

MARÍA ISABEL TORO PASCUA & GEMA VALLÍN (Dirs.)

TRADICIONES POÉTICAS DE LA ROMANIA (ENTRE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA)

Edición de
MARÍA ANTONIA GARCÍA GARRIDO
INÉS VELÁZQUEZ PUERTO



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

TRADICIONES POÉTICAS DE LA ROMANIA
(ENTRE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA)

Comité Científico Internacional

Vicenç Beltran (Accademia Nazionale dei Lincei & Institut d'Estudis Catalans)
Dominique Billy (Université Jean-Jaurès, Toulouse)
Mercedes Brea (Universidade de Santiago de Compostela)
Álvaro Bustos Táuler (Universidad Complutense de Madrid)
Miriam Cabré (Universitat de Girona)
Pedro M. Cátedra (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)
Antonio Chas Aguión (Universidade de Vigo)
Juan Carlos Conde (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Maria D'Agostino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasas)
Giuseppe Di Stefano (Università degli Studi di Pisa)
María Jesús Díez Garretas (Universidad de Valladolid)
Virginie Dumanoir (Université Rennes 2)
Folke Gernert (Universität Trier)
Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)
Elena Llamas Pombo (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)
Sadurní Martí (ILCC-Universitat de Girona)
Llúcia Martín Pascual (Universitat d'Alacant)
Josep Lluís Martos (Universitat d'Alacant)
Gerardo Pérez Barcala (Universidad Complutense de Madrid)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich, Romanisches Seminar)
Rafael Ramos (Universitat de Girona)
Cristina Almeida Ribeiro (Universidade de Lisboa)
Ana María Rodado Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha)
Javier San José Lera (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)
Dorothy S. Severin (University of Liverpool)
Graciete Gomes da Silva (Centro de Estudos Comparatistas, CEC, FLUL)
Isabella Tomassetti (Sapienza, Università di Roma)
Juan Miguel Valero Moreno (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)

MARÍA ISABEL TORO PASCUA

GEMA VALLÍN (Dir.s.)

TRADICIONES POÉTICAS DE LA ROMANIA
(ENTRE LA EDAD MEDIA Y LA EDAD MODERNA)

Edición de

MARÍA ANTONIA GARCÍA GARRIDO

INÉS VELÁZQUEZ PUERTO



Ediciones Universidad

Salamanca

AQUILAFUENTE, 359

© Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: Laura robando el corazón a Petrarca.
Fresco en una de las paredes de la casa de Petrarca en Arquà

1ª edición: febrero, 2024
ISBN: 978-84-1311-915-1 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-932-8 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0359>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)

Todas las aportaciones de este volumen se han aprobado tras ser sometidas a una evaluación por dobles pares ciegos (*double-blind peer review*)

Este libro se ha elaborado en el marco del proyecto
PID2019-104393GB-I00 /AEI/ 10.13039/501100011033,
financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Índice

MARÍA ISABEL TORO PASCUA & GEMA VALLÍN	
<i>Preliminar</i>	15

POESÍA CASTELLANA

AUTORES Y OBRAS

MARTINA BRUFANI	
<i>Leonor de Trastámara y Carlos III de Navarra en cuatro cantigas de Villasandino: historia de una separación</i>	21
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
<i>«Tres moças d'aquesta villa». Un juguete erótico-musical de Juan del Encina</i>	35
MARIA D'AGOSTINO	
<i>La 'divina' serrana de Guevara</i>	49
VIRGINIE DUMANOIR	
<i>Figuras femeninas en el romancero histórico de los primeros Trastámara: ¿personajes secundarios?</i>	63
M. ^a ANTONIA GARCÍA GARRIDO	
<i>«Coplas d'amores viçosas y pecadoras»: erotismo e hipérbole sagrada en Juan Álvarez Gato</i>	81
RAFAEL RAMOS	
<i>Ferrán Sánchez Calavera, freile de Calatrava (1411-1413)</i>	101
SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ	
<i>«Poetica et theatrum». La funcionalidad teatral de los villancicos del primer Cancionero de Juan del Encina</i>	119
DOROTHY S. SEVERIN	
<i>Perspectivas cancioneriles viejas, nuevas y todavía por hacer</i>	133

JAVIER TOSAR	
<i>Juan Agraz, testigo de la historia en sus poemas</i>	145
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
<i>Hacia una caracterización estilística del Cancionero de Pedro Manuel de Urrea (Toledo, 1516) en el estudio de su fraseología</i>	157

CRÍTICA TEXTUAL Y FILOLOGÍA DE AUTOR

PATRIZIA BOTTA; AVIVA GARRIBBA & DEBORA VACCARI	
<i>Tres poemas de Padilla en la versión del Ms. Reg.Lat. 1635</i>	175
PAOLA LASKARIS	
<i>De variantes de autor y copia de variantes: el caso de Padilla</i>	205
ISABELLA TOMASSETTI & MASSIMO MARINI	
<i>Avatares de la filología de autor: notas sobre Fernando de Herrera</i>	221
ERICA VERDUCCI	
<i>Jorge de Montemayor, redacciones múltiples y variantes de autor</i>	235

CRÍTICA TEXTUAL Y FILOLOGÍA MATERIAL

MARCELLO BARBATO	
<i>¿En qué idioma está escrito «Pasé el agoa» (Cancionero musical de Palacio, núm. 363)?</i>	251
ÁLVARO BUSTOS TÁULER	
<i>Poesía rústica de cancionero: Lucas Fernández ante la imprenta</i>	265
MARIO COSSÍO OLAVIDE & RICARDO PICHEL GOTÉRREZ	
<i>Dos romances tempranos en un manuscrito historiográfico del siglo xv: ¡Ay de mi Alhama! y Virgilio (con una nota sobre la lectura del Amadís primitivo)</i>	275
FRANCISCO CROSAS	
<i>El Sermón trobado de fray Íñigo de Mendoza: tradición textual y estudio ecdótico..</i>	291
NATALIA A. MANGAS NAVARRO	
<i>Una edición incunable con poesía de remate (87PG): estudio material y descripción interna</i>	303
ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ	
<i>El poema de Sánchez Talavera «Señora muy linda sabed que os amo» (ID1664): edición crítica</i>	313

JOSEP LLUÍS MARTOS	
<i>Poesía de cancionero y fuentes impresas: el repertorio abreviado de incunables poéticos</i>	329
ANTONIETTA MOLINARO	
<i>Prolegómenos para la edición de las Rimas sueltas de Juan de la Cueva: descripción y estudio del autógrafo (Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina ms. 56-3-4) ..</i>	341
ANA M. RODADO RUIZ	
<i>El incunable poético 82*GM: variantes y variaciones</i>	357

MÉTRICA

FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
<i>El arte mayor y su quebrado</i>	373
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
<i>A propósito del Poema de Alfonso XI: configuración métrico-textual y tradición lírica de un texto fronterizo</i>	393

POESÍA CATALANA

ADOLFO HILARIO & LLÚCIA MARTÍN	
<i>La edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March: proceso, recursos y utilidades</i>	411
FRANCESC XAVIER LLORCA IBI	
<i>Variantes lingüísticas en los manuscritos y ediciones marquianos de los siglos XV-XVI..</i>	425
MIGUEL MARTÍNEZ PÉREZ	
<i>El amor según Jorge de Montemayor: dos paratextos marquianos en diálogo con La Diana</i>	439
ALBERT ROSSICH	
<i>Una preceptiva inédita i un cançoner català perdut (segle XV)</i>	453

POESÍA FRANCESA

DOMINIQUE BILLY	
<i>Vous avez dit "novas"? Le statut générique des novas dans le cadre de la théorie littéraire médiévale</i>	467
FOLKE GERNERT	
<i>«Je sens en mes esprits la fièvre continue». Jacques Grévin et la voix poétique du médecin au milieu du XVI^e siècle</i>	511

POESÍA GALLEGO-PORTUGUESA Y PORTUGUESA

MERCEDES BREA & GERARDO PÉREZ BARCALA	
<i>Angelo Colocci y sus estudios sobre la lírica gallego-portuguesa: algunas calas sobre las cantigas (in) completas de B</i>	527
RACHELE FASSANELLI	
<i>Sobre la episinalefa (real o presunta) en la lírica gallego-portuguesa</i>	543
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	
<i>A sátira erudita de Rui Moniz no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende</i>	557
ANDREA MENOZZI	
<i>Ancora su Gautier de Coinci e Alfonso X (con qualche novità sul manoscritto Paris BNF, FR. 22928)</i>	571
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO	
<i>Ordenar un libro, edificar un monumento: sobre el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende</i>	585
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
<i>Representações da poesia de cancionero em Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos</i>	607
INÉS VELÁZQUEZ PUERTO	
<i>O galego-português; uma língua exclusiva da lírica? Um caso prático: as traduções portuguesas da Visio Tnugdali</i>	619

POESÍA ITALIANA

FRANCESCO DI GIANDOMENICO	
<i>«Con disiderio di dire e con paura di cominciare». La Vita nova di Dante e le anomalie del genere poetico: un esempio di canzoniere ibrido nella tradizione lirica italiana</i>	639
EMILIANA TUCCI	
<i>L'abbigliamento nella poesia dei giocosi nel loro contesto sociale</i>	649

POESÍA PROVENZAL

CLÉLIA BERGEROT	
<i>Tradiciones líricas trovadoresca y árabe-andalusi: ¿alguna posible semejanza con respecto a la retórica en el género amoroso?</i>	665
MARJOLAINE RAGUIN	
<i>«Homes fot en dormen». La poésie anticléricale de Guilhem de Berguedà: quels arguments? Le cas des rapports sexuels violents de l'évêque, et particulièrement avec des femmes</i>	679

TRADICIONES POÉTICAS MEDIEVALES:
RELACIONES, SEMEJANZAS, PERVIVENCIAS

CHRISTIAN ALLISON	
<i>La presencia de la poesía amatoria de cancionero en el Quijote</i>	697
VICENÇ BELTRAN	
<i>De los trovadores a los pliegos sueltos. Para una historia del paralelismo antiguo</i>	709
CARLOS JOSÉ CABELLO LÓPEZ	
<i>Contextos fingidos: la creación lírica en el Amadís de Gaula y su valoración femenina cortés</i>	727
GIUSEPPE DI STEFANO	
<i>Petrarca, Boccaccio y versos de Carvajales: analogías, reflejos, resonancias</i>	739
MICHAEL MCGLYNN	
<i>Los presuntos orígenes medievales del Corrido de Kiansas</i>	761
PABLO RODRÍGUEZ LÓPEZ	
<i>La pervivencia de las leyendas castellanas en los cancioneros: ecos poéticos en la Genealogía de los Reyes de España de Alfonso de Cartagena</i>	781
COLOFÓN	795

PRELIMINAR

María Isabel Toro Pascua & Gema Vallín



PRELIMINAR

QUE EL INTERÉS POR LA POESÍA ha sido una constante en los estudios culturales de los últimos tiempos es una aserción que se sustenta en las páginas del libro que aquí les presentamos, pues no otra cosa son sino el fruto de un empeño colectivo que tiene por objeto el estudio de una materia tan fecunda y compleja como es la de la poesía medieval y de la temprana Edad Moderna en todas sus manifestaciones románicas. Los estudios aquí reunidos son una muestra significativa de la vitalidad de la que goza el género actualmente en el ámbito de la especialidad filológica; la riqueza de perspectivas sobre las obras y los autores que son objeto de análisis, así como la notoriedad de quienes los han llevado a término, dan buena cuenta de ello.

Veinte años se cumplen ahora del momento en que se constituyó la *Asociación Internacional Convivio para el Estudio de los Cancioneros y la poesía de Cancionero*. Es de justicia y rigor histórico mencionarla, porque tanto los jóvenes investigadores que se han ido incorporado a ella como los más experimentados hallaron apoyo a lo largo de estas dos décadas en la periodicidad de sus reuniones científicas y en la eficacia de su base institucional. Desde sus orígenes, se hizo felizmente manifiesto el interés de enriquecer los encuentros con el intercambio de experiencias entre romanistas, e incorporar así a la idea Convivio las escuelas líricas y poéticas más fecundas de la Romania. Podemos afirmar que dos décadas después, ese espíritu de unir el estudio de las lenguas románicas y la literatura que representan es, precisamente, el que guía las páginas de este libro. Si bien haberlas podido situar cara a cara para reconstruir el rico diálogo literario que mantuvieron a lo largo de todo el extenso periodo medieval ha tenido tras de sí un difícil y tímido recorrido, lo cierto es que ha resultado tarea a la postre muy fructífera, en especial para la poesía castellana, punta de lanza que ha venido demostrando su autoridad en este ámbito. No en vano, en estas páginas ocupa un lugar muy destacado, en virtud de los numerosos y muy variopintos trabajos reunidos en torno a sus autores, sus obras y otras cuestio-

nes estrechamente relacionadas con ella, como la crítica textual, la filología de autor y la filología material, que ocupan sendos capítulos del monográfico, así como también otro aspecto esencial de la misma: el dedicado a las cuestiones de métrica.

No menos amigable ha sido este foro para la acogida en él de la poesía en lengua catalana o la expresada en gallego-portugués y en portugués; todas encuentran un lugar destacado en estas páginas. Y además han terminado por enraizarse, pese a amagar con su ausencia en ocasiones, las contribuciones al conocimiento de las tradiciones poéticas francesa, italiana y provenzal, como queda reflejado en los apartados dedicados a todas ellas en un abultado número de las páginas del libro.

A menudo la tradición poética medieval vuelve a renacer y encuentra ecos o paralelismos más allá de sus cauces temporales o genéricos, es decir, se difunde por medio de otros géneros y reaparece en la obra de otros autores. De aquí la relevancia del capítulo que cierra el libro, pues qué duda cabe de que los trabajos que lo conforman son la muestra de que no hay mejor colofón que ilustre su pervivencia.

Haberles procurado un soporte material a todas estas investigaciones y contribuir así a su justa difusión ha sido una labor que hemos podido llevar a buen término solo gracias a la diligencia y al esfuerzo de todos los autores que en él han colaborado, desde el primero al último, revueltamente. A todos ellos queremos decir gracias. Gracias de corazón. Y hacerlas extensibles igualmente a la mencionada Asociación Convivio, acicate necesario y utilísimo para quienes empleamos tiempo y paciencia en estudiar a los trovadores y a los poetas de la Edad Media y de la Edad Moderna. Qué duda cabe de que la materia objeto de este libro está en deuda con las personas que la han animado a lo largo de estas dos últimas décadas, y de manera desinteresada siempre.

Más todavía hemos de estarles agradecidas a María Antonia García Garrido y a Inés Velázquez Puerto, a su ingrata, necesaria y muy eficiente labor de editoras, por la que estaremos siempre en deuda con ellas. Labor reforzada bravamente por todos los ilustres miembros del comité científico, a los que hemos recurrido sin piedad, pero a los que agradecemos vivamente su sabiduría y valioso tiempo de dedicación en el empeño de mejorar en todo lo posible las páginas que están a punto de leer.

MARÍA ISABEL TORO PASCUA & GEMA VALLÍN

POESÍA CASTELLANA



AUTORES Y OBRAS

LEONOR DE TRASTÁMARA Y CARLOS III DE NAVARRA EN CUATRO CANTIGAS DE VILLASANDINO: HISTORIA DE UNA SEPARACIÓN

MARTINA BRUFANI
Universidade da Coruña

RESUMEN

El estudio de cuatro *cantigas* que el *Cancionero de Baena* (PN1) atribuye a Villasandino y relaciona con Leonor de Trastámara, reina de Navarra, PN1-26 (ID0405), PN1-27 (ID1171), PN1-46 (ID1189) y PN1-47 (ID1190), me lleva a hipotetizar que los textos, si leídos en conjunto y según el orden que propongo (diferente al que ofrece PN1), dibujan una trayectoria histórico-amorosa que evoca distintas fases de la separación vivida por Leonor y su marido Carlos de III de Navarra entre 1377/78 y 1381.

Palabras clave: Alfonso Álvarez de Villasandino; Leonor de Trastámara; Carlos III de Navarra; *Cancionero de Baena*; reordenación de los poemas.

ABSTRACT

The study of four *cantigas* that the *Cancionero de Baena* (PN1) attributes to Villasandino and relates to Leonor de Trastámara, Queen of Navarre, PN1-26 (ID0405), PN1-27 (ID1171), PN1-46 (ID1189) and PN1-47 (ID1190), leads me to hypothesise that the texts, if read as a whole and according to the order I propose (different from that offered by PN1), outline a historical-amorous trajectory that evokes different phases of the separation experienced by Leonor and her husband Charles III of Navarre between 1377/78 and 1381.

Keywords: Alfonso Álvarez de Villasandino; Leonor de Trastámara; Carlos III de Navarra; *Cancionero de Baena*; reordering of the poems.

SON CUATRO LOS POEMAS que me ocupan en esta ocasión: PN1-26 «Triste soy por la partida» (ID0405), PN1-27 «Pois me non val'» (ID1171), PN1-46 «Por amores de un estrela» (ID1189) y PN1-47 «Desseoso con Desseo» (ID1190)¹. Todos, a partir de la información de las rúbricas, se deben a Alfonso Álvarez de Villasandino (mediados del s. XIV - c.1424) y se relacionan con la reina de Navarra, a quien los estudiosos han identificado correctamente con Leonor de Trastámara (c.1360-1415), hija del rey castellano Enrique II (1369-1379) y reina de Navarra gracias a su matrimonio con Carlos III de Navarra (1387-1425). Estas obras se conservan en el *Cancionero de Baena* (c.1430), del que pervive solo una copia manuscrita tardía: PN1 (c.1465), conservada en París, en la BnF (Esp. 37)².

En la lírica de cancionero de corte amoroso la dama es una presencia imprescindible: lo más habitual es que en los textos suene una voz masculina que la elogia, le dirige sus quejas, etc. En no pocas ocasiones, el epígrafe que acompaña a esos poemas nos informa sobre la identidad de la amada aludida en el cuerpo del texto, con frecuencia identificable con una mujer de la época; se produce, así, entre los versos y sus rúbricas una especie de enfrentamiento: normalmente, los primeros hablan en abstracto de la mujer, caracterizándola de manera estilizada y sin mencionar su nombre, ya que se impone el *secretum amoris*; los paratextos, por el contrario, tienden a la individualización: en muchos casos, desvelan la identidad de la mujer evocada, rompiendo la discreción que exigía la cortesía y restableciendo la fascinante conexión entre literatura y realidad.

Ahora bien, tradicionalmente, la atención dedicada por la crítica cancioneril a las mujeres de carne y hueso implicadas en los textos ha sido escasa; con todo, desde hace algún tiempo, se ha venido resaltando cómo su correcta identificación, el estudio de sus vidas, así como del contexto histórico-cultural de la época, lleva a una mejor comprensión de los poemas e incluso de este tipo de literatura, cuyo eje es el amor originado por la dama (Whetnall: 1984, 1992, 2007 y Tato: 2006). Así, pues, mi objetivo es atender en los versos objeto de análisis a la presencia de

¹ Tanto para las fuentes cancioneriles como para los poemas adopto las convenciones empleadas por Dutton (1990-1991); consigno el número de identificación del poema al final, pero me serviré sobre todo del número de orden de la pieza en PN1. Cito los textos a partir de la edición de PN1 realizada por Dutton y González Cuenca (1993), pero el análisis no desatiende la de Azáqueta (1966) ni la de Pidal y Ochoa (1851), ni tampoco la edición de la obra de Villasandino de Mota Placencia (1990). También he consultado la versión digitalizada de PN1 disponible en el portal de la BnF.

² En este estudio retomo, reformulándolo y ampliándolo, buena parte de lo presentado en mi Trabajo de Fin de Máster defendido en la Universidade da Coruña en julio de 2022 (Brufani: 2022); asimismo, tengo en consideración dos trabajos de Sáez Durán (2022 y 2023) aparecidos con posterioridad a aquella investigación, ya que este estudioso se acerca a algunos de estos poemas y propone, en ocasiones, conclusiones parecidas. Este artículo, además, es punto de partida para el análisis de otras composiciones relacionadas con la reina de Navarra, que he realizado en otro lugar (Brufani: 2024).

la reina de Navarra, cuya identidad, no obstante, solo revelan explícitamente los epígrafes; y es que, si se tiene en cuenta la implicación de esta mujer en las piezas, su interpretación se enriquece de modo notable.

Cabe destacar que, aparte del cancionero que los recoge (PN1), hay otros rasgos en los epígrafes que aconsejan agrupar estos textos³: la autoría de Villasandino, el género (*cantiga*) y la presencia en ellos de la misma mujer, Leonor⁴. Con todo, hay que diferenciar un poema puesto en boca de esta dama (PN1-26) de los restantes, en los que ella es destinataria de las palabras de un yo masculino. En fin, tanto en PN1-27 como en PN1-47 la rúbrica subraya que la *cantiga* es *desfecha* de la anterior (PN1-26 y PN1-46 respectivamente), poniendo de relieve su conexión con ella, algo que la investigación cancioneril había considerado (Dutton y González Cuenca: 1990-1991, VII, 585), pero sin profundizar en ello. A esos elementos unitivos han de añadirse otros que se desprenden del estudio interno de los poemas: se trata de cuatro *cantigas* que desarrollan el tema amoroso siguiendo las convenciones de la poesía cancioneril; además, su mezcla de gallego y castellano y la morfología que presentan revelan su pertenencia a la etapa inicial de la lírica culta castellana, estrechamente relacionada con la lírica gallego-portuguesa que, a su vez, hunde sus raíces en la poesía provenzal del *amour courtois* (Lapesa: 1985; Beltran: 1988 y 2016; Toro Pascua y Vallín: 2005; Proia: 2019 y Toro Pascua: 2023). Pese a los aspectos mencionados, que me llevan a estudiarlas de forma unitaria, estas obras nunca han sido atendidas como conjunto; además, el carácter de *desfecha* de PN1-27 y PN1-47 en relación con PN1-26 y PN1-46 respectivamente permite distinguir dos subgrupos: consideraré PN1-26 y PN1-27, por un lado, y PN1-46 y PN1-47, por otro, como dos piezas complejas de una misma unidad, para luego analizar las relaciones y contrastes que pueden establecerse entre los dos bloques.

Antes de entrar en el estudio detallado de las piezas, quisiera destacar que las cuatro evocan una separación entre dos amantes, cada una incidiendo en aspectos diferentes del sentimiento vivido en la lejanía. Y es que, si se leen en conjunto y según el orden que propongo, diferente al que ofrece PN1, reflejan una sucesión temporal: cada poema representa una etapa distinta de un mismo distanciamiento vivido por dos enamorados, trazando así una cronología del sentimiento que va del optimismo al pesimismo; por ello, el orden que adopto a la hora de estudiar este núcleo textual es el siguiente: PN1-46 y PN1-47, PN1-26 y PN1-27; no sigo, pues, la secuencia de PN1 (PN1-26 y PN1-27, PN1-46 y PN1-47). Además, esta

³ Las rúbricas, durante mucho tiempo desatendidas por la crítica cancioneril, son elementos de gran importancia; de hecho, sin ellas no podríamos atribuir siquiera los textos a un autor concreto. Véase los distintos estudios presentes en Garriga: 2008 y Rodado Ruiz: 2012.

⁴ En realidad, el paratexto de PN1-47 no menciona a la reina de Navarra, pero su intrínseca conexión con PN1-46 (es su *desfecha*) permite ligarla a ella.

trayectoria temporal y amorosa que se desprende de la lectura continuada de las piezas, según la secuencia establecida, se ajusta a la realidad histórica, debido a que refleja distintas fases del forzoso alejamiento de Leonor y Carlos entre 1378 y 1381⁵. Así, pues, me fijé en que en estos textos no parece sonar la voz del poeta, como se ha ido considerando tradicionalmente, sino la de Carlos que, al encontrarse en tierras lejanas, lamenta la ausencia de Leonor; exceptuando, claro está, PN1-26, en que una dama sufre por la partida del amado: esta, según ya sugirió Gaibrois de Ballesteros, es, sin duda, Leonor (1947, 40-41).

PN1-46 Y PN1-47

Si se consideran estas dos piezas, PN1-46 sirve de punto de partida a la *desfecha*, PN1-47, la cual actúa como satélite de aquella y, por eso, importa tomarlas como unidad⁶. Poseen el mismo número de estrofas, pero, mientras en PN1-46 se componen de ocho versos, en PN1-47 de seis, lo cual supone una condensación y un cambio del patrón de rimas, pues la extensión es menor; además, en PN1-47 se hace uso de algunas galas del trovar, no inusuales en PN1, pero que, avanzado el siglo xv se reducen en número y variedad (Navarro Tomás: 1972, 188-191 y Beltrán: 1988, 82)⁷. Esta muestra de *desfecha* desmiente así la idea de Le Gentil (1949, II, 176), pues no presenta un carácter más simple o popular que el texto base: ambos son cultos, pero PN1-47 se caracteriza por una mayor dificultad. Los dos poemas, asimismo, carecen de cabeza; ello, a mi juicio, podría apuntar a su mayor antigüedad frente a PN1-26 y PN1-27 (Beltrán: 2016), idea que, según se verá, refuerzan otros elementos.

Desde el punto de vista temático, en ambos textos un yo masculino expresa su amor por la reina de Navarra (según indican los epígrafes) y emplea para referirse a ella la tercera persona. Lo que hace PN1-47 es ampliar uno de los distintos motivos desarrollados en PN1-46 (el de la nostalgia de la dama), que no es el principal, y situarlo «en un primer plano, proyectándolo a lo largo de veinticuatro versos» (Ca-

⁵ Para el estudio de las vidas de Leonor de Trastámara y de Carlos III de Navarra me he basado en las aportaciones de Gaibrois de Ballesteros (1947); Jimeno Jurío (1965); Castro (1967); Lacarra (1973, 117-191); Narbona Cárceles (2006, 2014); Ramírez Vaquero (2007) y Álvarez Palenzuela (2018a y 2018b). Sáez Durán resume detalladamente sus circunstancias vitales (2022: 3-11).

⁶ No he renunciado, sin embargo, a diferenciar los dos componentes, ya que resisten una lectura individual, pero solo leyéndolos en conjunto la interpretación es más rica y completa. Para el género de la *desfecha* véase Lang: 1927, 509; Le Gentil: 1949, II, 174-179; Navarro Tomás: 1972, 162-163; Casas Rigall: 1995, 60-63 y Casellato: 2001.

⁷ Entre otras cosas, puede destacarse que la expresión «desseando todavía» del v. 2 se reitera en cada copla en posición de cierre; asimismo, todos los versos riman en *-ía*, menos el primero y el tercero de cada estrofa, que introducen en cada una de ellas una rima nueva.

sas Rigall: 1995, 61). Así, pues, la relación entre esta *desfecha* y su *cantiga* permite establecer entre ambas un contraste, tanto formal como temático (Le Gentil: 1949, II, 176): si en PN1-46 el yo centra su atención en la mujer (la elogia, manifiesta su complacencia por contar con tal *señor*)⁸, en PN1-47 el enfoque es su propio dolor, debido a la lejanía de ella.

De hacer caso a las rúbricas, cabría identificar al emisor lírico de estas piezas con el poeta («Esta cantiga fizo [...] Villasandino»), aun cuando no es imposible, como ocurre en otros casos, que el epígrafe hubiese sido elaborado después de la composición de los poemas, sin tener en cuenta lo que los versos dicen, tal como se verá en PN1-26. Difícilmente hoy pensaríamos que Villasandino hubiese cortejado a Leonor de Trastámara, pero, según Lapesa, este autor mezcla el elogio femenino con el amor, fingiéndose «lacerado amador de princesas o concubinas regias», una galantería equívoca, que acaba desapareciendo (1957, 74); así, sin excluir la idea de que en PN1-46 y PN1-47 el poeta se muestre como rendido enamorado de Leonor, tampoco cabe obviar que componga estas piezas por encargo y preste su voz lírica a otros personajes de la época, como sabemos hace otras veces⁹. Sea o no el poeta quien encarne al portavoz lírico, importa atender a su discurso.

En PN1-46 el enamorado se refiere a la mujer mediante la imagen *estrela* (v.1), que en la estética medieval representa, entre otras cosas, una guía para el *homo viator*. Asimismo, declara vivir «pensante / por ser d'ela alongado» (vv. 29-30), o sea, manifiesta cierta tristeza debida a la separación de su amada; sin embargo, al mismo tiempo, habla de un amor que lo «trae pagado» ('contento, satisfecho') y está seguro de que ella le es fiel: «non só nin ando engañado, / çerto soy por seu talante» (vv. 31-32). Además, el malestar amoroso y la lejanía de la mujer parecen corresponder a un estado momentáneo, circunstancial: en el futuro imaginado por él, que sitúa en Castilla y junto a la amada, solo hay espacio para la alegría: «Por amores de un estrela, / que meu coração mantén, / beviré ledo en Castela / quanto Deus tovier' por bien» (vv. 1-4).

La presencia de una dama que corresponde al yo lírico es peculiar en la poesía de Villasandino, en la que abundan mujeres, por el contrario, no simplemente ausentes, sino esquivas y frías, que no dan pie al gozo amoroso. Por otra parte, si se conectan estos versos con la vida de Leonor, cabe pensar que la voz del yo no es la de Villasandino ni una voz neutra: hablaría Carlos, su marido; y es que, según prueba Gaibrois de Ballesteros, la relación entre los esposos, sobre todo en los orígenes, fue correspondida (1947). De hecho, López de Ayala, en sus *Crónicas*,

⁸ El masculino *señor* para referirse a la mujer no es algo inusual en la lírica cancioneril castellana, especialmente en los poetas del s. XIV, pues el femenino a veces adoptaba esta forma.

⁹ Véase Brufani y Zinato: 2022 y Beltrán Llavador: 2001.

pone un discurso en boca de Leonor en el que ella, al hablar de Carlos afirma: «yo así lo amo e lo quiero» (Martín: 1991, 674). También importa señalar que, después de la boda en 1375, él se traslada al reino castellano junto a Leonor y hasta ser proclamado rey en 1387, pasa ahí largas estancias; sin embargo, en 1378 ha de ir a Francia para resolver diplomáticamente algunas cuestiones territoriales: el que parecía un viaje breve y sin peligros, se convirtió en un largo período de tres años que aquel pasa en reino extranjero como prisionero del rey francés, lejos, por tanto, de su esposa, que quedó esperándolo en Castilla (Narbona Cárcelos: 2006, 81-88, 390-391 y Ramírez Vaquero: 2007, 11-52). En mi opinión, PN1-46 refleja el estado de ánimo de Carlos cuando abandona la corte castellana para dirigirse a tierras francesas: se siente *pensante* al verse *alongado* de su Leonor, pero, también, optimista, puesto que aún ignora los inconvenientes futuros y prevé un pronto regreso a Castilla, en donde podrá reunirse con ella y, así, vivir *ledo*. Esta interpretación es compatible con el período en que Dutton y González Cuenca sitúan el texto, o sea, después de 1375 (1993, 69), pero, tras lo visto, es posible adscribirlo a un momento histórico concreto: entre finales de 1377 y principios de 1378; y es que, aunque Carlos sale para Francia (desde Navarra) en enero de 1378, la última vez que se encuentra en Castilla con su esposa, antes de marcharse, es en noviembre de 1377 (Jimeno Jurío: 1965, 2).

La *desfecha* también habla de dos amantes alejados, siempre desde la perspectiva del yo masculino, que, al igual que en la *cantiga* anterior, deja ver que la amada le corresponde: «bivo apartado / de quien me fazer solía / muito ben sin villanía» (vv. 21-23). Con todo, el optimismo del texto precedente se difumina por completo en PN1-47, enteramente consagrado a la expresión de la añoranza de la amada, sin dejar espacio a la esperanza. Es digno de notar que la personificación de Ventura, como responsable de la separación, sitúa los motivos de la lejanía más allá del control del galán y la dama: «pues Ventura assí me faze / apartado todavía / de aquesta señora mía» (vv. 9-11); además, en estos versos, la presencia del adverbio *todavía* (reiterado obsesivamente a lo largo del poema, tanto entera como parcialmente, repitiendo solo la secuencia final *-ía*) es de interés: a mi juicio, refleja las expectativas frustradas del enamorado que pensaba reunirse antes con su amada y que, en cambio, *todavía* se halla lejos de ella debido a los berrinches de *Ventura*¹⁰.

De este modo, PN1-47, frente a PN1-46, remite a una fase de la separación algo posterior; y es que, si en este caso también se hace coincidir el yo lírico con Carlos, el texto expresaría una etapa un poco más avanzada de la misma circuns-

¹⁰ En este verso, el significado del adverbio no sería 'siempre' como piensan Dutton y González Cuenca (1993, 70), sino que presenta el que aún conoce en la actualidad: «hasta un momento determinado desde tiempo anterior» (Kasten y Cody: 2001).

tancia histórica en que he enmarcado PN1-46 (Dutton y González no la ubican temporalmente: 1993, 70): transmitiría las emociones del infante al darse cuenta de que el viaje emprendido a Francia se prolonga más de lo previsto, lo cual aumenta en él la desesperanza; ahora, sin la seguridad de un futuro *ledo* junto a la amada, solo mira con nostalgia al pasado recordando los momentos vividos con ella en Castilla: «me fazer solía / muito ben sin villanía». Tras lo indicado, PN1-46 y su *desfecha* no se relacionan simplemente desde el punto de vista formal y temático, sino que comparten referencias a un mismo episodio histórico, que ve como protagonistas a Leonor y su marido¹¹.

PN1-26 Y PN1-27

Nuevamente se trata de dos poemas que conforman un conjunto, pues PN1-27 es la *desfecha* de PN1-26. En PN1-26, según evidencian las concordancias femeninas, Villasandino finge la voz de una enamorada: ella es presentada en la rúbrica como reina de Navarra y desposada de don Carlos, pero en los versos se hallan también pistas sobre su identidad: se dirige a su hermano (v. 23), otorgándole el título de «Rey de Castella» (v. 21) y, en efecto, Leonor de Trastámara era hermana de Juan I¹²; es esta una indiscutible evidencia de que Villasandino, en ocasiones, presta su voz a personajes de su época, pese a que en el epígrafe esto no se explicita. Sin embargo, poco se ha dicho sobre la posible identidad de la voz masculina que le replica en la *desfecha*. En cuanto a la forma, a diferencia de las *cantigas* anteriores, que carecen de cabeza, en estas la primera copla, con solo cuatro versos, actúa como tema inicial y, por tanto, incorpora los nuevos modos poéticos, que se impondrán a mediados del s. xv (Beltrán: 2016). Siguen en ambas obras tres octavas; con todo, si PN1-26 se caracteriza por la isometría de sus versos, es reseñable la heterometría de PN1-27. Finalmente, la rima es consonante, aunque llama la atención que PN1-27 solo incluya rimas agudas, que tienden a reproducir las pocas de este tipo que aparecen en PN1-26.

Por lo que se refiere al contenido, PN1-26 expresa el dolor de Leonor por la *partida* del amado, identificado, en este caso, en la rúbrica con Carlos: ella quie-

¹¹ En realidad, durante su período castellano Carlos emprende otros viajes, pero más breves y que no conllevan grandes inconvenientes (Gaibrois de Ballesteros: 1947, 37-42; Jimeno Jurío: 1965; Narbona Cárcles: 2006, 81-90; 2014, 653-656 y Ramírez Vaquero: 2007, 11-52); la desesperación de PN1-47 hace pensar, en cambio, que la separación de la amada aludida en PN1-46 y su *desfecha* ha de remontarse a una circunstancia problemática, tal y como fue la partida del infante navarro para Francia.

¹² Esta pieza también ha sido analizada por Sáez Durán, quien formula incluso la estimulante hipótesis de una posible coautoría de Leonor de Trastámara (2023).

re saber «novas d'esta fazenda» (v. 8). Si en PN1-46 este la llama «gentil señor», ahora es ella quien se refiere a él como «meu señor»; asimismo, como en los casos anteriores, se asiste a un amor correspondido, ella es *conquerida* (v. 4) y él desea su corazón (v.14). La última estrofa actúa como un envío al «Rey de Castella», a quien podemos identificar porque Leonor utiliza el vocativo «meu hermano»: solo puede tratarse de Juan I. Es esta una información relevante porque, según ya señaló Gaibrois de Ballesteros, implica que lo que la rúbrica declara sobre la ocasión en que se gestó la pieza es un error (1947, 41, n.º 8), por cuanto, según el epígrafe, Villasandino habría compuesto la pieza «quando desposaron la Reina de Navarra con Don Carlos», circunstancia que nos sitúa en 1373/1374¹³, cuando todavía ocupaba el trono castellano Enrique II. Por contra, en el cuerpo del poema Leonor se refiere a su hermano Juan haciéndolo ya rey de Castilla, de modo que la composición ha de colocarse después de mayo de 1379, fecha en que este subió al trono; no remite, en cambio, a los desposorios (Castro: 1967, 62 y Sáez Durán: 2022, 6, n.º 26 y 2023, 227, n.º 20.). Es esta una prueba más de que los paratextos no siempre son fiables: a veces obvian informaciones que ayudarían a una mejor comprensión del texto (facilitaría la lectura de PN1-46 y PN1-47 un rótulo que relacionase el texto con Carlos), otras veces contienen datos erróneos.

La referencia a Juan I está motivada por la explícita solicitud de auxilio de Leonor; y es que esta estrofa refleja un episodio histórico concreto relacionado, una vez más, con el viaje de Carlos a Francia, tal y como, en este caso, ya señaló Gaibrois de Ballesteros (1947, 40-1): cuando es retenido Leonor pide auxilio al hermano suplicándole que interceda ante el rey de Francia para liberarlo; así lo corrobora también el discurso que el canciller Ayala pone en boca de Leonor al dirigirse a Juan I (Martín: 1991, 674): «bien sabedes cómo seyendo el rey, mi marido e mi señor, detenido en Francia en manera de preso, en poder del rey don Carlos V e después con el rey don Carlos VI [...], yo por le tirar de aquella prisión, con muchas lágrimas vos rogué e pedí [...] que vos plaguese de enviar vuestros embaxadores e vuestras cartas al rey de Francia, por le librar e sacar de aquel embargo en que él estaba»¹⁴. La *cantiga* se sitúa, pues, «entre mediados de 1379 y mediados de 1381» (Gaibrois de Ballesteros: 1947, 41, n.º 8), ya que en octubre de 1381 Carlos es liberado y puede volver a Castilla (Álvarez Palenzuela: 2018b)¹⁵. De esta manera,

¹³ En 1373 Leonor y Carlos fueron prometidos, en 1374 se celebraron en Burgos sus esponsales y en 1375 se casaron en Soría (Castro: 1967, 51 y 54).

¹⁴ Véase Castro: 1967, 62-63 y Sáez Durán: 2022, 5-7 y 2023, 226-229.

¹⁵ Según Sáez Durán, «Podría adelantarse un tanto esta última data, dado que tras la muerte de Carlos V el 16 de septiembre de 1380, la situación de Carlos había mejorado notablemente y ello no casa con el tono perentorio de la petición de ayuda por parte de Leonor» (2022, 6, n.º 26). En cualquier caso, la lectura e interpretación de la obra desmiente la datación ofrecida por Dutton y

como Carlos se había marchado a principios de 1378, el dolor lacerante de la mujer que se desprende de PN1-26 se entiende mejor: ella lleva al menos un año y medio sin ver al marido y sabe que está prisionero. Por tanto, la obra remite a una etapa más tardía dentro del período de separación de los esposos con respecto a PN1-46, en la que se apreciaba el optimismo de un enamorado recién partido que ignoraba los peligros futuros.

Ahora bien, PN1-26 plantea una espinosa cuestión que creo haber resuelto: si las fuentes históricas sitúan la salida de Carlos a Francia, por lo menos, un año y varios meses antes de que Leonor pida auxilio a Juan I (algo que hace en la última estrofa de esta *cantiga*), esto implica que la mujer debería sufrir por un amado partido hace tiempo; sin embargo, se desespera por alguien «que se ora de aquí parte» (v. 2; *ora* significa ‘agora’, Ferreiro: 2014). Una posible interpretación hace que la discrepancia producida entre la realidad histórica y lo que sugiere la pieza sea solo aparente; de los versos pronunciados por Leonor, «por miña coita sobeja / tempo ha que tempo perdí», se desprende que, desde la partida del amado, nada ha tenido sentido en su vida, ni siquiera el paso del tiempo, que se ha detenido, puesto que ella vive encerrada en su mente, sufriendo y esperando. De este modo, el amado «ora de aquí se parte» porque esta es la imagen mental, correspondiente a un momento pasado, al que ella vuelve continua y obsesivamente en su presente, perdiendo la noción de la realidad: «tempo ha que tempo perdí». Cuando al final de la pieza interpela al hermano, parece que, por fin, sale de esta atemporalidad para volver al mundo real, invocando a la figura que puede ayudarla a apaciguar su dolor en el presente; así, la dama enajenada en sí misma, perdida en la *maginança* y la *esperança* contemplativas (vv. 10-11), se convierte en una mujer pragmática, que actúa en la realidad para encontrar soluciones a su dolor.

La *desfecha*, PN1-27, se relaciona temáticamente con el poema anterior, dado que refleja la visión del yo masculino de la *fazenda* aludida por Leonor en PN1-26: a mi juicio, según mostraré a continuación, este no puede ser otro que Carlos, quien se menciona en la rúbrica del texto base, a no ser que pongamos en boca de Villasandino los versos y, empobreciendo la interpretación del conjunto, entendamos PN1-27 como una muestra más de su equívoca galantería (Lapesa: 1957, 73-75). Importa señalar que, de los poemas analizados, es este el único en el que la voz lírica se dirige directamente a la dama, como si contestase a lo expresado por ella en la *cantiga* anterior: el enamorado empieza su discurso retomando tanto el *pois* del verso final de PN1-26 como la rima en *-al* de la última vuelta de aquella obra (casi al modo de las finidas), «Vossa merced seja *atal* / que non passe tanto *mal*, / *pois*

González Cuenca (1993, 42), que ubican la pieza en 1373, considerando solo el epígrafe: no profundizan en la relación entre paratexto y texto, ni en los personajes implicados en los versos y sus vidas.

non só nin fui fallida» son los versos de cierre de PN1-26 y «*Pois me non val', / boa señor, por vos servir, / sufrendo mal / queiro por vos morir*» son las palabras que encabezan PN1-27 (cursiva mía). Asimismo, la llama reiteradamente «boa señor», replicando, así, al «meu señor» pronunciado por ella al principio de su queja; además, es significativo que tanto en el v. 17 como en el v. 25 esta expresión no rima con ninguna palabra dentro de su estrofa: quizás, el poeta quisiera crear una rima *in absentia*, evocando el sonido del nombre *Leonor*, que el lector de la época seguramente tenía en la cabeza. Otra vez, el yo sufre por una dama ausente: «sofr' eu mortal / dolor si vos non vir'» (vv. 19-20) y aquí el pesimismo alcanza su cumbre: si la composición anterior se configura como un potente grito público de dolor por parte de la mujer, esta refleja, con su alternancia de versos largos y cortos, más bien una queja atormentada de un hombre hundido en el desánimo y la impotencia. Esto es explicable, una vez más, si se conecta la pieza con la circunstancia vivida por Carlos; Villasandino transmitiría el estado de ánimo del infante que, prisionero en otro país, lleva mucho tiempo sin ver a la amada, al menos un año y medio (si se considera la circunstancia histórica en que se inscribe el texto base): su vuelta a Castilla parece incierta, si no imposible; por lo tanto, experimenta momentos de ansiedad y desilusión amorosa.

Es interesante, asimismo, que PN1-27, al igual que la pieza anterior se cierra con una petición de ayuda, esta vez, dirigida por el enamorado a Leonor: «pois soy leal, / vos mandadme guarir». Quizás, este verso final, que en el ms. conservado se presenta, en realidad, como «vos mandade guarirme», podría entenderse según la acepción más general del término *guarir* en gallego medieval: 'salvar, proteger', más que 'curar' (Ferreiro: 2014); así, pues, el yo lírico estaría rogando a su esposa que ordenase salvarlo, intercediendo ante su propio hermano, el rey de Castilla, invocado por ella misma en PN1-26. De este modo, la lectura continuada de PN1-26 y su *desfecha* origina un diálogo fingido entre una mujer y un hombre, constituyendo así una de esas raras joyas de la poesía cancioneril que la crítica ha pasado por alto¹⁶; es llamativo, además, que el intercambio más antiguo de este tipo nos lleva, quizás no por casualidad, a los abuelos de Leonor: «En un tiempo cogí flores», texto inaugural de la poesía cuatrocentista, que suele atribuirse, a partir de la rúbrica, a Alfonso XI (Beltran: 1985; 2009, 163-164); en los versos el rey se queja por el dolor que le causa su señora y una voz femenina, identificada con Leonor de Guzmán, amante del monarca, le contesta en la última estrofa diciéndole que le corresponde.

¹⁶ En la antología de Dutton y Roncero el diálogo se ofrece incluso mutilado, pues solo aparecen los versos puestos en boca de Leonor (2004, 227).

PROPUESTA DE REORDENACIÓN

Esta historia del sentimiento al que nos acerca la lectura continuada de las cuatro *cantigas* según el orden aquí propuesto, y su semejanza con un momento real de la vida de Leonor y Carlos, me hace sospechar que, en el *Cancionero* original perdido, el subconjunto PN1-46 y PN1-47 precedía al conformado por PN1-26 y PN1-27, y no al contrario, como ocurre en PN1. Además de los elementos temáticos comentados, que aconsejan situar PN1-46 al principio de esta trayectoria temporal y amorosa, y de su estructura formal sin cabeza, que apunta a una mayor antigüedad, cabe señalar su llamativa rúbrica: «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 canciones, segunt que en este libro es contenido*». Es este el epígrafe más rico en detalles, frente a los otros tres, más breves y escuetos: además de ser el único que ofrece el nombre completo del poeta, antepone a la dignidad de reina de Navarra la mención de señora, asimismo, alude a su hermosura como causa del elogio poético; no obstante, lo más reseñable, tal como ya afirmó Blecua (1974-1979, 257), es que este rótulo no solo hace referencia a la *cantiga* que sigue, sino a todos los poemas relacionados con Leonor contenidos en el cancionero (véase la parte marcada en cursiva). A mi juicio, es como si se caracterizara por primera vez en la antología a esta mujer para introducir los poemas relacionados con ella¹⁷.

La rúbrica de PN1-46 es uno entre otros elementos que, al estudiar los desórdenes que PN1 presentaría con respecto al *Cancionero* original, llevaba a Blecua a hipotetizar que «la serie [contenida en los folios] 18v.-20v. [en los que entre otras *cantigas* también aparecen PN1-46 y su *desfecha*] estaría situada originariamente antes del poema n.º 11 (fol. 9r.)» (1974-1979, 258); si su hipótesis es correcta, el orden de aparición en el cancionero de Juan Alfonso de los textos analizados coincidiría con la secuencia propuesta en este estudio: PN1-46 y PN1-47; PN1-26 y PN1-27¹⁸. Soy consciente de que recuperar la ordenación original del perdido *Cancionero de Baena* solo permite avanzar conjeturas, al poseer un solo testimonio

¹⁷ También Sáez Durán, sin detenerse en el análisis de PN1-46 y su *desfecha*, indica que «PN1-46 (ID1189) podría ser con bastante seguridad la que abriera el ciclo» ligado a Leonor, debido al carácter introductor de su paratexto (2022, 12, n.º 55).

¹⁸ Asimismo, esta propuesta de reordenación no contrasta con la reorganización del ciclo poético relativo a Leonor formulada por Sáez Durán (2022, 24). Sin embargo, el estudioso difiere en la localización temporal de PN1-46 y su *desfecha*: a su juicio, todas las obras se vincularían al momento anterior a la partida de Carlos —«entre como muy pronto el otoño de 1374 [...] y el otoño de 1377» (2022, 24)—, exceptuando PN1-26 y su *desfecha*, que sitúa en el mismo momento aquí establecido. En cuanto a la reordenación de la secuencia poética completa vinculada a Leonor y su cronología véase también Brufani: 2024.

que, además, es una copia tardía bastante deturpada (Blecua: 1974-1979; Tittmann: 1968 y Elia: 1999); con todo, considerando las referencias de PN1-46 a una fase inicial de la separación entre Leonor y Carlos, frente a PN1-26 y PN1-27, que remiten a una etapa más avanzada, junto con sus características formales y los rasgos introductorios de su rúbrica, creo que esta pieza, seguida de su *desfecha*, se situaba, en el original baenense, antes que PN1-26 y su *desfecha*. Por otra parte, según señalan las fuentes históricas, la partida de Carlos afectó profundamente a su esposa, que permaneció esperándolo en tierras castellanias; tal vez, entonces, ella misma encargase escribir estas obras a Villasandino, quien, como siempre «la deseava loar e servir», las habría puesto en boca de los esposos: para Leonor, leerlas o cantarlas sería una manera de consolarse durante la dolorosa espera que sufrió antes de ver regresar al marido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel. «Carlos III». En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], 2018(a). <<http://dbe.rah.es/>> [1 junio 2022].
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel. «Leonor de Trastámara». En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico* [en línea], 2018(b). <<http://dbe.rah.es/>> [1 junio 2022].
- AZÁCETA, José M^a (ed.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: CSIC, 1966.
- BELTRÁN, Vicenç. «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV». *El Crotalón*, 1985, 2, pp. 259-273.
- BELTRÁN, Vicenç. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1988.
- BELTRÁN, Vicenç. *Edad Media: lírica y cancioneros*. 2^a ed. Madrid: Visor, 2009.
- BELTRÁN, Vicenç. «La canción». En GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016, pp. 542-548.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael. «La presencia de Pero Niño, conde de Buelna, en el ‘Cancionero de Baena’». En SERRANO REYES, Jesús L. y Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (eds.). *Juan Alfonso de Baena y su ‘Cancionero’*. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 3-14.
- BLECUA, Alberto. «‘Perdióse un quaderno...’: Sobre los cancioneros de Baena». *Anuario de Estudios Medievales*, 1974-1979, 9, pp. 229-266.
- BRUFANI, Martina. *Leonor de Trastámara, reina de Navarra, en la poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino: estudio de cuatro poemas* [trabajo de Fin de Máster inédito]. Universidad da Coruña, Dpto. de Filología, 2022. <<https://www.udc.es/es/tfe/traballo/?codigo=27819>>.
- BRUFANI, Martina. «La separación de Leonor de Trastámara y Carlos III de Navarra en ocho textos de Villasandino: reordenación del ciclo poético». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2024, 13, pp. 29-56. <<https://doi.org/10.14198/rcim.2024.13.03>>.
- BRUFANI, Martina y Andrea ZINATO. «La poesía de los *veteres*: temas y motivos. Primera parte: El ciclo dedicado por Alfonso Álvarez de Villasandino a doña Juana de Sosa». En

- CHAS AGUIÓN, Antonio (coord.). *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos. Lecturas y relecturas*. Berlin: Peter Lang, 2022.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CASELLATO, Mariarita. «Desechas en apéndice a romances». En BOTTA, Patrizia *et alii* (eds.). *Canzonieri iberici*. Noia: Università di Padova/Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2001, 2, pp. 35-44.
- CASTRO ÁLAVA, José Ramón. *Carlos III el Noble, rey de Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1967.
- DUTTON, Brian. *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv/Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor, 1993.
- DUTTON, Brian y Victoriano RONCERO LÓPEZ. *La poesía cancioneril del siglo xv. Antología y estudio*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- ELIA, Paola. «Ancora delle ipotesi sul 'Cancionero de Baena'». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 1999, 41, pp. 365-388.
- FERREIRO, Manuel (dir.). *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* [en línea]. Universidade da Coruña, 2014. <<http://glossa.gal>> [1 junio 2022].
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. «Leonor de Trastámara, reina de Navarra». *Príncipe de Viana*, 1947, 8, pp. 35-70.
- GARRIBBA, Aviva (ed.). *De rúbricas ibéricas*. Roma: Aracne, 2008.
- JIMENO JURÍO, José María. «Itinerario jacobeo del Infante don Carlos de Navarra (1381-1382)». *Príncipe de Viana*, 1965, 26, pp. 239-280.
- KASTEN, Lloyd A. y Florian J. CODY. *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*. 2ª ed. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.
- LACARRA, José María. *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación al reino de Castilla*. Pamplona: Aranzadi, 1973, vol. 3.
- LANG, Henry, R. «Las formas estróficas y términos métricos del 'Cancionero de Baena'». En *Estudios eruditos in memoriam Alfonso Bonilla y San Martín*. Madrid: Viuda e hijos de J. Ratés. 1927, vol. 1, pp. 485-523.
- LAPESA, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- LAPESA, Rafael. «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino». En *Estudios de historia lingüística española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pp. 239-248.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge*. Rennes: Plihon, 1949-1953, 2 vols.
- MARTÍN, José Luis (ed.). *Pero López de Ayala. Crónicas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- MOTA PLACENCIA, Carlos (ed.). *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino* [tesis doctoral inédita]. Universitat Autònoma de Barcelona, Dpto. de Filología Española, 1990, 3 vols. (formato microfichas).
- NARBONA CÁRCELES, María. *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra: espacio doméstico y escenario del poder, 1376-1415*. Pamplona: EUNSA, 2006.
- NARBONA CÁRCELES, María. «Leonor de Trastámara». En PAVÓN, Julia (dir.). *Reinas de Navarra*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 645-680.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972.
- PIDAL, José Pedro y Eugenio de OCHOA (eds.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Ahora por primera vez dado a luz, con notas y comentarios*. Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- PROIA, Isabella. «Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico». En TOMASSETTI, Isabella (ed.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 1191-1203.
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa. *Carlos III rey de Navarra. Príncipe de sangre Valois (1387-1425)*. Gijón: Trea, 2007.
- RODADO RUIZ, Ana María. «Paratexto y cancionero. Las rúbricas del ‘Cancionero de Baena’». En GARRIBBA, Aviva (ed.). *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. 2, pp. 305-314.
- SÁEZ DURÁN, Juan. «¿Denle honor a Leonor? Leonor de Trastámara en el Cancionero de Baena. Sobre ID1164 de Alfonso Álvarez de Villasandino». *Studia Neophilologica*, 2022. <<https://doi.org/10.1080/00393274.2022.2085171>> [1 mayo 2023].
- SÁEZ DURÁN, Juan. «Discurso y coautoría femeninos en la primera poesía de Cancionero: sobre la cantiga ‘Triste soy por la partida’ (PN1-26, ID0405) de Alfonso Álvarez de Villasandino y Leonor de Trastámara». En TORO PASCUA, María Isabel y Gema Vallín (eds.). *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: orígenes y pervivencias*. Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 217-233.
- TATO, Cleofé. «¿Una mujer con voz en el ‘Cancionero de Palacio’ (SA7)?». En BELTRÁN, Vicens y Juan PAREDES (eds.). *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 787-812.
- TORO PASCUA, María Isabel. «‘Ben dizer / se foi perder’: Villasandino y los novísimos». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea], 2023, 12, pp. 152-168. <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.07>> [1 junio 2023].
- TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN. «Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castellano». *Revista de poética medieval*, 2005, 15, pp. 93-106.
- TITTMANN, Barclay. «A Contribution to the Study of the ‘Cancionero de Baena’ Manuscript». *Aquila*, 1968, 1, pp. 190-203.
- WHETNALL, Jane. «*Lírica femenina* in the Early Manuscript *Cancioneros*». En BACARISSE, Salvador *et alii* (eds.). *What’s Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984, pp. 138-150 y 171-175.
- WHETNALL, Jane. «Isabel González of the ‘Cancionero de Baena’ and Other Lost Voices». *La Corónica*, 1992, 21, 1, pp. 59-82.
- WHETNALL, Jane. «Mayor Arias: ‘¡Ay, mar brava, esquival’». En ROMERO LÓPEZ, Dolores *et alii* (eds.). *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*. Bern: Peter Lang, 2007, pp. 11-14.

«TRES MOÇAS D'AQUESTA VILLA». UN JUGUETE ERÓTICO-MUSICAL DE JUAN DEL ENCINA

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO
Universidad Complutense

RESUMEN

Lo erótico/festivo en los *Cancioneros* anda libremente a través de contenidos «subidos de tono», procaces o directamente obscenos. Hay casos que describen de manera casi «visual» algún episodio, como en el villancico que, con el número 179, aparece en el *Cancionero Musical de Palacio*, con el aliciente añadido de un hábil soporte sonoro, que favorece en el lector/oyente la sensación sinestésica. Esto brilla de manera magistral en la firma del músico cancioneril por excelencia, Juan del Encina.

Palabras clave: Moças, Baldrés, Mangas, Pixa, Carallo.

ABSTRACT

The erotic/festive in the *Cancioneros* walks free through «adult» contents, indecent or directly obscene. There are cases that describe in a nearly «visual» manner some episode, as in the carol that, with the number 179, appears in the *Cancionero Musical de Palacio*, with the added incentive of a skilled sound support, that favours in the reader/listener the synaesthetic sensation. This shines in a masterful way in the signature of the song musician by excellence, Juan del Encina.

Keywords: Lads, Soft leather, Sleeves, Cock, Dick.

*Si abrá en este baldrés
mangas para todas tres.*

Tres moças d'aquesta villa
desollaban una pixa
para mangas a todas tres.
Tres moças d'aqueste barrio

desollaban un carajo
para mangas a todas tres.

Desollaban una pixa
 y faltóles una tira,
para mangas a todas tres.

Y faltoles una tira
 La una a buscalla yva
para mangas a todas tres.

Y faltóles un pedaço
 la una yva a buscallo
para mangas a todas tres.

ESTAMOS ANTE UNO DE LOS VILLANCICOS más desenfadados y festivos de Juan del Encina, perteneciente a su *Cancionero Musical*, de 1496¹ y que aparece en el *Cancionero de Palacio* con el número 179, en el que se narra un episodio, una anécdota, por medio de una descripción de carácter realista y con un lenguaje directo, llano, desenfadado y sin cortapisa alguna. Un discurso que hoy es posible que tuviera un aluvión de comentarios escandalizados en cierto tipo de redes sociales, por no mencionar el propósito de algunos «colectivos» que pretenden enmendar la plana a la historia de la literatura, en aras de un lenguaje *políticamente correcto*, para no herir susceptibilidades, o por una equívoca protección hacia ciertos grupos considerados vulnerables:

En la poesía lírica de Juan del Encina, a pesar de la presión y barreras que pone la Iglesia para sacar a luz el erotismo, también encontramos algunas piezas con temas burlescos, jocosos, eróticos y escatológicos [...] de influencia goliardesca (Armijo: 2007, 252).

En el área del erotismo, sólo los fanáticos o los hipócritas confunden los hechos con las palabras. Javier Blasco destaca cómo en la época cancioneril se era menos pacato y que, lejos de escandalizar, el lenguaje procaz se apreciaba como muestra de cultura y de ingenio:

sobre todo en ciertos círculos (universidades, conventos, salones de casas nobles, coros de diversas catedrales, academias literarias). [...] en todos los casos, los textos

¹ Su éxito fue total, hasta el punto de que hubo seis ediciones en 20 años: Salamanca, 1496; Sevilla, 1501; Burgos, 1505; Salamanca, 1507 y 1509; Zaragoza, 1516. Eso sin contar el importante número de pliegos sueltos coetáneos y posteriores. *Vid.* Infantes: 1995, 43-46 y Di Stefano: 2014, 211-224.

que dan cobijo al contenido lascivo justifican cualquier procacidad como un puro e inocuo juego de ingenio, como un inocente ejercicio de agudeza (Blasco: 2020, 802-803).

El tratamiento de lo erótico, y sus sucesivas intensificaciones hacia lo sensual, lo «subido de tono» o lo pornográfico, para desembocar muchas veces en lo decididamente obsceno, se remonta a los orígenes mismos de la historia de la literatura en general y de la poesía en particular, ejemplificado en los líricos griegos (Safo, Anacreonte), y latinos (Ovidio, Catulo), entre otros abundantes nombres. Y ya en cauces medievales, incluso Alfonso X de Castilla no desdeña escatologías de este jaez en algunas cantigas:

Estamos agora em condiçes de fazer uma síntese da visão do mulher e do homem veiculada pelas 7 cantigas obscenas de Afonso X, a que correspondem os números 7, 11, 14, 23, 25, 28 e 29 da edição crítica de Rodrigues Lapa (Branco: 2007, 153).

Y es que, según Díez Fernández:

Hablar de erotismo se remite a textos que comunican conscientemente una exaltación del sexo, del cuerpo, de los placeres [...] se trata de textos cuyos temas centrales pasan por el cuerpo y los hábitos sexuales (Díez Fernández: 2003, 18).

En esta vertiente, la lírica no elude temas como la homosexualidad, el autoerotismo o la utilización de «juguetes» destinados al cultivo de los placeres carnales. Y es alrededor de este último enunciado donde hay que situar el villancico objeto de este estudio, como desarrollaré a continuación.

Decir que Juan del Encina es el impulsor del teatro moderno parece axiomático, así que sólo por emplazarlo literariamente, es pertinente destacar que pertenece a esa larga tradición de poetas/músicos, alabada entre otros por Santillana, por Jordi de San Jordi o por Villasandino, una tradición que, como acabo de señalar, hunde sus raíces en la Grecia clásica, de la mano de aedos y rapsodas, que atraviesa la etapa lírico-medieval y que desemboca en la poesía cancioneril, en una continuidad ininterrumpida que llega hasta las vertientes más actuales, con los que hoy conocemos como «cantautores»:

El castellano heredaba el sentimiento clásico filtrado por el cristianismo, la sensualidad desbordante de la cultura musulmana y la no menos rica expresión bíblica donde la potencia del amor se manifiesta libre de toda rémora impura (García Sánchez: 1976, 8).

Esa simbiosis músico-poética, sin embargo, tiende a separarse frecuentemente en dos ramas a la hora de la investigación, al distanciar texto y música, olvidando que la «marca de estirpe» de la poesía siempre fue musical. Puede no haber rima, ni

cómputo silábico regular, ni orden estrófico; puede volcarse hacia esa extrañamente llamada «prosa poética», pero lo que jamás pierde la poesía es el ritmo, la cadencia, la respiración, elementos esenciales e insustituibles para la música².

En este sentido de correlación entre música y poesía, la larga tradición trovadoresca del Mediodía europeo (además de la rica herencia de los *minnesänger* germánicos), a la hora de calibrar su altura y calidad artísticas, persigue en los poetas/músicos no sólo el reto de la perfección formal en sus obras, sino la reivindicación «de autor», frente a los meros «intérpretes» que cantaban y recitaban *de oído*, con el frecuente resultado de la deturpación, tanto en la música como en el texto. Esta circunstancia incluso pudo llegar hasta la vía jurídica, con antecedentes como el caso del trovador Guiraut de Riquier, quien en 1274, elevó al rey Alfonso X una protesta en forma de *Supplicatio al rey de Castela per le nom dels juglars*, en la que le ruega que evite que cualquier hombre sin cultura, «gente sin inteligencia nin conocimiento, que non saben dezir nin fazer cosas agradables», y que se dedican a cantar, trovar y tocar instrumentos «solo por pedir y por envidia de los buenos», lo que impedía que no se valorase lo suficiente la labor del trovador culto, superior por sus conocimientos y por el certero dominio de la técnica, frente al juglar, las más veces carente de formación poético/musical alguna, y valiéndose sólo de la memoria, a lo que hay que añadir el hecho de que ofrecía constantes variantes -muchas de ellas en consonancia con el lugar o el auditorio de turno-, lo que, eso sí, confería al espectáculo unas indudables características de *marketing* (como diríamos en lenguaje actual)³.

A la hora de abordar los contenidos de la poesía cancioneril, la premisa que hay que tener en cuenta es que el tema fundamental de los trovadores es el amor, y ahí es donde los límites entre lo emotivo, lo platónico, el deseo y los medios para lograrlos se diluyen, a veces de manera muy difícil de deslindar. Lo espiritual –al menos, en principio– del *amor cortés* se cruza constantemente con la rotunda car-

² La estela de los poetas/músicos firma incluida, también se remonta al David bíblico, pero antes, el Antiguo Testamento recoge la acción de Miriam, la hermana de Moisés, tras el paso del mar Rojo, como iniciadora de un canto de alabanza, agradeciendo la protección divina, lo que la situaría como la primera música/poetisa de la historia con nombre conocido, incluyendo la función de lo que hoy sería una directora de orquesta: «Entonces Miriam, la profetisa, hermana de Aarón, tomó en su mano un pandero; y salieron en pos de ella todas las mujeres con panderos y danzas, cuyos coros guiaba, entonando la primera: ‘Cantemos himnos al Señor porque ha dado una gloriosa señal de su grandeza’». (*Éxodo*: 1, 20-21)

³ Guiraut Riquier de Narbona (¿1230?-1292), uno de los últimos trovadores occitanos, se distinguía por el cuidado y la perfección de sus obras. Sirvió bajo el amparo de Aimery, sexto vizconde de Narbona y también en la corte de Alfonso X de Castilla, quien respondió en 1275 a esta consulta con una *Declaratio del senhor rey N'Amfos de Castela*, con valor jurídico y aplicable en el ámbito urbano, dando la razón a los cantores cultos.

nalidad del deseo urgente, así como con las estrategias llevadas a cabo para el logro de ambas vertientes. Ahí es donde el lenguaje tiene la posibilidad de jugar con el doble sentido..., o muchas veces, no tan doble:

la delimitación de la poesía amorosa y la festiva a veces es compleja, los problemas son aún mayores cuando se trata de aislar la poesía erótica, cortando sus trabados lazos con la sátira y la burla (Hurtado de Mendoza: 1995, 26-27).

Pero volvamos a nuestro villancico, cuyo estribillo y vueltas correspondientes dicen: «Si abrá en este baldrés /mangas para todas tres». El original no presenta, naturalmente, signos diacríticos, de manera que hay quienes lo interpretan como una cláusula interrogativa –¿*Si abrá en este baldrés...*?–, y otros como admirativa –*¡Si abrá en este baldrés...!*–, lo que sólo sería pertinente a la hora de la interpretación cantada. Por mi parte, prefiero presentarlo neutro, y que cada uno se quede con lo que mejor le cuadre.

El villancico comienza con el estribillo, seguido de cinco *mudanzas* de tres versos cada una, dos en paralelismo *leixa-pren* y el tercero en función de *vuelta* o *retronx*. Todo ello en ritmo ternario, con predominio de troqueos y algún yambo. Por otra parte, dado el contenido festivo del texto, la música parece pedir un tiempo vivo, o *al ayre*⁴. Lo que sugiere paralelos con la danza, manifestación imprescindible en cualquier tipo de encuentros lúdicos:

Tradicionalmente la poesía yámbica se asocia, en primer lugar, con la *escrologia eleusina* [...] para referirse a expresiones sexuales y escatológicas. [...] En efecto, en diversas conmemoraciones anuales, como las de los ritos místéricos en Eleusis [...] las mujeres se reunían y realizaban un banquete nocturno con todo tipo de alimentos, entre los cuales estaban las tartas con formas de genitales masculinos y femeninos, y la celebración se veía acompañada de la presencia de falos artificiales (Carrizo: 2028, 29-30).

Estas manifestaciones atraviesan épocas y costumbres. Vicenç Beltrán compara los contenidos procaces de la Florencia del *Quattrocento* con los *canti carnescialeschi*, es decir, las canciones propias de la época de carnaval:

Si nos trasladamos a la Florencia del *Quattrocento*, en el entorno licencioso del carnaval para el que Lorenzo de Medici creó los *canti carnescialeschi* [...] el género dominante en las colecciones, el que les ha dado el nombre, son las canciones con las que

⁴ La música renacentista se entendía que fluía a un ritmo definido por el *tactus*, aproximadamente como el ritmo de los latidos del corazón humano. Los términos no siempre se indicaban en la partitura, pero a veces se distinguía entre el movimiento vivo o «al aire» (o *ayre*, lo que ya en el siglo XVII sería el *airoso*) y el pausado, «a espacio».

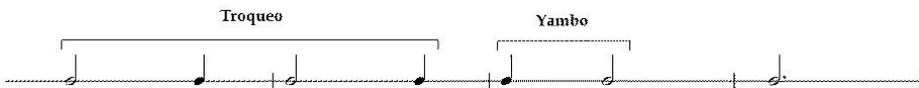
los representantes de los oficios florentinos se dirigían a las mujeres que contemplaban el desfile de carnaval; describiendo los utensilios, trabajos o manufacturas de su profesión jugaban a construir equívocos obscenos (Beltrán: 2014, 20, 22-23).

Bustos Tauler ahonda en esta misma línea de contenidos, a propósito del juego de similitudes léxicas entre significados a los que, por medio del equívoco, desde la recta interpretación de una palabra, se deriva, desde la disemia, hacia la doble lectura:

[hay] casos de equívoco o simple juego con el nombre de unas flores en el contexto de un poema de regalo, prueba de que este recurso conformó una cierta tradición entre poetas contemporáneos de Encina [...] el nombre de una flor sirve para buscar el equívoco en una composición (Bustos Tauler: 2009, 475-476).

Este doble (a veces triple o más) significado lo vamos a encontrar en el villanico que nos ocupa a partir de términos-vector como «baldrés» y «mangas», pero otras palabras destacadas del texto enciniano resultan ser absolutamente explícitas, como enseguida comentaré.

Desde el punto de vista de la composición musical, Encina no se complica la vida. Se trata de una estructura absolutamente canónica: ocho compases (cuatro de prótasis /cuatro de apódosis), según esquema rítmico larga breve / larga breve / (troqueos); breve larga (yambo) / larga⁵.



Toda la composición se apoya sobre un *bajo de Folia* en bloques homófonos⁶:

⁵ Para facilitar la lectura, en los ejemplos, utilizo la notación moderna. En las partituras originales de esta época aún no se empleaba la *línea divisoria*, ya que ésta, aunque sus primeras manifestaciones aparecen a finales del siglo XVI, su uso se generaliza ya en el siglo XVII.

⁶ Uno de los dos más frecuentes en el Renacimiento, junto al *bajo de bacas*, fórmula armónico-melódica del «Guárdame las vacas», utilizada como tema para componer e improvisar variaciones instrumentales y conocido en otros lugares de Europa, particularmente en Italia, como *romanesca*. El esquema armónico del *bajo de folia*, (I)-V-I-VII-III-I-V-(I) aparece a finales del siglo XV en fuentes de música vocal, italianas (*Cancionero de Montecasino*) y españolas, principalmente en el *Cancionero Musical de Palacio*. La homofonía es un tipo de textura vertical en la que se superponen simultáneamente las líneas melódicas de cada una de las voces, con predominio de la armonía, frente a su opuesto, el contrapunto.

Bajo de folía (1er. Modo re o dórico)

Sobre este *bajo* se sustenta una melodía en *Primer Modo* –modo de *re*–, con un ámbito de quinta justa que en el tercer período melódico (primera parte de la prótasis) se encamina hacia la nota más alta (*la*), junto con la flexión modal del *bajo* (*Tercer Modo* –modo de *fa*–), coincidiendo con el sonido más agudo de la línea melódica, y focalizando con ello cada una de las palabras/clave del texto: *baldrés*, *pixa*, *carajo*:

Melodía

Ante todo, es oportuno recordar el significado de «baldrés». El término es registrado en el *DRAE* como en desuso, recogiendo «baldés» o «baldar» en su lugar: «Piel de oveja curtida, suave y endeble, empleada especialmente para guantes» (lo de *guantes* va a ser pertinente, como explicaré a continuación). *Baldrés* además estaría plenamente identificado con un término de uso más moderno, «cabritilla», que así mismo, se define en el *DRAE* como: «Piel curtida de cabrito o cordero joven, muy fina, suave y flexible, que se utiliza principalmente para la confección de guantes». También estaría esto relacionado con la *vitela* o pergamino fabricado a partir de becerritos muertos o no nacidos. El antecedente de *baldrés* en el *Tesoro* de Covarrubias es también significativo para el tema que nos ocupa, ya que un *baldrés* es un: «Cuero muy flojo que hacen los pliegues de los fuelles». Y añade: «Trae su origen en la palabra *baladí*». Es decir, algo de poca importancia o superfluo. Sin embargo, los distintos usos de este material parecen ser frecuentes en la época.

Zúñiga y Sotomayor alude al término en su *Libro de cetrería de caza del azor*, como remedio para sanar las uñas heridas de las aves:

convernía entonces curarla [la uña] de do se arrancó echándole de los mismos polvos, según está dicho, y encima se le ponga un baldrés muy delgado que le cubra todo el dedo de arte que no se le desate. [...] Otros cazadores hay que, en lugar del baldrés que he dicho, les cubren el dedo do se quitó la uña (Zúñiga: 1953, 219-220).

Así que lo que hasta ahora quedaría claro es la materia y algún uso «neutro». Pero Cristóbal Chaves en su *Relación de la cárcel de Sevilla* de 1592, dice:

Y auiedo muchas mugeres que queriendo más ser hombres que lo que naturaleza les dio se an castigado muchas que en la cárcel se han hecho gallos con un baldrés hecho en forma de natura de hombre que, atado con sus sintas se lo ponían y an lleuado por esto docientos azotes y destierro perpetuo (Chaves: 1999, 253-254).

Esta descripción no puede tener mayor vigencia, ya que va en paralelo con una serie de juguetes eróticos similares, cuya utilización se remonta a la Antigüedad, y de venta hoy en cualquier *sex-shop*, e incluso vía internet. En este sentido, hay que tener en cuenta que «gallo» tiene unas fuertes connotaciones sexuales, referidas a la potencia varonil. El propio Covarrubias emplea más de dos páginas en describir el término a partir de orígenes latinos, incluyendo además la explicación de algún contenido eufemístico y algún uso paródico, como la referencia a los «sacerdotes capones».

Respecto a la hechura de juguetes con propósito erótico para mujeres, la medievalista Eleanor Janega explica cómo en la Edad Media, los juguetes sexuales estaban muy extendidos, hasta el punto de que los sacerdotes, durante la Confesión, preguntaban a las penitentes si habían hecho algo con la forma del miembro masculino «para estimular su imaginación infernal»:

Uno es de un fabricante de cuero, que creó uno de cuero rojo completo con una correa para una clienta. [...] Las mujeres también las hicieron ellas mismas, usando cualquier cosa, desde cerámica hasta arcilla (Janega: 2022).

Lo de «mangas» parece más evidente como significado, pero vamos a pararnos un poco en ello. Una manga es algo que cubre el brazo; o bien, el tubo por donde sale el agua de riego; o la medida de ancho de un barco; o un accidente geográfico. Y en los últimos tiempos, «manga» se atribuye a un tipo de *Comic* de origen japonés. En el *DRAE* hay nada menos que veinticinco entradas. Pero en definitiva, «manga» es *algo que contiene algo en su interior*, por extensión, *algo que cubre algo*, del mismo modo, que los guantes a los que alude Covarrubias, que actuarían como *pequeñas mangas* para los dedos.

Así que, de momento, queda establecida la relación *baldrés / mangas*. De manera que el estribillo del villancico, como acabamos de ver en Chaves, va acercándose al área de lo erótico, algo nada infrecuente en la poesía de la Baja Edad Media, como ya he mencionado, y como estudia Álvaro Alonso, al referirse al léxico de muchas poesías amorosas:

Los términos se documentan con frecuencia en poemas inequívocamente eróticos. Más aún: muchas veces tales términos se agrupan de forma idéntica a como lo hacen

en otros textos obscenos. [...] Casi siempre tales términos aparecen en contextos donde son frecuentes los juegos de palabras (Alonso: 2012, 293-294).

Pero el villancico continúa con la primera *mudanza*:

Tres moças d'aquesta villa
desollaban una pixa
para mangas a todas tres.

Ya tenemos otra palabra, ahora de significado más que evidente: *pixa*. Según Covarrubias: «Dijose del nombre griego *πηγή*, (*fons*) porque es la fuentequilla por donde sale la orina». La interpretación es obvia y, por mencionar una obra como ejemplo de contenidos obscenos, en la anónima *Carajicomedia* la palabreja en cuestión aparece en numerosas ocasiones, junto a su sinónimo *carajo*, punto de partida de las 117 coplas desde el mismísimo arranque; «Al muy impotente carajo profundo»⁷. Por si quedase alguna duda acerca del recto sentido de ambos términos, el villancico, en la segunda *mudanza*, lo añade en el ya establecido juego del *leixa-pren*:

Tres moças d'aqueste barrio
desollaban un carajo
para mangas a todas tres.

De manera que, hasta aquí, lo que tenemos es la descripción de un hecho concreto: tres mujeres jóvenes (*moças*), vecinas del mismo lugar «d'aquesta villa», quieren confeccionar unas mangas de piel fina «para todas tres», es decir, para utilizarlas en sí mismas. Esa piel han de conseguirla a partir de una «pixa» o «carajo», al que es necesario desollar para tal propósito⁸.

Así que de lo que hablaría la coplilla, al menos en principio, es de la confección, por parte de las tres *moças*, de una especie de preservativo⁹:

⁷ Según Corominas, el primer uso se registra en el *Cancionero de Baena*.

⁸ Sería deseable que el carajo en cuestión perteneciese a algún recién ajusticiado, del mismo modo que los pastelillos de carne se hacían con la de los ahorcados expuestos, como así se describe en *El Buscón* quevediano, ya que, si estuviese vivo, el dolor sería inimaginable para el desdichado poseedor del miembro en cuestión: «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem eternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (Quevedo: 1991, 201).

⁹ En la Grecia antigua, el término *ὀλισβος*, con significado de «resbalar» o «deslizar», se refería al artilugio de piedra, cuero o madera con forma fálica que las mujeres impregnaban en aceite de oliva para practicar el arte del amor propio. En Roma, recibía el nombre de *dildo*. El consolador más antiguo de la historia se encontró en la cueva de *Hohle Fels* (Alemania), un falo de piedra pulida de unos veinte centímetros de largo, y de unos 28.000 años de antigüedad (Sanz: 2016).

El preservativo, uno de los métodos más antiguos, fue descrito por primera vez en el siglo XVI como «una vaina para el pene confeccionada con lino y destinada a evitar la transmisión de la sífilis», pero se menciona en la civilización humana desde los egipcios quien desde el año 1000 a. c. lo fabricaban de lienzo (Aguiar García: 2019).

Claro que teniendo en cuenta que la *manufactura* referida lo que dice es que el baldrés era «para mangas a todas tres», parece deducirse que ahí no habría participación masculina sino empleo de un juguete erótico como los que describe Chaves (*vid. supra*), para uso y disfrute de las tres amigas, así que estaríamos ante un caso de lesbianismo, o más bien, *tri* o *polilesbianismo*, narrado de la manera más jocunda, más festiva, más alegre. Una estampa *quasi* teatral (nada sorprendente, tratándose de Encina), cuyo antecedente aparece ya en *Las 1001 noches*, en el cuento de «El mandadero y las tres doncellas». No sé si Encina pudo conocer esta fuente, pero seguramente sería algo recogido en la vía popular desde mucho tiempo atrás.

Pero claro, es que en la tercera y cuarta *mudanzas* «la cosa» continúa:

Desollaban una pixa
y faltóles una tira,
para mangas a todas tres.
Y faltóles una tira,
la una a buscalla iva
para mangas a todas tres.

Una tira. Dice el *DRAE*: «Pedazo largo y estrecho de una cosa delgada». Ahora, el narrador amplía detalles. No era suficiente con el desuelle de una *pixa* o *carajo*... ¿se refiere a un miembro o a dos? Quizá esto último, porque con uno solo probablemente no habría suficiente materia prima «para todas tres», de ahí la necesidad de aumentarla.

Todavía, se refuerza la búsqueda en la quinta *mudanza*, con la utilización del correspondiente sinónimo:

Y faltóles un pedaço,
la una iva a buscallo
para mangas a todas tres.

La imagen no puede ser más «cinematográfica». Es como un cuadro de interiores, en el que tres mujeres jóvenes se reúnen para confeccionar un aparato erótico —un evidente juguete sexual— cosiendo trozos de cuero suave y que, al advertir que, para la conclusión del objetivo, les falta «materia prima», una de ellas abandona la estancia para ir en busca de más, en forma de *tira* o *pedaço*, procedente de «otra» *pixa* —o *carajo*— disponible. Destacan los verbos de acción: «desollar», «ir», lo que

coadyuva a la representación *visual*, y en este sentido, Encina consigue dar forma dramática al texto y traspone los esquemas desde lo cancioneril hacia lo teatral:

los villancicos incluidos en el *Cancionero* son obras en las que Encina ensaya sus maniobras dramáticas [...] resulta imposible valorar y apreciar debidamente los primeros pasos del teatro español sin tener en cuenta la poesía cancioneril [...] en los cancioneros podremos encontrar los antecedentes directos de nuestras primeras manifestaciones teatrales (Ballester: 2009, 24).

1496, la España de los Reyes Católicos, de la Inquisición, de la persecución hacia judíos y moriscos, de la enorme influencia de la Iglesia Católica, que irá *in crescendo* hasta desembocar en sus Decretos tridentinos, que, entre otras cosas, dejarán instrucciones muy claras para el tratamiento de la música (Couceiro: 2013, 245). Sin embargo, en paralelo, es época de publicaciones de contenido fuerte, desde el punto de vista del erotismo. Ahí están el *¡Ay, panadera!*, *El Provincial* o las *Coplas de Mingo Revulgo*, para desembocar en el «Cancionero de burlas provocantes a risa», añadido al *Cancionero General*, en su edición de 1521 (García Sánchez: 1976, 8). Pero también las firmas ilustres venían incluyendo esta vertiente en sus versos, caso de Villasandino, Timoneda y algunos romances anónimos, así como de Santillana o Mena, en el siglo precedente, si bien las alusiones de tipo obsceno son mucho más frecuentes en el entorno pastoril, lo que no se cumpliría en el caso de nuestro villancico, ya que el episodio tiene lugar en un ambiente más urbano, «en aquesta villa», por más que el término no siempre determine una zona de manera concreta.

Encina tiene otra tanda de cantos eróticos, de muy lejana estirpe, como estudia Armijo:

en la literatura hallamos este binomio música-eros a través de los tiempos, como en *El banquete* de Platón, *El arte de amar* de Ovidio, *Las mil y una noches*, los *Sonetos* de Shakespeare y el *Decameron* de Boccaccio» (Armijo: 2007, 249).

Pero el carácter decididamente obsceno, además del villancico que nos ocupa, se destaca en otro de similar contenido y así mismo, con paralelo musical-festivo, el *Cucú, cucú, cucucú / guarda, no lo seas tú*¹⁰. Mencionaba más arriba la relación intrínseca del ritmo, aplicado a la poesía, al señalar las características ternarias del villancico protagonista de este trabajo, pues bien, éstas se dan asimismo en las *mudanzas* del *Cucú*, así como el predominio del ritmo trocaico, lo que, desde la coreografía, facilita el paso de baile denominado *bransle* o *branle*¹¹. En lo que se

¹⁰ Recogido con el número 112, en el *Cancionero Musical de Palacio*.

¹¹ Frente a la generalizada *dança baixa* cortesana, de finales del siglo xv, el *branle* era una danza practicada mayoritariamente por el pueblo (Arbeau: 1967, 128 y ss; Reese: 1959, 567 y ss.). Como

refiere al término, «cucú», su empleo en la época remite a «cornudo», y al principio podría sonar como simple onomatopeya del canto de un ave que –recordemos– siempre pone sus huevos en nido ajeno, de ahí vendría la similitud. Pero la disemia se resuelve inmediatamente, al aparecer en las *mudanzas* palabras tan expresivas como *hoder*, *encornudar*, *mear* o *cuerno*, además de incluir algunos sabios consejos al marido consentidor, como «harta bien la tuya [tu muller] tú», para evitar un adulterio, tal vez provocado por insatisfacción femenina¹².

Así que, a pesar de que Encina, después de varios intentos y solicitudes fallidas, finalmente fue ordenado sacerdote en 1519, nunca tuvo remilgos de ningún tipo a la hora de utilizar el lenguaje pertinente para un contenido «subido de tono», despreciando el eufemismo, lo que tampoco es algo nuevo, ya que no hay olvidar toda la tradición goliardesca a la que ya aludí en páginas previas. Allí, con gran libertad y de manera directa, se cantaban frecuentemente los placeres carnales, describiendo escenas procaces y claramente obscenas¹³.

El carácter mundano del autor es destacado por los editores Jones y R. Lee:

Es evidente que era muy mundano [...] Le gustaban las mujeres. A ellas fueron dedicadas sus mejores poesías. Es posible que hayan sido ejercicios puramente convencionales [...] lo único que se puede decir es que en muchos casos tienen toda la apariencia de ser poesías de amor. Algunas de ellas son acrósticos que deletrean el nombre de la dama (Encina: 1972, 14-15).

Frente a la compartimentación moderna de las artes como áreas independientes, para los antiguos griegos la música era inseparable de la danza, el teatro o la poesía, ya que el arte de los sonidos iba acompañado normalmente de un texto poético y de un baile¹⁴. Por otra parte, y al margen de su dimensión artística, el filósofo Pitágoras ahondaba en la vertiente terapéutica de las melodías, pues con ellas era posible aliviar el alma humana. Y en este sentido, si bien la mayor parte de las etimologías sitúan la palabra *música* como procedente de «el arte de las musas», otras corrientes lingüísticas bucean en el estudio del posible origen indoeuropeo del término *men*, con significado de «mente», «pensar», «actividad espiritual», tér-

ejemplo de exquisita factura, el grupo catalán *Hesperion XX*, dirigido por Jordi Savall en su grabación de 1991, consigue una excelente reconstrucción, *vid.* Bibliografía.

¹² Mosen Higiní Anglès no sólo intentó borrar las palabras gruesas en el manuscrito original, sino que al transcribir, las cambió decididamente, como cuando, en lugar de «la más buena muller / ravia siempre por hoder», modifica y escribe: «la más buena muller / ravia siempre y pode fer» (?).

¹³ Para el estudio del eufemismo en relación a lo erótico, *vid.* Bibliografía (páginas *web*).

¹⁴ Orquesta *-Ορχήστρα-*, el lugar destinado a la representación teatral en la antigua Grecia, significa, literalmente, «andar a pequeños saltos», es decir, bailar.

minos más cercanos desde el punto de vista del intelecto¹⁵. En cualquier caso, las musas son seres positivos y, por extensión, alegres. Ésta es la alegría que Encina es capaz de transmitir en muchas de sus canciones, sobre todo, en casos como el del villancico protagonista de este trabajo, la alegría del discurso; la alegría de la música.

En definitiva, la alegría de vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR GARCÍA, Antonio *et alii*. «Historia del condón y otros métodos anticonceptivos». *Revista médica electrónica* [en línea], 2019, 41, 2, pp. 588-597. <https://revmedicaelectronica.sld.cu/index.php/rme/article/view/2634/pdf_628> [20 septiembre 2023].
- ALONSO, Álvaro. «Erotismo y poesía pastoril». *Analecta Malacitana*, 2012, 32, pp. 277-295.
- ANÓNIMO. *Carajicomedia*. Ed. Álvaro Alonso. Málaga: Erótica Hispánica, 1995.
- ARBEAU, Thoinot. *Orchesography*. New York: Dover publications, 1967.
- ARMIJO, Carmen Elena. «Amor, poesía y erotismo en el Cancionero de Juan del Encina». En LÓPEZ CASTRO, Armando y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. vol. I, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 249-255.
- BALLESTER MORELL, Blanca. «Juan del Encina: compositor, poeta y dramaturgo». En MATA INDURÁIN, Carlos y Adrián J. SÁEZ (coords.). «*Scripta manent. Actas del Ier Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, JISO, BIADIG. Biblioteca áurea digital, 2011, pp. 23-34.
- BELTRAN, Vicenç. «Poesía musical antigua y cultura humanística. Juan del Encina entre Castilla e Italia». En CORTIJO OCAÑA, Antonio, Ana M. GÓMEZ-BRAVO y María MORRÁS (eds.). *'Vir bonus dicendi peritus': estudios en honor a Charles B. Faulhaber*. Nueva York: Seminario Hispano de Estudios Medievales, 2014, pp. 17-62.
- BLASCO, Javier. «Letanía erótica. Manual de uso». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2020, número extraordinario 7, pp. 798-818.
- BRANCO, Antonio. «A Mulher e o Homem na Poesia Obscena de D. Afonso X». En Armando LÓPEZ CASTRO y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2007, pp. 151-154.

¹⁵ Según Kathleen Fraser (Glasgow University), el recorrido inverso del término sería: «Préstamo (s. xv) del latín *musicus* y este del griego *moysikós* 'poético', 'músico', propiamente 'arte de las Musas', derivado de *moÿsa* 'musa'. De la raíz indoeuropea de *mente*. Las Musas se representan invariablemente acompañadas portando distintos instrumentos musicales. Caliope —la épica—, una lira; Clío —la historia— una trompeta; Erató —poesía lírica— una flauta; Polimnia simboliza los cantos sagrados; Euterpe representa la música en conjunto; Talía patrocina la poesía bucólica y Terpsícore complementa la actividad musical por medio de la danza.

- BUSTOS TAULER, Álvaro. «Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el Cancionero de Juan del Encina (1496)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2009, 86, 4, pp. 469-485.
- CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO [en línea]. <<https://musicaantigua.com/el-cancionero-musical-de-palacio-digitalizado-para-todos-los-publicos/>> [20 septiembre 2023].
- CARRIZO, Sebastián. «Invectiva, burla, obscenidad: los orígenes rituales de la yambografía antigua». *Circe, de clásicos y modernos*, 2018, 22, 1, pp. 29-48.
- CHAVES, Cristóbal. *Relación de la cárcel de Sevilla*. Eds. César HERNÁNDEZ y Beatriz ALONSO. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- COUCEIRO, María del Pilar. «Textos bíblicos e implicaciones musicales en el teatro bajo-medieval y renacentista». *Biblias Hispánicas*, vol. 2. San Millán de la Cogolla: Instituto Orígenes del Español/CILENGUA, 2013, pp. 245-258.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Colab. José A. PASCUAL. Madrid: Gredos, 1980.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Felipe C. R. MALDONADO. Madrid: Castalia/Nueva biblioteca de erudición y crítica, 1995.
- DI STEFANO, Giuseppe. «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado». *Revista de Poética Medieval*, 2014, 28, pp. 211-224.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- ENCINA, Juan del. *Poesía lírica y cancionero musical*. Eds. R. O. JONES y Carlyn R. LEE. Madrid: Castalia, 1972.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego. *Poesía erótica*. Ed. J. Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ (intr. y notas). Maracena/Granada: Ediciones Aljibe, 1995.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «La poesía de cordel». *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 1995, 166, 167, pp. 43-46.
- JANEGA, Eleanor. *La Edad Media. Una historia gráfica*. Barcelona: Editorial Pasado&Presente, 2022.
- LAS MIL NOCHES Y UNA NOCHE. Trad. Joseph Charles MARDRÚS. Barcelona: Ahr, 1965.
- POESÍA ERÓTICA CASTELLANA. Eds. J. GARCÍA SÁNCHEZ y M. Ricardo BARNATÁN. Sant Vicenç dels Horts: Círculo de Lectores, 1976.
- QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Ed. Domingo YNDURÁIN. Madrid: Cátedra, 1991.
- REESE, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York: Norton, 1959.
- SAGRADA BIBLIA. Ed. Bowers S. L. Madrid: Cantera, 1947.
- SANZ, Javier. «Los juguetes sexuales en la antigüedad» [en línea]. <<https://historiasdelahistoria.com/2016/02/15/los-juguetes-sexuales-en-laantigüedad>> [10 febrero 2023].
- ZÚÑIGA Y SOTOMAYOR, Fadrique de. *Libro de cetrería de caza del azor*. Ed. Dámaso GUTIÉRREZ-ARRESE. Madrid: Bibliófilos españoles, 1953.

Para el estudio del eufemismo en relación a lo erótico véase: <<https://enlunadebabel.com/2014/07/15/sexo-oral-y-escrito-argot-eufemismos-y-etimologia/>> [9 abril 2023].

Para la audición de «Si abrá en este baldrés». *Hesperion Xx*. Jordi Savall (dir.): <<https://www.youtube.com/watch?v=pkzf06hwvle>> [19 enero 2023]

LA ‘DIVINA’ SERRANA DE GUEVARA

MARIA D’AGOSTINO

Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

A Lia Vozzo Mendia y su magisterio

RESUMEN

Partiendo de un sintético recorrido por la obra poética de Guevara y observando las desviaciones de las que se enriquece frente al código de la tradición lírica *cancioneril*, el artículo se centra en el análisis de la *esparsa* «Si fuésedes vos serrana», hasta ahora desatendida por lo estudiosos, en la que el poeta invierte algunos de los *topoi* que caracterizan la *serrana* del *Libro de buen amor* con el objetivo de distanciarse de un género que nunca practicó.

Palabras clave: Guevara; Petrarca; *serranilla*; Carvajal; Ficino; Lucrecio.

ABSTRACT

Starting with a brief overview of the poetical output by Guevara, and highlighting the new elements he brought to the *cancioneril* lyrical tradition, this article then focuses on the analysis of the *esparsa* «Si fuésedes vos serrana». Hitherto disregarded by most scholars, this poem is particularly interesting because the poet switches some *topoi* that are distinctive of the *serrana* of the *Libro de buen amor*. The closer study demonstrates how Guevara aimed in this text to distance himself from a genre he never actually practiced.

Keywords: Guevara; Petrarca; *serranilla*; Carvajal; Ficino; Lucretius.

LA OBRA POÉTICA DE GUEVARA se inscribe dentro de la tradición fuertemente codificada de la lírica *cancioneril*, compartiendo sus opciones temáticas y formales. El tema obsesivo del amor es analizado según la fenomenología tópica basada en la superioridad de la dama, el sufrimiento del amante, la necesidad del *secretum*, la fidelidad.

Sin embargo, la fisonomía poética de Guevara no se acaba en una tópica descripción de los *dictamina* del amor cortés, sino que se enriquece de desviaciones, tanto de ese código, en una dirección realista, como reinterpretando de manera original algunos géneros consolidados de la poesía cancioneril, como es el caso del *Infierno de amores* y de *la Sepoltura de Amor* (Guevara: 2002, 89-94 y 189-243). De hecho, la perspectiva del *Infierno* de Guevara frente a los anteriores infiernos y purgatorios de amor, cuyo arquetipo es el *Infierno de los enamorados* de Santillana, cambia profundamente. En la composición de nuestro poeta la representación alegórica da paso a una larga metáfora, cuyo tono es, en cierto modo, más cercano al de las *complaintes* francesas que al de los alegóricos decires del Marqués¹. Lo que se describe es un infierno interior, que causa un sufrimiento inaudito al amante desesperado y le induce a revelar a la insensible amada, en un prolongado lamento, todas las gradaciones de un dolor persistente; es una imagen alusiva que le permite al poeta expresar un estado anímico angustiado. Para Guevara el infierno se convierte en la metáfora misma del amor y de ese infierno puede librarlo sólo la mujer.

Aún más significativa es la originalidad de la *Sepoltura de Amor*, como observó hace tiempo Pedro Cátedra y más tarde Toro Pascua (Cátedra: 1989a, 145-156 y Toro Pascua: 1995, 663-669); de hecho, si el título remite a los sepulcros y testamentos de amor, tan abundantes en la producción poética de la época, al punto de constituir, como señalaba Botta «un piccolo genere particolarmente fortunato» (Botta: 1985, 280, n.º 209), el desarrollo del texto de nuestro poeta es cuanto menos sorprendente, dado que el sepulcro no se construye para el amante muerto por amor, ni para la dama, sino para el Amor mismo, ejecutado tras un largo juicio para vengar su constante indiferencia hacia sus seguidores.

Sin embargo, además de las desviaciones de códigos y géneros consolidados como los que se acaban de mencionar, entre las razones que hacen de Guevara un poeta especialmente interesante en el panorama lírico cancioneril, cuentan los ecos petrarquistas y una atención a los datos naturalistas presentes en sus textos muy poco usuales entre sus contemporáneos (Guevara: 2002, 22-26).

¹ Sobre los *Infiernos de amores* cancioneriles ha vuelto recientemente Caravaggi que a propósito del desarrollo de los textos posteriores al del Marqués de Santillana subraya como «Con l'*Infierno de los enamorados* del Marchese di Santillana si viene consolidando una tradizione letteraria già alquanto estesa, in cui s'imporranno, in misura variabile, la fonte virgiliana e la fonte dantesca, con la prevalenza (piuttosto scontata) della più antica in epoca umanistica e con qualche possibile variazione, soprattutto per quanto concerne (per così dire) il contenitore e il contenuto, vale a dire la definizione topografica del luogo ultraterreno dove si sconta la pena e la sfilata dei personaggi che vi sono collocati. Negli epigoni si nota comunque una considerevole riduzione dell'intento allegorico primigenio, intrinsecamente moraleggiante, e dello stesso impianto narrativo che lo sostiene» (Caravaggi: 2020, 168); se remite al artículo del estudioso italiano también para una síntesis de los principales estudios sobre el tema.

Como es sabido, la presencia de elementos petrarquistas en la poesía de cancionero representó durante mucho tiempo una *vexata quaestio*. El nudo se presentaba tan difícil de desatar que incluso un estudioso de la talla de Rafael Lapesa volvió sobre el tema varias veces, admitiendo, rechazando y volviendo a admitir las influencias de Petrarca en los poetas del *Cancionero General*. De hecho, en 1962 Lapesa argumentaba que la relación entre la lírica cancioneril y la italiana de origen petrarquista fue «constante» (Lapesa: 1962, 271), reiterando de alguna manera lo ya dicho en la primera edición de *La trayectoria poética de Garcilaso* de 1948; más tarde, en la segunda edición del ensayo sobre el gran toledano (1968), se retractaba y negaba la posible influencia de Petrarca en los poetas de cancionero, eliminando el pasaje donde la había mantenido. Retomó el tema, esta vez definitivamente a favor de la presencia de Petrarca, en la edición de 1985 del volumen sobre Garcilaso (Lapesa: 1985, 19-22 y n.º 18^{bis}), a raíz de un célebre ensayo de Francisco Rico quien, hablando de las incertidumbres de Lapesa sobre el problema, así se expresaba: «Yo [...] diría que la vacilación de tan perspicaz filólogo es un óptimo testimonio, *a parte subiecti*, de una ambigüedad y una indecisión constitutivas *a parte obiecti*» (Rico: 1979, 124-125)².

En efecto, la crítica ha reiterado que, como contrapunto a una consumada habilidad dialéctica que expresa las contradicciones afectivas en las que se debaten los poetas, hay en la lírica cancioneril una absoluta falta de referencias naturalistas, de correspondencias entre el contraste intimista y el mundo que rodea a los amantes infelices. En este sentido, ya Le Gentil señaló como excepción precisamente la poesía de Guevara (Le Gentil: 1949, 147), mencionando en particular la *esparsa* «Las aves andan volando»; Lapesa, al apuntar que «es innegable que [...] se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al Petrarquista» (Lapesa: 1985, 216) caracterizado por una nueva «sensibilidad ante la naturaleza», se refería a la misma *esparsa* destacando: «la dolorida soledad [del poeta] en medio de la alegría primaveral [...]; tal vez Guevara no hubiese leído un solo poema del solitario de Valclusa, pero hay que pensar inevitablemente en el devanar de Petrarca por las orillas de Sorga, llevando en su memoria la imagen de Laura, velada y embellecida bajo una lluvia de flores» (Lapesa: 1985, 217)³.

Las aves andan volando
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,

² Una síntesis de las posturas críticas sobre el petrarquismo de los poetas cancioneriles anteriores al ensayo de Rico, especialmente de las de Lapesa, puede leerse en Gargano (1988, 9-12).

³ Ya ha sido señalado (Guevara: 2002, 2) que Lapesa confundió Guevara (Nicolás) con Carlos de Guevara. Sin embargo, lo que aquí interesa es el juicio del estudioso sobre el texto de la *esparsa*.

las aguas dulces sonando,
 los pavos hazen las ruedas.
 Yo, sin ventura amator,
 contemplando mi tristura,
 dessago por mi dolor
 la gentil rueda d'amor,
 que hize por mi ventura.

En realidad, en la *esparsa* de Guevara se encuentran motivos no sólo petrarquistas, sino frecuentes en la lírica románica desde los trovadores; sin embargo, lo que es significativo es que estos motivos, aunque antiguos, aparezcan en un poeta cancioneril del último cuarto del siglo xv.

En efecto, el «devanear de Petrarca» al que se refería Lapesa comparándolo con el de Guevara, se encuentra, más que en «Las aves andan volando», en el «Llanto de Guadalupe» (Guevara: 2002, 122-135). En este texto el poeta imagina regresar a Guadalupe y abandonarse a la memoria del pasado: el recuerdo de la mujer amada recrea en el poeta una situación de doloroso sufrimiento, sobre todo porque aquellos lugares en los que fue feliz se le presentan como transformados. Una situación que efectivamente evoca el tormento de Petrarca en Valchiusa. Respecto al «Llanto de Guadalupe», ya Rico apuntó cómo la serie anafórica «aquí vi.../aquí vi.../aquí vi...», que introduce casi todos los versos de 3 *coplas* era una versión cancioneril del soneto 112 de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* (vv. 5-14) y que, por lo tanto, Guevara tenía que conocer el *romance* de Carvajal «Terrible duelo fazía» donde el estudioso señalaba la «indudable imitación de Petrarca» de la misma serie anafórica compaginada con otros lugares del *Canzoniere*.

Compárese el texto de Guevara, con los de Carvajal y de Petrarca:

Guevara, «Llanto de Guadalupe» (vv. 17-40):

Aquí vi ser infinida
 la mayor gloria d'altura,
 aquí vi la hermosura
 que jamás no se me olvida;
 aquí vi mi dulce vida
 con cativa presunción,
 que de verla ser perdida
 se me quiebra el corazón.

Aquí vi lo que no veo,
 aquí veo lo que no vi,
 aquí vi donde nascí,
 aquí muero con desseo;
 aquí estoy donde guerreo

mi salud con mi memoria,
 aquí bivo do recreo
 más con pena que con gloria.

Aquí vi do bien amé,
 aquí vi donde penava,
 aquí vi do descansava,
 aquí vi donde lloré;
 aquí vi donde dexé
 lo que no puedo cobrar,
 aquí vi donde troqué
 mi plazer con mi pesar.[...]

Romance de Carvajales (vv. 22-36)

aquí la vide tal día	aquí conmigo fablava;
aquí llorando e sospirando,	mis males le recontaba;
aquí pendava sus cabellos,	se vestía e despojava;
aquí la vide muy bella,	muchas veces desfraçada;
aquí la vide tal fiesta	quando mi vida penava,
con graciosa fermosura	mucho más que arreada;
aquí mostraba sus secretos	los que yo ver deseava.

(Carvajal: 1967, 174)

Petrarca, *Canzoniere*, (112, vv. 5-14)

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
 or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
 or vestirsi onestate, or leggiadria,
 or mansueta, or disdegnosa et fera.
 Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
 qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
 qui co' begli occhi mi trafisse il core;
 qui disse una parola, et qui sorrise⁴;

En efecto, además de la múltiple anáfora puesta de manifiesto por Rico, las reminiscencias del *Canzoniere* y la sensibilidad de Guevara ante la naturaleza son evidentes en otros pasajes del «Llanto de Guadalupe». De hecho, los versos 49-52 «Mas en todas sus moradas / y por todas las verduras / do miré sus hermosuras / ya vi muertas las pisadas», son una versión *cancioneril* de los 108-110 de la canción

⁴ Los textos del *Canzoniere* se citan de Petrarca: 1996.

XXIII de Petrarca, «Nel dolce tempo de la prima etade: «Ed io non ritrovando intorno intorno / ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma [...]. La situación es parecida: Guevara busca las huellas de la mujer amada y no las encuentra: «[...] ya vi muertas las pisadas», se lee en el texto, donde, 'pisadas' ocupa, además, la misma posición de rima que «orma» en la canción de Petrarca.

En ausencia de la dama el paisaje se ha transformado en un lugar que comunica una sensación de muerte: «Vi las sierras temerosas/ de mortal sombra cubiertas» procede de «veggendo a' colli oscura notte intorno» (RVF, 321, 12), así como «las aguas en sequedad» recuerda el «né fiume fu già mai secco [...]» y «los manjares sin sabor» al «il cibo assentio e toscio» del soneto 226 del *Canzoniere*. Guevara se queja de su insomnio: «Ya no duermo noche oscura /ni lo claro me sosiega» («Llanto de Guadalupe»: vv. 157-158), al igual que Petrarca lamenta como «la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco», tomado del mismo soneto 226, (vv. 6-8).

En otro poema «O desastrada ventura / o mi fe desconsolada», en una situación narrativa no muy diferente a la del «*Llanto de Guadalupe*», nuestro poeta lamenta cómo:

Con tal membraça de amor
 en la dulce primavera
 vome solo a la ribera
 contemplando en mi dolor;
 y con mis tristes enojos
 assentéme entre las flores
 donde regué con mis ojos
 más que sacan las calores.

En estos octosílabos, insólitos para un poeta cancioneril, no puede no escucharse el eco de los versos 110-114 de la misma canción XXIII mentada hace un momento:

come huom che tra via dorma
 gittàimi stancho sovra l'erba un giorno.
 Ivi, accusando il fugitivo giorno
 a le lagrime triste allargai 'l freno
 e lasciaile cader come a lor parve [...]

Cabe señalar que, aparte de la serie anafórica identificada por Rico, las demás reminiscencias del *Canzoniere* presentes en el *romance* de Carvajal por él destacadas (Rico: 1979, 125 n.º 31), no se retoman en el texto de Guevara, así como las que se acaban de ilustrar para sus poemas, no aparecen en el del poeta de la corte aragonesa de Nápoles. Es posible, como mantiene Rico, que Guevara conociese el *romance* de Carvajal, pero es cierto que en la mayoría de los casos acudió directamente al

texto de Petrarca, confirmando así cómo para los poetas españoles de finales del siglo xv principio del xvi «fue corriente encontrar ciertos materiales en Petrarca y elaborarlos en una dirección deliberadamente no petrarquesca» (Rico: 1979, 122)⁵.

La marcada atención de Guevara al dato naturalista vuelve, de hecho, en otra *esparsa*, a la que en la edición de su *corpus* poético no dediqué la atención que la breve composición merece.

«Guevara a su amiga pasado el puerto con grant fortuna»
 Si fuédeses vos serrana,
 por estas sierras fraguosas,
 la sierra de muy ufana,
 se tornaría toda llana,
 y sus robles todos rosas.
 Las nieves no paresçrían
 ante vuestra fermosura,
 vientos, lluvias çesarían,
 así que todos podrían,
 sin temor de su friura
 pasar la sierra segura.
 (Guevara: 2002, 310-311)

El texto no aparece entre los muchos del autor transmitidos por el *Cancionero General*, sino sólo en el *Cancionero de Rennert* (LB1) y en el *Cancionero capitular de la Colombina* (SV2) y la rúbrica es la misma en ambos manuscritos⁶.

El poema no presenta la menor dificultad exegética: el poeta, tras atravesar la sierra en un paisaje decididamente hostil, dedica una breve composición a su amiga en la que imagina, a través de un largo *adynaton*⁷, cómo, si ella fuese serrana en esos lugares, el paisaje sufriría una metamorfosis radical.

⁵ Sobre el petrarquismo de los poetas cancioneriles ha vuelto recientemente Tomassetti (en prensa).

⁶ Las siglas de los manuscritos son las ya clásicas de Dutton (1990-1991). Bastante amplia es la bibliografía sobre el manuscrito Add. 10431 de la British Library (LB1), conocido también como *Cancionero de Rennert*, sobre todo por lo que se refiere a sus relaciones con el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511 y de 1514. Se trata, sin duda, de uno de los testimonios más interesantes de la poesía de la época de los Reyes Católicos; véanse, por lo menos, Rennert: 1889; Alvar: 1991; Moreno: 1997; Moreno: 1999; Moreno: 2000; Moreno: 2001; Guevara: 2002, 38-43; Botta: 2002 y Beltrán: 2010. Para el manuscrito 57-5-38 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, *Cancionero Capitular de la Colombina* (SV2), véanse la edición de Severin: 2000 y el estudio de Moreno: 2011.

⁷ Los significados que puede adquirir el *adynaton* en la poesía medieval italiana han sido objeto de un estudio de Silvia Argurio (2020) que dedica una parte de su análisis también a la lírica de área francesa.

Creo que en este texto Guevara demuestra conocer bien la tradición de la *serranilla*, que desde las *cantigas de serrana* del *Libro de buen amor* llega a las *serranillas* de Carvajal, pasando naturalmente por las del *Marqués de Santillana*⁸ y sus, en verdad, escasos emuladores (García: 2005, 26).

Naturalmente no es este el lugar para dar cuenta de la complejidad de esta tradición, sólo recordaré que, a excepción de las *cantigas de serrana* del Arcipreste de Hita, en las que se parodia el modelo de la *pastourelle*, las *serranillas* de Santillana y, sobre todo, las de Carvajal no son ni uniformes ni homogéneas⁹. De hecho, en Santillana confluyen el modelo idealizado de la pastora francesa y el ibérico más realista, derivado de la tradición de la *serrana salteadora*, con un claro predominio de la primera; mientras que en Carvajal, si por un lado, la inserción de claves cortesanas representa una innovación en el género, por otro, el encuentro con villanas agresivas y monstruosas remite a un modelo compartido con el *Libro de buen amor*¹⁰. En particular, por lo que se refiere a la dimensión cortesana de algunas *serranillas* de Carvajal, resulta sumamente indicativo el texto «Entre Sesa y Cintura» (Carvajal: 1967, 116-117) cuya protagonista femenina es la princesa de Rossano, y en el que, como notaba Michel García «sólo el estribillo recuerda, además remotamente, las características de la pastorela: dos topónimos de consonancia rústica y un narrador cazando» (García: 2005, 37). En efecto, ya en este texto de Carvajal que, con razón, no todos los estudiosos adscriben al género, es posible detectar el inicio de ese «deslizamiento de lo narrativo a lo lírico» destacado por Álvaro Alonso (Alonso: 2018, 2) a propósito de algunas *serranillas* fechadas entre 1490 y 1540 y que ha llevado al estudioso, al final de su articulado análisis sobre las características y las novedades de las composiciones que estudia, a hablar más de «disolución del género que de su evolución» (Alonso: 2018, 1). De hecho, desprovisto del elemento narrativo y de toda referencia sensual, «Entre Sesa y Cintura» se limita a celebrar la belleza de Eleonora de Aragón, comparándola con las de mujeres míticas, como Elena, o asimilándola a la divina hermosura de Diana¹¹ y, sobre todo, de Venus.

⁸ Para la lectura de los textos véanse, respectivamente, Carvajal: 1967, 88-89, 128-129, 194-195, 198-199, 208; Ruiz: 2001, 230-263 y Santillana: 1983, I, 63-87.

⁹ Es imposible dar cuenta de la bibliografía sobre la *serranilla*, de las *cantigas de serrana* del Arcipreste de Hita a las *serranillas* de Carvajal, pasando por las del Marqués de Santillana; se remite, por lo tanto, a algunos estudios en los que se citan los trabajos fundamentales sobre el tema. Véanse Hernández: 1984; Ozanam: 1997; Simonatti: 2003; García: 2005; Alvar: 2010; Alonso: 2018 y Pérez Priego: 2021.

¹⁰ Sobre las *serranillas* de Carvajal véanse, además de las observaciones de Scoles: 1967, 31-33; Marino: 1987, esp. 108-125; Gerli: 1995 y García Carcedo: 1997, 345-358; además de los trabajos de Ozanam y García mencionados en la nota anterior.

¹¹ Nueva observaciones e hipótesis sobre este texto en Di Stefano (en prensa).

Y carácter divino tiene sin duda la destinataria de la *esparsa* de Guevara, carácter sobre el que volveremos en breve. Antes, sin embargo, estimo oportuno detenerme en la hipótesis con la que se abre el texto, en ese «Si fuédeses vos serrana» precedido de una rúbrica en la que se da cuenta de la «fortuna» en virtud de la cual el poeta cruzó a salvo el áspero puerto de montaña en un clima hostil.

Está de más recordar la poca suerte que asiste al Arcipreste de Hita las cuatro veces que cruza la sierra; el clima es más que hostil y él «diventa vittima degli spietati e indiscreti approcci delle *serranas* che [...] dimostrano apertamente tutta la loro sfacciata corporeità, la loro grottesca carica erotica, mediante incessanti pretese sessuali che frustrano ironicamente la virilità del protagonista, obbligato ad accondiscendere alle loro richieste» (Simonatti: 2003, 169).

Creo que el modelo de serrana que subyace a la *esparsa* de Guevara es precisamente el del *Libro del buen amor*, es decir un modelo 'inverso' –la parodia de la *pastourelle*– que nuestro poeta vuelve a invertir en una composición de refinado lirismo que acaba llevando a grado cero algunas de las características del modelo mismo precisamente aludiendo a ellas. Una operación de inversión que, si bien a través de procedimientos y resultados distintos, no es muy diferente de la realizada por Carvajal en «Andando perdido de noche ya era», cuya clave de lectura, como destacaba Michael Gerli, se encuentra en el *Libro del buen amor* (Gerli: 1995, 163-168)¹².

En efecto, la hipotética serrana de Guevara es la antítesis de las del Arcipreste y de su agresiva carga erótica; es semejante a una diosa que trae belleza y gracia, y que si estuviera presente actuaría con el poder generador propio de una divinidad. Sería su presencia la que transformara el lugar inhóspito en un *locus amoenus*; algo que, hasta donde alcanzo, no es frecuente en la lírica románica y menos aún en la de *cancionero*. De hecho, el encuentro entre amantes, salvo raras excepciones –que precisamente por su excepcionalidad se carga de significados especiales– se realiza en un *locus* que ya es *amoenus* y que, eventualmente, se vuelve áspero, oscuro y estéril cuando la dama está ausente, no se transforma en *amoenus* en gracia de su presencia.

¹² Sin rechazar la opinión de Gerli sobre el caso en cuestión, creo que tiene razón García cuando insinúa que para las novedades presentes en las serranillas de Carvajal «no hay que descartar, sobre todo en las piezas que ponen en escena a la mujer salvaje, una posible influencia italiana», (García: 2005, 38). Sobre el interés y la curiosidad de los poetas españoles de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo hacia la poesía italiana y, especialmente, sobre los experimentos de contaminación entre elementos característicos del petrarquismo italiano del siglo xv y elementos de poesía tradicional de Carvajal véanse Gargano: 1994 y 2000 y Vozzo Mendia: 1993. Para una lectura de conjunto del *corpus* poético de Carvajal véase Di Stefano: 2020.

La destinataria del texto de Guevara no es muy diferente de la *Venus vulgar* de Ficino que trae consigo «lo Amore a generare la bellezza medesima della materia del Mondo»¹³, una Venus con la que Eugenio Garin establecía una más que probable conexión con la «Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas» que abre el *De rerum natura*¹⁴.

Si la dama a la que se dirige Guevara fuese la *serrana* de la escarpada montaña que atraviesa el poeta, tendría sobre la naturaleza exactamente el mismo impacto que la epifanía de Venus descrita por Lucrecio en los versos 6-9 del *incipit* de su poema¹⁵:

[...] te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum¹⁶.

La ‘divina serrana’ de Guevara no es solo una reafirmación más de la superioridad de la dama como «obra maestra de Dios», sino quizás también una refinada manera de distanciarse de un género que nunca practicó, aun siendo uno de los poetas más originales y abiertos de su generación, o, tal vez, precisamente por eso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Álvaro. «La transformación de la serranilla entre Edad Media y Renacimiento». *Atalaya* [en línea], 2018, 18. < <http://journals.openedition.org/atalaya/3205> > [8 de enero de 2023].

¹³ Ficino: 1987.

¹⁴ Garin: 1973, 63-100. Para el conocimiento de Ficino de la obra de Lucrecio y la influencia del poema del poeta latino en la obra del fundador de la *Accademia Platonica* de Florencia véanse, además de los estudios de Garin, las reflexiones y los análisis de Gentile: 2013 y de Hankins: 2013.

¹⁵ Es muy probable que Guevara conociese el pensamiento de Ficino y, sobre todo, el *De rerum natura* de Lucrecio. Como es sabido la obra del poeta latino, encontrada por Bracciolini en 1417 fue impresa en 1473, si bien empezó a circular manuscrita rápidamente en los ambientes florentinos. Lo que es cierto es que Bracciolini frecuentó entre 1442 y 1453 la corte aragonesa de Nápoles, junto con Antonio Beccadelli y Lorenzo Valla, en donde era muy activo un humanista como Pontano, admirador de Lucrecio, así como otros miembros del círculo alfonsino. No puede descartarse en absoluto, sino que es muy probable, que noticias de la obra de Lucrecio, y hasta copias manuscritas de la misma, llegasen a España procedentes precisamente del Reino de Nápoles (Traver Vera: 2009, 149-157). Para la difusión de la obra de Ficino y de Lucrecio en España véanse, respectivamente, Byrne: 2015 y Traver Vera: 2009 y 2014. Véanse también Von Albrecht: 2002 y Properi: 2004.

¹⁶ «[...] ante ti, diosa, y a tu advenimiento, huyen los vientos, huyen las nubes del cielo, la industriosa tierra te extiende una muelle alfombra de flores, las llanuras del mar te sonríen y un plácido resplandor se difunde por el cielo» (Lucrecio: 2003, 7-8).

- ALVAR, Carlos. «LB1 y otros cancioneros castellanos». En TYSSENS, Madeleine (ed.). *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 469-500.
- ALVAR, Carlos. «Pastoras, serranas y mujeres salvajes». En GONZÁLEZ, Aurelio, MASERA, Mariana y María Teresa MIAJA (eds.). *Lyra mínima: del cancionero medieval al cancionero moderno*. Ciudad de México: El Colegio de México (UNAM), 2010, pp. 73-82.
- ARGURIO, Silvia. *Ars impossibilium*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.
- BELTRÁN, Vicenç. «El *Cancionero General* (Valencia, 1511)». En DE BENEDETTO, Nancy e Ines RAVASINI (eds.). *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Lecce: Pensa, 2010, pp. 121-149.
- BOTTA, Patrizia. «Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*». *Cultura Neolatina*, 1985, 45, pp. 201-295.
- BOTTA, Patrizia. «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y 16RE (con un Apéndice de J. C. CONDE, «LB1: hacia la historia del códice»)». *Incipit*, 2002, 22, pp. 3-51.
- BYRNE, Susan. *Ficino in Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- CARAVAGGI, Giovanni. «Manca solo il Paradiso. Propaggini *cancioneriles* di visioni ultraterrene». *Il Confronto Letterario*, 2020, 74, pp. 167-190.
- CARVAJAL, *Poesie*. Ed. Emma Scoles. Roma: Edizioni dell'Ateneo Roma, 1967.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel. *La historiografía en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989(a).
- CÁTEDRA, Pedro Manuel. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989(b).
- DI STEFANO, Giuseppe. «Un versificador a la sombra del Magnánimo. Carvajales y su cancionero». En MARTÍNEZ ALCALDE, María José, Juan Pedro SÁNCHEZ MÉNDEZ *et alii* (eds.). *El español y las lenguas peninsulares en su diacronía: miradas sobre una historia compartida*. Valencia: Tirant Humanidades, 2020, pp. 125-151.
- DI STEFANO, Giuseppe. «Petrarca, Boccaccio y versos de Carvajales: Analogías, reflejos, resonancias». En TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLIN (dirs.), GARCÍA GARRIDO, M.^a Antonia e Inés VELÁZQUEZ PUERTO (eds.). *Tradiciones poéticas de la Romania. Lírica y cancioneros*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca [en prensa].
- DUTTON, Brian. *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- FICINO, Marsilio. *Il libro dell'amore*. Ed. Sandra Niccoli. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.
- GARCÍA CARCEDO, Pilar. «Las *serranillas* de Carvajal». En PAREDES, Juan (ed.). *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995, 2 vols., II, pp. 345-358.
- GARCIA, Michel. «La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*». En BALDISSERA, Andrea y Giuseppe MAZZOCCHI. *I canzonieri di Lucrezia*. Padova: Unipress, 2001, pp. 25-41.
- GARGANO, Antonio. *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*. Napoli: Liguori, 1988.
- GARGANO, Antonio. «Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca». *Revista de Literatura Medieval*, 1994, VI, pp. 105-124.

- GARGANO, Antonio. «Aspecti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo». En D'AGOSTINO, Guido y Giulia BUFFARDI (eds.). *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. Celebrazioni alfonsine*. Napoli: Paparo Edizioni: 2000, 2 vols., II, pp. 1443-1452.
- GARIN, Eugenio. «Le favole antiche». En *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*. Bari: Latera, 1973².
- GENTILE, Sebastiano. «Ficino, Epicuro e Lucrezio». En HANKINS, James y Fabrizio MEROI (eds.). *The Ribirth of Platonic Theology*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2013, pp. 119-136.
- GUEVARA. *Poesie*. Ed. Maria D'Agostino. Napoli: Liguori, 2002.
- HANKINS, James. «Ficino's Critique of Lucretius». En HANKINS, James y Fabrizio MEROI (eds.). *The Ribirth of Platonic Theology*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2013, pp. 136-154.
- HERNÁNDEZ, María. «Pastorela, ballata, serrana». *Dicenda*, 1984, 3, pp. 73-96.
- LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1968².
- LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Gredos, 1985³.
- LUCRECIO CARO, Tito. *La Naturaleza*. Madrid: Biblioteca Clásica/Gredos, 2003.
- MARINO, Nancy. *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987.
- MEGÍAS, José Manuel (ed.). *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, II, pp. 1069-1083.
- MORENO, Manuel. «Las variantes en el Ms. Add. 10431 de la British Library (LB1)». En FORTUÑO LORENS, Santiago (coord.). *Actas del VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 1999, pp. 37-48.
- MORENO, Manuel. «Una nueva edición de LB1». En IRISO ARIZA, Silvia y Margarita FREIXAS (COORD.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: 2000, pp. 1327-1339.
- MORENO, Manuel. «Pliegos sueltos poéticos. El *Cancionero capitular de la Colombina* (SV2)». En MARTOS, Josep Luís (coord.). *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centros de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 47-71.
- OZANAM, Vincent. «Pastorelas y serranas: en torno a la definición de los géneros poéticos medievales». *Cahier de Linguistique et de Civilization Hispanique Médiévales*, 2001, XXIV, pp. 431-448.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996.
- PROSPERI, Valeria. *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*. Torino: Nino Aragno Editore, 2004.
- RENNERT, Hugo Albert. «Der Spanische Cancionero des British Museum (ms. Add. 10431)». *Romanische Forschungen*, 1889, 3, pp. 1-176.
- RICO, Francisco. «Variaciones sobre la lengua de Garcilaso y la lengua del petrarquismo». En Ramos ORTEGA, Francisco (coord.). *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*. Roma: Instituto español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 115-130.

- RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 2001.
- SANTILLANA, Marqués de. *Poesías completas*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Alhambra, 1983, 2 vols.
- SEVERIN, Dorothy. *Two Spanish Songbooks. The Cancionero Capitular de la Colombina (SV2) and the Cancionero de Egerton (LB3)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- SIMONATTI, Selena. «L'ispirazione parodica nel *Libro de buen amor*. Alcuni esempi». *Artifara*, 2003, 3 (seziona *Addenda*), pp. 160-181.
- TOMASSETTI, Isabella. «Petrarquismos y petrarquistas en la poesía castellana del siglo xv: una aproximación filológica». En TATO, Cleofé (coord.). *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación 'Convivio'*. A Coruña: Universidade da Coruña [en prensa].
- TORO PASCUA, María Isabel. «Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV». En TORO PASCUA, María Isabel (coord.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Biblioteca Española del siglo xv/Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, 2. vols., 2, pp. 1085-1093.
- TRAVER VERA, Jacinto Ángel. *Lucrecio en España* [tesis de doctorado dirigida por Gabriel Laguna Mariscal]. Universidad de Extremadura, 2009.
- VON ALBRECHT, Michael. «Fortuna europea de Lucrecio». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2002, 22, 2, pp. 333-361.
- VOZZO MENDIA, Lia. «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa. Le liriche di Carvajal e Romeu Llull». En TROVATO, Paolo (coord.). *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*. Roma: Bonacci, 1993, pp. 102-171.

FIGURAS FEMENINAS EN EL ROMANCERO HISTÓRICO DE LOS PRIMEROS TRASTÁMARA: ¿PERSONAJES SECUNDARIOS?*

VIRGINIE DUMANOIR
Université Rennes 2 – Francia

RESUMEN

A partir de un listado de textos romanceriles relacionados con los reinados de Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II, conservados en los cancioneros manuscritos del siglo xv, así como en fuentes impresas anteriores a 1600, observamos las figuras femeninas, por cierto minoritarias, pero no ausentes. Nos interesa estudiar en qué medida se pueden considerar o no como figuras secundarias en romances relacionados con los primeros monarcas Trastámara castellanos, sea por su dimensión histórica, sea por tratarse de textos que posiblemente circularan en tiempos de dichos monarcas. Empezamos por un inventario de las figuras femeninas, antes de interrogar el protagonismo que se les otorga, como primer paso de un posterior estudio más sistemático y profundizado.

Palabras clave: Romancero histórico hasta 1600; primeros reyes Trastámara; personajes femeninos.

ABSTRACT

From a list of romance texts related to the reigns of Enrique II, Juan I, Enrique III and Juan II, preserved in the manuscript songbooks of the fifteenth century, as well as in printed sources prior to 1600, we observe the female figures, obviously minority, but not absent. We are interested in studying to what extent they can be considered or not as sec-

* El trabajo se apoya en los resultados conseguidos gracias a dos proyectos cuyo investigador principal es Antonio Chas Aguión de la Universidad de Vigo: «La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas», PGC2018-093619-B-I00 (AEI-MICINN/FEDER, UE); I+D+i «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», PID2022-136346NB-I00 (MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER: «Una manera de hacer Europa»).

ondary figures in ballads related to the first Castilian Trastámara monarchs, either because of their historical dimension, or because they are texts that possibly circulated in the times of said monarchs. We begin with an inventory of the female figures, before questioning the prominence that is given to them, as the first step in an ulterior study, more systematic and detailed.

Key words: Historical Spanish Ballads up to 1600; first Trastámara kings; female characters.

EL MEDIEVALISTA FRANCÉS GEORGES DUBY, después de evocar el desierto documental en el cual demasiados especialistas seguían perdiéndose, aconsejaba beber de los poemas aptos para conservar la memoria (Duby: 1988, 220-221)¹. Cuando intentamos reconstruir la historia de las mujeres medievales, las páginas de las crónicas puede compararse a las tierras áridas necesitadas de las fuentes poéticas evocadas por el historiador². Parece confirmarlo la inclusión de las mujeres entre los «grupos periféricos» medievales (Carlé: 2000) o su relegación en una «situación secundaria en la sociedad» (Segura: 2008, 28), que nos incitarían a considerar como figuras minoritarias las que constituyen, sin embargo, la mitad del cuerpo social medieval³. Ejemplar de ello son los títulos de las crónicas escritas por Pero López de Ayala, historiógrafo del último rey de la Casa de Borgoña y de los tres primeros monarcas castellanos de la dinastía Trastámara: en *Crónicas de los reyes de Castilla don Pedro, don Enrique II, don Juan I y don Enrique III*, los reyes

¹ La reflexión del historiador no está desconectada del interés por la representación de las figuras femeninas, como lo muestra su participación en un encuentro hispano-francés sobre la condición de la mujer medieval, y su posterior redacción de la conclusión de las actas (Fonquerne: 1986 y Duby: 1988, 118-126).

² Los textos literarios son «fuentes que aportan información prometedora al respecto y que han alcanzado lentamente el estatus de dignas de consideración» (Otero-González: 2019, 39).

³ Intentaremos alejarnos de una lectura de los textos medievales orientada por las exigencias de igualdad de género de nuestro siglo. «Más que de objetividad, mejor sería hablar de imparcialidad y de verdad» (Prost: 2001, 111), dos características que no se han de entender como cualidades intrínsecas de los textos, sino como perspectiva ideal para estudiarlos. No se trata, en el presente trabajo, de valorar o censurar determinadas conductas del pasado, ni de defender figuras femeninas medievales pioneras, valientes, sabias, anti-conformistas, honradas o pragmáticas, con el fin de cuestionar la relación entre la teoría feminista contemporánea y las mujeres de la Edad Media, como lo hizo Susan Morrison (2015). Sólo se pretende observar el eco que quisieron dar de ellas los que compusieron romances conectados con los primeros reyes Trastámara, aplicando a unos personajes literarios un cuestionamiento forzosamente distinto de la pregunta formulada por Cristina Segura acerca de figuras históricas representativas de un grupo social: «las mujeres ¿son un grupo marginado?» (Segura: 2007). Contesta afirmando que «las mujeres están colocadas por los hombres fuera del centro social, que es el dominante, pero no están colocadas en las márgenes» (Segura: 2007, 109).

epónimos no se asocian con sus legítimas esposas⁴. Cuando Juan de Mata Carriazo y Arroquia edita la crónica del heredero de Enrique III, se conforma con la tradición historiográfica, mencionando sólo al rey en el título de la *Crónica de Juan II de Castilla* (Carriazo y Arroquia: 1982) aunque Catalina de Lancaster, nieta de Pedro I y viuda de Enrique III, asume un papel, jurídicamente secundario, pero de primer plano, como regente de Castilla⁵. Siguiendo la invitación de Georges Duby, observaremos las funciones asumidas por las figuras femeninas evocadas en el romancero del entorno de los primeros Trastámara, sin olvidar que, en su mayoría, los poetas cortesanos eran hombres y que no se tratará en ningún momento de apreciar la representación que las mujeres medievales dieran de sí mismas (Pastor: 2002, 187). Nos preguntaremos si, aunque estén numéricamente minoritarias⁶, tienen que ser consideradas como personajes secundarios.

Estudiamos el «romancero histórico de los primeros Trastámara» (Dumanoir: 2021, 264) que abarca medio centenar de romances⁷ conectados con los reinados de Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II⁸, dispersos en seis fuentes manuscritas

⁴ La *Crónica del rey don Enrique, segundo de Castilla* concluye en 1379, con la muerte del rey y la transmisión de la corona a su hijo Juan. La reina sólo se menciona cuando el cronista indica las exequias celebradas en Burgos «do estaba la Reyna doña Juana, su mujer» (Martín: 1991, 507). La *Crónica del rey don Juan, primero de Castilla e de León* termina con el capítulo titulado «Cómo finó el rey don Juan en Alcalá de Henares»; la reina Beatriz, su esposa, sólo se menciona para indicar que acudió desde Madrid y estuvo velando al difunto (Martín: 1991, 696-697). No terminó Pero López de Ayala la *Crónica del rey don Enrique, tercero de Castilla e de León*, pero es de suponer que la misma lógica, observada en los relatos anteriores, habría prevalecido. Dichas observaciones bien podrían incitarnos a preguntar, como lo hizo María Jesús Fuente en el título de un trabajo suyo: «¿Reina la reina?» (Fuente: 2003, 53).

⁵ En la crónica de Juan, II, el final del capítulo 4 anuncia que se va a hablar de «lo que fizo la Reyna su muger des que supo la muerte del Rey su marido» y el capítulo siguiente está dedicado a las «gestiones de la Reina para tener la guarda de su hijo» (Carriazo y Arroquia: 1982, 22-23). Acerca de la importancia de la figura histórica de Catalina de Lancaster, véase Echevarría: 2002.

⁶ Un primer índice patronímico de reyes e infantes reúne veintitrés nombres, entre los cuales las mujeres son Blanca de Borbón, Juana de Nápoles, Leonor de Aragón, María de Aragón, Catalina de Castilla y una doña Beatriz (Dumanoir: 2022c, 174). Entre los sesenta y cuatro cortesanos, las cortesanas son Juana de Castro, Leonor de Guzmán, Isabel de Liar, Urraca Osorio de Lara, María de Padilla y una tal Paloma: por lo tanto, representan un 10% del total (Dumanoir: 2022c, 177-178).

⁷ Puede parecer reducido el corpus, pero no contabilizamos todas las versiones de un mismo texto. Por otra parte, los romances conservados por escrito no son los más numerosos: fueron sin duda muchos más los recitados o cantados, por ser la transmisión oral un rasgo definitorio del romancero (Díaz-Mas: 2005, 8).

⁸ Reinaron en Castilla entre 1369 y 1454 y los romances que estudiamos están comprendidos entre 1429 y 1600. Dieciséis poemas se relacionan con la figura del conde de Trastámara y su acceso al trono de Castilla como Enrique II; uno se centra en su hijo Juan I, otro en su nieto Enrique III y treinta y seis conectan con el reinado de Juan II.

y diez impresas⁹. Una primera lectura lleva a excluir del estudio diecisiete romances cuyos protagonistas son exclusivamente masculinos. Es el caso de tres textos dedicados a batallas de Pedro I de Castilla contra el conde de Trastámara, cuya temática guerrera no deja sitio para ninguna mujer: «Mahoma, rey de Granada» relata un enfrentamiento que tuvo lugar en 1362, «Cercada tiene a Baeza» un sitio de 1368 y «Teniendo el rey don Pedro» la visita de un clérigo para avisarle de la «gran traición» (v. 24) urdida por don Enrique. Tampoco aparecen mujeres en dos romances que narran la pelea mortal entre los dos hermanastros Pedro I y Enrique de Trastámara. El único romance relacionado con el reinado de Enrique III¹⁰ sólo menciona personajes masculinos de la corte real. Entre los romances que conectan con el reinado de Juan II, un tercio tampoco conserva entre sus versos huellas de figuras femeninas. Cinco romances son de temática fronteriza y se centran en hazañas caballerescas: «De Antequera partió el moro», «Caballeros de Moclín», «De Granada parte el moro», «Jugando estaba el rey moro» y «Mis arreos son las armas». Tenemos que descartar también tres romances que se centran en los infantes de Aragón en conflicto con Juan II¹¹ y otros tres que se centran en las últimas horas del condestable Álvaro de Luna: «El rey se sale a oír misa», «Los que priváis con los reyes» y «Lo de ayer ya se pasó». Los diecisiete romances que tuvimos que excluir representan la tercera parte del corpus. Treinta y seis poemas del romancero histórico de los primeros Trastámara sí incluyen personajes de mujeres:

Abenámar, Abenámar
 A don Álvaro de Luna
 Álor a la bien cercada
 A los pies de don Enrique
 Año de mil y cuatrocientos
 Arzobispo de Zaragoza
 Bodas hacían en Francia
 Buen alcalde de Cañete
 Dadme nuevas, caballeros
 Doña Blanca está en Sidonia
 Doña María de Padilla
 El rey don Juan el Segundo
 En Arjona estaba el duque
 Entre la gente se dice
 Estando el rey don Pedro

⁹ Para la identificación detallada de las fuentes y versiones de los romances estudiados en el presente artículo, remito a la presentación del corpus en Dumanoir: 2021, 266-270.

¹⁰ «El enfermo don Enrique».

¹¹ Los dos primeros evocan a don Juan, príncipe de Viana. Son «Airado va el escudero» y «Por los montes Pirineos». El tercero evoca la batalla que tuvo lugar en 1430: es «Alburquerque, Alburquerque».

Fallecido es el buen rey
La mañana de San Juan
Miraba de Campo Viejo
Moricos los mis moricos
No contento el rey don Pedro
Paseábase el rey don Juan
Por Guadalquivir arriba
Por ese buen rey don Juan
Por los campos de Jerez
Por tribunal está el Rey
Retraída estaba la reina
Río Verde, río Verde
Si el caballo os han muerto
Un día de san Antón
Un miércoles de mañana
Ya lo sacan de portillo
Ya se salen de Jaén
Yo me estaba allá en Coimbra
Yo me estando en Giromena
Yo me fui para Vizcaya
Yo me soy el infante Enrique

El íncipit de los romances menciona a una mujer en contadas ocasiones. Excepciones notables constituyen la amante de Pedro I en «Doña María de Padilla» y la esposa legítima del mismo rey en «Doña Blanca está en Sidonia». El espacio ocupado por ambas en el íncipit es como un eco de la afirmación de la amante que vivía con el rey en la corte, así como de la defensa –tanto por miembros de la nobleza como por el mismo Papa– de la esposa abandonada¹². La mucha difusión de ambos romances confirma el interés del público por esos personajes femeninos aunque pueda también explicarse por cierta instrumentalización en la propaganda antipeñista de la segunda mitad del siglo XIV¹³. De esposa infeliz también habla «Retraída estaba la reina¹⁴». El íncipit reitera un dato del título «Romance por la

¹² Los romances concuerdan con lo que cuenta de la boda Pero López de Ayala, en los capítulos XI y XII de la crónica de Pedro I (Martín: 1991, 74-76). Como lo recuerda Gabriel Laplane, la reina estuvo relegada sucesivamente en Arévalo (1353), Toledo (1354), Sigüenza (1355), Jerez (1359) y finalmente Medina Sidonia donde murió en 1361 (Laplane: 1964, 5).

¹³ Acerca de la propaganda antipeñista y de su influencia en la poesía, véase Perea Rodríguez: 2017.

¹⁴ La ausencia de Alfonso V está más que documentada, pero la figura de mujer encerrada en su desesperación no corresponde totalmente con lo que suponía el cargo de regente que asumió, como lo muestran cartas de Alfonso V a su esposa: manifiestan una gran confianza y subrayan que participó

sennora reina de Aragón» que lo precede en las versiones manuscritas. Además, los primeros versos completan la información: «doña María» (v. 2), «muger de Alfonso el Magno» (v. 3), «fija del rey de Castilla» (v. 4)¹⁵. Un último romance da protagonismo a una mujer desde el íncipit: en «Yo me estando en Giromena», el pronombre corresponde a «Isabel de Liar» o «doña Isabel», según indican las rúbricas del romance¹⁶. La lista de los romances que reservan el primer verso a un personaje femenino es pues reducida. Semejante constatación podría llevarnos ya a considerar que son evidentemente secundarias las figuras femeninas, pero sería por cierto precipitado.

De hecho, la lectura de los romances del corpus permite reconocer a señoras de cierta importancia, unas presentes en varios romances, conservados a su vez en más de una versión. En siete romances¹⁷ aparece Blanca de Borbón, esposa de Pedro I y en siete¹⁸ también su amante, María de Padilla [1334-1361]. En tres romances¹⁹ se menciona a Leonor de Castilla, tía de Pedro I y Enrique II. Diez damas de alto rango pasan por los versos de diez romances: en «Fallecido es el buen rey» están reunidas Leonor de Guzmán, amante de Alfonso XI²⁰ y madre de Enrique II, con María de Portugal, esposa de Alfonso XI y madre de Pedro I. En «Yo me fui para Vizcaya» podemos reconocer a Isabel de Lara (Beltrán: 2017-2018, 80), señora de «lo Asturiano», que también figura en «Estando el rey don Pedro» con Juana de Lara, señora de Vizcaya. Urraca Osorio, esposa de Juan Alfonso Pérez de Guzmán, se menciona en «Fallecido es el buen rey». A Juana II, reina de Nápoles, se dirige con rencor María de Castilla, hermana de Juan II y reina de Aragón, en «Retraída estava la reina». En «Yo me so el infante Enrique», se identifica a la infanta Catalina, duquesa de Villena, hermana de Juan II y esposa del infante de Aragón. Con excepción de la última, todas las mujeres precitadas se expresan en estilo directo y emiten una opinión de alcance político por su carácter crítico²¹. Más allá de su rele-

ella en el reclutamiento de ballesteros y la compra de armas para la conquista de Nápoles (Ryder: 2008, 319 y 324).

¹⁵ Para un estudio detallado del romance, véase Tato: 1997 y Dumanoir: 2014.

¹⁶ Para un estudio de la figura de Isabel de Liar, remito a Beltrán: 2022, 213-248.

¹⁷ «Fallecido es el buen rey», «Por los campos de Jerez», «Doña Blanca está en Sidonia», «Entre la gente se dice», «Doña María de Padilla», «No contento el rey don Pedro» y «Estando el rey don Pedro».

¹⁸ «Fallecido es el buen rey», «Yo me estaba allá en Coimbra», «Doña Blanca está en Sidonia», «Entre la gente se dice».

¹⁹ «Fallecido es el buen rey», «yo me estaba allá en Coimbra» y «Estando el rey don Pedro».

²⁰ Sobre Leonor de Guzmán, «el amor de un rey», véase Fuente: 2003b, 269-295.

²¹ Es de particular interés el espacio dejado en los romances para que se expresen personajes femeninos que juzgan actos de hombres poderosos, porque no formaba parte de la cultura del tiempo. Véase al respecto Dumanoir: 2004 y Rivera-Garretas: 2000, 53.

vancia histórica, el prestigio del linaje de dichas figuras pudo, como en otras formas de escritura estudiadas por Frédéric Alchalabi (2018, 455), contribuir a elaborar modelos literarios ofrecidos al público del romancero histórico.

El listado de personajes femeninos se puede completar con mujeres de rango más bajo, pero identificadas por su relación con hombres de su familia, generalmente nobiliaria: su padre, su marido o su hijo²². Podemos citar el caso de la «linda Leonor» («Moricos, los mis moricos», v. 11), hija de Pero Díaz de Quesada: Mahoma, rey de Granada, pretende tenerla como «enamorada» (v. 12), una vez concluido el sitio de Baeza de 1407²³. La mujer en sí no ocupa un primer plano: sólo permite al autor subrayar la supuesta lujuria del jefe musulmán deseoso de obtener carne fresca como botín de guerra y de deshonorar al enemigo violando a su hija²⁴. En «¡Río verde, Río verde!», el «renegado» (v. 11) que intenta obtener la conversión al Islam de Sayavedra menciona a la esposa del héroe sevillano; según las versiones, se llama «doña Elvira» o «doña Clara». Nombrar con exactitud al personaje femenino es claramente accesorio, y lo que importa es sobre todo confirmar la veracidad de los malos recuerdos de un cautiverio anterior, anunciadores de la venganza. Otro caso comparable es el de la madre de Abenámbar en «Por Guadalquivir arriba²⁵». Esta versión del famoso romance indica que su madre era «una cristiana cautiva» (v. 10) llamada «Catalina» (v. 12). El detalle de su ascendencia materna refuerza, en boca del rey don Juan II, la obligación que Abenámbar tiene de contestarle con sinceridad, sin necesidad de darle a la madre ningún protagonismo particular.

Algo diferente parece ser el caso de personajes femeninos relacionados con otros del mismo sexo: acceden a un estatuto mayor. En «Doña Blanca está en Sidonia» se menciona «una dueña» (v. 3) «que en la prisión la acompaña» (v. 4). Aunque dicho romance, como cualquier texto literario, no pueda considerarse como una fuente histórica totalmente fidedigna, permite sin embargo sugerir la presencia de al menos una persona de confianza con doña Blanca. La anonimidad señala una figura históricamente secundaria, y lo confirma el hecho de que su evocación ocupe

²² La referencia a los varones del linaje corresponde a cierta identidad en hueco, como huella de un sello masculino, muy presente en la poesía de cancionero (Dumanoir: 2020, 34-42) y que hace eco a las normas de la sociedad patriarcal imperantes en la Edad Media (Segura: 2008, 31).

²³ Citamos la versión de Argote de Molina. En la del *Cancionero de romances* de 1546, el rey musulmán pretende llevarse a dos hijas de Pero Díaz, haciendo de Leonor la acompañante de la deseada amiga: «y la hija de Pero Díaz / para ser mi enamorada, / y a su hermana Leonor, / de quien sea acompañada» (vv. 9-12).

²⁴ Ilustra la idea de «la conquista sexual que acompaña la conquista bélica, casi una norma en todos los tiempos» (Fuente: 2017, 329).

²⁵ La anécdota del romance pudo tener como base histórica una entrevista entre Juan II de Castilla y el infante Jusef Aben Alhamar, que tuvo lugar antes de la batalla de la Higuera, en 1431. Para el estudio del romance, véase Correa: 1999, t. I, 297-309.

dos versos y la de su señora cuarenta y ocho: con todo, su estatuto de interlocutora privilegiada justifica las palabras de la reina y hace de los oyentes los destinatarios de una valiosa confesión. Observamos el mismo procedimiento en otro romance sobre Blanca de Borbón. En «Entre la gente se dice», la reina Blanca, después de parir al hijo nacido de supuestos amores con don Fadrique de Castilla²⁶, encargado de custodiarla, pretende que el bebé sea el de una doncella de su casa:

Que dentro de mis palacios 39
 una doncella paría,
 de todas las de mi casa
 a quien yo muy más quería:
 mi hermana era de leche,
 que negar no la podía.
 A la ánima me llegara, 45
 si en el reino se sabía.

Las palabras colocadas en boca de doña Blanca se ofrecen como una ficción destinada a encubrir la realidad del adulterio, pero con ropaje verosímil, con lo cual la evocación de una hermandad de leche es de particular interés, porque remite a redes de solidaridad tejidas entre las infantas y la progenitura de sus nodrizas. Una de ellas se menciona en el mismo romance. No sólo se da su nombre, «Paloma» (v. 61), sino también unas características que forman parte de las habituales para elegir una nodriza²⁷. El carácter incompleto de su identificación sirve el propósito del personaje de la reina Blanca que necesitaría ante todo la mayor discreción acerca del nacimiento y crianza del niño.

Además de las ilustres o anónimas figuras femeninas, encontramos otras que no siempre pueden ser identificadas con total claridad, como la mujer del romance cuyo título anuncia la «Muerte de Isabel de Liar», sobre todo porque son múltiples las coincidencias entre la protagonista de «Yo me estando en Giromena» e Inés de Castro: abren la posibilidad de una forma de adaptación del tema de la amante víctima de los celos de la esposa, puesto al día por el asesinato de Leonor de Guzmán, favorita de Alfonso XI y madre del conde de Trastámara, por orden de la reina

²⁶ Los fundamentos históricos de esos amores son muy discutidos (Dumanoir: 2022b, 196-199).

²⁷ Alonso Pérez, encargado de buscar «ama» para el recién nacido, indica que conoce a una de la cual indica la tierra («dentro del Andalucía / a un lugar muy nombrado / que Llerena se decía», vv. 56-58), los padres («hija es de un tornadizo / y de una linda judía», vv. 63-64) y, sobre todo, la belleza («hermosa es a maravilla», v. 60). Aunque la ascendencia no sea de las recomendables para infantes, asegura la discreción de la crianza del niño. Sobre la figura de la nodriza en el romancero, véase Dumanoir: 2021b.

viuda María de Portugal²⁸. Otra duda y posible confusión entre varias figuras históricas surgen con la mención de una «doña Beatriz» (v. 4) admirada por «el buen conde don Martín» (v. 6) en el romance «Bodas hacían en Francia». Son numerosos los elementos que recuerdan los amores del conde Pero Niño con Jeannette de Bellengues, señora de Sérifontaine, contados en *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games: Renaud de Trie, almirante de Francia, era «cavallero viejo e doliente»²⁹ y su esposa manifestaba deseos de preparar nuevas nupcias con otro. El nombre «Beatriz» tampoco es ajeno a las vivencias del conde de Buelna, puesto que su segunda esposa fue Beatriz de Portugal, señora de Alba de Tormes y nieta de la célebre Inés de Castro. En el caso de Isabel de Liar, tanto como en el de doña Beatriz, la figura femenina permite convocar un trasfondo a la vez histórico y legendario, que le confiere al personaje una particular relevancia.

En otro caso, el carácter borroso de la identificación podría indicar la voluntad de subrayar el rango elevado de la figura femenina evocada, aunque tuviera existencia real, independientemente de su personalidad o trayectoria. Es ejemplar un romance relacionado con el conde de Luna Fadrique de Aragón. El romance «El rey don Juan el Segundo» enumera las acusaciones formuladas por Juan II de Castilla contra don Fadrique de Aragón, hijo ilegítimo de Martín I de Sicilia, que había intentado apoderarse de Sevilla en 1434 (Cabrera: 2001, 701-702). Una figura femenina intercede en vano a favor del «conde» (v. 39): se designa en el v. 37 como «esa condesa de Nieva» y en el v. 38 como «su hermana». A pesar de la ambigüedad del posesivo, es lógico considerar que se trate de Violante de Aragón y Pesce, hermana de padre de Fadrique y no de María de Castilla, hermana de Juan II y esposa de Alfonso V de Aragón. Sin embargo, Violante no fue condesa de Nieva³⁰, sino de Niebla, por su casamiento con Enrique de Guzmán, II conde de Niebla. El cómputo silábico del verso no se ve alterado por el cambio de «Niebla» por «Nieva» y la confusión subraya que el interés no está en la identificación exacta del personaje femenino, sino en la mención de su parentesco con el acusado, creadora de tensión

²⁸ Para el estudio del papel trágico de Isabel de Liar en ese romance, véase Dumanoir: 2021b, 158-159. Sobre la importancia del contexto histórico, véase Beltrán: 2022.

²⁹ Beltrán Llavador: 1994, 192. Véase también, en la p. 412, la mención siguiente: «entonce se fazían en París unas bodas muy ricas». Véase Dumanoir: 2006.

³⁰ La condesa de Nieva en 1434 no podía ser otra que la esposa del I conde de Nieva, Diego López de Zúñiga. Se trataba de Leonor Niño de Portugal, nacida h. 1415 de Pero Niño y de Beatriz de Portugal. Aunque Leonor Niño tuviera algún parentesco con la familia real de Castilla, por ser su abuela materna una hija bastarda de Enrique II, nada permite considerarla como hermana de Juan II. Tampoco lo fue de Fadrique de Aragón.

emocional³¹, así como de su título, que refuerza la autoridad del rey que ni siquiera se deja persuadir por una mujer de tan elevado rango.

La representación de Juan II como rey justiciero también está presente en «Por tribunal está el rey»: trata de la condena de su privado y condestable de Castilla don Álvaro de Luna, en 1453³². Después de evocar los delitos y crímenes descubiertos, el romance concluye con la intervención de dos personajes femeninos pidiendo a gritos justicia a Juan II. El romance las identifica como «dos reinas» (v. 18), una de Aragón (v. 19) y la otra de Castilla (v. 20), ambas «hijas del rei don Fernando / de Aragón y de Sicilia» (vv. 21-22). Si tenemos en cuenta la fecha, el rey no puede ser otro que Fernando, el de Antequera, y las dos hijas aludidas serían María y Leonor. La infanta María, hija de Fernando I de Aragón y de la condesa Eleonor de Alburquerque, fue la primera esposa de Juan II de Castilla, por lo cual fue reina consorte entre 1420 y su muerte en 1445. No tan evidente es la identificación de la segunda hija de Fernando I, Leonor, porque sólo fue infanta en Aragón y fue reina, pero en Portugal, después de su casamiento con Eduardo I. Ambas apoyaron a los infantes aragoneses en su lucha contra Álvaro de Luna y el cronista Alonso de Palencia afirmó que ambas fueron envenenadas por damas de compañía, en el mismo año de 1445, y por orden del Condestable (Pavón Benito: 2021). La confusión entre tierra natal y tierra señoreada como reina por Leonor, y la ausencia de los nombres de las reinas, no impiden que sus figuras cobren especial protagonismo. Son las últimas en hablar, y lo hacen desde la tumba. La acusación adquiere, gracias a su voz, una dimensión más concreta que remata, ilustrándola, la acusación de «crimen *lese majestatis*» formulada en el v. 15.

Lo constatamos, la importancia de las figuras femeninas no se tiene que evaluar en proporción del detallismo ni de la precisión de su evocación en el romance, sino considerando su función en el relato. De hecho, en varios romances del corpus, la referencia a las mujeres es colectiva, sin que los personajes así evocados dejen de desempeñar un papel esencial en la narración, como en el único romance coincidiendo con el reinado de Juan I y más precisamente con la batalla de Aljubarrota, en 1385³³. El personaje principal es Pedro González de Mendoza, quien «en medio de la dispersión de las tropas castellanas, cedió su caballo a Juan I para que huyese» (Belenguer: 2019, 23). La versión romanceril de dicho episodio, que inspiró a poetas y dramaturgos, subraya la importancia del servicio debido al rey, pero también a

³¹ Por otra parte, la indicación del parentesco remite a consecuencias muy habituales de las políticas matrimoniales nobiliarias, que servían para crear o reforzar relaciones de solidaridad y que acarrearban la participación de mujeres de alto rango en negociaciones políticas y diplomáticas (Muñoz Fernández: 2015, 45-46).

³² Sobre los ecos romanceriles tempranos de la figura de Álvaro de Luna, véase Dumanoir: 2019.

³³ Sobre el desastre de Aljubarrota, véase Valdeón Baroque: 2001, 58-63.

las «dueñas castellanas» (v. 21) cuyo juicio motiva la acción heroica: el caballero no acepta que puedan decir «que a sus maridos fidalgos / dexen en el campo difuntos» (vv. 22-23). No es un caso aislado y, conforme con el ideal caballeresco del amor cortés, en episodios fronterizos históricos, los guerreros entran en el campo de batalla empujados por la necesidad de servir en armas a «sus amadas» que son «las damas moras³⁴», o a «sus amigas³⁵». El plural utilizado por el poeta no individualiza casos excepcionales, sino que subraya una ley común según la cual los caballeros luchan por las damas, sin que intervengan los motivos económicos, políticos o religiosos que cualquier análisis histórico de los enfrentamientos bélicos fronterizos hace surgir inevitablemente.

La capacidad de las figuras femeninas de ser personajes secundarios de primer plano también se manifiesta cuando son víctimas de malos tratos. Varias figuras femeninas aparecen en los romances sólo como víctimas, sin que sean personajes principales del relato romanceril. Con todo, constituyen un poderoso motor para justificar el castigo de los responsables. Es ejemplar el caso de Alonso de Argüello, personaje principal del romance «Arcebispo de Çaragoça». El poema se dirige al prelado evocando su comportamiento y el de sus hombres que desembocó en su condena y desaparición en 1429³⁶. Entre las acusaciones figuran las violaciones de «las mulleres» por sus hombres (v. 25) y la falta de consideración por las denuncias (vv. 27-28). El rey concluye que «tal arcebispe como este / corona no debe levar» (vv. 29-30). La falta de reacción del arzobispo frente a las violencias sobre las mujeres le hace merecedor de un castigo ejemplar. El mismo esquema se observa en el romance «En Arjona estaba el duque», asociado con acontecimientos de h. 1430. La acusación contra el duque descansa, entre otros asuntos, en el hecho de violar «las mujeres / casadas y por casar» (vv. 17-18)³⁷. El plural es un factor agravante y la condena del duque por el rey inapelable. En «El rey don Juan el Segundo», al conde Fadrique de Luna se le acusa de haber forzado «las doncellas» de su agrado (vv. 19-20).

³⁴ En la versión de «La mañana de San Joan» de la *Segunda parte de la Silva*, las referencias a las figuras femeninas en el origen de la bravura de los caballeros musulmanes son dobles: las damas incitan a los hombres a llevar ricos pendones «bros lados por sus amadas» (v. 8) y asisten a sus proezas, mirándolos «de las torres del Alhambra» (v. 16).

³⁵ El término figura en el v. 5 de «Ya se salen de Jaén», romance centrado en la derrota de Montejicar, acaecida en 1410. También figura en «Día era de San Antón» que relata un enfrentamiento fronterizo de 1435: los caballeros se describen como «mozos codiciosos de honra / y los más enamorados. / En brazos de sus amigas, / van todos juramentados / de no volver a Jaén / sin dar moro en aguinaldo» (vv. 7-12).

³⁶ Para la edición y estudio del romance, véase Marín Padilla: 1997 y Dumanoir: 2022a, 75-77.

³⁷ Cristina Segura recuerda que, en las leyes y los fueros que se aplicaron en la Edad Media peninsular, «la gravedad del hecho depende de si la violada era soltera o casada» (Segura: 2008, 31). Para un estudio de las fuentes legales medievales en Castilla, véase Álvarez Bezos: 2015, 38-41.

Sin asumir el papel de protagonistas, ni llegar a ninguna forma de individualización, las figuras femeninas maltratadas pueden aparecer como un elemento capaz de cambiar de manera radical el destino de un personaje central. Ciertamente, sin embargo, que el poder regio utiliza la defensa de las doncellas y dueñas para justificar persecuciones políticas contra sus adversarios y que el papel de las mujeres se supedita a la voluntad de las figuras masculinas, sean las que las violaron, o las que utilizan la violación real o supuesta para descalificar, y hasta matar, a un oponente.

Dicha instrumentalización de las mujeres en la construcción de los relatos ejemplares también se observa en romances cuya narración descansa en varias protagonistas. El romance «Fallecido es el buen rey» se abre con la muerte de Alfonso XI (vv. 1-10) y se cierra con la de su hijo legítimo Pedro I (vv. 117-118), a manos de su hermanastro Enrique de Trastámara, proclamado rey como Enrique II en 1369 (vv. 119-124). Sin embargo, el protagonismo de numerosas mujeres es decisivo en la presentación de los acontecimientos. Siete veces se identifica específicamente a la esposa de Pedro I como «doña Blanca» (vv. 13 y 77), «la reyna» (vv. 20, 27, 41, 50 y 77), o «su mujer» (v. 76), siempre para señalar un elemento aparentemente secundario, pero de gran alcance. El romance sugiere primero que Pedro I amaba a su mujer. Evoca «una cinta mucho rica» (v. 20) ofrecida a Pedro I por la reina y que él llevaba «con plazer muy de buen grado / porque se la dio la reyna / que del era muy amado» (vv. 26-28), lo que no concuerda con las versiones de los historiadores³⁸. El detalle, posiblemente falso y aparentemente secundario, cobra cierta relevancia si consideramos que el gusto del rey por dicha cintura explica el éxito del hechizo realizado con ella. Pasa en primer plano cuando la transformación de la cinta en serpiente³⁹ (v. 36) causa miedo y desamor en el rey (v. 43), a quien los parientes de su amante convencen de que su esposa quiso matarlo (v. 42). En otro romance, que empieza por «Doña Blanca está en Sidonia», se sugiere que la reina quería utilizar la cinta como instrumento para garantizar el amor de su marido: el personaje dice que pensaba «enlazar con ella / lo que amor bastardo enlaza» (vv. 41-42). Con una ironía trágica, la misma cintura con la que pretendía enamorar a su esposo participó en su condena.

Volviendo a «Fallecido es el buen rey», observamos que la responsabilidad del deterioro de las relaciones entre los esposos hasta la muerte de doña Blanca se desvía hacia otra mujer, amante de Pedro I. El poeta designa a María de Padilla por primera vez en el romance en el v. 17, y redobla la acusación de tener «hechizado» al rey de Castilla en los vv. 18 y 19. Después de recordar otra vez su nombre y

³⁸ Para un estudio histórico del «fecho de la reina doña Blanca de Borbón», véase Muñoz Fernández: 2016.

³⁹ Gabriel Laplane señala que esa leyenda podría provenir de *La première vie du pape Innocent VI* que fue papa en Aviñón entre 1352 y 1362 (Laplane: 1964, 9, n. 8).

apellido completo (v. 29), el poeta cuenta cómo se valió de la ayuda de un «judío / que era mágico y sabio» (vv. 31-32) para obtener el encantamiento. Esta versión también reaparece en el relato que Blanca de Borbón hace de su desastrosa vida conugal, en los vv. 39-50 de «Doña Blanca está en Sidonia». La figura de doña María de Padilla, calificada de «mala mujer⁴⁰», de «manceba falsa⁴¹», de «falsa traidora⁴²», llega a encarnar el punto culminante de la maldad en «Yo me estaba allá en Coimbra». Los vv. 80-92 convocan la figura de una nueva Betsabé reclamando la cabeza de un enemigo en un plato. Después de dirigirle palabras vengativas, la tira al perro del difunto. La ruidosa compasión del animal subraya la ausencia de piedad de la dama (vv. 95-98). En «No contento el rey don Pedro», engaña a Pedro I con «halagüeñas palabras» (v. 20), «fingidas y bien lloradas» (v. 28), que el poeta califica de «diabólica traça» (v. 30).

Sin embargo, a la amante María de Padilla no se le echa siempre toda la culpa en los romances. En «Fallecido es el buen rey», se subraya la intervención de «los parientes de su amiga» (v. 39) que participaron en el engaño, atenuando así la culpabilidad de la figura femenina. En «Doña María de Padilla», las últimas palabras de doña Blanca, por cierto a imitación de Cristo, se dirigen a la amante de su marido para decir: «eso te perdono yo» (v. 44). Un romance va más lejos –tal vez demasiado, por el anacronismo en que incurre– en la defensa de María de Padilla: es «A los pies de don Enrique». En él se afirma que la beldad de «la hermosa Padilla» (v. 33) podría haber justificado que Pedro I, «como otro Rodrigo» (v. 37), redujera a cenizas su reino. Sin reparar en imposibles, el poeta pinta a María de Padilla como «viuda del muerto» (v. 60), llorando sobre el cadáver de «su esposo» (v. 67). Si es cierto que Pedro I pretendió haberse casado secretamente con su amante, con el fin de legitimar a su progenitura, ocurrió después de la muerte de María de Padilla, acaecida ocho años antes. El romance impreso en el *Romancero general* de 1600 participa de la rehabilitación de la figura del rey Cruel y no cabe duda de que el espectáculo de la *deploratio* de tan bella mujer pudiera ayudar a eclipsar algo la negra fama de Pedro I. Por si fueran insuficientes las palabras, el llanto de la amante se vuelve espectacular y sensual:

Rasgó las tocas, mostrando,
el blanco pecho encubierto

⁴⁰ La llama así una tía de Pedro I, sin duda Leonor de Aragón, en el v. 107 de «Yo me estaba allá en Coimbra».

⁴¹ La expresión está puesta en boca de Blanca de Borbón, en el v. 30 de «Doña Blanca está en Sidonia».

⁴² El poeta del romance «Entre la gente se dice» designa así a María de Padilla en el v. 67. Así denuncia la voluntad de la mujer de avisar a Pedro I del embarazo secreto de su esposa Blanca de Borbón. Su empeño puede recordar el deseo de Hérodes de buscar a Jesús, lo que no le confiere un papel positivo.

como si fuera cristal
 por donde se viera Pedro.
 No la vieron los contrarios
 y viola invidioso el cielo
 de ver en tan poca nieve
 un elemento de fuego. (vv. 91-98)

La figura femenina históricamente ausente y pues forzosamente más que secundaria en la muerte del rey don Pedro, cobra un evidente protagonismo enseñando el pecho cuya transparencia cristalina compite con el oro del cabello y la perfección de las perlas. En los años de impresión del *Romancero general* se había puesto de moda el retrato de favoritas enseñando el pecho como el famoso cuadro anónimo de Gabrielle d'Estrées, amante de Enrique IV de Francia bañándose, o la belleza pintada por Domenico Tintoretto pocos años antes de la compilación del romance: la *Dama descubriendo el seno*. Confirma así que las figuras femeninas, aunque escasas en el romancero histórico de los primeros Trastámara, no son nunca personajes secundarios. Como las mujeres históricas, «no eran una minoría sino un grupo ‘minorizado’» (Otero-González: 2019, 28), con lo cual son merecedoras de estudios específicos de su funcionalidad tanto poética como política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCHALABI, Frédéric. «Les femmes qui gouvernèrent sagement au temps passé. Représentations littéraires du pouvoir politique féminin dans la péninsule Ibérique au xv^e siècle». En ROCHWERT-ZUILLI, Patricia y Hélène THIEULIN-PARDO (eds.). *Histoires, femmes, pouvoirs. Péninsule Ibérique (ix^e-xv^e siècle). Mélanges offerts au Professeur Georges Martin*. París: Garnier, 2018, pp. 437-457.
- ÁLVAREZ BEZOS, Sabina. *Violencia contra las mujeres en la Castilla del final de la Edad Media*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.
- BELENGUER, Ernest. *Los Trastámara. El primer linaje real de poder político en España*. Barcelona: Pasado & Presente, 2019.
- BELTRAN, Vicenç. «La memoria del linaje y la emergencia del Romancero: los Manrique de Lara». *Abenámar*, 2017-2018, 2, pp. 67-92.
- BELTRAN, Vicenç. *Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2022.
- CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de Mata. *Crónica de Juan II de Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- CABRERA, Emilio. «Andalucía y los infantes de Aragón». *Acta historica et archeologica medievallia*, 2001, 22, pp. 699-720.
- CARLÉ, María del Carmen. *La sociedad hispanomedieval III. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- CORREA, Pedro. *Los romances fronterizos*. Granada: Universidad de Granada, t. I, 1999.

- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.). *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra, 1989.
- DUBY, Georges. *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et autres essais*. Paris: Flammarion, 1988.
- DUMANOIR, Virginie. «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo xv y principios del xvi». *Cancionero General*, 2004, 2, pp. 33-52.
- DUMANOIR, Virginie. «La réécriture d'une vie ou le jeu de la citation dans *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2006, 29, pp. 201-218.
- DUMANOIR, Virginie. «Pragmática poética: estudiando el 'Romance por la senhora reyna de Aragón' ID 0613». *Revista de poética medieval*, 2014, 28, pp. 57-75.
- DUMANOIR, Virginie. «En el Cancionero de Baena y más allá: el entorno cortesano de Pero Niño entre cantigas y ecos romanceriles». *Revista Crítica Hispánica*, 2017, 39, 2, pp. 91-116.
- DUMANOIR, Virginie. «Escritura y reescritura romanceril cortesana: ecos baenenses en el romance 'Lealtad o Lealtad' ID4318». En CHAS AGUIÓN, Antonio (ed.). *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*. Berlín: Peter Lang (Mittelalter und Renaissance in der Romania, 9), 2018, pp. 137-164.
- DUMANOIR, Virginie. «Ecos romanceriles tempranos del *Cancionero de Baena*: la figura de don Álvaro de Luna». En LACARRA, María Jesús (ed.). *Literatura medieval hispánica: libros, lecturas y reescrituras*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 385-406.
- DUMANOIR, Virginie. «Ecrire et réécrire le féminin dans la poésie médiévale: du *Chansonnier de Baena* au Romancero courtois». En TILLY, Éva (ed.). *Genre et identité en Espagne du Moyen Age à nos jours. Un plaidoyer pour la sororité*. Paris: Indigo, 2020, pp. 33-58.
- DUMANOIR, Virginie. «Los primeros Trastámara castellanos: ecos romanceriles en los cancioneros hasta 1600». *Romance Notes*, 2021(a), 61, 2, pp. 263-274.
- DUMANOIR, Virginie. «Ecos romanceriles de una figura casi ausente de los cancioneros poéticos en tiempos de los Trastámara: la mujer lactante». En HIREL, Sophie y Hélène THIEULIN PARDO (eds.). *La leche polifónica. Estudios sobre las nodrizas en la Península Ibérica (siglos XIII-XVI)*. Madrid: La Ergastula, 2021(b), pp. 143-162.
- DUMANOIR, Virginie (ed.). *Romancero cortés manuscrito*. Coord. Josep Lluís Martos. Alicante: Universitat d'Alacant, 2022(a).
- DUMANOIR, Virginie. «Représentation du premier roi Trastamare de Castille: sources romanceriles castillanes jusqu'à 1600». En FORTINEAU-BRÉMOND, Chrystelle (ed.). *La représentation dans la recherche en langues et cultures étrangères: regarder autrement, regarder ailleurs*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2022(b), pp. 173-213.
- DUMANOIR, Virginie. «Hacia un índice de personajes y lugares en el romancero histórico de los primeros Trastámara castellanos anterior a 1680». En CHAS AGUIÓN, Antonio (ed.). *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas*. Berlín: Peter Lang, 2022(c), pp. 157-189.
- DUTTON, Brian (ed.). *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- ECHEVARRÍA, Ana. *Catalina de Lancaster*. Hondarribia: Nerea, 2002.

- FONQUERNE, Yves-René. *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez, 1986.
- FUENTE, María Jesús. «Más allá del amor: mujeres moras y judías víctimas de violencia en la Castilla del siglo XV». *Espacio, tiempo y forma, Historia medieval*, 30. Madrid: UNED, 2017, pp. 309-333.
- FUENTE, María Jesús. «¿Reina la reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la edad media (siglos VI-XIII)». *Espacio, tiempo y forma, Historia medieval*, 16. Madrid: UNED, 2003(a), pp. 53-71.
- FUENTE, María Jesús. *Reinas medievales en los reinos hispánicos*. Madrid: La esfera de los libros, 2003(b).
- LAPLANE, Gabriel. «La mort de Blanche de Bourbon. Essai d'interprétation d'un cas historique». *Bulletin Hispanique*, 1964, 66, 1-2, pp. 5-16.
- MARTOS, Josep Lluís. «La fecha del Cancionero de romances sin año». *Edad de Oro*, 2017, 36, pp. 137-157.
- OTERO-GONZÁLEZ, Uxía. «Historia, mujeres y género: de una historia sin género a una historia de género». *Historiografías*, 2019, 17, pp. 27-50.
- MARTÍN, José-Luis (ed.). LÓPEZ de AYALA, Pero. *Crónicas*. Barcelona: Planeta, 1991.
- MORRISON, Susan. *A Medieval Woman's Companion: Women's Lives in the European Middle Ages*. Oxford: Oxbow, 2015.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. «Poder, influencia y acción política femenina. A propósito de las mujeres de Toledo y el 'fecho de la reina doña Blanca de Borbón' (1352-1356)». En *Mujeres e historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016, pp. 45-88.
- PASTOR, Reyna. «Sombras y luces en la historia de las mujeres medievales». En BENITO RUANO, Eloy (coord.). *Tópicos y realidades de la Edad Media (II)*. Madrid: RAE, 2002, pp. 179-229.
- PAVÓN BENITO, Julia. «María de Aragón». *Real Academia de la Historia* [en línea], 2021. <<https://dbe.rah.es/biografias/11427/maria-de-aragon>> [12 abril 2023].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar. «Pedro I y la propaganda antipetrista en la génesis y el éxito de la poesía cancioneril castellana». *La Corónica*, 2017, 45, 2, pp. 109-132.
- PROST, Antoine. *Doce lecciones sobre la historia*. Valencia: Frónesis Cátedra/Universitat de València, 2001 (trad. de Anacleto Pons y Justo Serna a partir de la edición de París: Seuil, 1996).
- RIVERA-GARRETAS, María-Milagros. «El impacto del humanismo en la cultura femenina bajomedieval». En SEMINARIO DE HISTORIA MEDIEVAL. *Sociedad, culturas e ideologías en la España bajomedieval*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 45-54.
- RYDER, Alan. *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- SEGURA, Cristina. «Las mujeres ¿son un grupo marginado?». En DESAMPARADOS MARTÍNEZ SAN PEDRO, María (coord.). *Los marginados en el mundo medieval y moderno*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 107-118.
- SEGURA, Cristina. «La violencia sobre las mujeres en la Edad Media. Estado de la cuestión». *Clio & Crimen*, 2008, 5, pp. 24-38.

- TATO GARCÍA, Cleofé. «Algunas precisiones sobre el romance *Retraida estava la reyna*». En LUCÍA MEJÍAS, José Manuel (ed.). *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997, pp. 1479-1489.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Los Trastámara. El triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.

«COPLAS D'AMORES VIÇIOSAS Y PECADORAS»:
EROTISMO E HIPÉRBOLE SAGRADA
EN JUAN ÁLVAREZ GATO*

MARÍA ANTONIA GARCÍA GARRIDO
Universidad de Salamanca – IEMYRbd

RESUMEN

Recogen las siguientes páginas el análisis de una selección de las hipérboles sagradas más sugerentes y eróticas de Juan Álvarez Gato e indagan en el papel que estas pudieron desempeñar en la decisión del poeta al retractarse, una vez alcanzada la madurez, de sus «Coplas viçiosas d'amores, pecadoras y llenas de moçedades», esto es, el corpus de sus poesías amorosas y la primera parte temática de su cancionero.

Palabras clave: hipérbole sagrada; erotismo; Juan Álvarez Gato; cancionero; MH2.

ABSTRACT

The following pages contain an analysis of a selection of Juan Álvarez Gato's most suggestive and erotic sacred hyperboles. This paper investigates the role these hyperboles may have played in the poet's decision to retract, once he had reached maturity, his «Coplas viçiosas d'amores, pecadoras y llenas de moçedades», that is, the corpus of his love poems and the first thematic part of his songbook.

Keywords: sacred hyperbole; eroticism; Juan Álvarez Gato; Songbook; MH2.

* Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (OLíriCas, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas») y PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE (OLíriCas 2, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica»).

1. INTRODUCCIÓN

DESDE EL ESTABLECIMIENTO DEL CANON de la literatura española, fundamentalmente a través de los trabajos de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y sus contemporáneos, los estudios sobre la lírica medieval cortesana fueron lastrados por una serie de prejuicios que condenaron a la poesía de cancionero a la marginalidad (Beltrán: 2009, 9). De entre todos ellos, el que probablemente se sostuvo en el tiempo con mayor determinación fue la lectura de las hipérbolas sagradas de connotación erótica como blasfemias; una (mal)interpretación sin duda motivada por la lectura desacertada que de ellas se hizo desde el paradigma de los valores del momento (Gernert: 2009, 16)¹. En esta línea, el doctísimo Menéndez Pelayo sentenciaba severamente que «la profanación habitual de las cosas santas es ya por sí sola un síntoma de relajación espiritual, de todo punto incompatible con los periodos de fe profunda, sean bárbaros o cultos» (*apud* Gernert: 2009, 17). Esta drástica premisa explicaría que, pese a parecerle uno de los más ingeniosos y amenos poetas eróticos del siglo xv (Menéndez Pelayo: 1944, 325), el maestro condenase la desenvoltura con la que Juan Álvarez Gato barajaba los asuntos profanos y los religiosos en algunas de sus «Coplas viçosas d'amores, pecadoras y llenas de moçedades», marbete con el que el propio poeta se refirió a aquellas composiciones amorosas escritas durante su febril juventud:

Porque comiença este libro en coplas viçosas d'amores, pecadoras y llenas de moçedades, y prosiguiendo habla en cosas de razon y, al cabo, espirituales, prouechosas y contenplativas, hizo el que le escriuió esta copla:

Este libro va a meytades
hecho de lodo y de oro:
la meytad es de verdades,
la otra, de vanidades,
porque yo, mezquino, lloro,
que quando era moço potro,

¹ A este respecto, Folke Gernert recoge la posición de, entre otros, Amador de los Ríos (1861-1865), quien en el *contrafactum* de los salmos de Diego de Valera juzgaba «aquella sacrílega deslealtad que profanaba cada día los Santos Evangelios con falsas juras y mentidas promesas». Idénticamente, Paz y Meliá (1884) censuraba «aquella irrespetuosa moda por la que [se] acomodaban los más profanos asuntos a los más santos recuerdos de la religión», mientras que Vendrell de Millás, en su edición del *Cancionero de Palacio* (1945), expresaba su desazón ante estos texto dado que, «por una desviación del buen gusto y de la moda, los poetas del siglo xv, en sus sublimaciones de amor, llegaron a confundir su pasión amorosa, o mejor el ansia extremada que sentían por su amada, con el amor de Dios, y de ahí vienen esas exaltaciones en la expresión amorosa hasta la irreverencia sacrílega» (*apud* Gernert: 2009, 17).

sin tener seso ninguno,
 el cuerpo quiso lo vno
 y agora ell alma lo otro

(ID3171, MH2-106, fol. 138v)².

Esta *retractatio* del tierno galán que un día fue por parte del hombre maduro y el poeta veterano, le fue más que suficiente a Menéndez Pelayo para desaprobear varias de las más agudas composiciones del autor, un corpus que, paradójicamente, el maestro tuvo a bien elogiar como el que pudo haberle granjeado a Álvarez Gato la estimación entre sus contemporáneos.

Las razones que motivan el inconveniente del maestro con estas coplas de mocedades se pueden hallar en composiciones como «A un Romero tollido» (ID1048), «Porque el viernes sancto vido a su amiga» (ID6179) o a una «señora porque la vido mal en la cama» (ID3105), versos que, de hecho, atrajeron su atención casi por completo en el apartado que dedicó al poeta en su *Antología*. Tras unas breves noticias biográficas sobre la figura histórica de Juan Álvarez Gato, en el capítulo XVIII del tomo II de dicha colección, el investigador ofrece una sucinta descripción del códice que contiene la obra del vate madrileño para, inmediatamente después, referirse en los siguientes términos a aquellos poemas de hiperbólicos piropos que entreveraban lo humano y lo divino:

Las mismas hipérbolos con que gusta de encarecer su pasión, y que en su edad madura debieron de remorderle mucho la conciencia por lo irreverentes y aun sacrílegas, están dichas en un tono humorístico que amengua mucho la trascendencia de su intención pecaminosa. El autor baraja lo profano y lo sagrado con tal desenvoltura, que recuerda la de ciertas *doloras* de un célebre contemporáneo nuestro (Menéndez Pelayo: 1944, 325)³.

Al maestro no solo le parece hiperbólico el mensajero de amor que el autor enviaba a la amada, sino también «extraño», pues se trata de un romero tullido:

² Como el propio autor advierte en esta copla, el corpus de sus poesías se divide en dos partes enteramente diversas de tono, incluso en tres si diferenciamos las poesías político-morales de las religiosas. Distinción que Menéndez Pelayo no aplicó y razón por la que estructuró el códice de la siguiente manera: «las poesías profanas llegan hasta el folio 65: allí comienzan las de devoción, que quedan truncadas en el folio 73, faltando los posteriores hasta el 80, en que dan comienzo varios opúsculos en prosa, propios y ajenos del autor» (Menéndez Pelayo: 1944, 221-224).

³ Se refiere a las *Doloras* de Ramón de Campoamor, un conjunto de composiciones breves de índole antirromántica cuyo contenido se alejaba de sentimentalismos para incurrir, con frecuencia, en el prosaísmo y el humor irónico.

a vn rromero tollido que yva a pedir limosna en cas de vna señora a quien el seruia,
hizo las coplas siguientes

Tu pobrezico romero
que vas a ver a mi dios
porque biua yo que muero
que le pidas te requiero
limosna para los dos

(ID1048, MH2-2, fol. 2-3r)

Peor opinión le merecen las palabras del poeta cuando, al contemplar a su amiga un día de Viernes Santo «hacer los nudos de la pasión con un cordón de seda», este exclama:

oy mirandos a porfia
tal passion passe por vos,
que no escuche la de Dios,
con la rauia de la mia

(ID6179, 11CG-241, fol. 110v)

O cuando –en palabras del investigador– «encareciendo el amor harto general y versátil que siente por las mujeres, se resbala todavía más, y dice tales impiedades que ni en broma pueden pasar»:

y por vos señoras vos
me hize erege con dios
adorandos mas que a el

(ID3126, MH2-64, fol. 56r).

Finalmente, ante las siguientes coplas que el madrileño dedica a una señora «porque la vido mal en la cama», Menéndez Pelayo no puede sino estallar; «Siquiera aquí el poeta reconoce su pecado; [...] hace gala de su culpa, mostrándose contumaz e impenitente» (Menéndez Pelayo: 1944, 326):

Ni me pueda arrepentir
en ningún tiempo jamas:
y sy con mucho seruir
viere mi muerte venir,
questonçes os quiera mas:
ni pueda bevir sin vos,

ni herraros en un pelo,
 ni mirar una ni dos,
ni decir que hay otro Dios
*en la tierra ni en el çielo*⁴

(ID3105, 11CG-240, fol. 110vb)

Ahora bien, en lo que a una valoración general de su obra respecta, Menéndez Pelayo no tiene inconveniente alguno en admitir:

Convengamos en que los escrúpulos del poeta cuando la edad le fué madurando el seso, no carecían de algún razonable fundamento; pero también es verdad que en algunas de sus coplas pecadoras campea un muy regocijado y en el fondo muy inofensivo donaire. [...] Composiciones breves, que son de lo más exquisito que en su línea puede encontrarse en los Cancioneros (Menéndez Pelayo: 1944, 327-328).

Aunque sin la intransigencia mantenida por sus contemporáneos, Menéndez Pelayo se aproxima al género desde el prejuicio, tachando estas composiciones de carácter erótico de irreverentes, sacrílegas, impías, contumaces y, en definitiva, pecaminosas. Nada más lejos de la realidad: tal construcción del discurso erótico a partir del imaginario piadoso no era un recurso que reflejase la herejía de Juan Álvarez Gato. Su préstamo al lenguaje de la adoración religiosa como medio para expresar su sentimiento se podía enmarcar en la ya consolidada práctica de la hipérbole sacroprofana como recurso de la poesía amatoria cancioneril, un artificio retórico que, blasfemias aparte, se extendió a fines de la Edad Media española «como moda cortesana hasta constituir un modo típico de Castilla para los demás pueblos de la Península» (Lida: 1946, 129).

A Marcelino Menéndez y Pelayo se le debe reconocer el haber sido uno de los primeros investigadores en aproximarse a la figura de Juan Álvarez Gato desde una perspectiva filológica, no obstante, su evidente concepción sesgada de estas composiciones nos obliga a revisar algunas de las ideas sobre estas por su parte recibidas. A tal efecto, en las siguientes páginas me propongo abordar, entre otros, los poemas (ID1048), (ID3105) y (ID6179) para, por un lado, señalarlos como manifestaciones indiscutibles de sutileza e ingeniosidad conceptista de su autor y,

⁴ Cabe advertir que la transcripción de estos dos últimos versos ha admitido variantes en unas y otras ediciones. Mientras que al *Cancionero General* pasaron tal cual se observa arriba, Jenaro Artilde los reflejó como «y serviros como a Dios/ en la tierra y en el çielo» (Álvarez Gato: 1928, 67). Dutton también se decanta por esta última versión en la transcripción de MH2 de su *Catálogo* y advierte que «alguien intentó raspar los dos versos finales» (Dutton: 1990, vol. I, 556) y es que, al parecer, ambas variantes se superpusieron escribiéndose una encima la otra sobre el manuscrito original.

por el otro, situarlos como magníficas representaciones de una particular forma de la *religio amoris* muy difundida en la poesía cancioneril castellana y para la cual M.^a Rosa Lida (1946) acuñó el marbete hipérbole sagrada. Asimismo, a lo largo de estas páginas indagaré en el papel que estas hipérbolles pudieron desempeñar en la decisión del poeta al retractarse del corpus de sus poesías amorosas.

2. AGUDEZA Y RETÓRICA EN JUAN ÁLVAREZ GATO: LA HIPÉRBOLE SAGRADA

Como bien recordaba Lida de Malkiel, para la cultura medieval la esfera de lo sagrado representaba casi toda la esfera de lo espiritual, ante lo cual, el enlace íntimo entre la poesía sagrada y la profana era natural. No obstante, apuntaba a la crisis de valores acontecida en el xv como el principal agente que motivó la creciente incidencia de la hipérbole sagrada:

A finales de la Edad Media, en la crisis en que caducan sus instituciones frente a la jerarquizada ordenación de valores de los siglos previos, el estado de pugna confusa en todos los sectores socava y confunde valores tradicionales. En ese desquicio general de la sociedad todo encarecimiento pierde fuerza y, para mantener viva la elación, el intelectualismo de los hombres de la época acude a la esfera elevada más familiar: la religiosa (Lida: 1946, 121).

Con relación a la lectura que de las hipérbolles sagradas se hizo en el xix, conviene disuadir acerca de su relación con la poesía goliardesca, referente habitual al que remitían los investigadores a la hora de interpretarlas, olvidándose de que estas eran obra de autores laicos y casi nunca clérigos, y que carecían, por tanto, de la intencionalidad satírica y cómica que caracterizaba las obras de los *vagi clerici* (Gernert: 2009, 21). En estos términos, es oportuno diferenciar la hipérbole sagrada de la parodia. Tampoco se debe confundir, aunque no son excluyentes dada su interferencia, con los *contrafacta* eróticos del otoño de la Edad Media. Pese a que estos también recurrían a la esfera religiosa para representar la pasión amorosa, se centraban más bien en el calco de modismos poéticos y fórmulas de estilo, y con frecuencia remitían a hipotextos. Esto es, en ellos –los hipertextos– se podía identificar un texto religioso concreto como referente –el hipotexto–, produciéndose así la contrafactura amorosa y erótica de, por ejemplo, rezos canónicos, salmos penitenciales, misas y muchos otros textos litúrgicos.

Ya adelante que los poemas de Juan Álvarez Gato que pretendo abordar no establecen una relación intertextual con hipotextos bíblicos o litúrgicos ni mediante la cita literal de textos latinos ni de ninguna otra forma perceptible. Tampoco es este un caso en el que se instrumentalicen con fines amorosos los moldes retóricos de la

homilética⁵. Ahora bien, las hipérboles sagradas no son sino artificios retóricos *per definitionem*; resemantizan el léxico sagrado cargándolo de un nuevo significado sin que este se vea privado de su referencialidad religiosa, y convierten los elementos piadosos en portadores de signos ambivalentes (Gernert: 2009, 25). Siendo así, podría parecer evidente que el hábil manejo de la hipérbole sagrada que manifiesta Álvarez Gato resulta en una poesía cargada de un velado y ambiguo erotismo. En cambio, como ya afirmó Whinnom, los versos de muchos poetas de cancionero, y los de Gato sin ir más lejos, han planteado gravísimos problemas de interpretación debido, precisamente, a su lenguaje especializado y a su ambigüedad. Dada la situación, el especialista proponía: «la sutileza y la ingeniosidad conceptista de algunos poetas son tales que exigen muchísima más atención de la que han recibido» (Whinnom: 1981, 88). Ante este panorama, en las siguientes páginas me dedicaré al estudio de las hipérboles sagradas de Gato, hasta el momento insuficientemente atendidas y en no pocas ocasiones, malentendidas.

2.1. LA PEREGRINACIÓN DE AMOR: SIMBOLOGÍA DE LAS FIGURAS Y LOS ESPACIOS SACROS

Tal y como recordaba M.^a Isabel Toro Pascua, «la literatura profana de los siglos xv y xvi se nutre de motivos populares. [...] Son muchos los casos en los que podemos rastrear modelos de comportamiento y situaciones afines al mundo espiritual, sin que eso signifique, necesariamente, que los autores compusieran [...] atendiendo exclusivamente a esos modelos» (Toro Pascua: 2009, 159). Así se comprueba en la composición de Juan Álvarez dirigida a un romero, cuya rubrica nos sitúa ya desde el inicio en un contexto de peregrinación en el que el tullido emprende una marcha devocional hacia un atípico destino, la casa de una dama que, según se apostilla en el *Cancionero General*, no es otra que la condesa de Medina⁶:

Tu, pobrezico rromero,
que vas a ver a mi Dios
porque biua yo que muero,

⁵ Para una mayor información sobre estos subgéneros consultar Gernert: 2009, 23-24. El uso de la materia religiosa, y particularmente de la bíblica, en la poesía de cancionero, tanto para la creación de parodias como de *contrafacta*, asuntos de los que no me ocupo en este trabajo, han sido tratados, entre otros, por Tomassetti (2018) y Toro Pascua (2010 y 2017).

⁶ Márquez Villanueva asegura que dicha condesa era, en efecto, doña Catalina Lasso de Mendoza, esposa de don Luis de la Cerda, conde de Medinaceli. Según Villanueva, don Luis entabló una demanda de divorcio alegando que doña Catalina «habíale dado dos hijos adulterinos», escándalo mayúsculo que resultó en la anulación del matrimonio y que convirtió a la condesa en la destinataria ideal de poesías de amor (Márquez Villanueva: 1960, 26-27).

que le pidas te rrequiero
 limosna para los dos:
 para mi, que en balde afano,
 que quite cuyta y pesar;
 para ty, bendito hermano,
 que te toque con su mano,
 que bien te puede dar sano
 quíen a mi podrie sanar.

(ID1048, MH2-2, fol. 2r)

A lo largo de estos versos se observa una traslación del romero que en su camino pide limosna en la casa de la amada al romero que llega al Santo Sepulcro, donde, a diferencia del poeta, encuentra el milagro de la curación. En consecuencia, hay una traslación del elemento religioso (el Santo Sepulcro) al amoroso (la casa de la dama). Cabe destacar, asimismo, la identificación entre el poeta y el romero; ambos son devotos de un ser superior (Dios–amada) y se encuentran malheridos (tullido y enfermo de amor *hereos*); y mediante esta monumental hipérbole sagrada se plasma, nunca mejor ejemplificada, la *religio amoris*.

Como recuerda Toro Pascua, la peregrinación devocional buscando la sanación con frecuencia aparece como punto de partida «sobre el que se asienta toda la estructura de la acción poética» pero «lejos de pretensiones espirituales, el argumento queda reducido a un simple motivo [...] para reproducir arquetipos de comportamiento que contribuyen a la caracterización del caballero como perfecto enamorado que, solo temporalmente y de forma voluntaria, adquiere el disfraz propio del peregrino» (Toro Pascua: 2009, 160-161). En estos términos parece emplear el recurso Álvarez Gato pues, una vez emprendida la marcha, esta es ajena en su desarrollo posterior en el poema a los motivos propios de la peregrinación, que desaparece por completo del argumento.

No en vano, el personaje interpelado es un romero. Bien es cierto que los romeros –palabra procedente de la voz latina *romarius*– en la Edad Media eran peregrinos visitantes de santuarios, tumbas de santos y mártires, y de las tres casas santas: Roma (de ahí su etimología), Santiago y Jerusalén, destino este último para visitar el Santo Sepulcro. Sin embargo, es inevitable participar del posible juego de expectativas que se plantea tras la polisemia del término, pues la palabra ‘romero’ nos traslada habitualmente al escenario de la romería, la cual se presta a un contexto «de escape de júbilo, por el encuentro imaginado, y para renovar el viejo y siempre explotado asunto de la niña guardada y rebelde» (Asensio: 1970, 30). Así las cosas, trascendiendo la ya más que asumida alegoría de la religión de amor, el término ‘romero’ en la esfera cortesana podría adquirir un nuevo cariz; una velada sugerencia

cia erótica del júbilo del poeta al imaginar un posible encuentro con la amada, en teoría inaccesible, al igual que la niña bien guardada.

No es menos interesante el espacio alegórico que espera al romero al final del trayecto, que no es el que cabría esperar, la ermita. Asegura Asensio que este motivo suele aparecer en la lírica tradicional como escenario para entrevistas amorosas y exhibiciones de belleza (Asensio: 1970, 32). No perdiendo de vista que, tal y como se indica en la rúbrica, el punto al que se dirigía el romero a pedir limosna era la casa de una señora, la asociación translaticia entre el hogar de esta y la ermita podría prestarse a una interpretación erótica. A fin de cuentas, lo propio de la poesía cortesana del siglo xv es una ambigüedad buscada, por la cual los términos, sin perder su sentido más inocente, insinúan una sugerencia de tipo erótico –de ahí la posible elección del vocablo ‘romero’– aunque sea para acabar desmintiéndola (Alonso: 2015, 17). Y es que las exigencias de la moral cristiana, muy vivas todavía en Castilla, explican cómo el amante cortés, colocado entre dos códigos distintos, «resuelve el dilema renunciando al galardón –no al deseo del mismo–, o, simplemente reconociendo que este es imposible» (Aguirre: 1981, 54-81). Hecho que explica la llegada del romero al Santo Sepulcro en lugar de a la ermita, truncando finalmente el juego de expectativas.

2.2. EL PANEGÍRICO DE LA AMADA: ENTRE LA DIVINIZACIÓN Y LA HIPERDULÍA

2.2.1. *La dama como obra maestra de Dios*

En el mismo poema se puede hallar otra hipérbole sagrada de distinta índole, la que se refiere a la descripción de la mujer cortejada; esto es, el motivo que M.^a Rosa Lida sistematiza en su ambicioso estudio, *La dama como obra maestra de Dios*. A diferencia de la original hipérbole del romero, en esta ocasión se presenta la variante más recurrente de todas las que la estudiosa recoge del concepto (Lida: 1975, 286): la hermosa, en este caso la condesa de Medina, no ha nacido como las demás criaturas, sino que es obra directa de Dios, que «con toda bondad la hizo»:

El que dio la hermosura
a quien en el mundo quiso
gracia, beldad y cordura,
en la su gentil figura
con toda bondad la hizo

(ID1048, 11CG-246, fol. 111vc)

Lejos de ser una de las variantes más atrevidas, en estos versos la actitud de Juan Álvarez ante la procedencia divina de su señora es conciliatoria; ensalza su belleza

pero sin dejar de cubrir de bendiciones a su hacedor. Quizás consciente de ello, compensa el elogio empleando perífrasis como «El que dio la hermosura», «a quien en el mundo quiso/ gracia, beldad y cordura», a fin de evitar nombrar a Dios, una fórmula en la que prevalecería la criatura dejando, a su vez, a respetuosa distancia al creador.

Un ingenioso medio para encarecer el panegírico es afirmar que la señora, en otro poema la propia reina, tiene más parentesco con Dios que con la humanidad:

De grandes Loores digna,
la sagrada mano diestra
os hizo muy mas Veçina
a su Magestad divina
que a la forma comun nuestra⁷

(ID1951, MP2-105, fol. 161rb)

Y como excepcional extremo de la hipérbole, Gato imagina al propio Dios proclamando una sola diferencia entre sí mismo y ella, que Él es infinito y ella no:

Esta sola Diferençia
de el a vos quiso que Vuiese
por guardar su preheminençia:
que el solo por exçelencia
ynfinito se dixese

(ID1951, MP2-105, fol. 161rb)

Este hiperbólico piropo nació en su planteamiento como una «forma interpuesta de amar a Dios; o mejor, una vía para corresponder al amor y a la bondad que este ha desplegado en sus criaturas» (Serés: 1996, 112). En su trayectoria europea, el motivo enlazó con la filosofía más característica del Renacimiento italiano, el Platonismo. Este, a su vez, pronto fue adoptado por el cristianismo gracias a la entusiasta adhesión de San Agustín, cuyos escritos, tan divulgados en la cultura medieval, facilitaron la asimilación de esta corriente de pensamiento en lengua vulgar. Por su parte, el *Dolce stil novo* sería el movimiento literario que diera voz poética a la reflexión platónica, infundiendo esas esencias en el culto a la dama (Lida: 1975, 305-306).

⁷ Tras cierto debate, R.O. Jones sentenció que la destinataria de dicho elogio era Isabel la Católica y no Juana de Portugal, como venía afirmando Márquez Villanueva (Jones: 1962, 61).

En España, la lírica castellana del xv recoge algunos motivos de la divina procedencia de la amada, pero en ellos no solo ha desaparecido la teología apasionada de los originales, sino todo lo que contenían de platonismo, como si deliberadamente los poetas hubiesen eliminado todo cuanto no pertenecía a la religiosidad cristiana más trivial (*ibidem*, 311). No es de extrañar entonces que el motivo, aunque hiperbólico, aparezca en la poesía de Juan Álvarez sin la osadía y la gravedad del pensamiento de Dante, «como un juego cortesano apoyado en la hipérbole sacroprofana» (*ibidem*, 311). Es más, será testigo su obra, en consonancia con la de sus contemporáneos, de cómo la sentida «divinización de la dama» italiana desemboca en los cancioneros castellanos en una deshumanización completa de la mujer (Irasorza: 1986, 204-210), recurriendo a la impersonal idealización física femenina que, aun estando postrada y enferma en la cama, es capaz de retratar a la señora maniqueamente perfecta:

Buele, buele vuestra fama,
que a mis ojos desuelados
mejor pareçistes, dama,
asy mal en vuestra cama
que las rreynas en estrados

(ID3105, MH2-39, fol. 26ra)

Lida de Malkiel concluía en su estudio que, en líneas generales, al motivo de la dama como obra maestra de Dios se le sintió siempre en Castilla como un adorno culto, artificioso y pegadizo que, aunque era bien conocido, solo en contadas ocasiones logró atraer el ingenio de los españoles (Lida: 1975, 316). Buena muestra de ello es la leve trascendencia que adquiere en el corpus de Álvarez Gato, donde asoman algunos lugares comunes del platonismo amoroso pero solo bajo el papel de ocasional ornamento integrado en la hipérbole sagrada, la cual no pierde por ello su acostumbrado descaro en lo que a asuntos divinos se refiere.

2.2.2. *Analogías entre la señora y la Virgen*

En lo que concierne al elogio moral de la señora, encontramos una hipérbole sagrada de mayor fuerza en Castilla: la celebración de la amada atribuyéndole conceptos teológicos y bíblicos referentes a la Virgen. Dado que la Virgen María puede considerarse un arquetipo de la perfección femenina en la Edad Media, es fácil esperar referencias marianas en las afirmaciones laudatorias de los poetas sobre su dama (Tillier: 1985, 105). En la mayoría de los casos, y también en el de Álvarez Gato, no se trata de comparaciones directas, sino de afirmaciones veladas, como en aquel poema que compuso

Porque vna noche que vido a esta señora a vna ventana y llegandose a hablar con ella se quito y mando ponerse a vna vieja diforme y el, no dando a entender que lo sentía porque hazia muy oscuro, hablo todo lo que deseaua dezir y porque ella supiese que no le era oculto el engaño, hizo las coplas siguientes (ID2933, MH2-11, 6v).

La hipérbole sagrada asoma en la penúltima estrofa, que se construye enteramente sobre una dicotómica relación de calificativos antitéticos que, por un lado, engrandecen a la dama y, por otro, vituperan a la vieja:

Dieronme lloro por Riso,
 lo simple por lo discreto,
 ynfierno por parayso
 vn guineo por vn narçiso,
 dieronme por blanco, prieto;
 la veges por jouentud,
 lo quebrado por lo sano,
 los viçios por la virtud,
 la dolença por salud,
 el yuerno por verano

(ID2933, MH2-11, fol. 7r)

De esta relación de calificativos nos interesa la representación simbólica de ambas mujeres mediante flores. El narciso se recoge en el diccionario de Cirlot como símbolo de actitud introvertida (Cirlot: 1997, 328), por no mencionar que los colores de sus pétalos son el blanco, representación de pureza y castidad, y el amarillo, según Casas Rigall, símbolo en el cancionero cuatrocentista del padecimiento del galán, ocasionado por la esquivez de la amada (Casas Rigall: 1995, 111). Entretanto, se conoce que el guineo es una planta de fácil reproducción, cuyo color, además, es el negro o «prieto». La contraposición pues, se subraya por sí sola: mientras la doncella guarda su virtud y se muestra retraída, en analogía con el «fruto» del narciso, que apenas si se muestra al exterior, «como embuelto en un velo» (Dioscórides: 1968, 475), se hace gala de los «viçios» de la vieja, posiblemente más experimentada en lo que a asuntos amorosos se refiere. Como bien advirtió Andrés Laguna en su *Dioscórides* (1555), «es el Narciso muy semejante al Lirio y aun por mejor dezir quasi del mesmo linage: por donde merecido el mesmo nombre» (Dioscórides: 1968, 476); y es por todos ya conocida la tradicional asociación de esta flor a la Virgen (Ferguson: 1961, 33-34), por lo que el parangón que establece Juan Álvarez es más que evidente. Pero más allá de proyectar el mero arquetipo virginal, Gato plasma una estereotipada pareja interpretativa sustentada en el *Génesis*: María y Eva, salvadora y corruptora de la humanidad. Uno de los recursos retóricos más frecuentes con los que se ha expresado en la tradición esta tipología es el juego de

palabras que se deriva de la salutación del Ángel Gabriel a María (*Ave*), que da la vuelta al nombre de la primera pecadora (Eva), simbolizando el paso del estado de pecado al de gracia por la redención (Toro Pascua: 2005, 220-223).

En este marco, y abandonando el plano léxico para situarnos en el semántico, se puede observar la sutil correspondencia que establece Gato entre la Virgen y su amada, a la que se asocian conceptos como «gloria, claridad, vitoria, virtud»; en contraposición, la vieja, que más en la línea de Eva es descalificada conceptualmente mediante términos como «pena, tinibla, vencimiento, viçios»... En cada verso se combina un término y su antitético para provocar una fuerte interpretación valorativa de ambos personajes femeninos. Y lo que es más, los homólogos masculinos correlativos a ambos arquetipos femeninos completarán semánticamente el juego conceptual:

Yo, que de miedo nos hablo,
esperando ver a vos,
esperaua ver a *Dios*
y mostroseme el *diablo*

(ID2933, MH2-11, fol. 6v)

Volviendo al poema dirigido al romero, en la misma línea de velada ambigüedad, se iguala a la condesa a la madre de Cristo mediante afirmaciones del tipo:

No ay milagro que no haga
mas que no cuantos oy son.
Yo me tengo asy creydo,
que sy a ty toca su manto
avnque agora vas tollido,
tornaras sano y guarido,
bien como si vuieses ydo
aculla al sepulcro santo.

(ID1048, MH2-2, fol. 2v)

El *signum* consiste en que «un objeto concreto designa una idea abstracta» (Whinnom: 1981, 51). En el corpus cancioneril todo tipo de prendas se prestan a lo simbólico y, atendiendo a la iconología cristiana, en este caso concreto, el manto femenino encarna inequívocamente a la madre de Dios. Produciéndose una *translatio* entre la Virgen y la señora, no es sorprendente que esta última, aun siendo no más que una condesa, sea capaz de obrar cualquier milagro:

Esta, que mis males crudos
buelue en gloria su valer,

los discretos torna rudos,
 groseros, lindos, agudos,
 haze despertar los mudos,
 y al que habla enmudeçer.

(ID1048, MH2-2, fol. 2r)

En el caso de esta hipérbole sagrada (dama–Virgen) cooperan, como afirmaba Salinas, dos elementos: la pagana concepción del amor como un dios, llegada del *Ars amandi* ovidiano, y el culto mariano, en el que el fervor religioso a la figura de la Virgen María se ofrecía como un parangón deseable a las poesías de los trovadores a la hora de erigir un monumento literario a aristócratas de alto rango (Salinas: 2003, 23). Ahora bien, la simbólica sugerencia de la Virgen a través de signos florales bebe en España de su propia tradición, el culto mariano enraizado en las *Cantigas de Santa María* alfonsíes (Beltrán: 2009, 165).

2.3. LA PASIÓN DE CRISTO Y LA PASIÓN DEL ENAMORADO

Entre los muchos dones con los que Dios colma a la amada se encuentra, como se ha demostrado, el obrar milagros y sanar dolencias:

Tiene altas condiciones
 de diuina gracia llenas;
 son tan bellas sus facciones
 que sanaron mis *passiones*
 y me dieron nueva pena

(ID1048, 11CG-246, fol. 111vc)

Ahora bien, basta recordar la etimología del término ‘pasión’, que en los cancioneros cuatrocentistas se prestaba, por un lado, a una interpretación secular en la que la pasión se entendía como síntoma del amor extático, y otra litúrgica, referenciando el sufrimiento interior y exterior de Cristo desde la Última Cena hasta su Ascensión a los cielos (*apud* Tillier: 1985, 80), para poner de manifiesto la pintoresca hipérbole sagrada que, en esta ocasión, concierne al propio poeta. Se trata de la bien conocida cuestión de la ambigüedad de la palabra ‘pasión’, la cual pervive, como es evidente, en la poesía castellana del xv⁸. Por medio de la polisemia del tér-

⁸ Está más que asumido que la ambigüedad del término ‘passion’ en la lírica amorosa se encuentra íntimamente ligada con la expresión «*Amor est passio*» que abre el primer capítulo del tratado *De amore*, de Andreas Capellanus. Como recuerda Alfred Karnein, «The Latin expressions *amor*, *passio*,

mino, Juan Álvarez Gato establece un paralelismo iluminador, artificio mediante el cual los poetas solían afirmar algo así como `la pasión de Cristo me recuerda a la mía' o `mis sufrimientos son comparables a los de Cristo (Tillier: 1985, 77). En este sentido, se advierte con suma facilidad la doble capa de significación que adquieren los «nudos de passion» que Juan Álvarez da en su corazón y que provocan que crezcan sus dolores cuando «el viernes santo vido a su amiga hazer los nudos de la passion en un cordon de seda»:

Los nudos quen el cordon
distes vos alegre y leda,
como nudos de passion,
vos los distes en la seda,
yo los di en el coraçon;
vos distes los nudos tales
por nombrar a dios loores,
yo para nombre damores;
vos para sanar de males,
yo para crescer dolores.

(ID6179, 11CG-241, fol. 111ra)

Por otro lado, Yvonne Tillier ha visto en «los nudos de la passion» que la amiga da en el cordón de seda una posible referencia al rosario, y dado que en la Edad Media europea aquellos que no podían o no querían usar nada más caro solían utilizar una cuerda anudada para rezar (Tillier: 1985, 82), no sería descabellado pensar que, en lugar de recurrir a una elaborada joya, la señora « nombra a Dios loores » valiéndose de un sencillo cordón de seda anudado. Por supuesto, sería insensato intentar encontrar un eco religioso en cada uso secular de la palabra `pasión', ahora bien, es innegable la doble significación que adquiere en estos versos:

oy mirandos a porfia
tal passion passe por vos,
que no escuche la de Dios,
con la rauia de la mia.

(ID6179, 11CG-241, fol. 110v)

visio, *cogitatio immoderata*, *angustia* and *timor* stem directly –particularly in this sequential order– from the moral-theological discussion about the sin of *cupiditas* –De modo que el término *passio* era signo– «of the mental preoccupation with a person of the opposite sex [that] lead to illness. This illness has [...] a very precise name in moral theology, that is, *cupiditas*. The basic symptom or rather the consequence of *cupiditas* is the experiencing of anxiety» (Karnein: 1981, 216).

Lejos de emplearse de un modo sacrílego, estos paralelismos entre el «apasionado» Cristo sufriente y aquellos dolientes amantes «apasionados» solían surgir de una sentida tradición popular por la Pasión, la cual propició, dadas las analogías, que la Semana Santa fuera el tiempo metafórico de amor por excelencia en la construcción de hipérbolos sagradas en las que el galán era pecador, penitente o mártir (Rigall: 1995, 74). Innegable es que aquellas en las que la Pasión del redentor hallaba correspondencia con la pasión extática del enamorado rozaban en algún punto la blasfemia, pero no por una falta de fe por parte de los poetas, sino por la osadía con la que algunos versos, los de Juan Álvarez, sin ir más lejos, rezumaban erotismo.

3. CONCLUSIÓN: EL BRINCO DE LO GALANTE A LO DIVINO

Dados los esfuerzos de los sucesores de Juan Álvarez Gato por encubrir la ascendencia judía de la familia, cabe la sospecha de que el madrileño pudiera haber participado de la exaltación de elementos religiosos como medio para reafirmar su cristiandad⁹. Ahora bien, en tales circunstancias, serían del todo desafortunadas aquellas hipérbolos sagradas en las que se excedía hasta la blasfemia; por no mencionar que Gato fue uno de los judeoconvertos más destacados de la segunda mitad del xv. A decir verdad, como afirmaba Lida, «se impone señalar que estas exageraciones no son precisamente blasfemias de gentes no entregadas totalmente a su nueva fe, sino que resultan del estado de crisis general de la sociedad» (Lida: 1946, 126-127). Es decir, que los poetas conversos como Gato no blasfemaban en tanto que cristianos nuevos, sino en tanto que hombres de la Castilla del xv que también se veían afectados por la crisis de valores de su tiempo que propició la osada mescolanza de lo humano y lo divino.

Huelga mencionar, por tanto, la carencia de sentimentalidad religiosa que presentan las hipérbolos sagradas de la poesía amorosa de Juan Álvarez. En ellas no asoma ni un atisbo de aquella elación religiosa de la que hablaba Lida de Malkiel, mucho menos el platonismo cristiano que motivaba a sus homólogos italianos. Más bien todo lo contrario; en consonancia con las ideas de Huizinga, una vez que la adoración de la majestad temporal se apodera del poeta servidor, este no retrocede en ningún punto ante ninguna profanación (Huizinga: 1982, 223). Esto explicaría las tácitas analogías entre su propia pasión y la de Cristo, su parangón de la condesa de Medina con la Virgen y, aún más, la leve diferencia que establece entre la Reina Isabel y el mismísimo Dios.

⁹ Sobre la labor de falsificación y despiste de los descendientes para ennoblecer el apellido Gato ver Márquez Villanueva: 1960, 46-61.

En este sentido, no le faltaba razón a Menéndez Pelayo cuando conjeturaba que el madrileño manifestó ciertos escrúpulos a su vejez y por ello renegó de estas «sacrílegas» lisonjas que, en no pocas ocasiones, se cargaban de erotismo. No puedo estar de acuerdo, en cambio, con la afirmación del maestro de que el tono humorístico con que las cultivaba amenguaba mucho su «intención pecaminosa» (Menéndez Pelayo: 1944, 325), porque dicha intención no existió en absoluto. Bien es cierto que Juan Álvarez pudo incurrir en un estado de pugna confusa derivado de la crisis del siglo xv —en Castilla acontecida durante el reinado de Enrique IV— la cual socavó y confundió los valores tradicionales y suscitó formas de homenaje tomadas del repertorio ya hecho de la adoración religiosa (Lida: 1946, 121). Ahora bien, pese a que esta idea sería más que lícita dado que su entera juventud y la creación de su obra amorosa transcurrieron en este momento, no se puede ignorar que fue al traspasar las cumbres de la edad madura cuando sus poemas fueron acogiendo un dolorido sentir ante el destrozo interior que acaeció en Castilla en los últimos años del dicho reinado; hecho que le obligó a despedirse del servicio de Enrique y a apoyar la entronización de Isabel (Márquez Villanueva: 1960, 27-29).

Es más, de ser el corpus amoroso testigo del desencanto y la transformación moral de Álvarez Gato, sus recurrentes hipérbolos teológicas hubieran exhibido mínimamente una sentida espiritualidad y entonces el poeta no habría encontrado razones para denostar sus galantes composiciones al completo una vez que decidiese cultivar la religión. Cabe subrayar, además, que, aunque la hipérbole sagrada seguía muy viva en las postrimerías del siglo xv, el reinado de los Reyes Católicos había reordenado férreamente la sociedad y, por lo tanto, el brinco de lo galante a lo divino ni era ya tan espontáneo ni tan indiferente (Lida: 1946, 128); otro argumento de peso para que el hombre maduro tuviera a bien redimirse al fin mediante una *retractatio*.

Pienso que, entre otros argumentos, autoriza estas inferencias la doble variante de una de sus hipérbolos sagradas que se puede hallar en el código MH2, y que podría atestiguar los escrúpulos de Gato en una época de mayor madurez de su vida. Me refiero al trueque de «ni dezir que ay otro dios / en la tierra ni en el cielo» por «y serviros como a dios/ en la tierra y en el çielo», versiones que se superpusieron en el manuscrito y que han dado lugar a dos transcripciones distintas. La primera, y probablemente la original, pasó al *Cancionero General* (ID3105, 11CG-240, fol. 110vb) y esta última acabó reflejándose en las ediciones modernas del cancionero individual de Gato (ID3105, MH2-39, fol. 26ra), posiblemente respetando los transcriptoros, en este caso concreto, la decisión personal del poeta de haber enmendado su atrevida hipérbole. Con todo, el vate madrileño se habría resistido a desechar la totalidad de aquellos magníficos versos al saberlos sus más agudas

composiciones y las que, precisamente, le habían granjeado la estima entre sus contemporáneos, entre ellos, Hernando del Castillo¹⁰.

A tenor de lo expuesto, todo parece indicar que la hipérbole sacroprofana no supuso para Juan Álvarez Gato más que una moda cortesana, un encarecimiento ya mecanizado que habría perdido su genuina función social para encontrar su razón de ser en la literatura. Artificio retórico justificado, como explica Lama de la Cruz, por la necesidad del poeta cortesano, que vivía en un mundo bastante cerrado, al menos en su quehacer literario (Lama de la Cruz: 1980, 57), y por ello había de buscar recursos expresivos para una corriente lírica, la poesía de cancionero, encontrando en la paráfrasis religiosa un sofisticado resorte donde el erotismo tenía cabida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, José M. «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés». *Romanische Forschungen*, 1981, 93, 1-2, pp. 55-81.
- ALONSO, Álvaro. *Poesía de Cancionero*. (9ª ed.). Madrid: Cátedra, 2015.
- ÁLVAREZ GATO, Juan. *Obras completas de Juan Álvarez Gato*. Ed. Jenaro Artiles. Madrid: Clásicos Olvidados, 1928.
- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. (2ª ed.). Madrid: Gredos, 1970.
- BELTRÁN, Vicenç. «Tipología y génesis de los cancioneros: Los cancioneros de autor». *Revista de Filología Española*, 1998, 78, 1, 2, pp. 49-101.
- BELTRÁN, Vicenç. *Edad Media: lírica y cancioneros*. Madrid: Visor Libros, 2009.
- BELTRÁN, Vicenç. «Quinientos años de *Cancionero General*». En HARO, Marta, Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Héctor H. GASSÓ (eds.). *Estudios sobre el 'Cancionero general' (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Universitat de València, 2012, pp. 15-36.
- CASAS, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

¹⁰ Los estudios de Beltrán (2012) sobre la formación del *Cancionero General* apuntan que en lugar de acceder a MH2, el códice original, Hernando del Castillo pudo haber empleado una suerte de cancionero colectivo intermedio, proveniente de la corte de los Reyes Católicos y quizá coetáneo de la Guerra de Granada, que podría transmitir variantes debidas al copista. Así las cosas, podría planear la duda de si la variante que nos ocupa es en realidad una variante de autor. Ahora bien, un rápido vistazo al manuscrito original parece despejar la duda, pues en el mismo folio del cancionero de Juan Álvarez Gato (MH2-39, fol. 26ra) aparecen superpuestas ambas variantes, tachada la primera y escrita sobre esta la segunda. Asimismo, atendiendo de nuevo a una sospecha de Beltrán de que MH2 se conservó custodiado en la casa del propio poeta (Beltrán: 1998, 61), solo podríamos dilucidar que fue él mismo, o alguien muy cercano a él, quien enmendó esos versos.

- DIOSCÓRIDES Y LAGUNA, Andrés de. *Pedacio Dioscorides Anazarbeo: (1555)*. [Ed.facs.]. Madrid: Instituto de España, 1968.
- DUTTON, Brian *et al.* (eds.). *Cátalogo- índice de la poesía cancioneril del siglo xv*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. Londres: Hesperides Books, 1961.
- GERNERT, Folke. *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009, vol. I.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. (4ª ed). Trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 1982.
- IRASTORZA, Teresa. «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo xv». *Anales de Literatura Española*, 1986, 5, pp. 189-218.
- JONES, R. O. «Isabel la Católica y el amor cortés». *Revista de literatura*, 1962, 21, 41, pp. 55-64.
- KARNEIN, Alfred. «*Amor est Passio*: a definition of courtly love?». En BURGESS, Glyn S. (ed.). *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*. Liverpool: Francis Cairns, 1981, pp. 215-221.
- LAMA, Víctor. «A propósito de un posible poema de Juan de Mena: el problema de la hipérbole sagrada». *Castilla: Estudios de literatura*, 1980, 1, pp. 49-58.
- LIDA, M.^a Rosa. «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv». *Revista de Filología Hispánica*, 1946, 8, pp. 121-130.
- LIDA, M.^a Rosa. «La dama como obra maestra de Dios». *Romance philology*, 1975, 28, 3, pp. 267-324.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo xv*. Madrid: Real Academia Española, 1960.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1944, vol. II.
- SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Península, 2003.
- SERÉS, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- TILLIER, Jane Yvonne. *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*. Cambridge: University of Cambridge, 1985.
- TOMASSETTI, Isabella. «Los Salmos penitenciales de Diego de Valera: entre cortesía y parodia». En STROSETZKI, Christoph (ed.). *Aspectos actuales del hispanismo mundial*. Berlin/Boston: De Gruyter; 2018, pp. 262-74.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel. «*Sic vos non vobis*: la imagen de la mujer, vía transmisora de conocimiento en la literatura medieval». En SEVILLANO, María Carmen *et al* (eds.). *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 219-240.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel. «La noble penitencia: caballeros y damas penitentes en la literatura profana de los siglos xv y xvi». *Via Spiritus*, 2009, 16, pp. 159-173.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel. «La Biblia en la poesía de cancionero». En DEL OLMO, Gregorio *et al* (eds.). *La Biblia en la literatura española*. Madrid: Trotta, 2010, pp. 125-172.

- TORO PASCUA, M.^a Isabel. «Algunas consideraciones sobre el uso de los salmos en la poesía castellana de los siglos XV y XVI». En DUMANOIR, Virginie (ed.). *De lagrymas fasiendo tinta: memorias, identidades y territorios cancioneriles*. Madrid: Casa de Velázquez, 2017, pp. 219-228.
- WHINNOM, Keith. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham, 1981.

FERRÁN SÁNCHEZ CALAVERA, FREILE DE CALATRAVA (1411-1413)*

RAFAEL RAMOS
Universitat de Girona

RESUMEN

Se da noticia de un documento de la cancillería pontificia de Benedicto XIII por el que queda constancia de la concesión del hábito de Calatrava al poeta Ferrán Sánchez Calavera por parte de don Enrique de Villena, maestre de la Orden. El documento, además, permite seguir la actitud del poeta durante el proceso de destitución del Maestre y quizá arroja alguna luz sobre algunos de sus poemas más controvertidos.

Palabras clave: Ferrán Sánchez Calavera; Orden de Calatrava; Enrique de Villena; *Cancionero de Baena*.

ABSTRACT

This work gives notice of a document from the pontifical chancery of Benedict XIII. This text records the granting of the Calatrava habit to the poet Ferrán Sánchez Calavera by don Enrique de Villena, master of the Order. The document also allows us to follow the poet's attitude during the process of removing the Master and perhaps sheds some light on some of his most controversial poems.

Keywords: Ferrán Sánchez Calavera; Calatrava Order; Enrique de Villena; *Cancionero de Baena*.

* Este estudio se inscribe dentro del proyecto PID 2019-109214 GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Quiero agradecer desde aquí toda la ayuda que me han prestado María Toldrà i Sabaté, Jaume Torró Torrent y María Elisa Varela Rodríguez para realizarlo.

POCO A POCO la figura de Ferrán (o Fernán o Fernando) Sánchez Calavera se va perfilando como la de uno de los poetas más interesantes de su época. Hasta hace relativamente pocos años solo se veía en él al iniciador de un pesadísimo debate poético sobre el conflicto entre la predestinación y el libre albedrío, a un buen lector del *Libro de buen amor* o a un tímido antecesor de las *Coplas* de Jorge Manrique. Más modernamente, en cambio, se le han dedicado bastantes estudios específicos, que han puesto de relieve su importancia y originalidad¹. De hecho, la disposición de su obra en el propio *Cancionero de Baena* arquetípico ya nos avisaba de la alta consideración que tuvo entre sus contemporáneos, pues ocupaba el cuarto lugar en tal selecta compilación, solo por detrás del pionero Alfonso Álvarez de Villasandino («esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trobadores que fasta oy fueron en toda España»), Francisco Imperial y fray Diego de Valencia de León². Hacia la mitad del siglo xv, el Marqués de Santillana lo recordaba entre grandes elogios («Fernand Sanches Calauera, comendador de la Orden de Calatraua, conpuso asaz buenos dezires»), también a la zaga de Villasandino e Imperial³.

No son muchos los datos biográficos conocidos sobre Ferrán Sánchez Calavera, lo que se ve agravado por la pérdida del folio 168 del *Cancionero de Baena* conservado, donde es de suponer que se incluiría la escueta nota biográfica (a modo de *razó*) que suele encabezar cada una de sus secciones y a la que parece aludirse en varias ocasiones⁴. Los indicios internos de sus poemas lo situaban en el entorno cortesano de los últimos años del reinado de Enrique III y los primerísimos de la

¹ Véanse solo los estudios de Beresford: 1998; Toro Pascua: 2008, 143 y 147-148; López Que-ro: 2009; Perea Rodríguez: 2009, 157-161; Ortega Sierra: 2012, 101; Laguna Mariscal: 2021, 73 y Ramos: 2021.

² El cuidado con que Juan Alfonso de Baena dispuso el orden de su colección queda patente en los estudios de Toro Pascua y Vallín: 2005 y 2023, y Toro Pascua: 2023. Sobre el *Cancionero de Baena* original, hoy perdido, y la copia que ha llegado hasta nuestros días, véanse Bleuca: 1974-1979 y 2001 y Elia: 1999.

³ Gómez Moreno: 1990, 62-63.

⁴ En efecto, los epígrafes de los folios siguientes se refieren a él como «el dicho» y el «comendador susodicho» (*Cancionero de Baena*, pp. 364, 387, 398, 401, 402, 405, 407, 408, 409, 410, 415 y 416), pero solo más adelante se especifica que era «Comendador de Villarubia» (*ibidem*, 413). Resulta claro, pues, que tanto su nombre como su cargo en la Orden se debían haber especificado en esa introducción general. Podría aducirse que ya se le había mencionado anteriormente y de manera rápida, en la introducción dedicada a los poemas de fray Diego de Valencia de León («bien se mostró el su saber e çiençia ser muchas e digna de grandes loores en la muy sutil respuesta qu'él dio a Fray Sánchez Calavera, Comendador de Villarubia», *ibidem*, 323), pero la distancia entre ambos pasajes resulta excesiva y, significativamente, en todo el *Cancionero de Baena* nunca aparece la especificación «el dicho» (o «el susodicho») para referirse a un poeta que no se encuentra en la misma sección, aunque haya aparecido anteriormente.

minoría de Juan II: el largo debate sobre la predestinación y el libre albedrío, en el que participó fray Alonso de Medina, monje jerónimo del monasterio de Santa María de Guadalupe («Dios Nuestro Señor, por su piedad» ID1648) probablemente se debería relacionar con la estancia de la corte en ese cenobio, entre los últimos días de abril y los primeros de mayo de 1402, y en todo caso debe ser anterior a la exclaustación de fray Alonso, en marzo de 1407, y a la muerte de otro de los participantes, Pedro López de Ayala («Amigo señor, muy grant piedad» ID1645), también en los primeros meses de 1407; un traslado rápido de la corte, apenas llegada a Segovia («De Madrit partiendo con el Rey en febrero» ID1657), se podría datar en febrero de 1404 o, menos probablemente, de 1405; la sentida elegía por la muerte de Ruy Díaz de Mendoza («Por Dios, señores, quitemos el velo» ID1658) debió escribirse tras el fallecimiento de este, entre agosto y octubre de 1404⁵. Asimismo, los epígrafes de sus composiciones revelan que recibió el hábito de la Orden de Calatrava, que en ella llegó a ostentar el cargo de Comendador de Villarrubia (hoy Villarrubia de los Ojos, en la provincia de Ciudad Real), y que tras profesar en dicha milicia abandonó la vida de la corte⁶. Y, en efecto, en el Archivo Histórico Nacional se han localizado varios documentos que confirman su pertenencia a esa Orden, datables entre 1417 y 1434, y su cargo como comendador al menos desde 1422⁷. Por otro lado, se tienen noticias sobre su actividad como escribano real y notario al servicio de don Enrique de Villena, maestre de la mencionada Orden de Calatrava, al menos entre marzo y julio de 1406⁸.

Sus temas son fundamentalmente eruditos, como corresponde a los autores más representativos del *Cancionero de Baena*: debates sobre cuestiones teológicas o morales, piezas contra el amor, sobre la decepción de las aspiraciones cortesanas, sobre las vanidades del mundo o sobre la brevedad de la vida y la angustia de la muerte integran el grueso de sus composiciones. Esos desasosiegos espirituales, que le llevaron a exponer sus inquietudes y dudas a sus interlocutores poéticos, su más que evidente angustia vital y su uso recurrente de los textos bíblicos dieron pie a que, sin más, fuera considerado cristiano nuevo por algunos investigadores, aunque nunca se adujeron argumentos de peso para ello⁹. Modernamente, sin embargo, no se ha insistido sobre la cuestión.

⁵ Para la justificación documental de esas dataciones, véase Ramos: 2021, 144-145.

⁶ *Cancionero de Baena*, p. 407.

⁷ Díez Garretas: 1989, 10 y 12-13. Por otro lado, la publicación de esos documentos zanjó (o debió haber zanjado) definitivamente el debate sobre el controvertido apellido del poeta, que numerosos estudios decimonónicos habían interpretado como «Sánchez Talavera».

⁸ Cátedra y Carr: 2001, 38-39.

⁹ La idea tomó forma a partir del estudio de Fraker: 1966, 13-20, 30, 34-51. Esa sugerencia fue bien acogida por Deyermond: 1971, 180 y a partir de ahí, con tan ilustre precedente, por Alonso: 1986, 108; Puigvert Ocal: 1989, 137; Brooks: 1992, 166; Beresford: 1998, 40 y Fontes: 2005, 52,

A las escuetas noticias biográficas que se han mencionado más arriba se puede añadir ahora un documento localizado en el Archivo Apostolico Vaticano (Registra Avenionensia, 336, fols. 145v-146r), entre los que se expidieron en la curia itinerante de Benedicto XIII y editado en el apéndice a este trabajo¹⁰. Merced a las noticias en él contenidas, no solo se podrá acotar más estrechamente su fecha de ingreso en la Orden de Calatrava, sino que se desvelará merced a quién lo pudo hacer, el proceso que debió seguir, las rentas que se le señalaron, y su posicionamiento en la controversia sobre la elección del Maestre de dicha orden, desarrollada entre 1407 y 1414. Asimismo, es probable que todos esos detalles permitan arrojar alguna luz sobre uno de sus poemas más controvertidos.

Se trata, en todo caso, de un documento problemático en su misma ejecución, tanto que estuvo retenido casi dos años en la cancillería papal después de ser redactado (28 de marzo de 1411) y antes de ser finalmente expedido (7 de febrero de 1413)¹¹. En efecto, tal y como se aclara en el margen inferior, el vicecanciller Antonio de Campos realizó importantes cambios (subrayados en el manuscrito) y añadidos sobre su contenido original (que se consigan en las interlíneas y en los márgenes), hasta el extremo de que casi se podrían considerar dos documentos distintos. En resumidas cuentas, el Santo Padre responde a una petición de Ferrán Sánchez Calavera. En ella le exponía cómo un tiempo atrás había recibido el hábito de la Orden de Calatrava de manos de don Enrique de Villena («qui se gerit pro magistro dicti milicie»), había profesado en la Orden Cisterciense y se le habían asignado ciertas rentas sobre el lugar de Moral (hoy Moral de Calatrava, en la provincia de Ciudad Real), provenientes de la mensa del Maestre. En ese documento, sin embargo, Sánchez Calavera plantea a Benedicto XIII sus dudas sobre la legitimidad de su ingreso en la Orden, de su propia profesión religiosa y, en consecuencia, de su derecho a percibir legítimamente esas rentas, por lo que solicita

sin que se adujeran más ni mejores argumentos. Significativamente, no lo calificaron como tal ni Francisco Cantera Burgos (1967) en su excelente estudio sobre los poetas judíos y conversos del *Cancionero de Baena* ni Américo Castro (1970, 160), en la misma nota en que sí tachaba de conversos a Juan Álvarez Gato y a fray Diego de Valencia. En ese sentido, es de agradecer la prudencia y el sereno juicio de Perea Rodríguez: 2013 y otros investigadores actuales.

¹⁰ Debo apresurarme a indicar que no se trata de un documento completamente desconocido, pues una somera descripción del mismo ha sido recogida en las grandes regestas documentales sobre este Pontífice (Cuella Esteban: 2011, n.º 251 y Álvarez Palenzuela: 2021: n.º 5716), si bien siempre con el apellido ligeramente errado: Fernando Sánchez Talavera, no Calavera. Como se podrá observar en las imágenes que acompañan este trabajo, la lectura correcta es «Calavera». Otros documentos de esa misma cancillería, en cambio, sí están dirigidos a Fernando Sánchez de Talavera, beneficiado de San Salvador de Poio (Álvarez Palenzuela: 2021, n.º 4125).

¹¹ Las regestas mencionadas en la nota anterior databan su definitiva expedición el decimoctavo año del pontificado de Benedicto XIII (esto es, 1412), pero en el documento se puede ver claramente que se consigna el decimonoveno («xviii.»), esto es, 1413.

el dictamen del Sumo Pontífice. En vista de esa petición, Benedicto XIII ordena al Obispo de Orense y a los oficiales de las diócesis de Toledo y Cuenca que, si en efecto la recepción en la Orden de Calatrava y la profesión religiosa tuvieron lugar, estas le sean reconocidas. Asimismo, otorga a Sánchez Calavera hasta 200 florines de oro de renta anual sobre los frutos del lugar de Almonacid de Zorita (hoy en la provincia de Guadalajara) provenientes de la mensa del Maestre, aunque sobre estos pesara previamente cualquier orden apostólica de secuestro de los mismos por parte del Papa o de la propia Orden, y añade que no se le puedan ser retirados hasta que obtenga una asignación igual o superior. Ese, en esencia, era el contenido del documento que se había redactado originalmente en 1411.

El que finalmente se expidió en 1413 es, en lo fundamental, idéntico, pero la redacción del mismo cambia notablemente, haciendo que el mandato papal se blinde contra cualquier contratiempo posible. Por un lado, si en la primera redacción se ponía como condición inicial que el ingreso en la Orden de Calatrava y la profesión religiosa efectivamente hubieran tenido lugar, en la segunda redacción se indica que, si no se hizo así, se deberá hacer ahora. Por otro, si en la primera redacción se asignaban a Sánchez Calavera esos florines de oro sobre los frutos de Almonacid de Zorita, en la segunda se le asignan sobre los frutos, rentas, tributos, derechos y cualesquier otros ingresos del mencionado lugar, y que ya no deberán provenir necesariamente de la mensa del Maestre, sino de las cantidades que los vecinos de esa localidad deberían haber ido pagando para ella. Y por último, si en la primera redacción ya se había previsto la posibilidad de que pesara alguna orden de secuestro sobre los frutos de Almonacid de Zorita, ahora se extiende esa prevención hasta cualquier otra dispensa posible concedida al Maestre, a la comunidad de freiles de la Orden de Calatrava o a los habitantes del lugar sobre la recepción y la profesión de freiles o sobre el pago de la mencionada cantidad. Se trata, en suma, de asegurar el estado de Ferrán Sánchez Calavera y su percepción de la renta anual de 200 florines de oro sin que pueda mediar ningún conflicto.

Tan singular documento cobra pleno sentido al contemplarlo en el contexto de las dificultades que hacia esos mismos años padecía don Enrique de Villena como maestre de la Orden de Calatrava. Como es bien sabido, el anterior maestre, Gonzalo Núñez de Guzmán, falleció en los primeros días de 1405. Durante toda la primera mitad de ese año, Enrique III forzó la elección de su primo don Enrique de Villena como nuevo maestre. Para ello tuvo que superar numerosos escollos, como que el candidato no hubiera profesado en la Orden previamente, que estuviera casado y que ostentara el título de Conde de Cangas, Tineo y Cifuentes. Dos oportunos breves papales solucionaron los dos primeros problemas, pues se le dispensó del noviciado y se anunció la anulación de su matrimonio, alegando una supuesta impotencia, mientras que la propia renuncia al título allanó el tercero. Finalmente, un grupo de caballeros lo aceptó como Maestre en la iglesia

de la Santa Fe, en Toledo, si bien casi al mismo tiempo otro grupo de freiles, en el convento de Calatrava, eligió a Luis González de Guzmán. Ante esa situación, Enrique III acompañó a Calatrava a su protegido y forzó una nueva elección, de manera que Luis González de Guzmán se vio forzado a refugiarse en Aragón. Sin embargo, tras el fallecimiento del monarca el 25 de diciembre de 1406, un grupo de freiles volvió a elegir como maestre a Luis González de Guzmán el 10 de febrero de 1407. El cisma dentro de la Orden de Calatrava se volvió inevitable, por lo que desde 1409 Benedicto XIII secuestró las rentas de la mensa del Maestre en tanto no se solventara el conflicto. Poco a poco don Enrique de Villena fue perdiendo el respaldo de Castilla, regentada ahora por don Fernando de Trastámara, por lo que decidió retirarse a los dominios de la Orden en Aragón, donde todavía contaba con la protección de su tío, Martín I. Pero el 31 de mayo de 1410 falleció también este monarca, por lo que perdió todos sus apoyos políticos tanto en un reino como en otro, pues tras el fallo del Compromiso de Caspe en 1413 don Fernando de Trastámara juró ante las cortes como nuevo rey de Aragón. En 1414, el capítulo general de la Orden del Císter, en Borgoña, declaró nula su elección como Maestre de la Orden de Calatrava, y en 1416 Juan II de Castilla recibió el homenaje de Luis González de Guzmán como nuevo Maestre¹².

Vale recordar ahora que el documento original, que se hacía eco de los escrúpulos de Ferrán Sánchez Calavera, estaba datado en marzo de 1411. Como queda dicho arriba, solo cinco años atrás, en julio de 1406, cuando todo parecía indicar que la autoridad de don Enrique de Villena como maestre de la Orden de Calatrava no admitía discusión posible, este mismo personaje le servía como secretario. En tan breve lapso de tiempo, sin embargo, tuvo tiempo para ser recibido en la Orden, para profesar como novicio, para que surgieran en él unas dudas tan tormentosas que se vio impelido a solicitar consejo al Santo Padre y, finalmente, para que este le respondiera.

De todas maneras, Sánchez Calavera no fue el único que expresó a Benedicto XIII sus tribulaciones morales y espirituales a propósito de tan polémico Maestre. A la vista de cómo se iban sucediendo los acontecimientos, desde 1409 numerosos freiles que habían recibido el hábito de la Orden o una encomienda de manos de don Enrique de Villena manifestaron sus escrúpulos sobre la legitimidad de esos actos¹³. Y, desde luego, no deja de resultar sospechoso que las dudas, siempre,

¹² Sobre todas estas cuestiones, véanse sobre todo Riera i Sans: 1979 y Cátedra: 1981.

¹³ En efecto, en 1409 la curia papal atiende las solicitudes de confirmación de Rodrigo Núñez de Figueroa, de Rodrigo Peláez y del seglar Gómez Gutiérrez de Sandoval; en 1410, las de Juan Sánchez de Belmonte, Pedro de Beteta, Lope Carrillo, Martín Pérez de Castellar y Pedro González Dávalos; en 1411, además de la de Sánchez Calavera, las de Rodrigo Álvarez, Juan Ramírez de Guzmán, Pedro López de Ayala y Lope Suárez; en 1412, las de Rodrigo Núñez de Figueroa, Velasco Portallo, Pedro

apunten hacia los actos de este, nunca sobre los de su adversario Luis González de Guzmán. Es, pues, dentro de ese goteo constante de deserciones como hay que contemplar la del poeta. Y, desde luego, con el paso del tiempo le fue bien recompensada. Como es bien sabido, en 1422 ya era comendador de Villarrubia, y hacia esos mismos años fue convenientemente elogiado por el rabino Moisés Arrangel en sus anotaciones a la *Biblia de Alba*, traducida al castellano precisamente a instancias del nuevo maestre de Calatrava, Luis González de Guzmán, entre 1422 y 1433:

Muchos han antiguamente una quistión movido atal, que sy el señor Dios sabe quién se tiene de perder o de salvar, quasy que el libre albitrio humano non ha ningund lugar, que lo que Dios sabe tal es como lo sabe e tal lo sabe como ello es, onde se sigue que el obrar de los omnes sea quoartado a la presciencia divina, pues de manifesto es que donde quoartación es, non es libertad. E, señor, esta misma quistión enbió expandida por todo este reyno aquel tu buen cavallero, comendador e poeta Ferrand Sánchez Calavera¹⁴.

Con todo, a la hora de sacar a la luz un documento desconocido concerniente a un escritor, sería deseable que este hallazgo nos permitiera indagar algún detalle no ya sobre su persona –por importante o poco conocida que fuera–, sino sobre su obra. El documento, en buena medida, debería convertirse en una ventana, en un nuevo punto de vista desde el que estudiar e interpretar la producción poética de Sánchez Calavera. Y, desde luego, cumple con esas expectativas.

En primer lugar, permite estrechar los límites cronológicos al momento de su ingreso en la Orden de Calatrava y, en consecuencia, a su profesión en la Orden del Císter. Si hasta el momento se podían situar entre 1406 y 1417, ahora es posible reducir los términos entre julio de 1406 y marzo de 1411. Más difícil resulta imaginar cuándo debió recibirse en la Cancillería de Benedicto XIII la angustiada solicitud de Ferrán Sánchez Calavera; consta, eso sí, que en circunstancias similares transcurrió algo más de dos años entre la solicitud y la respuesta a la misma¹⁵. Si esa hubiera la duración habitual, pues, se podría estrechar todavía más el arco cronológico, para situar su *terminus ad quem* hacia 1409, con lo que sus fechas de

González de Hinestrosa... (véanse Álvarez Palenzuela: 2021, n.º 5037, 5151, 5204, 5242, 5295, 5345, 5419, 5859, 5990, 6010, 6234, 6325... y Cuella Esteban: 2011, n.º 8, 148, 373...).

¹⁴ Paz y Meliá: 1899, 62. Con todo, no fue la única ocasión en que en los años siguientes se recordó ese debate poético. El *Diálogo sobre la predestinación y el libre albedrío* de Gonzalo Morante de la Ventura también recordaba «unas coplas que enbiadas fueron a Pero López de Ayala el viejo sobre la materia de predestinación et libre albedrío» (Mendoza Negrillo: 1973, 449).

¹⁵ El 8 de diciembre de 1411 (aunque su fecha de expedición se retrasó hasta el 12 de febrero de 1412) se respondió a la solicitud que había redactado el freile Rodrigo Núñez de Figueroa el 8 de junio de 1409 (Álvarez Palenzuela: 2021, n. 6010).

ingreso y profesión se podrían adelantar a 1407 o 1408, si bien conviene destacar que se trata solo de una suposición. El dato, desde luego, no resulta baladí para el estudio de su obra, pues —como queda dicho arriba— según los epígrafes del *Cancionero de Baena*, una de sus composiciones sobre el desengaño de sus pretensiones cortesanas basadas en sus dotes poéticas («Tiempo es de renunçiar» ID1661) se compuso «quando dexó el palacio e el vevir en la corte e tomó el ábito de la Orden de Calatrava»¹⁶. Por otro lado, el documento vendría a sumarse a la discusión de si Sánchez Calavera era converso o no. Aunque su investidura como freile de Calatrava y la confirmación que le otorga Benedicto XIII no vendrían a desmentir categóricamente esa posibilidad, tal perspectiva no solo parece cada vez más remota sino que, además, hoy se revela absolutamente innecesaria. Sencillamente, habría sido impensable que en el primer cuarto del siglo xv un hipotético converso hubiera sido recibido en la Orden de Calatrava y hubiera obtenido la encomienda de Villarrubia. Asimismo, resulta descabellado imaginar en el ámbito de la corte castellana que las inquietudes espirituales que expresaba en algunas de sus composiciones pudieran interpretarse desde unos hipotéticos postulados judaizantes; su condena hubiera sido fulminante.

Más allá de esas aportaciones puntuales, el cambiante posicionamiento de Ferrán Sánchez Calavera en el conflicto entre los dos maestros de Calatrava que se ha expuesto anteriormente acaso pueda aclarar algunos detalles concretos del primero de sus poemas recogido en el *Cancionero de Baena* («...Maestre señor, si lo que cobrastes» ID1643), del que solo han sobrevivido las cinco estrofas finales. Se trata de una composición un tanto extraña, a menudo olvidada al editar o investigar su obra¹⁷, pues al faltar sus primeras coplas (copiadas en el hoy perdido f. 168, en el que presumiblemente también figuraría la presentación general del poeta) a menudo se ha pensado que constituían el final del poema «Movida la rueda del alto Saturno» (ID1642) de fray Diego de Valencia de León. Dejando ahora de lado la cuestión —fundamental— de la pérdida del folio, esto último resulta prácticamente imposible pues, aunque ambas composiciones están constituidas por coplas de arte mayor, las dos de fray Diego adoptan el esquema de rima ABBAACCA, mientras que las cinco de Sánchez Calavera optan por el esquema ABABBCCB y, además, estas últimas se construyen como coplas *capdenals* (con la repetición de «Maestre señor» al inicio de cada una de ellas)¹⁸, detalle que no se daba en las primeras. Por último, todo el poema de Sánchez Calavera se construye como una extraña conso-

¹⁶ *Cancionero de Baena*, p. 407.

¹⁷ Así, por ejemplo, en la edición de Díez Garretas: 1989.

¹⁸ «Maestre señor», y no «Maestro señor», como algunas veces se ha editado. Renuncio a tener en cuenta las elucubraciones de Vázquez Janeiro: 1984, tanto sobre este poema como sobre la posibilidad de que los tratados que edita se puedan atribuir a fray Pedro de Valencia de León o de que tras

latoria dirigida a un innominado personaje ahora libre de pesares si bien de entrada parecía que se le habían frustrado todos sus planes cortesanos, mientras que el epígrafe del de fray Diego aclaraba que el de este estaba dedicado a señalar «que luego qu'el Rey de Castilla cavalga para partir de un lugar para otro, que luego mueve en pos d'él toda su corte»¹⁹. Debió tratarse de un poema especialmente significativo, pues Juan Alfonso de Baena decidió encabezar con él toda la sección dedicada a Sánchez Calavera, por delante incluso del erudito debate teológico por el que tanta fama obtuvo. Sin embargo, la actual falta de una introducción al mismo viene en buena medida a lastrar su correcta interpretación.

Sin embargo, habida cuenta que la expresión «Maestre señor», que da inicio a cada una de sus coplas, era la fórmula protocolaria establecida para dirigirse al maestre de una orden militar y que prácticamente solo aparece documentada con este uso (a veces, desafortunadamente, puntuada como «Maestre, señor»)²⁰, resulta plausible suponer que estaba dirigido al de Calatrava y en concreto a Luis González de Guzmán cuando, finalmente, fue reconocido como tal. Como se recordará, la composición adopta la forma de una consolatoria a un personaje que ha padecido graves pesares antes de obtener una merecida victoria. Un elevado reintegro económico le «fue por maneras atanto alongado» (v. 2) pero, tras recibirlo finalmente, debe sentir que «bienes e onras, plazer e folgura | atiempran los males del tiempo passado» (vv. 7-8). Debe percatarse, sin embargo, «con los ojos del alma» (v. 10), de que su victoria final quizá no se deba a que su pretensión fuera más justa que la de sus rivales ni a que el proceso estuviera «bien fundado» (v. 13), pues nada de eso pudo mitigar sus tribulaciones; lo que debe considerar, en cambio, es que tuvo a Dios de su parte («ovistes a Dios muy pagado», v. 16). Gracias a su intercesión, las «espinas malvadas» (v. 19) que encontró en su camino encontraron por fin «ungüente precioso» (v. 20), de manera que «el mal, dolor e tristura | de otros» (vv. 23-24) encontró su justo contrapunto.

Ha de tener presente, también, que si bien ahora se ha encumbrado

ya otros bolaran en más alto grado,
que en breve tiempo, cuando non catastes,
los vistes en tierra, sin prez, sin estado,
por quanto Fortuna ya tiene ordenado

el renegado Juan Rogel se pueda identificar a Ferrán Sánchez Calavera. Baste remitir a la inteligente reseña de Gómez Moreno: 1987-1988.

¹⁹ *Cancionero de Baena*, p. 362.

²⁰ *Cf.*, por ejemplo, López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro*, I, 228; *Crónica de Enrique III*, 79; López de Baeza, *Qué significa el hábito que traen los freires de Santiago* (en Crosas: 2007, 455). Además de esos testimonios, pueden aducirse los documentos publicados por Díaz Martín: 1980, 352; Veas Arteseros: 1990, 14 y Quintanilla Raso: 2006, 177.

qu'el mundo non aya cosa bien segura,
 e quien se confía en su fermosura,
 quando non cuida, se falla engañado.
 (vv. 26-32)

Ha conseguido, en fin, un «estado honrado, empero encargado» (v. 34), de manera que se encuentra más sujeto que nunca a los vaivenes de «la vida presente, oscura» (v. 38). En esa tesitura, debe recordar que lo más importante es «aver gloria que por siempre dura | e todo lo ál es sueño pesado» (vv. 39-40).

Desde luego, las tribulaciones del destinatario del poema (al menos, la parte del mismo que ha llegado hasta nuestros días) se corresponden punto por punto con las de Luis González de Guzmán tras el fin de su enfrentamiento con don Enrique de Villena, forzado a exiliarse en Aragón, privado durante muchos años de las rentas que le corresponderían como legítimo Maestre de Calatrava, embarcado en un larguísimo litigio de solución harto difícil, enfrentado a enemigos muy poderosos que, súbitamente, cayeron en desgracia y quedaron «sin prez, sin estado». Si las insinuaciones vertidas a lo largo del poema todavía no resultan suficientes, bastará recordar que el humillado don Enrique de Villena quedó, en efecto, «sin estado» tras fracasar en su aventura al frente de la Orden de Calatrava. Después de que al inicio de esa ambiciosa aventura cortesana fuera constreñido a renunciar a su título de conde de Cangas, Tineo y Cifuentes, se vio forzado a retirarse a la villa de Iniesta (Cuenca), una de las posesiones de la esposa con la que volvió a convivir, y solo unos años después, en 1418, recibió casi como limosna el humilde título de señor de la villa.

Sin duda, un poema de tono edificante dedicado a Luis González de Guzmán, vencedor en la disputa por el maestrazgo de Calatrava, sería un excelente prohemio a toda la poesía de Ferrán Sánchez Calavera. Quedarían de manifiesto, así, tanto su importancia en la propia Orden una vez superada esa etapa de crisis como su honda preocupación por las inquietudes espirituales y su confianza en los designios divinos por encima de los sufrimientos personales. Pero, además, esa hipotética puya contra las desmedidas pretensiones de don Enrique de Villena —supuestamente, sin llegar a mencionarlo—, casaría a la perfección con el perfil ideológico y político que caracteriza el *Cancionero de Baena*. Como se recordará, no incluye ningún autor más o menos coetáneo que no resultara claramente afín al programa político de Juan II, y resulta claro que el díscolo señor de Iniesta, frecuentemente en tratos con los Infantes de Aragón y sus aliados, no pertenecía a él. Por eso no se recogieron ahí sus poesías, tan elogiadas por algunos de sus contemporáneos (Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Juan de Mena...) pero de las que no nos ha llegado ninguna muestra. Ese cariz contrario a Villena y sus poemas, desde luego, resulta patente en la iracunda respuesta que escribió el mismísimo Juan Alfonso de

Baena a uno de sus detractores, Diego Ortiz de Estúñiga («Señor, çerca de Marchena» ID1553 R 1552), pues a la hora de menospreciar sus dotes poéticas se limita a señalar que «en Buytrago o en Villena | aprendiste el deitar»²¹, en lo que se ha interpretado tradicionalmente como una clara y despectiva alusión a los poetas Íñigo López de Mendoza, entonces señor de Hita y de Buitrago (otro de los grandes ausentes en la redacción original del cancionero, en esos años también cercano a los Infantes de Aragón), y don Enrique de Villena: significativamente, la única que se le dedica de manera más o menos explícita en todo el cancionero.

Quede aquí, de momento, el auxilio que este nuevo documento puede aportar al conocimiento e interpretación de la poesía de Ferrán Sánchez Calavera. Su figura y su obra, en efecto, resultan cada vez más interesantes a medida que se avanza en el estudio de las mismas.

²¹ *Cancionero de Baena*, p. 690.

APÉNDICE: EDICIÓN DEL DOCUMENTO

Desarrollo las abreviaturas sin indicaciones especiales. Puntúo y utilizo las mayúsculas según las normas actuales. Regularizo el uso de *u/v* e *ij* conforme a sus usos vocálicos y consonánticos, y restituí la cedilla a «Çorita». La cifra «.XVI.» del encabezado se refiere a la tasa. Cabe señalar que entre 1408 y 1420 el obispo de Orense fue Francisco Alfonso, anteriormente obispo de Niza (desde 1403) y de Ímola (desde 1399), quien lejos de su diócesis ejercía en la Curia el cargo de refrendario pontificio. Los otros curiales mencionados son Bernardo Fortis, familiar del Papa, y Antonio de Campis, vicedecano.

1411 marzo 28; exp. 1413 febrero 7.— Zaragoza

.XVI.

Venerabili fratri episcopo Auriensi et dilectis filiis Toletano ac Conchensi officialibus, salutem etc. Religionis zelus vite ac morum honestas aliaque probitatis et virtutum merita super quibus dilectus filius Fernandus Sancii
 5 Calavera, frater domus milicie Calatrave, cisterciensis ordinis, Toletane diocesis, apud nos fidedignorum comendatur testimonio nos inducunt ut sibi reddamur ad gratiam liberales. Exhibita siquidem nobis nuper pro parte dicti Fernandi peticio continebat quod olim dilectus filius Enricus, qui se gerit pro magistro dicte milicie, prefatum Fernandum, cupientem in eadem
 10 milicia sub regulari habitu virtutum Domino famulari, in ipsa milicia recepit in militem et in fratrem sibi que, iuxta milicie et ordinis predictorum statuta et consuetudines, regularem habitum exhibuit, idemque Fernandus in ipsius Enrici manibus professionem per fratres eiusdem milicie emitti consuetam emisit regularem, et subsequenter prefatus Enricus certos fructus et redditus in loco de Moral, dicte diocesis, ad mensam magistri pro tempore existentis prefate milicie pertinentes eidem Fernando auctoritate ordinaria assignavit. Cum autem, sicut eadem peticio subiungebat, dictus Fernandus dubitet receptionem ac professionis emissionem et assignacionem huiusmodi ex certis causis viribus non subsistere, Nos, volentes eundem Fernandum, premissorum meritorum suorum intuitu, favore prosequi
 20 gracie specialis, discrecioni vestre per apostolica scripta mandamus quatenus

6 sibi] *add. int. lin.*

12-14 idemque ... regularem] *sublin.*

18 ac ... emissionem] *sublin.*

- vos vel duo aut unus vestrum, si vobis aut duobus seu alteri vestrum habitus receptionem ac professionis emissionem huiusmodi alias fuisse constiterit nostre [?] factam, illam auctoritate nostra confirmare, alioquin eundem
- 25 Fernandum in fratrem ipsius milicie eadem auctoritate recipere sibi que, iuxta ipsius milicie consuetudinem, regularem habitum exhibere et ab eodem Fernando professionem per fratres dicte milicie emitti consuetam, si illam emittere voluerit, eadem auctoritate nostra admittere ac nichilominus de fructibus, redditibus, proventibus, tributis, iuribus, obventionibus et emolumentis loci de Almonacir prope Çoritam, dicte diocesis, ad mensam predictam spectantibus, que summam ducentorum florenorum auri de Aragonia, eorum deductis oneribus, actingant et illam non excedant annuatim predicta auctoritate nostra assignare curetis, facientes per vos vel alium seu alios eidem Fernando vel procuratori suo eius nomine de huiusmodi fructibus,
- 35 redditibus, proventibus, tributis, iuribus, obventionibus et emolumentis etc. per homines et habitatores dicti loci de Almonacir, ratione mense predictae, tradi et solvi consuetis per ipsos de dicta sum[ma] ducentorum florenorum sibi ut premittitur assignandis huiusmodi integre responderi. Contradictores per censuram etc. Non obstantibus quibuscunque constitutionibus et
- 40 ordinationibus apostolicis, illis presertim per quas dudum fructus, redditus et proventus, jura, obventiones et emolumenta ad mensam predictam spectantia certo modo sequestrari mandavimus, necnon statutis et consuetudinibus milicie et ordinis predictorum contrariis, | iuramento, confirmatione apostolica vel quacunque firmitate alia roboratis, aut si magistro pro tempore existenti ac hominibus et habitatoribus prefatis et dilectis filiis conventui domus predictae vel quibusvis aliis comuniter vel divisim a sede apostolica sit indultum quod ad receptionem vel provisionem alicuius seu ad solutionem summe huiusmodi minime teneantur et ad id compelli, aut quod
- 45 interdici, suspendi vel excommunicari non possint per litteras apostolicas non facientes plenam et expressam ac de verbo ad verbum de indulto huiusmo-
- 50

23 ac ... emissionem] *sublin.*

24 factam illam] *corr. sup.* factas illas

24-28 confirmare ... nostra] *add. in marg.*

29-30 redditibus ... emolumentis] *add. in marg.*

31 que] qui *sublin.*

32 actingant ... excedant] *sublin.*

34 huiusmodi] *add. int. lin.*

35-37 redditibus ... florenorum] *add. int. lin. et in marg.*

38 sibi ... huiusmodi] *sublin.*

47 alicuius] *corr. sup.* minime

di mencionem. Et insuper eidem Fernando, ut ipse, postquam sibi summam predictam huiusmodi fructus loci de Almonacir usque ad summam predictam assignaveritis, ut prefetur, a percepcione ipsius illorum, donec sibi de aliqua preceptoría prefate milicie equalis vel maioris valoris canonice provisum et illam pacifice assecutus fuerit, absque causa rationali amoveri nequeat eadem auctoritate nostra concedimus per presentes. Decernentes exnunc irritum et inane si secus super his a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit attemptari. Datum CesarAuguste, .v. kalendas aprilis anno decimoseptimo. Expeditum .ii. nonas aprilis anno .xvii. B. Fortis. .vii. idus februarii anno .xviii. A. de Campis. Correctum de mandato domini vicecancellarii .vii. idus februarii anno [.xviii.] A. de C[ampis].

Archivio Apostolico Vaticano, Reg. Aven. 336, ff. 145v-146r

48-51 aut ... mencionem] *add. in marg.*
 51-52 summam predictam] *add. in marg.*
 52-53 huiusmodi ... predictam] *sublin.*
 53 ipsius] *add. in marg.* || illorum] *sublin.*
 59-60 .ii. ... Fortis] *sublin.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro. *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra, 1986.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel. *Documentos de Benedicto XIII referentes a la Corona de Castilla*. Madrid: Dyckinson-Universidad Carlos III, 2021.
- BERESFORD, Andrew M. «Poverty and (In)justice: Temporal and Spiritual Conflict in a Pregunta by Ferrán Sánchez Calavera». En DEYERMOND, Alan (ed.). *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*. Londres: Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 25-38.
- BLECUA, Alberto. «'Perdióse un quaderno...': Sobre los *Cancioneros de Baena*». *Anuario de estudios medievales* [en línea], 1974-1979, 9, pp. 229-266. <https://ddd.uab.cat/pub/artpub/1974/17471/anuestmed_a1974v9p229.pdf> [17 marzo 2023].
- BLECUA, Alberto. «La transmisión textual del *Cancionero de Baena*». En SERRANO REYES, Jesús L. y 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: Excelentísimo Ayuntamiento de Baena-Excelentísima Diputación de Córdoba, 2001, pp. 53-84.
- BROOKS, Elaine S. «Rhyme, Reason, and Absence in Sánchez Calavera's Debate on Predestination». *Romance Notes* [en línea], 1992, 33, pp. 161-168. <<https://www.jstor.org/stable/43802189>> [17 marzo 2023].
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Eds. Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ MUELA. Madrid: Visor, 1993.
- CANTERA BURGOS, Francisco. «El *Cancionero de Baena*: judíos y conversos en él». *Sefarad*, 1967, 17, pp. 71-111.
- CASTRO, Américo. *Aspectos del vivir hispánico*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- CÁTEDRA, Pedro M. «Para la biografía de don Enrique de Villena». *Estudi General*, 1981, 1, 2, pp. 29-33.
- CÁTEDRA, Pedro, M. y Derek C. Carr. *Epistolario de Enrique de Villena*. Londres: Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 2001.
- CROSAS, Francisco. «*Dichos de los Santos Padres* de Pero López de Baeza». En LÓPEZ CASTRO, Armando, y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)* [en línea]. León: Universidad de León, 2007, I, pp. 439-456. <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas11.1/37.pdf>> [17 marzo 2023].
- CUELLA ESTEBAN, Ovidio. *Bulario de Benedicto XIII (1394-1423), V: I. La Curia Cesar-augustana*. II. *Grupos privilegiados: servidores del Papa y del Rey*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»-Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.
- DEYERMOND, Alan D. *A Literary Story of Spain: The Middle Ages*. Londres-Nueva York: Ernest Benn-Barnes & Noble, 1971.
- DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente. «Los maestros de las Órdenes Militares en el reinado de Pedro I de Castilla». *Hispania*, 1980, 40, pp. 285-356.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús. *La poesía de Ferrán Sánchez Calavera*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.

- ELIA, Paola. «Ancora delle ipotesi sul *Cancionero de Baena*». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 1999, 41, pp. 365-388.
- FONTES, Manuel da Costa. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- FRAKER, Charles F. *Studies on the «Cancionero de Baena»*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1966.
- GÓMEZ MORENO, Ángel. [Reseña de Vázquez Janeiro: 1984.] *Romance Philology* [en línea], 1987-1988, 41, pp. 117-120. <<https://www.jstor.org/stable/44943183>> [17 marzo 2023].
- GÓMEZ MORENO, Ángel. *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel. «¿Por qué la llamáis divina?: la *religio amoris* en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena*». *Revista de filología románica* [en línea], 2021, 38, pp. 63-76. <<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.78808>> [17 marzo 2023].
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Crónica de Enrique III*. Eds. Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Crónica del rey don Pedro*. Ed. Germán Orduna. Buenos Aires: Seminario de Edición y Crítica Textual, 1994.
- LÓPEZ QUERO, Salvador. «El juego polisémico en la medicina y farmacopea medievales del *Cancionero de Baena*». *Romance Philology* [en línea], 2009, 63, 1, pp. 131-154. <<https://doi.org/10.1484/J.RPH.3.13>> [17 marzo 2023].
- MENDOZA NEGRILLO, Juan de Dios (S.J.). *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*. Madrid: Real Academia Española, 1973.
- ORTEGA SIERRA, Sara. «'Oír dezires y decir dezires' del performance textual a la escritura reflexiva en la poesía cancioneril cuatrocentista». *Encuentros* [en línea], 2012, 10, pp. 99-114. <<http://hdl.handle.net/11619/1329>> [17 marzo 2023].
- PAZ Y MELIÁ, Antonio. «La Biblia puesta en romance por Rabí Mosén Arragel de Guadalfajara (1422-1433) (*Biblia de la Casa de Alba*)». En *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899, II, pp. 5-93.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar. *La época del «Cancionero de Baena»: Los Trastámara y sus poetas*. Baena: Excelentísimo Ayuntamiento de Baena, 2009.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar. «Quebrantar la jura de mis abuelos (I): los conversos en los primeros cancioneros castellanos medievales (1369-1454)». En FINE, Ruth, Michèle GUILLEMONT y Juan Diego VILA (eds.). *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*. Madrid/Frankfurt del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 19-54.
- PUIGVERT OCAL, Alicia. «Perfil lingüístico y literario de Ferrant Sánchez de Calavera». *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* [en línea], 1989, 8, pp. 135-165. <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8989110135A/13292>> [17 marzo 2023].
- QUINTANILLA RASO, M.^a Concepción. «Identidad y patrimonio. Salvaguarda y transmisión en las casas nobiliarias castellanas a fines del Medioevo. La Casa condal de La Puebla del

- Maestre». En LADERO QUESADA, Miguel Ángel (coord.). *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*. Madrid: Universidad Complutense, 2006, pp. 157-181.
- RAMOS, Rafael. «Una epístola de Séneca en la poesía de Ferrán Sánchez Calavera». En ALBERNI, Anna, Lluís CIFUENTES, Joan SANTANACH y Albert SOLER (eds.). «*Qui fruit ne sap collir*». *Homenatge a Lola Badia*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Barcino, 2021, II, pp. 143-154.
- RIERA I SANS, Jaume. «Enric de Villena, mestre de Calatrava». *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos* [en línea], 1979, 7, pp. 109-132. <<https://raco.cat/index.php/EHDAP/article/view/287849>> [17 marzo 2023].
- TORO PASCUA, María Isabel. «La Biblia en la poesía de cancionero». En OLMO LETE, Gregorio del (coord.). *La Biblia en la literatura española, I: Edad Media, 1: El imaginario y sus géneros*. Madrid: Trotta, 2008, pp. 125-172.
- TORO PASCUA, María Isabel. «‘Ben dizer/ se foi perder’: Villasandino y los novísimos». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea], 2023, 12, pp. 152-168. <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.07>> [17 marzo 2023].
- TORO PASCUA, María Isabel, y Gema VALLÍN. «Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castellano». *Revista de poética medieval* [en línea], 2005, 15, pp. 93-105. <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4421>> [17 marzo 2023].
- TORO PASCUA, María Isabel, y Gema VALLÍN. «La lírica cortesana en el siglo XIV: corpus híbridos». En TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN (eds.). *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: orígenes y pervivencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 2023, pp. 65-90.
- VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac. *Tratados castellanos sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación, del Maestro fray Diego de Valencia O.F.M. (Siglo XV). Identificación de su autoría y edición crítica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- VEAS ARTESEROS, Francisco. *Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia, XII: Documentos del siglo XIV, 3*. Murcia: Academia Alfonso el Sabio/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

POETICA ET THEATRUM. LA FUNCIONALIDAD TEATRAL DE LOS VILLANCICOS DEL PRIMER CANCIONERO DE JUAN DEL ENCINA

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ
Universidad de Burgos & IEMYRhd

RESUMEN

Este trabajo examina la presencia de la poesía de Juan del Encina en su primera producción teatral, publicada en su *Cancionero* de 1496. El objetivo es establecer relaciones entre la poesía y el teatro del autor salmantino y señalar la funcionalidad dramática que presentan las composiciones poéticas musicales insertas en sus ocho églogas teatrales sacras y profanas. Se recurrirá, para ello, a la semiótica teatral, que incide en la dualidad del texto teatral como texto literario y texto espectacular.

Palabras clave: Juan del Encina; teatralidad; églogas dramáticas; villancico; poesía de cancionero.

ABSTRACT

This paper examines the presence of Juan del Encina's poetry in his first theatrical production, published in his *Cancionero* of 1496. The aim is to establish relations between his poetry and his theatre and to point out the dramaturgical functionality of his poetic musical compositions in his eight sacred and profane theatrical eclogues. In order to do so, I will use the theatrical semiotics, which defends the duality of the theatrical text as a literary text and a spectacular text.

Keywords: Juan del Encina; Theatricality; Dramatic Eclogues; Villancico; Cancionero Poetry.

INTRODUCCIÓN

EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA DE MÚSICA Y POESÍA en el teatro de Juan del Encina y sus coetáneos es esencial, dada la intrínseca relación entre música y teatro en las postrimerías del siglo xv y los inicios del xvi¹. El uso musical en las representaciones teatrales de Encina es un componente fundamental y con una funcionalidad teatral claramente definida.

Es de sobra conocido que la música y la poesía eran imprescindibles para todo tipo de ceremonias y espectáculos cortesanos medievales y renacentistas, no solo en el ámbito hispánico, sino también a nivel europeo. Puesto que el primer teatro de Encina se gesta en un contexto cortesano, conviene remarcar la envergadura de la música en la corte ducal de la Casa de Alba que, como otras casas nobiliarias, imita las capillas regias. La capilla musical del ducado de Alba de Tormes fue una de las más señaladas en la época. Basta con observar la dilatada nómina de cantores, instrumentistas, mozos, músicos y maestros de capilla (Fitz-James: 1919, 32).

El segundo duque de Alba, Fadrique de Toledo, también contrató, como sabemos, a Encina, que es uno de los primeros protagonistas de la nueva canción polifónica ibérica (Morais: 1997, 32) y del villancico, que será el género más cultivado en la corte castellana de finales del siglo xv (Querol: 1969). El villancico será, precisamente, la composición poética de mayor frecuencia en el teatro de Encina.

Apuntado, pues, el papel esencial de la música en diversos acontecimientos nobiliarios y regios, es natural que las creaciones teatrales de Encina (y de otros dramaturgos de la época) aprovecharan esta realidad como recurso dramático, convirtiéndose en parte integral del hecho teatral del Renacimiento, tanto en piezas profanas como religiosas. Ciertamente, la música posee un importante papel semiótico y connotativo (Rossell: 2012, 247-248) y puede acompañar la acción dramática y las entradas y salidas de los personajes (Kowzan: 1992, 185-187).

En sus representaciones, Encina podía producir composiciones ex profeso para la ocasión, utilizar piezas previas o recurrir a otras de pluma ajena (Bécker: 1987, 29 y ss.; Bustos: 2008). Como nuestro autor escribía sabiendo quién y dónde representaría su obra y, por tanto, con qué posibilidades musicales contaba, es posible que Encina tuviera en mente a los músicos e instrumentistas de las capillas musicales al confeccionar la poesía y la música de su teatro.

¹ A pesar del largo camino que queda por recorrer en este ámbito, existen numerosas investigaciones sobre la función de la música, el canto y la danza en el primer teatro clásico como las de Michäelis (1918); Querol (1969); McGinnis (1977); Rey (1978 y 1998); Bécker (1987); Rodado (1995); Ruiz (1999); Haro (2003); Armijo (2005 y 2012); Maurizi (2008); Del Río (2007); Bustos (2009); Rossell (2012); Pérez Ruano (2015); San José (2015a, 64-70 y 2015b) y Pastor (2017), entre otros.

Así pues, es necesario el estudio de la música para valorar de la forma más fidedigna posible el teatro de Encina, y más allá del estudio del texto literario. Siguiendo los preceptos de la semiótica teatral (Kowzan: 1992 y Hermenegildo: 2001), es fundamental el análisis del texto dramático, –del texto espectacular–, para calibrar la valía del teatro enciniano dentro de su tiempo histórico.

Para valorar la verdadera teatralidad de sus textos dramáticos, se deben examinar las marcas teatrales explícitas e implícitas preservadas en el impreso teatral (Hermenegildo: 2001). Estas son, sobre todo, didascalias enunciativas que, mediante acotaciones escénicas y a través del diálogo de los personajes, señalan la interpretación de composiciones poéticas cancioneriles, normalmente con acompañamiento musical y, en numerosas ocasiones, apoyadas de baile y danza. De hecho, la indicación «Villancico», –heredera del formato cancioneril– es una de las escasas didascalias explícitas de tipo enunciativo que contienen, de forma casi sistemática, los impresos teatrales del siglo XVI².

El proceso de transformar el manuscrito teatral en representación es lo que Chartier describía como el paso del «monumento» al «evento», de las anotaciones a la representación (1999, 6). Ahora bien, cuando el texto teatral se fijaba por escrito para su preservación en letras de molde, se eliminaba gran parte de las marcas textuales destinadas específicamente para la puesta en escena. Ello ocasionaba la pérdida de la información teatral explícita que, en numerosas ocasiones, quedaba diluida de forma implícita en el diálogo de los personajes.

En este trabajo, trataremos de reconstruir esa teatralidad perdida mediante el análisis de las didascalias enunciativas que recogen el uso de composiciones poéticas en escena. Sin embargo, hay que ser conscientes de las dificultades que entraña intentar recuperar los elementos que pudieron intervenir en las representaciones teatrales renacentistas, debido a la escasez de testimonios manuscritos y de fuentes documentales.

² Hay que destacar, además, la fuerte relación entre música y texto poético de la canción polifónica de finales del siglo XV, de la que Encina fue buena muestra. La creación de composiciones poéticas musicales pretende no solo mostrar la habilidad del compositor en el manejo de rasgos formales, sino que la música en esta época comienza a mostrar preocupación por dotar de sentido a los textos, que estos sean inteligibles y tengan correlación con el tipo de música que los acompaña (Morais: 1997, 63).

FUNCIONALIDADES TEATRALES DE LOS VILLANCICOS ENCINIANOS³

LAS ÉGLOGAS NAVIDEÑAS

De sus dos primeras églogas, –la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* y la *Representada en la misma noche de Navidad*–, solo esta segunda recoge un cierre musicado. La primera no lo inserta, pero podría haber existido una transición musicada de una égloga a otra con villancicos no incorporados al texto teatral. Tras la rúbrica «Fin» (vv. 171/172), se marca el desenlace de la égloga, que consiste en una breve alabanza de los duques, un agradecimiento expreso por haber aceptado al pastor Juan (trasunto de Encina) como parte del servicio de la Casa ducal y el deseo de que Dios «les dé mil años de vida» (v. 180). Este final, y el contexto celebrativo de la pieza, invita a un cierre musical que sería muy propicio, además, por contar seguramente con los músicos de los duques. Conviene recordar que ambas églogas navideñas se representaron presumiblemente en un espacio sagrado del palacio de Alba de Tormes, seguramente la capilla ducal (Sánchez: 2023, 89).

Ahora bien, ¿qué pieza musical sería la interpretada como intermedio musical? ¿Una de contenido sacro que introdujera la siguiente égloga navideña? ¿Algún villancico pastoril enciniano? La sección de «Villancicos pastoriles» del *Cancionero* se abre con dos composiciones navideñas dialogadas dos a dos (Encina: 1928, fol. XCVIv). Ambas, «Dime, zagal, ¿qué has avido?» y «Anda acá, pastor», podrían haber sido interpretadas en la égloga por los pastores, Juan y Mateo, para marcar el fin de la primera representación y la transición a la segunda.

Por otra parte, sabemos que el pastor Juan (Encina) «llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa» (p. 5). Existe una composición pagnérgica de los duques de Alba: «Juan del Enzina, después que el duque y duquesa sus señores le recibieron por suyo» (Encina: 1928, fols. LIIv- LIIIr). En sus ciento sesenta versos de arte mayor («de trobas mayores», como señala el pastor Juan), presenta un contenido similar al de la égloga –la alabanza de sus nuevos señores–, por lo que podría haber sido recitada por el rústico. Por desgracia, el texto de la égloga no permite realizar suposiciones más concretas. Sea como fuere, lo cierto es que la actuación de Juan convence a Mateo al instante (vv. 136-137)⁴.

³ Sigo la edición de A. del Río (Encina: 2001) para citar las obras teatrales de Encina. Por ello, todos los versos y páginas citados remiten a dicha edición.

⁴ Algunos estudiosos la han identificado como *La natividad de Nuestro Salvador* (Encina: 2001, 5). Sin embargo, la pieza parece destinada más bien a una lectura contemplativa de la duquesa de Alba. Por ello, su uso en la representación de la égloga no acaba de encajar.

Pasemos ahora a la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, escenificada tras la primera. Además del posible intermedio musical, ya referido, la segunda égloga contiene referencias a la interpretación de una composición poética entre medias de la acción teatral. Tras dialogar sobre el Misterio del Nacimiento, los cuatro protagonistas se convierten en los pastores que reciben la Anunciación del Ángel. Lucas, que relata este episodio, señala

que a los ángeles oímos
la grolla del celis Deo.
Sonavan con gran dulçor
unos sones agudillos
de muy huertes caramillos
al nacer del Redentor (vv. 80-85).

Entonces, ¿sonaría música y se ejecutaría algún canto —esa «grolla del celis Deo»— recreando el espacio sonoro? Según se desprende del diálogo, la Anunciación a los pastores se relata de manera implícita, sin la aparición escénica del Ángel que, por el contrario, se intuye como figurante. Este, acompañado de otros personajes celestiales, ejecutaría una composición musical en escena («que a los ángeles oímos»), que podría ser la traducción enciniana del *Gloria in exelsis Deo* (Encina: 1928, fols. XXXr- XXXv). Es decir, el propio coro de la capilla, con una vestimenta angelical, podría haber entonado el himno litúrgico, convirtiéndose, por un momento, en actores.

Por otro lado, recordemos que Encina compuso villancicos pastoriles sobre el efecto que la aparición del Ángel produce en los rústicos. Las dos composiciones musicales ya mencionadas, «Anda acá, pastor» y «Dime, zagal, ¿qué has avido?» (Encina: 1928, fol. XCVIv), pudieron haberse interpretado para amplificar el pasaje teatral de la Anunciación a los pastores y dotarle de un tono más cómico⁵. Es más, la escena parece describir algo similar a lo que, en 1500, los reyes portugueses, Manuel I y María de Aragón, presencian en la capilla palaciega de Lisboa donde, tras los maitines, escuchan «solepnemente, con hórganos y chançonetas» a unos pastores «que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando *gloria in exelsis Deo*» (Révah: 1952, 94).

Asimismo, en la representación que Gil Vicente realiza del *Auto pastoril castelhano* en 1502 para los mismos destinatarios regios, el Ángel ejecuta la Anunciación bíblica con un canto, según señala esta didascalia explícita: los pastores «dormem e o Anjo os chama cantando» (Vicente: 2002, 22, vv. 253/254). Aunque su interven-

⁵ Bustos ha referido las similitudes entre el primer villancico y el final de la *Égloga de las grandes lluvias* (2009, 347-351).

ción parece muy breve, pues solo pronuncia dos versos («¡Ha, pastor! / qu'es nacido el Redentor», vv. 254-255), su presencia escénica, como indica la acotación, se alargaría mediante la interpretación cantada del *Gloria*. Ello lo confirma también el pastor Gil, que le ha escuchado y que relata al resto de rústicos lo que el Ángel le ha anunciado: «a los ángeles lo oí (...) / Oh, qué tónica acordada / de tan fuertes caramillos» (vv. 259-261). Como se puede comprobar, la escenificación del pasaje gilvicentino se asemeja a la representación de la obra de Encina.

La égloga enciniana incluye de forma explícita, además, un cierre musicado. Los cuatro pastores evangelistas ejecutan el villancico «Gran gasajo siento yo» (vv. 181-260) mientras se dirigen a adorar al Niño. Y lo hacen de forma muy concreta: «respinguemos» y «dos a dos cantiquemos» (vv. 178-179). El villancico es, por tanto, bailado y cantado⁶ y presenta la función de cerrar la obra y de celebrar la Navidad. Además, como apunta Alberto del Río, este villancico posee la función añadida de «contribuir a romper la separación entre actores y espectadores» (Encina: 2001, LXIX). Ciertamente, el verso «¡alegrar todos, ahá!» (v. 195) es una clara apelación a los espectadores de la representación.

LAS REPRESENTACIONES DE PASIÓN

En la *Representación a la muy bendita Pasión y Muerte de Nuestro Precioso Redentor*, se interpreta el villancico «Esta tristura y pesar» (vv. 351-368), que funciona como cierre. La composición es un anuncio de la Resurrección, que es el motivo de la obra siguiente. De esta forma, no es solo una pieza musical de cierre, sino una de transición.

Por su parte, la *Representación a la santísima Resurrección de Cristo* escenifica distintos momentos del pasaje bíblico, como la aparición de Cristo ante José de Arimatea, la Magdalena, Cleofás y san Lucas. Antes de cerrar la obra, aparece El Ángel, cuyas palabras sobre la Resurrección de Cristo (vv. 172-180) anticipan el tema del villancico final «Todos se deven gozar» (vv. 181-198). Se trata, pues, de concluir la representación de la pieza festejando la Resurrección. Además, el villancico apela a los espectadores con ese verso inicial «Todos se deven gozar» y con su estrofa final «Por tan ecelente bien / las gracias a Dios se den. / Digamos todos *Amén* / por santamente acabar» (vv. 195-198). Estos versos de cierre constituyen una marca de la culminación del ritual y explicitan un público presente al que se dirigen los representantes para dar por concluida la ceremonia litúrgica.

⁶ La conformación de parejas, vocales y de baile, también ha sido señalada por McGinnis (1997, 21). Ruiz señala que en el *Manuscrito de bajas danzas* de la Biblioteca de Borgoña (siglos xv y xvi) se describen danzas para parejas, aunque no concreta si estas son en procepción o aisladas (1999, 285).

LAS ÉGLOGAS CARNAVALESCAS

Centremos ahora nuestra mirada en las églogas profanas y, en particular, en las de carnaval. La *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* escenifica el miedo del pastor Beneito de que su amo (el duque de Alba) deba partir a la guerra con Francia. Tras conocer que no habrá enfrentamiento bélico (vv. 199-200), y para cerrar la égloga, los cuatro pastores interpretan el villancico «Roguemos a Dios por paz» (vv. 241-264). A lo largo de la pieza, y casi como un *leitmotiv*, se ha repetido el deseo de Bras de rogar a Dios por el duque con ligeras variaciones, siguiendo casi una estructura propia de la liturgia (vv. 47-48 y 84-86). Sin embargo, hay que esperar al final de la pieza para que se haga realidad ese ruego en forma de villancico.

Como sucedía en las obras de *Pasión*, en esta carnavalesca, Bras invita a que todos (tanto los representantes como el auditorio) rueguen a Dios. La importancia de la ejecución de música en escena se marca desde la rúbrica inicial, con la didascalia explícita contenida en ese «y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar» (p. 43), que no es siempre tan frecuente en los impresos teatrales de la época.

Finalmente, los cuatro pastores interpretan el villancico «Roguemos a Dios por paz» (vv. 241-264). Según la rúbrica de la «Tabla» del *Cancionero*, Encina lo clasifica como uno de los «villancicos de devoción con otros sobre otros casos que no son de amores» (Encina: 1989, fol. IIv)⁷. Esta pieza musical, como ha señalado Álvaro Bustos, posee una «función estructural y recapitulativa en la acción» (2016, 18). Por su parte, Ana Vian sostiene que es una «exhortación a la paz en la tierra o, en su defecto, a la victoria sobre los franceses si hubiese guerra» (1990, 128). En relación con este último aspecto, en el cierre del villancico (vv. 254-264), se percibe un contenido militar, de canto de combate, acentuado por los términos «vitoria», «forçado guerrear», «guerras forçadas», «ganancia» y «vença»⁸.

La *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, que escenifica un banquete carnavalesco y la famosa batalla entre Carnal y Cuaresma, también contiene un final musicado. En el convite representado en escena, los cuatro pastores beben por turnos de «un buen tarro de leche» de cabra (vv. 153-200). Cuando todos la han probado, Pedruelo señala que ha llegado el momento de entonar una pieza musical

⁷ La «Tabla» del *Cancionero* está sin numerar, pero la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Encina: 1928), que reproduce en facsímil el ejemplar, la numera como IIv; por eso, añadido el número del folio a pesar de que pueda confundirse con la numeración de los folios del original, que se corresponden con parte del «Otro prohemio al príncipe nuestro señor». Yuri (2009) ha analizado la estructura de este villancico de devoción.

⁸ Este final musicado es similar al que se inserta en la *Égloga de Francisco de Madrid*, que teatraliza el histórico enfrentamiento contra Francia acaecido en 1495, y cuyo final invita a los propios espectadores a participar en la acción de gracias a Dios, con el canto final de un *Miserere* (Gillet: 1943, 292-293, vv. 447-492).

para celebrar el Antruejo. En esta ocasión, la composición es el famoso villancico «Oy comamos y bevamos» (vv. 201-231). Su música, también compuesta por Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio*, fols. 105v-106r (Romeu: 1965, 331-332)⁹. El villancico marca el punto álgido del disfrute del momento y de la celebración de la vida.

Lejos de tratarse de una pieza estática, este villancico incorpora elementos del juego dramático relacionados con el tema de la obra, es decir, el banquete carnavalesco. Sus versos invitan al dinamismo y al movimiento de los personajes al beber (vv. 218-224). Además, la pieza posee un patrón musical similar a otras composiciones en las que se incluye danza, por lo que es probable que este villancico también se danzara (Rey: 1981, 14).

Se puede visualizar fácilmente que los versos son pronunciados por distintos personajes, a modo de diálogo. Es más, el villancico respeta el orden en el que los rústicos han bebido en la escena anterior. Por tanto, la composición musical tiene la función de compendiar el banquete pastoril representado en escena. Además, se marca claramente la función de celebrar el *carpe diem* de forma cómica. El contexto carnavalesco contribuye, sin duda, a ampliar los excesos alimentarios de este tipo de convites.

LAS ÉGLOGAS DE AMOR

Pongamos ahora el foco de estudio en las dos piezas amorosas. La *Égloga representada en recuesta de unos amores* contiene un villancico pastoril para concluir la pieza y también se intuye la presencia de canto en su inicio. Dirigimos nuestra atención, en primer lugar, al cierre musicado. En la obra, cuando el Escudero se ha convertido en pastor por amor, este y los otros dos personajes deben retomar las labores propias de su profesión, es decir, el pastoreo del ganado. Con ello, concluye la acción teatral. Para marcarlo, Encina añade un final musicado, que consiste en la interpretación del villancico «Repastemos el ganado» (vv. 209-253). Su título muestra claramente la escena que debe representarse y cantarse.

Se trata de una pieza dialogada que contiene bastante movimiento escénico. Representa una escena de pastoreo acentuada por el dinamismo y la riqueza de movimientos. Es evidente que el juego tiene como objetivo mostrarle al pastor recién «graduado» (el escudero) la dureza de la actividad, como una especie de rito

⁹ El villancico «desarrolla armónicamente el esquema de la folía en una clara técnica homofónica compositiva» (Pastor: 2019, 29). Romeu señala que la pieza «es poesía de gran vivacidad que imita la rudeza popular y expresa una fuerte pasión primaria y biológica por la vida» (1965, 332).

de iniciación. De esta forma, el villancico se ha integrado en la acción dramática con efectos escénicos de gran eficacia.

Sus versos también permiten imaginar el ruido de esquilas, badajos y cencerros y de los gritos y silbidos de los pastores. El desarrollo del villancico requiere, asimismo, el uso de cayados en escena para ejecutar los movimientos propios del pastoreo, es decir, dirigir y asir al ganado.

Vayamos ahora al asunto del inicio musicado. La didascalia inicial incluida en la rúbrica de la pieza señala que Pascuala debe entrar en escena «cantando con su ganado» (p. 61). Esta indicación escénica resulta de gran interés, pues señala, de forma explícita, la aparición de música al comienzo de la representación. Esta forma de recoger en el texto la presencia de canto a través de didascalias explícitas es poco frecuente en los impresos teatrales de la época en los que, por el contrario, abundan las indicaciones musicales como cierre de las obras, a través de las fórmulas convencionales «Villancico» y «Fin»¹⁰. Pero, si la representación se inició con un canto, ¿por qué no se recogió el texto de la composición interpretada en escena? La primera razón se debe a la ausencia de un formato de impresión propiamente teatral.

Veamos otra posible explicación. Sánchez (2017) planteó que pudo interpretarse el anónimo villancico pastoril «Tan buen ganadico», conservado en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 477). El propio Encina musicó la pieza y quizás lo empleó como recurso musical en esta égloga. Al tratarse de una composición ajena, ello podría explicar que su texto no se incluyera en la égloga.

El villancico referido trata precisamente el pastoreo del ganado, por lo que encajaría con el inicio de la égloga: «se introduce una pastorcita llamada Pascuala (...) yendo cantando con su ganado» (p. 61). Además, como se habrá adivinado, la composición presenta una temática muy similar al villancico «Repastemos el ganado», ya citado. De todas formas, y con independencia de la pieza en cuestión, lo importante es señalar esa necesidad de canto escénico que funciona como «introducción musicada». Asimismo, tendría la intención añadida de llamar la atención de los espectadores y de contribuir a su silencio antes del inicio del diálogo teatral propiamente dicho.

La última obra teatral inserta en el *Cancionero* de 1496 es la *Égloga representada por las mismas personas* (más conocida por la crítica moderna como *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*). Esta incluye la representación de dos villancicos, uno entre medias de la acción teatral y otro al final de la obra. El empleado a modo de «in-

¹⁰ Sin embargo, gran parte de la crítica no ha reparado, o no se ha detenido, en este comienzo musicado a excepción de Bécker (1987, 30-31), que no pone en duda la inserción de una melodía.

terludio musicado» es «Gasagémonos de huzia» (vv. 194-224), cuya melodía, compuesta por Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 327-328). Se compone de cuatro estrofas, que serían interpretadas por los cuatro pastores en distintos tiempos¹¹. Además, como señala la rúbrica inicial (p. 71), los rústicos también deberán bailar. Sería una danza alta, dada su temática rústica, que se podría bailar en parejas o en corro.

El cometido del villancico es señalar la transición de la primera escena a la segunda. Este recurso musical se emplea también para marcar el contraste entre la vida rústica de la primera parte, y la palaciega, que se desarrollará en la segunda. Además, encaja a la perfección con el ambiente festivo ducal en el que se escenifica la obra, pues es una exaltación de la vida.

El otro villancico contenido en la égloga, empleado como cierre, es «Ninguno cierre las puertas» (vv. 513-557). La rúbrica inicial de la pieza señala su uso mediante una formulación novedosa: «dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo» (p. 71)¹². Su melodía, compuesta por el propio Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 328).

Su contenido es de carácter cortesano, propio de la lírica cancioneril. Encina lo etiqueta en su *Cancionero* como uno de los «villancicos de amores» (Encina: 1928, fol. LXXXVIIv). Como tal, carece del habla rústica propia de los villancicos pastoriles. Su funcionalidad no es otra que la de certificar el cambio efectuado en los nuevos personajes de palacio, que se convierten en unos perfectos cortesanos como consecuencia del poder del amor.

CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis, se ha comprobado que Juan del Encina concedía una gran importancia a la presencia de poesía y música en sus representaciones teatrales. Existe, ciertamente, una intrínseca relación entre música y teatro. Asimismo, se ha demostrado que Encina realizaba una cuidada selección de su repertorio poético para ser incluido en cada obra teatral concreta, de manera que se produjese

¹¹ Las voces van ordenadas primero de lo más alto a lo más bajo, luego otras dos más altas y después dos más bajas (Stevenson: 1979, 255). Conviene consultar el análisis musical realizado por Pastor, experto en materia musical (2019, 27-28).

¹² En la *Farsa o quasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero*, de Lucas Fernández, también se recoge una fórmula similar para señalar que el impreso teatral recoge explícitamente el texto de la canción al final del texto teatral: «van cantando dos villancicos, los cuales en fin del acto son escritos» (2021, 159). Este modo de precisar la información teatral refleja el trasvase del texto espectacular destinado a la representación, al texto literario, destinado para su conservación; es decir, explicita ese paso del evento al monumento del que trataba Chartier (1999).

una completa fusión de poesía y teatro. Ciertamente, el uso de canto y música en escena no es un elemento decorativo sin más, sino que posee una clara profundidad dramática.

La mayoría de las obras teatrales encinianas analizadas señalan, de forma explícita, la interpretación de composiciones poéticas musicales. Y, además, en casi todas ellas, se marca de forma implícita la necesidad de ejecución de música y canto. El formato cancionero en el que se han preservado las obras teatrales no ha ayudado a la conservación de didascalias teatrales explícitas que señalen el empleo de canto. No obstante, el análisis dramático de los textos conservados muestra abundantes elementos teatrales que permiten una hipotética reconstrucción del uso de música y canto en escena.

Con esta investigación, se ha pretendido señalar la importancia de la presencia de villancicos en las representaciones teatrales encinianas insertas en su primer *Cancionero*. Asimismo, hay que subrayar la diversa funcionalidad de la música y el canto, que varía dependiendo de la pieza representada. Ello demuestra que Encina era plenamente conocedor del uso escénico de la música y también de su clara conciencia teatral. El estudio del texto teatral dentro de su contexto de creación, producción y representación resulta, por lo tanto, fundamental para valorar la verdadera valía del teatro de Juan del Encina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMÍJO CANTO, Carmen. «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina». En Close, Anthony y Sandra Fernández (coord.). *Edad de oro cantabrigense* [en línea]. Cambridge: AISO, 2005, pp. 103-108. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_011.pdf> [22 febrero 2023].
- ARMÍJO CANTO, Carmen. «La música en las *Églogas* de tema religioso de Juan del Encina». En Martínez Pérez, Antonia y Ana Baquero (coord.). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la AHLM* [en línea]. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 171-180. <<https://www.ahlm.es/actas/acta/estudios-de-literatura-medieval-25-anos-de-la-ahlm-eds-a-martinez-y-a-l-baquero-murcia-universidad-de-murcia-2012>> [1 marzo 2023].
- BÉCKER, Danièle. «De l'usage de la musique dans le théâtre de Juan del Encina». En *Juan del Encina et le théâtre au xvème siècle (France-Italie-Espagne)*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, pp. 27-55.
- BUSTOS, Álvaro. «Villancicos pastoriles de deshecha en el cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores». En San José, Javier, Javier Burguillo y Laura Mier (ed.). *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio* [en línea]. Salamanca: SEMYR, 2008, pp. 507-517. <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/9>> [1 marzo 2023].

- BUSTOS, Álvaro. *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- CHARTIER, Roger. *Publishing Drama in Early Modern Europe*. London: The British Library, 1999.
- ENCINA, Juan del. *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 1928 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsz2s4>> [1 marzo 2023].
- ENCINA, Juan del. *Teatro*. Ed. Alberto del Río. Barcelona: Crítica, 2001.
- FERNÁNDEZ, Lucas. *Teatro completo. Farsas y églogas*. Ed. Julio Vélez-Sainz y Álvaro Bustos. Madrid: Cátedra, 2021.
- FITZ-JAMES, Jacobo. *Discurso del excelentísimo señor duque de Berwick y de Alba* [en línea]. Madrid: Blass y Cía., 1919. <<http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=522301>> [3 abril 2023].
- GILLET, Joseph. «Égloga hecha por Francisco de Madrid [1495?】». *Hispanic Review* [en línea], 1943, 11, 4, pp. 275-303. <<http://www.jstor.org/stable/469884>> [24 marzo 2023].
- HARO CORTÉS, Marta. «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina». En Beltrán, Rafael *et alii*. (ed.). *Homenaje a Luis Quirante. Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología* [en línea]. Valencia: Universitat de València, 2003, vol. 1, pp. 191-204. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37930>> [24 marzo 2023].
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- KOWZAN, Tadeusz. «En el universo de los signos». En *Literatura y espectáculo*. Trad. Manuel García Martínez. Madrid: Taurus, 1992, pp. 149-201.
- MAURIZI, Françoise. «Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2008, 85, 4, pp. 459-470.
- MCGINNIS, Cheryl. *La danza literaria como símbolo de metamorfosis. Empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*. Dissertation, Western Reserve University, 1977.
- MCGINNIS, Cheryl. «Perceptions of Transformation and Power: An inheritance to Encina's Choreographic Plan». *Hispanófila* [en línea], 1997, Cxx, pp. 15-27. <<http://www.jstor.org/stable/43806910>> [24 marzo 2023].
- MORAIS, Manuel. *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1997.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «La reescritura musical de Juan del Encina: poéticas más allá de la palabra». En Pedraza, Felipe *et alii*. (ed.). *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2017, pp. 159-175.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «Más vale trocar...». *Cinco viajes musicales por la literatura de la España moderna (1496-1645)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2019.
- PÉREZ RUANO, Fernando. «La música, el canto y la danza en las representaciones teatrales de la última década: hacia un estado de la cuestión». En Vega, Germán *et alii*. (ed.). *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, pp. 561-568.
- QUEROL, Miquel. «La producción musical de Juan del Encina». *Anuario musical* [en línea], 1969, XXIV, pp. 121-131. <<http://search.proquest.com/docview/1300387993/fulltextPDF/141A37A5A1D16783FA0/1?accountid=17252>> [24 marzo 2023].

- RÉVAH, Israel Salvatore. «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les *Momos* de 1500». *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 1952, 3, pp. 91-105.
- REY, Juan José. *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- REY, Juan José. «La obra musical completa de Juan del Encina: estudio musicológico». En *La obra musical completa de Juan del Encina* [en línea]. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1981, pp. 7-19. <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/la-obra-musical-de-juan-del-enzina-estudio-musecologico/>> [24 marzo 2023].
- REY, Juan José. «Rasgos teatrales de la música de los cancioneros medievales». En Oliva, César y Gabriel Sansano (coord.). *Teatralidad medieval y su supervivencia*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1998, pp. 89-98.
- RÍO, Alberto del. «The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights [with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts]». En KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE (ed.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres* [en línea]. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 77-98. <<http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc515r6>> [24 marzo 2023].
- RODADO RUIZ, Ana. «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas». En PEDRAZA, Felipe y Rafael G. CAÑAL (coords.). *Los albores del teatro español*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44.
- ROMEU I FIGUERAS, José. *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV-2. Cancionero musical de palacio (siglos XV-XVI)* [en línea]. Barcelona: CSIC, 1965, vol. 3-B. <http://libros.csic.es/download.php?id=930&pdf=products_pdfcomple> [24 marzo 2023].
- ROSSELL, Antoni. «La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión». En Sáez Raposo, Francisco (ed.). «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 233-250.
- RUIZ MAYORDOMO, M^a José. «Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII». En Díez Borque, José M^a y Andrés Amorós (dirs.). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 273-318.
- SAN JOSÉ LERA, Javier. «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena». *eHumanista* [en línea], 2015(a), 30, pp. 41-82. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf> [24 marzo 2023].
- SAN JOSÉ LERA, Javier. «*Ludebant coram Deo*. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus (siglo XVI)». *Castilla. Estudios de Literatura* [en línea], 2015(b), 6, pp. 129-158. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19879>> [24 marzo 2023].
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara. «‘A cantar, dançar, bailar’. La música en diálogo con los textos teatrales de Juan del Encina». En Pedraza, Felipe *et alii*. (ed.). *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* [en línea]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 177-192. <<http://hdl.handle.net/10366/133351>> [24 marzo 2023].
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara. *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2023.

- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de. «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina». *Revista de Filología Española* [en línea], 1918, 5, pp. 337-366. <<http://search.proquest.com/docview/1299234343?accountid=17252>> [24 marzo 2023].
- VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Dir. José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002, vol. 1.
- YURI PORRAS, George. «El papel de los villancicos cantados en las églogas carnavalescas de Juan del Encina (1469-1529)». En Fuente, Ricardo de la y Jesús Pérez-Magallón (coords.). *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2009, pp. 295-304.

PERSPECTIVAS CANCIONERILES VIEJAS, NUEVAS Y TODAVÍA POR HACER

DOROTHY S. SEVERIN
University of Liverpool

RESUMEN

Este artículo contiene una revisión bibliográfica de la obra de Dorothy Severin sobre los cancioneros, con una semblanza de su vida y de sus colegas hispanistas durante los sesenta años dedicados a los estudios literarios españoles de finales del siglo xv.

Palabras clave: Severin; cancioneros; literatura española; siglo xv; poesía.

ABSTRACT

This article contains a bibliographical review of Dorothy Severin's work on *cancioneros*, with a sketch of her life and her Hispanist colleagues during sixty years dedicated to late-fifteenth-century Spanish literary studies.

Keywords: Severin; cancioneros; Spanish literature; fifteenth-century; poetry.

CUANDO ME INVITARON A ESCRIBIR estas páginas para *Convivio*, organización que está muy cerca de mi corazón, solo se me ocurrió contar algo de mi historia personal, de cómo llegué a ser hispanista y de cómo se desarrolló esta situación. Pero las encargadas de la publicación me pidieron algo más erudito, aunque les había dicho que ya no estaba trabajando en nada, salvo en la restitución del sitio web «*cancionerovirtual*», ya tan viejo que se ha calificado de amenaza al sistema electrónico de la Universidad de Liverpool. Así que voy a hacer un pequeño repaso de mis estudios sobre cancioneros durante los pasados sesenta años, tratando de indicar dónde tendrán que hacer más trabajo los jóvenes que me siguen, y también explicaré algunas cuestiones sobre la restitución del viejo sitio y

sobre posibles nuevos proyectos; y, si me permiten la indulgencia, dedicaré algunas palabras a la buena gente con quien he trabajado en tres países distintos, porque he tenido la suerte más increíble con mis maestros y colegas. Se trata más de un conjunto de esfuerzo colectivo que de un esfuerzo personal, un poco como las comunidades de poetas que crearon el mundo de los cancioneros.

Lo primero que pueden preguntarse es de dónde vengo y por qué decidí estudiar español medieval. En efecto soy estadounidense, nacida en California durante la Segunda Guerra Mundial, pero pasé los años formativos de Primaria en Río de Janeiro, Brasil, donde, evidentemente, hablaba portugués. Cuando llegué a la edad de Secundaria, volvimos a Estados Unidos, a Dallas, Tejas, donde aprendí fácilmente español. Con diecisiete años fui al colegio de mujeres de Radcliffe, adscrito a la Universidad de Harvard, y allí decidí cursar lengua y literatura españolas, y no inglés. Empecé a estudiar los cancioneros con diecinueve años en Harvard, con Francisco Márquez Villanueva, o Paco Márquez, como se le llamaba; también tuve la gran fortuna, al año siguiente, de estudiar *Celestina* y otros textos medievales con Stephen Gilman. Hice mi tesina de Licenciatura sobre *La pasión trovada* de Diego de San Pedro, y esa fue mi primera publicación en el entonces nuevo *Anuario de Estudios Medievales* (Severin: 1964); en ese estudio me dediqué a la versión impresa del poema y no a la larga versión manuscrita, de la que hablaré más adelante.

Incluso tuve la gran suerte de estudiar con don Américo Castro, el cual dio un curso de medieval durante el tiempo en el que Steve Gilman estuvo enfermo. A don Américo no le gustó mucho un trabajo que hice para su clase, en el que trataba de explicar cómo cambiaba la conciencia de autoría de los escritores de finales de la Edad Media cuando cambiaba su auditorio, del manuscrito de la corte al gran público de la imprenta; pero Jauss todavía no había inventado la teoría de la recepción, y creo que no me expliqué bien.

Durante la preparación de mi tesis doctoral, me casé con un inglés y nos fuimos a Inglaterra, donde acabé la tesis en el Museo Británico y, en Madrid, en la Biblioteca Nacional, todavía en plena época de Franco. Después de algunas peregrinaciones al Caribe y a los Estados Unidos, al fin nos quedamos en Londres.

Aunque mi vida ha tenido sus vicisitudes, como todas las vidas, también ha tenido sus grandes golpes de buena fortuna; uno de ellos fue conocer a Alan Dermond, cuando ambos visitamos Vassar College en el estado de Nueva York, yo como profesora asistente y él como ponente invitado. Le invité a una comida en mi casa; según él, la única que le ofrecieron en toda su larga gira de conferencias por los Estados Unidos. Cuando llegué a Inglaterra, sin contrato ninguno para enseñar en la universidad, por pura casualidad se convocó una plaza en Westfield College y Alan se acordó de la buena comida que le había ofrecido en mi casa; yo también recordé que le habíamos dejado en un tren para Nueva York en el que el revisor parecía estar borracho, así que no sabía si volveríamos a verle alguna otra vez o no.

Al fin y al cabo, de nuevo tuve gran fortuna al poder impartir clases en Westfield College con Alan Deyermond y colaborar con Keith Whinnom en Exeter.

Publiqué casi al mismo tiempo (1970) mi tesis *Memory in «La Celestina»* en Támesis y la edición de *La Celestina* en Alianza Editorial (1969). Ambos dirigieron la tesis, Steve y Paco, pero a Paco no le gustó nada, y tampoco a los que la reseñaron en Inglaterra; incluso mi amigo Whinnom en *Bulletin of Hispanic Studies* dijo que la memoria no le parecía un tema interesante para el estudio literario. Sin embargo, a los reseñadores americanos les entusiasmó y pusieron de manifiesto la importancia de este trabajo. Y así, con el transcurso de los años he sido vindicada, porque ahora apenas se habla de otra cosa sino de la memoria cultural.

Siguieron las dos ediciones de *La pasión trobada*, Nápoles AION (Severin: 1973), el volumen de *Poesía* de Diego de San Pedro en Castalia con Whinnom (1979) y el artículo dando noticia de la versión larga del poema (Severin: 1969). Esto también merece un apunte, que viene de mi estancia en Harvard. Había allí un profesor de francés que se llamaba Ed Binney y que pertenecía a la familia de los dueños de la compañía de tiza que más se vendía en Estados Unidos cuando todos la usábamos en las clases de la escuela. Había comprado un manuscrito español que resultó ser lo que llamamos ahora HH1, o el *Cancionero de Oñate Castañeda*. Me invitó a verlo y, aunque yo era muy joven y todavía inexperta en manuscritos, pude leerlo y, evidentemente, lo primero que noté fue que contenía *La Pasión trobada* de Diego de San Pedro. Además, me entusiasmé mucho cuando vi que era más larga que en los pliegos sueltos del xv y que contenía nuevas estrofas al final. Conseguí permiso para usar y publicar la materia final del poema, de modo que fui la primera en dar a conocer las nuevas estrofas. Más tarde Binney regaló el manuscrito a Harvard y pude publicar el cancionero entero.

Aunque siempre fui considerada celestinista después de esta etapa, también me he dedicado al estudio de la prosa de los autores de la novela sentimental, y, como se puede ver en mi bibliografía de estudios poéticos, los cancioneros siempre me han ocupado igual, especialmente desde los años noventa.

Durante los años setenta tuve una hija y un marido que era historiador y también explorador, dedicado a construir barcos medievales, y aún de épocas anteriores, para probar sus teorías sobre viajeros antiguos, como San Borondán de Irlanda, que, según la leyenda, llegó al Nuevo Mundo en un barco de cuero. Así que entre 1975 y 1977 construimos un barco de cuero para hacer un viaje desde Irlanda a Labrador de Canadá. A pesar de ello, hice una o dos cosas interesantes, como la reconstrucción del *Cancionero de Martínez de Burgos* (Severin: 1976a). Merece una pequeña nota la reconstrucción de este *Cancionero*, que ahora no existe en un solo manuscrito, sino que hay que reconstituirlo: lo hice en los días de antaño en la Biblioteca Nacional de Madrid, buscando las materias necesarias en el catálogo de manuscritos, en las pequeñas fichas de papel y pidiendo los números o siglas de

libros que no estaban en el índice, donde había un vacío o hueco entre dos o más cartitas numeradas. Así que encontré algún que otro manuscrito del siglo XVIII de don Rafael Floranes que faltaba en el catálogo público, pero todavía existía en los estantes. Esto ocurrió en los últimos días de Franco, antes de la gran reforma de la Biblioteca.

Durante los años ochenta, la mayor parte de mi trabajo se centró en *Celestina* y en la ficción sentimental, y mis artículos sobre cancioneros están relacionados con esto (Severin: 1983; 1985 y 1988). El de 1983 trata de una supuesta influencia de Marsilio Ficino en la obra de Rojas. El de 1988 examina las lamentaciones de la Virgen en el poema *Las siete angustias de Nuestra Señora* de Diego de San Pedro.

Después de una visita para enseñar en Harvard a principios de 1982, ese mismo año acepté la cátedra Gilmour de Liverpool, convirtiéndome así en la primera mujer catedrática de español en Gran Bretaña e Irlanda. Una de las responsabilidades de esta cátedra fue la dirección del *Bulletin of Hispanic Studies*. En aquellos años me invitaron a impartir clases en las universidades de Columbia en Nueva York y Yale en Connecticut. No me quedó mucho tiempo para emprender grandes estudios y ediciones de cancioneros hasta el final de la década, cuando, una vez más por buena fortuna, recibí de la fundación Leverhulme una cantidad de dinero (que parecía en aquella época ser enorme) para preparar ediciones de varios cancioneros relacionados por su contenido, los cuales yo calificaba de políticos y propagandísticos, (Severin: 2002 y 2005c). En el artículo de 2002 «Songbooks», que también he vertido al español en un libro que cito abajo, anuncié el descubrimiento de que fueron poquísimos los poemas de amor cortesano publicados en la imprenta antes de la muerte de Isabel la Católica. Se me ocurrió un día que solo podía identificar como impresa la poesía amorosa de Juan del Encina incluida en su *Cancionero* de 1496. Así, miré el primer índice cancioneril corto de Brian Dutton de 1982 y descubrí que, en efecto, esa había sido la única poesía de amor impresa hasta ya entrado el siglo XVI. Cuando publiqué el artículo, se produjo una fuerte impresión entre los académicos especialistas de cancioneros, porque nadie se había dado cuenta de este hecho antes. Expliqué que esto fue así no tanto por la censura, sino por falta de interés y dinero para este tipo de poesía; los impresores no querían perder dinero y creían que al pueblo le interesaba más la poesía política, moralizante y religiosa. Y como es evidente, la reina Isabel fomentaba y sufragaba este tipo de publicaciones.

En aquella época, topome Dios con mi antigua estudiante de Westfield College, Fiona Maguire, que volvía de los Estados Unidos, donde había trabajado en el estado de Illinois con el gran cancionerista británico Brian Dutton, inventor del sistema de siglas que ahora utilizamos para identificar cancioneros y poemas individuales. Recuerdo que Brian me dijo que a él le interesaban los poemas cortesanos y humorísticos y que me dejaba a mí los poemas largos y aburridos. Desde este momento hasta ahora hemos colaborado Fiona y yo, primero en una serie de ediciones

y, después, en el sitio web «*cancionerovirtual*», con nuevos proyectos añadidos. Los libros de 1990a, 1992-1993/1999 y 2000a son el fruto de nuestra primera colaboración de los años noventa. Fiona y yo pasamos solas y no juntas algún tiempo muy divertido en París trabajando en los años 1992 y 1993 con los cancioneros de allí, y también con nuestro buen amigo Michel Garcia.

Un recuerdo especial merece la historia de mi viaje a Sevilla para trabajar con el manuscrito de SV2. Llegué al final del año, antes de la reforma de la Biblioteca Colombina. El techo se había hundido y se evacuaron los libros a la Biblioteca Capitular de la Catedral, que consistía en varios despachos alrededor del patio central del Capítulo. Fue un verdadero peligro de hoguera, con muchos cables eléctricos que salían de una sola lámpara colgada del techo y la lluvia cayendo, con grandes gotas, durante las más de dos semanas que estuve copiando el manuscrito.

Salieron algunos artículos como resultado de la colaboración con Fiona (1990b, 151-168; 1992a, 49-57; 1992b, 331-335 y 1994, 95-105). En este último, «Cancionero: un género mal-nombrado», defiende que muchos cancioneros son más misceláneas de prosa y poesía larga que no compilaciones de poesía lírica. Había decidido retirar este artículo de otra colección porque a los editores no les gustó mi propuesta, y fue entonces cuando Patrizia Botta me lo pidió para *Cultura Neolatina*.

Recibí otra invitación para impartir clases en la Universidad de California, Berkeley, en el año 1996. Al final del viejo siglo y principios del nuevo, nació un proyecto entre varios cancioneristas internacionales, no solo de España, sino también de Italia, Reino Unido, Portugal, Francia y Estados Unidos, que consistía en establecer una nueva asociación de investigadores dedicados a estudios cancioneriles, y pronto empezamos a consolidarlo con pequeñas reuniones en varios países de Europa. Todo esto está explicado en el volumen que organizó Patrizia Botta (Severin: 2001); una labor esencial de Patrizia, porque la historia de las investigaciones es lo primero que se pierde de la memoria. En Inglaterra nos dedicábamos a estudiar y a analizar los tres cancioneros famosos de la Biblioteca Británica: yo me ocupaba del llamado Egerton, LB3.

Siempre me había interesado, desde que era una joven estudiante de Harvard, el momento de transición entre el manuscrito y la imprenta. Diego de San Pedro me parecía una figura esencial en esta transición, y dediqué artículos y libros a este poeta y prosista y a otras figuras de finales del xv, como Fernando de Rojas (Severin: 2000b, 187-192; 2003b, 33-48 y 2004a).

El otro tema importante en el que ocupaba mi tiempo era el humor, especialmente la sátira y la parodia, temas que yo había investigado en *Celestina* y en la figura de Calisto, y también en la poesía cancioneril (Severin: 2005d, 75-83; 2006, 301-308; 2013b, 175-188 y 2005a); creo que este trabajo no ha sido muy bien

divulgado, pero, a pesar de ello, lo considero bastante interesante: *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*.

Otra publicación de esta etapa la hice con mi gran amigo y colega de Liverpool, Manuel Moreno (2005b); me refiero a la colección de artículos editados en la imprenta de la ya desaparecida *Medieval Hispanic Research Seminar de Queen Mary University of London*, el conocidísimo seminario establecido por Alan Deyermond en Westfield College y trasladado con el colegio a Queen Mary, con Alan y Jane Whetnall. Contiene trabajos de nuestros amigos Vicenç Beltrán, Cleofé Tato, Manuel Moreno y Josep Lluís Martos, que primero presentaron en Queen Mary en 1997 en una reunión de cancioneristas que duró dos días; el segundo de ellos se desarrolló en la British Library, consultando los cancioneros custodiados allí, con ayuda de nuestros amigos de la biblioteca, Barry Taylor y Geoff West. Es utilísima la pequeña introducción que da noticia de los encuentros de cancionero en Londres (1997 y 1999) más las reuniones de Padua/Venecia (2000), Baena (1999 y 2002), Ferrara (2002) y Granada (2004), donde finalmente nos conformamos como Convivio gracias a los esfuerzos de Vicenç Beltrán y de Cleofé Tato.

En el año 2003 la reina Isabel de Inglaterra me hizo un gran honor al nombrarme Oficial de la Orden del Imperio Británico, una categoría honoraria. Entre los años 2004 y 2008, con Fiona y Manuel Moreno, conseguimos el máximo reconocimiento merced a una importante beca de investigación del *Arts and Humanities Research Council* del Reino Unido. Gracias a ello pudimos hacer realidad los sueños de Brian Dutton y sacar una versión web de su proyecto de la lírica cancioneril, más una parte de las obras largas y serias que estudiábamos nosotras, con un aparato técnico para facilitar variantes, comparaciones y búsquedas, (Severin: 2007a) *An Electronic Library of the 15th Century Castilian Cancionero Manuscript Corpus* (o *cancionerovirtual*), (Severin: 2014b y 2020, 365-368). Para llevar a cabo este proyecto nos ayudaron mucho Pedro Cátedra, Vicenç Beltrán y Ana María Gómez Bravo en cuanto a la materia de Dutton. En «An Electronic Library of Fifteenth-Century Castilian *Cancionero* manuscripts» (2014b), escrito con nuestros colaboradores antes de Birmingham, ahora de Saskatchewan en Canadá, Peter Robinson y Barbara Bordalejo, explicamos un poco la ciencia que hay detrás de la página web. En «Brighter than the Moon: The vagaries of simile and a metaphor in fifteenth-century Castilian *cancionero* poetry» (2020, 365-368), doy una muestra de cómo se puede estudiar fácilmente una metáfora usando el aparato 'buscar' de *cancionerovirtual*.

El máximo honor me llegó en el año 2009, cuando la Real Academia Española me nombró Miembro Correspondiente para Inglaterra; pero perdí a mi gran amigo Alan Deyermond en este mismo año.

Fiona, Manuel y yo tuvimos buena suerte otra vez con Leverhulme y recibimos más dinero para un proyecto que desarrollamos entre 2010 y 2014, y que se centró

en el estudio de la historia de los cancioneros isabelinos como obras propagandísticas. De estas investigaciones resultaron el libro *Religious Piety and Religious Humour: Lives of Christ in Late Fifteenth-Century Castile* (2013a) en el sitio web, más algunos artículos (2014c, 86-93; 2017, 291-304; 2019a, 129-138; 2019b, 321-336 y 2021, 368-380). Nos ayudó mucho Josep Lluís Martos con su gran proyecto CIM y la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*.

Lo que sorprende más es que casi toda mi bibliografía de poesía cabe en este pequeño resumen, a excepción de dos o tres estudios sobre romances o gallego-portugués.

Fruto de nuestra última beca de investigación fue una reunión de Convivio en Magdalen College Oxford en 2013 con ponencias que salieron en un volumen especial de *Bulletin of Hispanic Studies* en 2014a, con la gran ayuda de Juan Carlos Conde. Quiero también mencionar a algunas otras personas que nos han ayudado en estas investigaciones, especialmente a las lamentadas Elena Carrillo, Françoise Maurizi y Gemma Avenoz, que colaboraron con nuestros proyectos de este siglo, y también a nuestra colega de Cambridge, Louise Haywood, que organizó otra reunión de Convivio en Cambridge, y a María Morrás, que colaboró en nuestro último proyecto.

He prometido dos cosas a los organizadores de este volumen que son, primero, indicar dónde creo que hay más por hacer en relación con los estudios que yo he iniciado y, segundo, decir algunas palabras acerca de mi colaboración reciente y futura con mis colegas Fiona Maguire y la romancerista Sizen Yiacoup de Liverpool.

En cuanto a nuevos proyectos que puedo recomendar, y aunque no esté muy de moda ahora leer y comentar los textos como siempre lo he hecho yo, creo que valdría la pena estudiar más la idea de la parodia religiosa en el corpus de la lírica cancioneril. En mi libro *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*, hago examen de varios tópicos religiosos que entran tanto en la ficción sentimental como en la poesía lírica de la época; por ejemplo, la misa de amor, el llanto de la Virgen, la tumba, los siete gozos de la Virgen, los instrumentos de la Pasión, las últimas palabras de Cristo, etc. Habrá muchísimo más que no he incluido, porque aquí se pretendía únicamente comparar la ficción sentimental y la poesía cancioneril. Tengo en este pequeño libro una comparación entre *Los siete gozos de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón y la poesía de los gozos y las angustias de la Virgen; igualmente, hablo de *La Pasión trobada* y *Las Siete Angustias de Nuestra Señora* de Diego de San Pedro, y las lamentaciones en la ficción sentimental y *Celestina*; el culto de la tumba en *Siervo libre de Amor* de Padrón también está desarrollado en la poesía cancioneril, por ejemplo, *Sepultura de Macías* de Juan de San Pedro (o quizás Diego de San Pedro); también *Sepultura de Amor* de Guevara influye en *Grimalte* y *Gradissa* de Juan de Flores; finalmente, veo el infierno de los enamorados en *Los*

siete gozos de Amor y su elaboración en *Siervo libre*. Pero hay muchísimo más en la poesía cancioneril para estudiar en cuanto a la parodia religiosa.

En segundo lugar, ya tenemos colegas más valiosas que yo dedicadas a los temas religiosos de finales del xv y al papel de los conversos y moriscos en esta tarea isabelina de escribir vidas de Cristo para la edificación de los nuevos convertidos. Pero también hace falta una nueva edición en papel de la *Vita Cristi* de Fray Íñigo de Mendoza, con todos sus nuevos fragmentos; y quizás también ediciones modernas de la gran obra de Juan de Padilla el Cartujano. Para esto estoy ya demasiado vieja para empezar. Espero que también haya historiadores que quieran seguir la pista de la poesía como propaganda en la época de los Reyes Católicos (no me atrevo a mencionar nombres, porque seguro que voy a dejar de nombrar a alguno). Para esta labor, recomiendo mi libro *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*: allí se encuentran dos capítulos sobre Diego de San Pedro y la poesía doctrinal, con un apéndice dedicado a la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza.

Finalmente, tengo que contar lo que pretendemos hacer en este momento Fiona, Sizen, Manuel y yo: primero, reestablecer «*cancionerovirtual*» en la red que pertenece a la Universidad de Liverpool. Este será un proceso lento, porque se ha de hacer en dos etapas: la primera, ya hecha, fue mover el sitio web a una nueva plataforma y, la segunda, que evoluciona despacio, es modernizar el sitio, que está dentro de algo llamado Anastasia, ya muy anticuado. En segundo lugar, también pretendemos meter todo nuestro contenido básico, incluyendo mucha materia que todavía no está en «*cancionerovirtual*», en el repositorio de datos electrónicos de la biblioteca de Liverpool, para que cualquiera que lo desee pueda utilizar todos los poemas transcritos en su forma primitiva. Esto tampoco va muy deprisa, así que habrá que esperar para poder tenerlo concluido. Fiona Maguire está trabajando con esta materia en estos momentos, y ya ha descubierto cosas importantes en cuanto a las rimas de algunos poetas insignes. En tercer lugar, cuando el sitio web esté sano y salvo, creo que podremos hacer dos cosas: la primera, algo nuevo, que es leer y transcribir electrónicamente los grandes textos del siglo xvi del romancero y meterlos en una nueva página web al lado de «*cancionerovirtual*». Pensamos en los recursos Transkribus y eScriptorium (París) que pueden transcribir automáticamente los impresos en gótico. Para todo esto vamos a necesitar algunos recursos, como un sueldo para un técnico: esperamos poder conseguirlo. Tampoco queremos duplicar la buena labor de nuestros colegas de CIM y su grupo de romancistas. En segundo lugar, todavía nos queda mucha poesía larga, ya transcrita, de Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Juan de Mena y Pablo de Santa María por meter en la nueva página web, si logramos construirla. Pero también, como he dicho, esto podemos almacenarlo en el repositorio de datos electrónicos de Liverpool, donde se podrá utilizar.

Por fin, tras muchos años y vicisitudes, podemos anunciar la publicación del segundo volumen de estudios, titulado *Formas, temas y lenguas. Prospecciones en la poesía lírica medieval de la península ibérica*, una colección que también se relacionaba con el proyecto Leverhulme de los años 2011-2014. Gracias a la buena voluntad de los colegas de Salamanca y, en especial, la de Juan Carlos Conde y Pedro Cátedra, este volumen saldrá de las prensas de la Universidad de Salamanca. Queremos anunciarlo ahora con gratitud a todos los participantes y en memoria de nuestra desaparecida colega Françoise Maurizi, cuyo último artículo está en la colección.

Y la última palabra mía es para dar mil gracias a las organizadoras de este volumen, y especialmente a Maribel Toro y a Gema Vallín. Muchísimas gracias a todos por su indulgencia en leer mis viejas historias y canto de cisne, como dijo Melibea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SAN PEDRO, Diego de. *La pasión trovada*. Ed. Dorothy S. Severin. Nápoles: Instituto Oriental Universitario, 1973.
- SEVERIN, Dorothy S. «*La pasión trovada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la pasión». *Anuario de Estudios Medievales*, 1964, 1, pp. 451-70.
- SEVERIN, Dorothy S. «The Earliest Version of Diego de San Pedro's *La pasión trovada*». *Romanische Forschungen*, 1969, 81, pp. 176-92.
- SEVERIN, Dorothy S. *The «Cancionero de Martínez de Burgos»*. Exeter: University of Exeter Press, 1976(a).
- SEVERIN, Dorothy S. «Gaiferos, Rescuer of his Wife Melisenda». *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. London: Tamesis, 1976(b), pp. 227-230.
- SEVERIN, Dorothy S. «Calisto and Orphic Music». *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honour of Stephen Gilman*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1983, pp. 1-5.
- SEVERIN, Dorothy S. «Albas and Alboradas in *La Celestina*». *The Spirit of the Court: selected proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 1985, pp. 327-29.
- SEVERIN, Dorothy S. «From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament». *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: *Bulletin of Hispanic Studies*, 1988, pp. 178-84.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.). *Cancionero de Oñate-Castañeda*, con introducción de Michel García. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990(a).
- SEVERIN, Dorothy S. y Fiona Maguire. «Fernán Pérez de Guzmán's *Loores de santos*: texts and traditions». In *Saints and their Authors: Studies in honour of John K Walsh*. Eds. Jane E. Connolly, Alan Deyermond y Brian Dutton. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990(b), pp. 151-168.

- SEVERIN, Dorothy S. «Language and Imagery in Mayor Arias Poem 'Ay mar braba esquivá' to her Husband Clavijo». En *Homenaje a Hans Flasche*. Eds. K-H Körner y G. Zimmermann. Stuttgart: Franz Steiner, 1991, pp. 553-60.
- SEVERIN, Dorothy S. «The Spanish Songbook Project». *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1992(a), 1, pp. 49-57.
- SEVERIN, Dorothy S. «El Cancionero didáctico de la Colombina». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992(b), pp. 331-335.
- SEVERIN, Dorothy S. «Cancionero: un género mal-nombrado». *Cultura Neolatina*, 1994, 54, pp. 95-105.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.). [Con Michel Garcia]. Paris *Cancionero*, Pñ2; y [con Fiona Maguire]: Pñ13 (*Cancionero de Salvá*); en ADMYTE, *Archivo digital de manuscritos y textos españoles*. Ed. C. Faulhaber y F. Marcos Marín. Madrid: Micronet, 1992-93. CD-Rom disc O; también ed. [con Fiona Maguire], Pñ9, in ADMYTE II, 1999.
- SEVERIN, Dorothy S. *Two Spanish Songbooks, the Cancionero de Egerton (LB3) and Cancionero Capitular de la Colombina (SV2)*. Liverpool: LUP/TRAC, 2000(a).
- SEVERIN, Dorothy S. «Diego de San Pedro from Manuscript to Print: the Curious Case of *La Pasión Trobada*, *Las Siete Angustias*, and *Arnalte y Lucenda*». *La Corónica*, 2000(b), 29, 1, pp. 187-192.
- SEVERIN, Dorothy S. «Los seminarios de Londres sobre cancioneros». En *Canzonieri iberici*. Eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual. *Biblioteca Filológica*, 7, 8. Coruña: Università de Padova/Toxosoutos S.L./Universidade da Coruña, 2001, II, pp. 19-20.
- SEVERIN, Dorothy S. «Songbooks as Isabelline Propaganda: the case of *Oñate* and *Egerton*». En *Medieval Spain, Culture, Conflict and Coexistence. Studies in Honour of Angus MacKay*. Eds. Roger Collins y Anthony Goodman. Ny, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, pp.176-82.
- SEVERIN, Dorothy S. «Los romances contrahechos de Diego de San Pedro». *Cancionero general*, 2003(a), 1, pp. 71-75.
- SEVERIN, Dorothy S. *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*. Kassel: Reichenberger, 2004(a).
- SEVERIN, Dorothy S. «Diego de San Pedro's Passion Poem and the Spanish Passion Play». En *New Approaches to European Theater of the Middle Ages, an Ontology*. Eds. Barbara I. Gusick y Edelgard E. DuBruck. New York: Peter Lang, 2004(b), pp. 109-113.
- SEVERIN, Dorothy S. «Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos». En *Literatura y conocimiento medieval. Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales*. Eds. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González. México: UNAM/UAM/Colegio de México, 2003(b) [2004], pp. 33-48.
- SEVERIN, Dorothy S. *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*. Newark, Delaware: Juan de La Cuesta, 2005(a).
- SEVERIN, Dorothy S. y Manuel MORENO (eds.). *Los cancioneros españoles: materiales y métodos. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 43. London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005(b).

- SEVERIN, Dorothy S. «Política y poesía en la corte de Isabel la Católica». En *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005(c), pp. 239-48.
- SEVERIN, Dorothy S. «Juan Rodríguez del Padrón, Parodist: *Los siete gozos de Amor*». En *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorica Impey*. Eds. Alan Deyermond y Carmen Parrilla. I: *Poetry and Doctrinal Prose*. PMHRS, 47. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005(d), pp. 75-83.
- SEVERIN, Dorothy S. «The *Sepultura de Macías* by San Pedro—but Which San Pedro?». *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis/Boydell & Brewer, 2006, pp. 301-308.
- SEVERIN, Dorothy S. *An Electronic Library of the 15th-Century Castilian Cancionero Manuscript Corpus* [en línea]. Liverpool: University of Liverpool, 2007(a). <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.
- SEVERIN, Dorothy S. «The Four Recensions of Fray Íñigo de Mendoza's *Vita Christi*, with Some Unpublished Stanzas», *From the 'Cancioneiro da Vaticana' to the 'Cancionero General'*. En *Studies in honour of Jane Whetnall*. Eds. Alan Deyermond y Barry Taylor. PMHRS, 60. London: Department of Hispanic Studies, QMUL, 2007(b), pp. 225-234.
- SEVERIN, Dorothy S. «Narrative Religious Verse». En *Keith Whinnom after Twenty Years: His work and its influence*. Ed. Alan Deyermond. PMHRS, 53. London: QMUL, 2011, pp. 67-73.
- SEVERIN, Dorothy S. *Religious Piety and Religious Humour: Lives of Christ in Late Fifteenth-Century Castile* [en línea]. En *Cancionero Virtual: An Electronic Library of the 15th-Century Castilian 'Cancionero' Manuscript Corpus*, 2013(a). <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.
- SEVERIN, Dorothy S. «*Misa de amor* in the Spanish *Cancioneros* and the Sentimental Romance». *Medieval Hispanic Studies in Memory of Alan Deyermond*. Woodbridge: Tamesis, 2013(b), pp. 175-188.
- SEVERIN, Dorothy S., Fiona MAGUIRE y Manuel MORENO (eds.). *Poetry and Culture in Late Medieval Spain*. Número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, 2014(a).
- SEVERIN, Dorothy S. «An Electronic Library of Fifteenth-Century Castilian *Cancionero* manuscripts», con B. Bordalejo, F. Maguire, M. Moreno y P. Robinson. *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 2014(b), 3, 1, pp. 11-23.
- SEVERIN, Dorothy S. «Lucas Fernández and Two of his Intertexts: Fernando de Rojas' *La Celestina* and Diego de San Pedro's *Passion trobada*». *e-Humanista. Conversos*, 2014(c), 2, pp. 86-93.
- SEVERIN, Dorothy S. «Fray Íñigo de Mendoza del manuscrito a la imprenta: ¿un caso de autocensura?». En *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*. Ed. Josep Lluís Martos. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017, pp. 291-304.
- SEVERIN, Dorothy S. «El humor en el auto de los pastores: Fray Íñigo de Mendoza y sus seguidores, Juan del Encina y Lucas Fernández, en la edad de la imprenta». En *Cartografía Teatral, en homenaje al profesor José Romera Castillo*, vol. 2. Eds. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales. *Biblioteca Filológica Hispana*, 209. Madrid: Visor Libros, 2019(a), pp. 129-138.

- SEVERIN, Dorothy S. «El Comendador Román y la propaganda religiosa de los Reyes Católicos». En *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Eds. Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas. Colección Cancionero, Romancero e Imprenta, 2. Alicante: Universitat d'Alacant, 2019(b), pp. 321-336.
- SEVERIN, Dorothy S. «Brighter than the Moon: The vagaries of a simile and a metaphor in fifteenth-century Castilian *cancionero* poetry». *Romance Philology*, 2019(c)-2020, 73, pp. 365-368.
- SEVERIN, Dorothy S. «Ambrosio Montesino e Íñigo de Mendoza: la sátira contra las mujeres y la autoría de las *Coplas a la Verónica* en HH1». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2021, 10, pp. 368-380.
- SEVERIN, Dorothy S., Juan Carlos CONDE, Fiona MAGUIRE y Manuel MORENO (eds.). *Formas, temas y lenguas. Prospecciones en la poesía lírica medieval de la península ibérica*. Documenta, 15. Salamanca: Publicaciones del SEMYR, 2024.
- SEVERIN, Dorothy S. «Diego de San Pedro: Political and Religious Ambivalence». En *Essays in Honour of Ángel María García Gómez*. Eds. Stephen M. Hart, Jonathan Thacker y Alexander Samson. Centre of Cesar Vallejo Studies, Monograph Series, 8. London: University College London, 2023, cap. 2.
- SEVERIN, Dorothy S. «Misoginia y cortesía en el romance de Conde Claros». En *Poesía clerical y tradiciones medievales. «Contarte he maravillas...»*. *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow*. Ed. Álvaro Bustos Táuler. Lausanne: Peter Lang, 2024.
- WHINNOM, Keith y Dorothy S. SEVERIN. *Diego de San Pedro. Obras completas III (Poesía)*. Madrid: Castalia, 1979.

JUAN AGRAZ, TESTIGO DE LA HISTORIA EN SUS POEMAS*

JAVIER TOSAR
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

RESUMEN

La producción conservada de Juan Agraz nos descubre a un autor propio de su tiempo cuyo gusto por el *dezir* le permite abordar una nutrida gama de asuntos que abarcan intercambios y poemas políticos, funerales... En algunos de ellos el poeta ejerce de cronista, se erige en testigo de acontecimientos históricos y se convierte en vocero de un país. Ello hace que la lectura de sus piezas contribuya a un mayor y mejor conocimiento de la realidad de la primera mitad del cuatrocientos.

Palabras clave: Agraz; siglo xv; poesía; historia; política.

ABSTRACT

Juan Agraz's poetic output shows his particular liking for the *dezir*, which allows him to deal with a wide range of matters, be it a poetic exchange, be them political pieces, funeral compositions... In some of them, the poet acts as a chronicler, presents himself as a witness of historical events and becomes a country's spokesperson. His poems provide us with important information which contributes to our better understanding of the first half of the 15th century.

Keywords: Agraz; 15th century; poetry; history; politics.

* Este trabajo se inscribe en el marco de investigación literaria y cultura hispánica medieval del Grupo de Investigación Hispania G000208 de la Universidade da Coruña.

LOS CANCIONEROS QUE ATESORAN LA PRODUCCIÓN de nuestros autores cuatrocen-
tistas contienen, en su mayoría, poesía amorosa bajo una amplia variedad
de formas y metros que caracterizan los distintos momentos de creación a
lo largo de la centuria. Sin embargo, dentro de esas colectáneas se incluyen otras
composiciones que también interesaron en su época, bien porque el género era cul-
tivado con éxito, como en el caso del *dezir*, bien porque el tema habría de cumplir
las exigencias de los receptores y círculos cortesanos en los que se difundieron. En
este universo literario, poblado de nombres que van desde Juan Alfonso de Baena,
Juan de Mena y el marqués de Santillana a Antón de Montoro y Diego de Valera, se
integra, *inter pares*, Juan Agraz, escritor que cuenta con representación en el *Can-*
cionero de Palacio, el *de Gallardo-San Román*, MN23, el *del conde de Haro*, MN55,
PN12, SA10, el *Cancionero general* y el pliego 14*JA.

Poeta activo durante las primeras décadas del siglo xv, la producción conserva-
da de Agraz –un total de 18 piezas– nos descubre a un autor propio de su tiempo,
habida cuenta de la variedad de formas y géneros que toca. Además del gusto por la
canción, de la que nos ha legado dos ejemplos, y la esparsa –tan solo una muestra–,
se adentra en el terreno del *dezir* para abordar una nutrida gama de asuntos: desde
juegos dialógicos, en los que la sátira y la burla se convierten en entretenimiento
poético, como sucede con la contienda que mantiene con Marmolejo, a poemas
de tipo político, funeral, religioso... en los que se prodiga con esmero. En sus
composiciones se vale de los usos y procedimientos característicos de los poetas de
la primera mitad de la centuria, conocedores de las tradiciones anteriores (provenz-
al, gallego-portuguesa...), como el empleo de la técnica de la *ajuda*, de las *coblas*
doblas, de las *coblas capfinidas* y de tópicos como la *religio amoris*, el *ubi sunt* o el
tempus fugit.

Dejando a un lado sus composiciones amorosas y satírico-burlescas, lo cierto es
que el *dezir* proporciona a Agraz el vehículo idóneo para satisfacer sus necesidades
creativas, ya sea con la muerte de algún personaje relevante como telón de fondo,
ya con su interés por denostar públicamente a algún noble como motivación poé-
tica; en muchos casos, además, sus textos reflejan una implicación personal que
confiere peso y validez a sus palabras, hecho que respalda su visión de aquellos
acontecimientos que narra en algunos de ellos. Y es que el poeta llega a ejercer de
cronista, como sucede en ID0191 «Excelente rey, señor», sobre la muerte del conde
de Niebla, se erige en testigo de eventos históricos, según vemos en ID0379 «Yo
me só el conde Enrique», también sobre el desgraciado final del Guzmán sevillano,
e ID1806 «Esta tierra sostenida», con la liberación de Córdoba por parte de Juan
de Guzmán como eje de la composición, y se convierte en portavoz del pueblo y
de la monarquía, como muestran sus duras críticas a Álvaro de Luna a través de la
esparsa ID0399 «El tragón gusano coma» y de ID0398 «El maestre don Gutierre»,
dezir en el que vitupera con dureza al maestre de Alcántara. Al interés que su poesía

suscita desde un punto de vista formal hay que añadir el que se desprende de su tarea informativa, pues a partir de la lectura de sus piezas, no son pocos los datos recabados que contribuyen a un mayor y mejor conocimiento de la realidad de la primera mitad del cuatrocientos.

Su labor como cronista queda patente en ID0191 «Excelente rey, señor», *dezir* en el que el poeta lamenta la muerte de Enrique de Guzmán, II conde de Niebla, ocurrida en Gibraltar en 1436, cuando combatía a los musulmanes para conquistar el enclave. La tragedia debió de impactar en el momento, no solo en Sevilla, donde residía habitualmente, sino en toda la corte castellana, habida cuenta de que «de la muerte del conde ovo el señor Rey muy grande sentimiento» (Carrillo de Huete: 1946, 233), idea que retoma años después Pedro Barrantes Maldonado en sus *Ilustraciones de la casa de Niebla*:

En toda España uvo un sentimiento por la muerte del conde de Niebla, y el Rey Don Juan de Castilla enbió a consolar a su hijo Don Juan de Guzmán, e hízole merçed de todo lo quel padre tenía, e dende a pocos días le dio título de duque de Medina (1998, 315)¹.

Volviendo al texto, todo apunta a que este elogio al conde debió de tener lugar en presencia del rey, a quien Agraz se dirige en los primeros versos («Excelente rey, señor / por virtudes muy loado», vv. 1-2), para, un poco después, anunciarse como portador de la terrible noticia:

nuestras cuitas e langor
a te publicar venimos,
que ser debes sabidor
del grand mal que reçebimos (vv. 5-8)

En la siguiente estrofa parece que también el infante Enrique recibe la nueva:

A la tu real corona
tal fecho notificado,
al tu fijo prosperado
a sí mesmo [...] (vv. 9-12)

¹ Habrán de pasar nueve años, pues la concesión del ducado de Medina Sidonia a Juan de Guzmán tiene lugar el 17 de febrero de 1445 y, como se verá más adelante, son otros acontecimientos, en los que interviene el noble sevillano para favorecer al rey, los que le harán merecedor del nuevo título. Para más información sobre don Enrique de Guzmán ha de consultarse el trabajo monográfico elaborado por Ladero Quesada (2012, 211-247).

Y en la tercera percibimos que allí se encuentra, también, Álvaro de Luna, al que interpela:

Ítem vós, grand condestable,
 presidente de las huestes,
 tal señor, que siempre fuerdes
 a los buenos amigable (vv. 17-20)

Asumiendo que el momento de creación-recitación no ha de ser muy posterior al evento del que se hace eco el poema, este pudo haber circulado ya en el transcurso de las fiestas y torneos organizados en 1436 en Toledo, a donde don Juan, hijo del conde Enrique, mandó noticia al rey «a le fazer saber la muerte de su padre» (Barrientos: 1946b, 204); en otras crónicas la recepción de tan desgraciadas nuevas por parte de Juan II ocupa también espacio y, junto a él, se hallaría don Álvaro². Así pues, parece sensato pensar que Agraz formó parte de la comitiva que viajó de Gibraltar a Toledo para informar a Juan II y a la corte del triste final de Niebla, hombre muy querido por el monarca, por cuya muerte «ovo grant pesar, e fizo merçed a don Juan su fijo de todo lo que el conde tenía en sus libros. E dióle título de conde de Niebla» (Barrientos: 1946, 204)³. Y es que, además, a ello apunta la información que se desprende de la rúbrica de la composición, en la que queda patente la vinculación del poeta a la casa de estos Guzmanes andaluces: *Desir que fiso Juan Agrás a la muerte del conde de Niebla, su señor*.

El papel de Agraz como testigo de acontecimientos históricos se materializa a través del autopanégrico ID0379 «Yo me só el conde Enrique», en el que las coplas, puestas en boca del propio noble, dan cuenta de su muerte y de la de sus hombres, caídos como él en Gibraltar («¡por el mundo se publique / dónde yo fui sepultado!»; vv. 3-4)⁴. Respecto al relato del combate en el que Agraz presumiblemente participó, como ya ha señalado Alonso Miguel, la versión de los hechos que este nos proporciona sobre la muerte del conde no coincide con la de Mena ni con la de las crónicas (2003, 146). El texto del cordobés, la *Crónica de Juan II*, la *del*

² Gonzalo Chacón nada dice sobre el fallecimiento de don Enrique, mas en la *Crónica del Halconero* se precisa que en agosto, el día de Santa María, el condestable se hallaba en los festejos celebrados en Toledo en tal ocasión (Carrillo de Huete: 1946, 231).

³ La sólida relación entre esta casa y Juan II es bien conocida: según nos informa Ladero Quesada, el conde «participó en la entrada principal [en la Vega de Granada] que hizo [el rey] al frente de todo el ejército a finales de 1431», en la que uno de los escuadrones estaba a cargo del noble. Además, su hijo Juan sirvió en la campaña «en la guarda de la hierba y, por las noches, del rey mismo», servicios por los que recibió unas villas, hasta entonces en manos de los infantes de Aragón (2015, 106-107).

⁴ Me valgo del marbete autopanégrico póstumo, creado por Michel García para clasificar esta composición de Agraz (1995, 87-101).

Halconero y las *Ilustraciones de la casa de Niebla* informan de que el noble se ahogó tras volcar el batel en que iba para rescatar a un criado suyo, según se desprende de las palabras de Barrantes Maldonado:

Mediante este tiempo creció la mar en tal manera que en ninguna manera se podían valer, e vieronse los xpianos tan apretados con la mar, con los moros e con el artillería, que hizieron al conde que se recojese en un batel para irse a su galera; e yendo por la mar vio un cavallero, criado suyo, metido en la mar hasta los pechos dando grandes voces diciendo: ‘socorredme, señor’. Entonçes la piedad vençio al temor e mandó el conde bolver el batel contra las saetas e pelotas que los moros le tiraban, e hazia la parte donde estaba aquel cavallero, su criado, que le llamaba metido en el agua por lo socorrer: e como el batel llegase çerca de tierra otros muchos xpianos que estaban en el agua por el temor de los moros, llegaron todos al borde del batel, e unos entraron dentro e otros iban trabados del borde, e con el gran peso del batel se hundió en la mar y ahogaronse el conde de Niebla con hasta quarenta cavalleros e gentiles onbres que estaban con él en la barca (1998, 314).

En el poema, en cambio, Agraz mantiene que tanto él como sus hombres mueren por espada:

Sepultado fui en la playa
de la costa de la mar,
ferido de un’ azagaya
combatiendo a Gibraltar (vv. 5-8)

Y reitera esta misma idea un poco después: «por espada fenescieron, / luego yo, el capitán» (vv. 31-32).

Esta declaración lleva a Alonso a pensar que el poeta pudo haber sido testigo de los acontecimientos o haber recibido verbalmente la información (2003, 146), hecho que le otorga cierta credibilidad; en este sentido, la profusa relación que el vate ofrece de los guerreros muertos en combate (un total de once, diez de ellos mencionados con nombre y apellido), así como el hecho de que en algunos casos precise incluso la responsabilidad o cargo que ostentaban en la batalla o algún otro detalle sobre su muerte, evidencia la calidad de los datos de los que dispone⁵. En mi opinión, esto ratifica la hipótesis de que Agraz formaría parte del contingente armado con que contaba el conde: desconocemos qué cometido desempeñaría, aun cuando por algún otro texto, cabe colegir que fuese un escudero⁶; de cualquier

⁵ Sabe que Juan Caro era el alférez, que Manuel Castaño portaba el pendón o que la muerte de Bartolomé de la Puente, Alfonso de Montoya y Juan de las Casas fue rápida.

⁶ Me refiero a los versos de ID1860 «Leerán esta materia» en los que el portavoz poético se identifica como uno de los tres escuderos que habitan en una reducida vivienda, siendo esta la primera vez

manera, el conocimiento que exhibe de lo ocurrido hace ya pensar que estuvo junto a su señor en el fallido ataque⁷. Ello hace explicable que posea tantos detalles sobre los fallecidos en combate: como criado de la casa de Niebla, los conocería a todos, pues también estaban al servicio de don Enrique, y con ellos habría mantenido relación⁸.

Por lo que se refiere a quién fue el primero en poetizar la muerte de tan ilustre personaje, es cuestión difícil de dirimir. Alonso Miguel considera que, «dado el mayor prestigio de Mena», habría sido nuestro hombre quien siguiese su modelo, aun cuando reconoce que no lo reproduce miméticamente y que, incluso, se muestra original, «movido por el deseo de contradecirlo» (2003, 145); además de señalar la diferencia entre uno y otro en lo que toca a la presentación de la muerte del conde, advierte:

Mena [...] omitía el nombre de los compañeros del Conde, argumentando que la fama de don Enrique eclipsaba la de sus acompañantes: «E los que lo cercan por el derredor, / puesto que fuesen magníficos ombres, / los títulos todos de todos sus nombres, / el nombre los cubre de aquel su señor» (*ibídem*).

Esta reflexión me ha llevado precisamente a inclinarme por la idea contraria: cuando Mena escribe el *Laberinto* (1444), conocía el *dezir* de Agraz, de ahí que se refiera explícitamente al asunto de no prodigarse en recordar los nombres de los servidores del conde, como ya había hecho nuestro poeta. Así, sin mencionarlo, parece aplicarle un correctivo: viene a decir que, aun cuando los caídos «fuesen magníficos ombres», no vale la pena recordarlos individualmente, ya que el nombre de don Enrique «los cubre» a todos. En suma, Mena está familiarizado con el texto de nuestro vate y es él quien trata de hacer algo diferente.

El siguiente poema en el que Agraz se presenta como testigo de la historia es ID1806 «Esta tierra sostenida», pieza integrada en el intercambio dialógico que mantiene con Mena y Montoro (ID1805 «De vós se parte vencida» e ID1807 «O gente tanto sentida» respectivamente). Los tres autores exaltan la figura de Juan de Guzmán, conde de Niebla y sucesor del fallecido Enrique, por su papel en los

que menciona expresamente su oficio y su condición social: «tenemos tres escuderos / dos cavecales, no más» (vv. 11-12).

⁷ Conviene recordar que la relación entre Agraz y Niebla ya se precisa en la rúbrica del poema anterior, ID0191 «Excelente rey, señor»: *Desir que fiso Juan Agrás a la muerte del conde de Niebla, su señor*.

⁸ Y es que no ha de obviarse que «el papel de los círculos cortesanos como centros de producción poética se documenta en una profusión de composiciones [...] que incluso explicitan a veces precisos acontecimientos históricos, ofreciéndose como preciosos documentos de la época» (Tomasetti: 2008, 34).

acontecimientos que tuvieron lugar en Córdoba en 1444: en el mes de mayo el sevillano liberó la ciudad, que se hallaba en manos de Diego Fernández de Córdoba y demás partidarios del infante Enrique y los de Aragón⁹. Según Barrantes Maldonado, tras liberar Sevilla y Carmona, en esta última:

puso gente suya que la tuviese por el rey e de allí fue con la gente sobre la cibdad de Córdoba, e tuvo maneras como la traxo a la obediencia del rey don Juan, y echaron dellaa los que sustentavan el bando del infante don Henrique, e de allí tornó para Sevilla, e de camino ganó a Alcalá de Guadaira [...] (1998, 336).

Como ya indiqué en otro lado, el conjunto hubo de ser escrito después de junio de 1444, una vez tomada Córdoba, y antes de febrero de 1445, posiblemente con motivo de alguna reunión o fiesta celebrada tras la hazaña (Tosar: 2021, 357-358)¹⁰; además de los poetas participantes, allí se hallaría Juan de Guzmán, tal vez el promotor del encuentro, aunque no Juan II, quien en esa etapa no parece haberse acercado a Andalucía (Cañas Gálvez: 2007, 380-390).

En su intervención, en un momento en el que realiza una escueta descripción de la batalla, Agraz no desaprovecha la oportunidad para desautorizar a Mena en tres ocasiones: en primer lugar, mediante los versos:

¡No vistas el padecer
e trabajo afortunado,
animar, regradecer,
truncar desordenado! (vv. 9-12)

En ellos el poeta deja claro que el escribano de Juan II no estaba presente en los hechos por los que loa al joven Niebla; más adelante, insiste en que sus palabras provienen de aquello que ha presenciado como testigo, como puede comprobarse al leer «Por la vista yo me fundo» (v. 17); y, finalmente, contrapone su propia visión (se basa en la observación directa) a la de Mena, al que dice «vós por fama [...]» (v. 18), esto es, «por lo que habéis oído». Como vemos, es este un poema más en el que la percepción de los autores sobre lo ocurrido difiere notablemente y, de nuevo, la de Agraz se antoja más creíble por cuanto parece atestiguarlo de primera mano.

La función de Agraz como portavoz en el terreno histórico guarda relación con dos destacadas figuras de la Castilla de Juan II, Álvaro de Luna y Gutierre de Sotomayor, tras cuyas muertes escribe sendos poemas. La ejecución del primero origina los versos de ID0399 «El tragón gusano coma», una eparsa con tintes políticos en

⁹ Además de decisiva en la contienda, su participación a favor del rey le valdría el nombramiento de duque de Medina-Sidonia en 1445.

¹⁰ De la que Barrantes Maldonado no da noticia (1998, 335).

la que el poeta ataca al condestable por su desmesurada ansia de poder y riqueza¹¹. Y lo hace imprimiendo cierto tono macabro a algunos de sus versos con una única finalidad: el escarnio y la burla absoluta como medio para lograrlo. A pesar de su brevedad, el íncipit resulta impactante, pues el poeta llama *gusano* al condestable, probablemente aludiendo a su cadáver en descomposición, que causaría el rechazo del público; tampoco deja lugar a dudas el adjetivo calificativo empleado (*tragón*), que describe perfectamente la manifiesta acumulación de bienes que llevaron al fallecido privado a suscitar los recelos de no pocos nobles y, por ende, su ejecución, refrendada por el rey. Al igual que en el sirventés político, el poeta se hace «vocero de un país o un gran señor» (Riquer: 1975, 56); en este caso se trata de Juan II y de una facción de la nobleza, cansada –también envidiosa– de la desmedida ambición del condestable. Por este motivo, el poeta tan solo necesita cuatro versos que expresen esta circunstancia a un público que comprendería su significado sin dificultad:

El tragón gusano coma,
non al modo que solía,
reveze la glotonía,
non se farte de carcoma (vv. 1-4)

Y es que el otrora privado de Juan II se convierte en gusano, traspasando la metáfora de la muerte hasta lo hiperbólico; y la mofa continúa, esta vez con un auténtico aire de reproche, cuando el poeta explica la razón de su muerte desde la imagen creada, esto es, su exagerada avidez: «reveze la glotonía, / non se farte de carcoma» (vv. 3-4). Como vemos, se recrea en el empleo de la parodia y de lo grotesco, recursos bien conocidos que ya forman parte del género de las *Danzas de la Muerte* (Infantes: 1997, 61). Además, se vale de la paronomasia (coma-carcoma; vv. 1 y 4) en posición de rima para reforzar la sátira.

Tras alabar la decisión de Juan II de ejecutar al condestable (vv. 5-8), la esparsa finaliza con la constatación de que, tras su muerte, el rey recupera aquello que es

¹¹ No es, por tanto, un *dezir*, como sucede con los demás textos estudiados en este trabajo, pero se integra en la sección de MH1 que, como ya ha sugerido Michel Garcia, contiene poemas dedicados a asuntos graves, tanto en materia histórica como política (1995, 97-98). En concreto, se trata de los folios 298r-313v, en los que se copian ocho piezas de Agraz, mas también de otros autores cuyos textos se centran en la figura y la muerte del condestable. De hecho, como ya ha puesto de relieve Tomassetti, en este núcleo temático se localizan varias piezas de Diego de Valera que, al igual que las de nuestro autor, son ricas en «referencias textuales y paratextuales a personajes y circunstancias concretas» (2015, 55); entre ellas, cabe destacar ID0387 «¿Qué fue de vuestro poder?» (*Canción que fizo Diego de Valera al maestre de Santiago*) e ID0393 «El qu' en este santo día», *Esparsa suya al señor conde don Álvaro [de Estúñiga] fecha el domingo de Pascoa ante la presión del Maestre de Santiago (ibidem, 59-60)*.

suyo, esto es, las riendas del reino: la políptoton «tome, que lo suyo toma» (v. 12) se torna en ley del talión para ratificar la incuestionable autoridad del poder real.

En ID0398 «El maestro don Gutierre», Agraz se ensaña con don Gutierre de Sotomayor, maestro de Alcántara. Tan contundente se muestra, que es la propia Muerte la que lo invoca («vengo por vós»; v. 2) y le hace ver las consecuencias de una vida caracterizada por la soberbia, la vanidad y otro tipo de pecados. Por este motivo le dice:

Demándanvos del infierno,
socorredvos a clemencia,
mas fallanvos un quaderno
de infinita violencia (vv. 5-8)

No faltan las acusaciones entonadas en el canto del *ubi sunt*, aquí muy significativas al tratarse de un personaje que merece reprobación por cuanto los métodos empleados en la acumulación de riqueza son de dudosa honestidad:

Las mieses e los ganados,
vuestras ricas granjerías
cábsanvos de pecados
por muchas diversas vías:
robos, fuerças, demasías (vv. 14-18)

Y se introduce en el terreno de lo macabro, el aspecto más grosero de la muerte que, como afirma Ferrer García, es el que mejor penetraba en la mentalidad del hombre medieval (2007, 111); se trata de una imagen de la descomposición del cadáver que retrata la realidad del maestro:

solo dos pasos de tierra
vos adotan por morada,
vós, el çevo de gusanos,
vuestra carne aborresçida (vv. 21-24)

Para, a continuación, ofrecer la sentencia cuya enseñanza ejemplar todo cristiano debe seguir: «por los deseos mundanos / perdemos aquella vida / que de gloria es infinida» (vv. 25-27).

Las críticas a don Gutierre prosiguen en las dos novenas siguientes, que engloban el desafecto de sus hijos —quizás una de las consecuencias más graves para un padre— y la acusación de haber cometido dos pecados capitales: «con la soberbia ligado / y vençido de avaricias» (vv. 37-38); también se vale de la *amplificatio* y la isodinamia por negación para censurar su infinita ambición personal: «usar de la voluntad, / la razón nunca seguir» (vv. 41-42); y no duda en emplear la políptoton

nominal para, de forma muy expresiva, describir cómo debía de sentirse tras toda una vida de pecados y excesos: «el más triste de los tristes» (v. 49). Sin embargo, el peor de los castigos es la ausencia de confesión, hecho que amenaza con condenar definitivamente su alma:

quisistes remunerar,
no menos pedir perdón,
el tiempo non dio lugar
a larga satisfacción:
¡o, qué grave confesión! (vv. 50-54)

Las enseñanzas de San Agustín contienen todos los elementos del concepto cristiano del óbito de una persona, entre los que se halla el terror que provoca la muerte segunda, es decir, la amenaza de un castigo eterno (Martínez Gil: 1996, 13). Con todo, Agraz guarda una última esperanza al maestro: el salvador *in extremis* es el mismo Jesucristo, pues «su grant fecho es perdonar / los conformados con él» (vv. 56-57). De hecho, la *finida* cierra el sermón implícito en el poema con una muestra del poder de Dios para con aquellos que, en el momento decisivo, hayan mostrado una pizca de arrepentimiento, principio básico para todo cristiano que puede acercar su alma a la salvación pese a la falta del sacramento de la penitencia: «pues ovistes contrición, / fagan remuneración» (vv. 66-67).

Son estos, tan solo, algunos ejemplos de piezas en las que Agraz adopta un tono grave, como así lo exige cada uno de los temas que las motivan, para desempeñar las funciones mencionadas a través del ejercicio de la poesía. Ello nos lleva a visualizar a un poeta cronista y testigo de sucesos históricos, pero también portavoz del sentir de la corona –quizás con alguna finalidad propagandística y de búsqueda del favor real– con cierto aire moralizante y tintes de advertencia sobre las consecuencias de los excesos practicados por los poderosos¹².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MIGUEL, Álvaro. *Poesía andaluza de cancionero*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- BARRANTES MALDONADO, Pedro. *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Ed. Federico Devis Márquez. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998.

¹² Con respecto al carácter admonitorio de los segundos, he de recordar ID0396 «Rey, que siempre deseastes» e ID0382 «Yo vos quiero revelar», deires en los que el autor exalta la figura del monarca destacando las cualidades de un buen gobernante y, sobre todo, la incuestionable autoridad del poder real.

- BARRIENTOS, Lope. *Refundición de la Crónica del Halconero*. Ed. Juan de Mata Carriazo Arroquia. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*. Madrid: Sílex, 2007.
- CARRILLO DE HUETE, Pedro. *Crónica del Halconero de Juan II (hasta ahora inédita)*. Ed. Juan de Mata Carriazo Arroquia. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- FERRER GARCÍA, Félix A. «La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglo XI-XV)». *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 2007, 20, pp. 97-134.
- GARCIA, Michel. «Pedro de Escavias. Rromanze que fizo al señor Ynfante Don Enrique Maestre de Santiago». En BREMOND, Claude y Sophie FISCHER (eds.). *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995, pp. 87-101.
- INFANTES, Víctor. *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. «Don Enrique de Guzmán, el buen conde de Niebla (1375-1436)». *En la España Medieval*, 2012, 35, pp. 211-247.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*. Madrid: Dykinson S.L., 2015.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando. *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo: Diputación Provincial, 1996.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- TOMASSETTI, Isabella. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre la Edad Media y el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- TOMASSETTI, Isabella. «Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de san Román* (MH1)». *Società Filologica Romana. Studj romanzi*, 2015, 11, pp. 53-74.
- TOSAR, Javier. «Juan Agraz, interlocutor poético de Mena, Santillana y Montoro». En CÁTEDRA, Pedro y Juan Miguel VALERO (dirs.). *Patrimonio textual y humanidades digitales, III. Edad Media*. Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2021, pp. 355-369.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN ESTILÍSTICA
DEL *CANCIONERO DE PEDRO MANUEL DE URREA*
(TOLEDO, 1516) EN EL ESTUDIO
DE SU FRASEOLOGÍA

SANTIAGO VICENTE LLAVATA
Universitat de València

RESUMEN

Esta contribución pretende ofrecer una caracterización estilística mediante el análisis de las unidades fraseológicas representadas en el *Cancionero de todas las obras* (Toledo, 1516) de Pedro Manuel de Urrea (Épila, 1485-1524). Dada la extensión de esta obra capital del primer renacimiento aragonés, nuestra atención se centrará en las composiciones poéticas catalogadas como canciones, romances y villancicos, con sus correspondientes deshechas.

Palabras clave: fraseología histórica; estilística; poesía de cancionero; Pedro Manuel de Urrea.

ABSTRACT

This contribution aims to offer a stylistic characterization through the analysis of the phraseological units represented in the *Cancionero de todas las obras* (Toledo, 1516) by Pedro Manuel de Urrea (Épila, 1485-1524). Given the extension of this capital work of the first Aragonese Renaissance, we will focus our attention on the poetic compositions catalogued as *canciones*, *romances* and *villancicos*, with their corresponding *deshechas*.

Keywords: Historical Phraseology; Stylistics; *Cancionero* Poetry; Pedro Manuel de Urrea.

PEDRO MANUEL DE URREA Y SU *CANCIONERO*

LA PRIMERA EDICIÓN IMPRESA del *Cancionero de las obras de don Pedro Manuel de Urrea* data del 7 de julio de 1513 en la ciudad de Logroño, en el taller de Arnao Guillén de Brocar, si bien no se descarta que hubiese previamente una

transmisión manuscrita del texto por los círculos reducidos de la corte. Esta primera edición impresa del *Cancionero* se compone de 49 folios y contiene composiciones de la poesía cancioneril —coplas, canciones, romances, villancicos, motes con su glosa, etc.—, obras alegóricas como *Fiestas de amor* o *Sepultura de amor*, así como muestras sobresalientes de prosa cortesana, como el prólogo y la carta dirigidos a su madre, doña Catalina de Ýxar, condesa de Aranda.

Bajo el título *Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea, nuevamente añadido* se dio a la estampa una segunda edición de la obra que nos ocupa, impresa por Juan de Villaquirán en Toledo en 1516. Este testimonio impreso —descubierto por Eugenio Asensio en 1950 en la Biblioteca Nacional de Lisboa— contiene todo lo reunido en la primera edición de 1513, a lo que se añade la *Penitencia de amor* (1514) con sus cinco poemas impresos, cuatro composiciones de nuevo cuño (*Batalla de amores*, *Jardín de hermosura*, *Casa de sabiduría* y *Rueda de peregrinación*), dieciocho poemas y cinco églogas dramáticas.

Como se puede apreciar, la extensión con relación a la primera edición de Logroño resulta sustancial, pues se pasa de 49 a 106 folios impresos (Toro Pascua: 1997). Sin embargo, si bien este dato resulta significativo por sí mismo, hay que destacar como nota relevante la condición de cancionero de autor¹ que se trasluce en esta segunda edición toledana, ya que, tal como ha demostrado Toro Pascua (2012, xxxvi-lxxiv), esta edición de 1516 se sometió a una revisión profunda por parte del autor, lo cual se observa claramente en el juego complejo de variantes lingüísticas y textuales, así como, sobre todo, en las reelaboraciones estilísticas².

FRASEOLOGÍA HISTÓRICA ESPAÑOLA Y CANON LITERARIO

El desarrollo significativo que ha experimentado la fraseología histórica de la mano de M.^a Teresa Echenique (2003, 2021) se ha visto materializado con el trabajo conjunto del Grupo de Investigación HISLEDIA (*Historia e historiografía de la lengua castellana en su diacronía*)³, tanto con la publicación de libros colectivos

¹ De acuerdo con la caracterización expuesta en Beltran (1998).

² Todo lo cual requiere un análisis monográfico en la línea de lo apuntado por Lapesa (1981, 282): «En 1513 don Pedro Manuel de Urrea, que escribía en la aldea aragonesa de Trasmoz, al pie de Moncayo, no acoge dialectalismos en sus poemas cortesanos; y los personajes de sus églogas hablan castellano con vocablos convencionalmente pastoriles procedentes de Encina [...], aunque lo sazonan empleando *herbajar* ‘apacentar el ganado, alquilar para él una pradera’, *brollador* ‘manantial’, *drecho*, *rabañar*, *rabaño*, *salz* ‘sauce’, *calliço* ‘calleja’, *espolsar* ‘sacudir’, *bulco* ‘vuelco’, *çaffrán* ‘azafrán’, etc., vivos todavía hoy en el coloquio aldeano regional».

³ Grupo de Investigación reconocido por la Universitat de València (GIUV2013-080), creado y dirigido hasta su jubilación por M.^a Teresa Echenique, y dirigido actualmente por María José Martínez Alcalde.

(Echenique Elizondo *et al.* eds. 2016; Echenique Elizondo, Martínez Alcalde y Pla Colomer eds. 2017 y Echenique Elizondo, Schrott y Pla Colomer eds. 2018), como con la elaboración de una muestra arquetípica de un diccionario histórico-fraseológico del español (Echenique Elizondo y Pla Colomer eds. 2021). Esta disciplina de nuevo cuño pretende delinear el proceso general de institucionalización de dichas unidades a partir de los principios, herramientas y métodos que nos ofrece el saber filológico en el marco amplio de la lingüística hispánica.

En el contexto de esta línea de investigación, resulta fundamental atender, pues, a la relación vincular entre la fraseología histórica española y el canon literario⁴, habida cuenta de que el estudio histórico de las unidades fraseológicas en fuentes literarias *sensu stricto* supone un quehacer filológico de primera importancia si se quiere conocer en profundidad los cimientos idiomáticos en que se asienta la norma culta de la lengua española contemporánea.

Así, investigaciones centradas en la obra literaria de autores como don Íñigo López de Mendoza (Vicente Llavata: 2011; 2012; 2013; 2017 y 2022), Góngora y Quevedo (García Padrón y Batista Rodríguez: 2016 y 2018), Juan Fernández de Heredia (Vicente Llavata: 2016; 2019; 2020a y 2021b), Juan Ruiz «Arcipreste de Hita» (Tabares Plasencia: 2018 y Pla Colomer: 2020), Enrique de Villena (Vicente Llavata: 2020b; 2021a y en prensa a) o Pedro Manuel de Urrea (Vicente Llavata: 2023), entre otros, suponen una muestra representativa de todo cuanto se viene afirmando. También desde el análisis de una tradición literaria dada —la narrativa de los libros de viajes (Vicente Llavata: 2006), los textos sapienciales (Porcel Bueno: 2015) o la narrativa picaresca (Podadera Solórzano: 2016)—, se ha profundizado en el proceso de institucionalización de las unidades fraseológicas del español. En este marco resulta destacable el estudio sobre una tradición narrativa de gran trascendencia en la conformación simbólica del Occidente cultural europeo como lo fue la materia de Troya, a través de un análisis histórico-estilístico de la fraseología representada en los testimonios peninsulares derivados tanto del *Roman de Troie* como de la *Historia destructionis Troiae* (Pla Colomer y Vicente Llavata: 2020). Asimismo, en tiempo reciente se ha destacado la relación simbiótica entre el romancero y la fraseología desde una perspectiva filológica integral (Echenique Elizondo: 2021, 30-33 y 2023), de lo que se infiere un programa de investigación de gran relevancia y alcance.

⁴ Entendido como el conjunto patrimonial literario sobre el cual se ha ido configurando la norma culta del español.

EN TORNO A LA FRASEOLOGÍA REPRESENTADA
EN EL *CANCIONERO*: CANCIONES, ROMANCES Y VILLANCICOS

Como resulta común en la práctica totalidad de la producción literaria vinculada con la poesía de cancionero, destaca de un modo especial la presencia continuada de combinaciones locucionales conformadas con el núcleo léxico *grado* (< GRATUM 'grato'). Así, tanto en el villancico por deshecha del correspondiente romance 74a como en el romance 80a se registra la unidad fraseológica *de grado*, así como sus variantes sintácticas expandidas *de buen grado*, *de mi grado* y *de vuestro grado*, localizadas estas últimas en los villancicos 137, 148 y 180, respectivamente, y con el valor semántico común 'voluntaria y gustosamente', tal como aparece definida en el *Diccionario de la lengua española* (s.v. *grado* 2. DLE):

Es mejor bivar penado
por causa que lo meresce,
porque quien así padesce
es mal tornado *de grado*.
(Villancico por deshecha 74b, vv. 4-7, p. 645)⁵

Que este traydor dell Amor
es covarde y muy doblado,
que al que muestra covardía,
obedesciendo *de grado*,
con aquel se ensobervesce
y le tiene encarcelado.
(Romance 80a, vv. 25-30, p. 665)

Pues os distes sin saber
si os tomaran *de buen grado*,
pená, coraçón cuytado.
(Villancico 137, vv. 1-3, p. 741)

De forma complementaria, también se registran combinaciones conformadas con la voz homónima *grado* (< GRADUS -US 'grado, escala'), como son *en alto grado* y *en mucho grado*, registradas, respectivamente, en el *Romance sobre la muerte del condestable de Navarra* y en el romance 80a, y en las que se puede apreciar su valor semántico de intensificación:

⁵ Seguimos la edición de Toro Pascua (2012), con el correspondiente contraste con la edición de Galé Casajús (2012) para la anotación de lecturas divergentes y variantes textuales en las locuciones que son objeto de análisis.

Cavallero muy mañoso,
cavallero poco hablado,
mas las razones que hablava
muy sabias *en alto grado*.
(*Romance sobre la muerte...*, vv. 13-16, p. 646-647)

Si te pena desamar
mira que eres desamado;
si la dama que tú viste
te contenta *en mucho grado*
con la libre discrición
suelta el querer captivado,
(Romance 80a, vv. 15-20, p. 664)

Otro núcleo léxico relativamente productivo es *razón* (< RATIOÑE). Con esta voz se generan también algunas combinaciones locucionales como *con razón*, *con más razón* y *en razón*. La primera de ellas se registra hasta en tres ocasiones, mientras que el resto en una sola ocasión:

Lloran todos *con razón*,
¡o, con qué causa sospiran,
*que a los que la casa miran
la miran como a presión!*
(*Canción a una dama que se partió*, vv. 9-13, p. 685)

Muy libre está de agonía
quien con justa causa pena;
que el que *con razón* se agena
es penar con alegría.
([103] *Canción*, vv. 1-4, p. 697)

Vengan los muertos de amores
a mi triste defunción
pues muero *con más razón*.
([187] *Villancico*, vv. 1-3, p. 846)

El *Diccionario fraseológico documentado del español actual* (s.v. *razón*, DFDEA 2017², 867) define la locución adverbial *con razón* en estos términos: ‘Con total acierto en el modo de pensar o de actuar’⁶. Con todo, como se puede apreciar en los

⁶ El *DLE* (s.v. *razón*) no codifica esta secuencia gramatical como unidad fraseológica.

fragmentos poéticos aducidos, existen algunos matices semánticos destacables. En el caso del primer y segundo contexto, parece que la secuencia locucional *con razón* podría parafrasearse como ‘justificadamente’. En el caso de la tercera muestra, el cuantificador *más*, que modifica al sustantivo *razón*, resitúa la esfera semántica de la locución como tal y la integra en una secuencia argumentativa de tipo escalar, donde el yo poético se presenta como el amador sufriente en grado extremo, por encima incluso de «los muertos de amores».

Sin embargo, en las dos muestras siguientes, no resulta fácil apresar su significado, pues el contexto permite proponer al menos dos lecturas posibles. En el caso del primer fragmento, la secuencia *con razón* se podría interpretar también como ‘motivadamente’, ‘justificadamente’, pero igualmente cabría la posibilidad de leerla como ‘con argumentos, con razones’, por lo que en este último caso estaríamos, pues, ante una construcción sintáctica libre:

Y donde captivo mora
de todo en todo es ganado,
por aver sido tomado
por mano de quien adora.
Captivole una señora
con razón,
y estoyme yo en Aragón.
([184] Villancico, vv. 4-10, p. 841)

En el segundo fragmento se emplea la variante sintáctica *en razón*. En este contexto, parece que su significado se corresponde con el codificado en el *DFDEA* ‘con total acierto en el modo de pensar o actuar’, aunque también podría expresar el origen desde el cual se rescata dicha revelación, y en ese caso estaríamos ante una construcción sintáctica libre, caracterizada por la ausencia del actualizador *la*; rasgo representativo de la norma castellana medieval en virtud de su elevada frecuencia (Lapesa: 2000, 452-453):

Hallan, *en razón*,
que fue su parir
para despedir
nuestra perdición.
Nació sin pasión:
pariendo al Señor
no siente dolor.
(*Villancico del nacimiento de nuestro Señor Jesú Christo*, vv. 32-38, p. 828)

Si bien las locuciones analizadas hasta ahora se registran en grado diverso en la poesía de cancionero, los subconjuntos de unidades fraseológicas que siguen presentan una vinculación muy estrecha con dicho entorno literario.

Resulta muy recurrente la voz *tormento* —en su condición de cultismo— en el vocabulario poético español (Beltrán: 2011, 99). También se registran en el *Cancionero* de Urrea secuencias en vías de fraseologización con dicho núcleo léxico como *ardido en tormento* y *dar tormento*, así como otros sintagmas convencionalizados, como *gozoso tormento*, *grave tormento*, *alto tormento* o *relox de mi tormento*:

En el relox de mi vida,
fabricado sin pagarme,
ni nunca para ni olvida
por llevar arte cumplida,
ay pesas, y sin pesarme,
porque estoy vanaglorioso
de un tiento de desatiento,
quemado, *ardido en tormento*
que no dexa estar quexoso,
pues de nada me arrepiento.
([79] Romance, vv. 51-60, p. 662)

En el caso de la secuencia *ardido en tormento*⁷, obsérvese que se selecciona un verbo que resulta fundamental en la expresión de la experiencia amorosa como es *arder*, el cual suele combinarse con núcleos léxicos vinculados con la metáfora del «fuego de amor» (*ardor*, *llama*, *fuego*, *calor*, *inflamado*, *escalentado*, etc.). La presencia de dichas combinaciones fraseológicas resulta muy recurrente en la prosa hispánica medieval y renacentista (Vicente Llavata: 2012, 96-100) y, en especial, en desarrollos argumentales de prosa historiográfica y cortesana, como es el caso de la tradición narrativa de materia troyana y, de forma particular, en las vulgarizaciones iberorromances de la *Historia destructionis Troiae*:

E estando Sesto Tarquino en la cama, *ardía todo inflamado de amor*, e después que sintió que todos los del palacio dormían, levantóse prestamente de la cama e con

⁷ Galé Casajús (2012, 448) lee el verso como <quemado, ardido, en tormento>, con ruptura sintáctica entre *ardido* y *en tormento*. Sin embargo, aunque dicha lectura resulta congruente sintáctica y semánticamente, nos decantamos por la lectura fijada en Toro Pascua (2012, 662), pues esta última viene avalada por la profusión de construcciones fraseológicas a lo largo de la historia del español con núcleo *arder* acompañado de un sintagma prepositivo en una única unidad sintáctica: *arder en el amor* (de alguien), *arder en fuego de amor*, etc., y que hoy tienen su continuidad en español actual con *arder en fiestas*, *arder en deseos* (de algo), etc. Ello resulta una muestra palmaria del papel que puede llegar a tener el conocimiento de la fraseología histórica en la tarea compleja de la edición de textos.

la espada en la mano fuesse a la cámara de Lucreçia, la qual dormía, e como llegó a ella, púsole la mano en los pechos e dixo: «Calla , Lucreçia, que yo so Sesto Tarquino, que si gritas, yo te mataré» (Íñigo López de Mendoza, *Proverbios o centiloquio*, 1437 [Pérez Priego: 1991, 124]).

[...] estando el rey en su palacio favlando a grant regolage en companya de muchos sus secretarios et de Jasón et de Ércules, et fizo venir su filla Medea por tal de solpenizar más la fiesta, et mandóle que favlás solazosament con Jasón et con Ércules; la qual, obtenida licencia, así como aquella que *ardía en el amor de Jasón*, de continent se assentó cerca d'él. (Juan Fernández de Heredia, *Crónica troyana*, c. 1385-1396 [Sanz Julián: 2012, 8]).

Mención especial merece también *dar tormento*, categorizada en el *DLE* (*s.v. tormento*) como locución verbal con el significado 'someterlo a cuestión de tormento'⁸:

Amor, pues me tienes preso,
di el porqué,
que yo, triste, no le sé.

Di por qué me *das tormento*,
pues que digo la verdad,
y es que mi gran voluntad
nunca hizo mudamiento.
Fatigas mi sentimiento;
di el porqué,
que yo, triste, no le sé.

([77b] Villancico por deshecha, vv. 1-10, p. 656)

Si bien el *DLE* categoriza dicha secuencia sintáctica como locución verbal, lo cierto es que presenta una cierta regularidad sintáctica que la acerca a otras construcciones registradas a lo largo del *Cancionero* como las siguientes: *hazer obediencia* (*Jardín de hermosura*), *hazer gentilezas* y *hazer manzilla* (ambas documentadas en *Penitencia de amor*); *poner en servicio* (*Jardín de hermosura*), *poner en extremo* (*Penitencia de amor*), *poner en armas* y *poner en consejo* (estas últimas registradas en *Batalla de amores*); *tomar vengança* (*Batalla de amores*) y *tomar enojo* (*Penitencia de amor*). Dichas construcciones, definidas como construcciones verbo-nominales, y estudiadas por Wotjak (1998), se sitúan, pues, a medio camino entre la fijación y la productividad sintáctica.

⁸ Esta locución no se codifica en el *DFDEA*.

Dentro de las formas de expresión fraseológica provistas de una carga afectivo-emocional, destaca la fórmula *por mi pecado*, muy frecuente también en la poesía de cancionero⁹:

Estando mi triste vida
donde reynava el cuydado,
con todas tribulaciones
estava yo descansado;
y agora mi desventura
me traxo, *por mi pecado*,
lexos de conversación
por un monte despoblado.
([78a] Romance, vv. 1-8, p. 657)

Así, con una búsqueda simple, el CORDE nos devuelve algunos contextos vinculados con este entorno literario y, de modo especial, con el *Cancionero de Baena*, en el que se recoge el empleo de esta fórmula en poetas como Macías, Alfonso de Villasandino, Diego de Valencia, Francisco Imperial o Pero Vélez de Guevara. Mención especial merece Juan del Encina, en cuya obra poética, que tanto inspiró a Urrea (Toro Pascua: 2012, CXL-CLIV), se registra también su empleo:

Yo la traxe onrradamente
sobre mí todo el camino,
y fuesse con un mezquino
que bien sé que se arrepiente.
Dexome por el presente
muy mucho desamparado,
tanto que, *por mi pecado*,
ya no parezco entre gente.

El DLE (*s.v. pecado*) recoge en su microestructura *por malos de mis pecados*, con remisión a *por mis pecados* y *por negros de mis pecados*, definidas como ‘por mis

⁹ Lapesa (2000, 151) estudió la fórmula *por malos de pecados* y otras expresiones afines, como *por negra de cobdicia* o *por mala de nigromancia*, entre otras, y las caracterizó en estos términos: «Se trata de unas pocas fórmulas, casi fijas, de lamento o execración, con los adjetivos *malo* o *negro* como primer elemento y muy escaso número de sustantivos abstractos como posibilidades para el segundo. La más frecuente y duradera de estas expresiones es *por malos de pecados*, que sirve de complemento circunstancial de causa al verbo que enuncia alguna adversidad. [...] Admite la determinación mediante posesivo: ‘yo, por malos de mis pecados o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante’ (Cervantes, *Quijote*, I, cap. 1). Claramente se ve en este ejemplo último cómo del sentido de ‘por mis culpas’ se pasó al de ‘por mi desgracia’».

culpas o en castigo de ellas', y caracterizadas todas ellas con la marca diacrónica «desusada»¹⁰.

Dentro de este subconjunto de unidades fraseológicas estrechamente ligadas a la poesía de cancionero, destacan también las combinaciones locucionales verbales, configuradas mediante la metáfora bélica. Es el caso de las secuencias lexicalizadas *darse a partido*, *tirar al hito* y *andar de vencida*.

En cuanto a la primera –*darse* (alguien) *a partido*–, el *DLE* (*s.v. partido*) la codifica con el significado 'ceder de su empeño u opinión', que es el que se refleja en el fragmento aducido:

Tan contraria y guerra fuerte
entre Ventura y Razón,
que me tienen sitiado
en agena abitación,
y mi fortaleza tienen
[en muy] cierta perdición.
Sáname su artillería,
hiéreme mi provisión;
a partido me he ya dado,
y con esta condición:
que les pese de mi bien
y huelguen de mi pasión.
([73] Romance, vv. 5-16, p. 639).

Si bien en el *Diccionario de autoridades* (*s.v. partido*) se codifica la acepción 'condición', que supone la base semántica de la locución en cuestión, su registro fraseográfico aparecerá por vez primera en la quinta edición (1817) del diccionario académico, y tendrá ya continuidad en las sucesivas ediciones del *DRAE*, así como en los diccionarios representados en la tradición lexicográfica extraacadémica de los siglos XIX y XX:

¹⁰ No codificada en el *DFDEA*.

IMAGEN 1. *Diccionario de autoridades* (1737)

PARTIDO. Se usa afsimifmo por trato, convénio ù condiciones, que fe proponen para el ajuste de alguna cosa. Lat. *Conditio. Pacta conventa.* AMBR. MOR. lib.8. cap.42. Los de dentro pedian ya *partido*, fino que por pedirlo mui à fu ventaja, les respondió César, que él acostumbra dar los *partidos* y no recibirlos. L. GRAC. Critic. part.3. Crif. 12. Vino à *partidos* con él, y pactaron que volviesse al Mundo.

IMAGEN 2. *DRAE 1817*

DARSE Á PARTIDO. f. met. Ceder alguno de su empeño ù opinion. *Cedere, manu dare.*

Por su parte, si bien *tirar al hito* no está codificada de forma directa en el *Diccionario de la lengua española* (*s.v. hito*), sí que se registran algunas locuciones emparentadas con aquella, como *a hito* ‘fijamente, seguidamente o con permanencia en un lugar’, *dar en el hito* ‘comprender o acertar el punto de la dificultad’, *jugar* (alguien) *a dos hitos* ‘jugar con dos barajas’, *mirar de hito* (o *de hito en hito*)¹¹, *mirar en hito* ‘fijar la vista en un objeto sin distraerla a otra parte’, *mudar de hito* ‘variar los medios para la consecución de algo’ y *tener* (alguien) *la suya sobre el hito* ‘no darse por vencido’.

Haze lo que bien le viene,
no mira nuestro apetito:
una vez nos *tira al hito*
y otra da lo que conviene.
Uno dexa y otro tiene
con primor,
milagro del dios de Amor.
([193] Villancico, vv. 18-24, p. 858).

¹¹ Esta locución también está registrada en el *DFDEA* (*s.v. hito*. 2017, 548).

Finalmente, también la locución adverbial *de vencida* se registra en la lexicografía del español actual, tanto en el *DLE* como en el *DFDEA*¹², lo que refleja un proceso de institucionalización consolidado, el cual, de acuerdo con los datos del CORDE, parece tener uno de sus puntos de origen y desarrollo en el entorno literario de la poesía de cancionero¹³:

Ando ya tan *de vencida*,
 que mi fuerça me es contraria:
 si no ayuda la adversaria,
 lexos voy de tener vida.
 Si congoxa tan crescida
 ningún remedio rescibe,
morirá quien ya no biue.
 ([131] Villancico, vv. 18-24, p. 729).

Como puede constatar, la locución *de vencida* se combina en este contexto con el verbo *andar*, por lo que se entiende el valor semántico de la combinación fraseológica como una atribución. Con todo, desde el *Diccionario de autoridades* se registran tanto *ir de vencida* como *llevar de vencida*, que resultan, precisamente, las combinaciones locucionales más frecuentes en la documentación textual que ofrece el CORDE.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha articulado una descripción panorámica en torno a las formas de expresión fraseológica que Pedro Manuel de Urrea empleó en sus composiciones poéticas. El propósito de esta contribución ha sido, pues, el de sentar las bases para abordar un análisis sistemático de la fraseología representada en su *Cancionero*. En el caso concreto de este estudio, se ha puesto la mirada en un subconjunto de la extensa producción inserta en su *Cancionero*, como son las canciones, los romances y los villancicos.

Desde el punto de vista de las relaciones de filación textual, se ha constatado una línea de continuidad estilística en el empleo de ciertas unidades fraseológicas con relación a entornos literarios y culturales precedentes (Diego de Valencia, Al-

¹² El *DLE* (*s.v. vencida*) la define como 'A punto de ser vencido alguien o dominado o concluido algo', y ofrece como ejemplos *ir*, *llevar de vencida*. Por su parte, el *DFDEA* (*s.v. vencida*, 2017, 1032) la define como 'A punto de ser vencida [una pers. o cosa] o de terminar [una cosa]', e indica que generalmente se combina con el verbo *ir*.

¹³ El primer registro que ofrece el CORDE de la secuencia */de vencida/* se corresponde con las poesías de Diego de Valencia en el *Cancionero de Baena*.

fonso de Villasandino, Francisco Imperial, Íñigo López de Mendoza, Pero Vélez de Guevara, Juan del Encina, etc.), cuya nota común se vincula con el signo poético cancioneril. Muestras fehacientes de ello son el empleo de la locución *de grado* y de sus variantes expandidas *de buen grado*, *de mi grado* y *de vuestro grado*, así como de las locuciones *con razón*, *con más razón* y *en razón*, en las que se ha podido advertir una cierta ambivalencia semántica, motivada por la ausencia del actualizador.

Dichas vinculaciones estilísticas con la tradición poética cancioneril tienen su continuidad con las unidades fraseológicas configuradas con la voz *tormento*, con la fórmula *por mi pecado*, así como con algunas combinaciones locucionales de tipo verbal, configuradas mediante imágenes metafóricas de signo bélico. Así, *ardido en tormento* y *dar tormento* se podrían definir como vehículos expresivos para la comunicación emocional del sufrimiento amoroso, lo que les confiere una presencia sobresaliente en las diferentes tradiciones poéticas a lo largo y ancho de la Romania. Idéntica consideración merece la fórmula *por mi pecado*, que activa en el poema una suerte de tensión «dramática» en virtud de su propia historia semántica. En el caso de las locuciones *darse a partido*, *tirar al hito* y [*andar*] *de vencida*, hay que destacar que las tres unidades fraseológicas se han consolidado en la norma culta –si bien en diferentes grados de integración–, lo que nos ofrece un marco espléndido como horizonte de investigación en torno a la herencia estilística que dejó impresa la poesía de cancionero en los modos de expresión fraseológica del español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAN, Vicenç. «Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor». *Revista de filología española* [en línea], 1998, 78, pp. 49-101. <<https://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/299>> [31 marzo 2023].
- BELTRAN, Vicenç. *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento*. A Coruña: Universidade da Coruña (Anejo 16 de la *Revista de Lexicografía*), 2011.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa. «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas». En GIRÓN ALCONCHEL, José L., FRANCISCO J. HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, SILVIA IGLESIAS RECUERO y ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ (eds.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 545-560.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa. *Principios de fraseología histórica española* [en línea], Madrid: Seminario «Instituto Universitario Menéndez Pidal», 2021. <<https://www.ucm.es/smenendezpidal/coleccion-ars-maiorum>> [31 marzo 2023].
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa. «Fraseología y Romancero: una mirada renovada». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* [en línea], 2023, 46, pp. 29-47. <<https://www.ull.es/revistas/index.php/filologia/article/view/5560>> [31 marzo 2023].
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ ALCALDE, JUAN P. SÁNCHEZ MÉNDEZ y FRANCISCO P. PLA COLOMER (eds.). *Fraseología española: diacronía y codificación*. Madrid: CSIC (Anejo 104 de la *Revista de Filología Española*), 2016.

- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, María José MARTÍNEZ ALCALDE (eds.) y Francisco P. PLA COLOMER (coord.). *La fraseología a través de la historia de la lengua española y su historiografía*. Valencia/Neuchâtel: Tirant Humanidades/Université de Neuchâtel, 2017.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, Angela SCHROTT y Francisco P. PLA COLOMER (eds.). *Cómo se hacen las unidades fraseológicas. Continuidad y renovación en la diacronía del espacio castellano*. Berna: Peter Lang, 2018.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa y Francisco P. PLA COLOMER (eds.). DHISFRAES. *Diccionario histórico fraseológico del español. Tarea lexicográfica del siglo XXI. Combinaciones de carácter locucional prepositivo y adverbial*. MUESTRA ARQUETÍPICA. Berna: Peter Lang, 2021.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan. *Crónica troyana*. Ed. María Sanz Julián. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- GARCÍA PADRÓN, Dolores y José Juan BATISTA RODRÍGUEZ. «Compilación, desautomatización y desarticulación fraseológica en Quevedo». En ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa et al. (eds.). *Fraseología española: diacronía y codificación*. Madrid: CSIC, 2016, pp. 111-131.
- GARCÍA PADRÓN, Dolores y José Juan BATISTA RODRÍGUEZ. «Nombres propios en fraseologismos de Góngora y Quevedo: función semántica e idiomatización». En ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, Angela SCHROTT y Francisco P. PLA COLOMER (eds.). *Cómo se hacen las unidades fraseológicas. Renovación y continuidad en la diacronía del espacio castellano*. Berna: Peter Lang, 2018, pp. 71-109.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981⁹.
- LAPESA, Rafael. «Sobre las construcciones *el diablo del toro, el bueno de Minaya, ¡ay de mí!, ¡pobre de Juan!, por malos de pecados*». En ECHENIQUE, M.^a Teresa y Rafael CANO (eds.). *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos, 2000(a), pp. 137-153.
- LAPESA, Rafael. «El sustantivo sin actualizador en español». En ECHENIQUE, M.^a Teresa y Rafael CANO (eds.). *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos, 2000(b), pp. 436-454.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. *Poesías completas*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Alhambra, 1983-1991.
- PLA COLOMER, Francisco P. «Cuando no se da gato por liebre sino veneno por miel: estudio de las formas parémicas del *Libro de buen amor*». *Paremia* [en línea], 2020, 30, pp. 205-214. <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/030/018_pla.pdf> [31 marzo 2023].
- PLA COLOMER, Francisco P. y Santiago VICENTE LLAVATA. *La materia de Troya en la Edad Media hispánica. Historia textual y codificación fraseológica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- PODADERA SOLÓRZANO, Encarna. «Fraseología del marginalismo en el Siglo de Oro: una aproximación a partir de la narrativa picaresca española». En ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa et al. (eds.). *Fraseología española: diacronía y codificación*. Madrid: CSIC, 2016, pp. 133-143.
- PORCEL BUENO, David. *Variación y fijeza en la fraseología castellana medieval. Locuciones prepositivas complejas en la literatura sapiencial castellana (siglos XIII-XV)*, [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2015.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: CORDE. *Corpus diacrónico del español* [en línea]. <<http://www.corpus.rae.es/cordenet.html>> [23 febrero 2023].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: DLE. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. <<https://dle.rae.es/>> [23 febrero 2023].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: NTLLE. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [en línea]. <<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltguiloginNtlle>> [23 febrero 2023].
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS, y Gabino RAMOS. *Diccionario fraseológico documentado del español actual*. Madrid: JdeJ, 2017.
- TABARES PLASENCIA, Encarnación. «La fraseología jurídica en el ‘Libro de Buen Amor’». *Estudis romànics* [en línea], 2018, 40, pp. 259-88. <<https://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/98570>> [31 marzo 2023].
- TORO PASCUA, M.^a Isabel. «Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea». En BERESFORD, Andrew M. y Alan DEYERMOND (eds.). *Proceedings of the Eighth Colloquium*. Londres: Queen Mary and Westfield College/Department of Hispanic Studies, 1997, pp. 95-105.
- URREA, Pedro Manuel de. *Cancionero de todas las obras (Toledo, 1516)*. Ed. Enrique Galé Casajús. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2012.
- URREA, Pedro Manuel de. *Cancionero*. Ed. M.^a Isabel Toro Pascua. 3 vols. Zaragoza: Prentice-Hall de España, 2012.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «La fraseología en los libros de viajes castellanos del siglo xv». En DE BUSTOS TOVAR, José Jesús y José Luis GIRÓN ALCONCHEL (eds.). *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Arco Libros, 2006, pp. 2091-2101.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. *Estudio de las locuciones en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Íñigo López de Mendoza y su secreta labor de codificación fraseológica». En GARCÍA VALLE, Adela, Amparo RICÓS VIDAL y Juan P. SÁNCHEZ MÉNDEZ (eds.). *Fablar bien e tan mesurado. Veinticinco años de investigación diacrónica en Valencia. Estudios ofrecidos a M.^a Teresa Echenique Elizondo en conmemoración de su Cátedra*. Valencia/Neuchâtel: Tirant Humanidades/Université de Neuchâtel, 2012, pp. 87-110.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza». En Calvo, Césareo y Emili Casanova (eds.). *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas*. Berlin: DeGruyter, 2013, pp. 431-444.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Fraseología hispánica medieval y codificación. A propósito de la traducción aragonesa del *Secretum Secretorum* promovida por Juan Fernández de Heredia». En ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa et al. (eds.). *Fraseología española: diacronía y codificación*. Madrid: CSIC, 2016, pp. 75-96.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «¡O vos, dubitantes, creed las istorias e los infortunios de los humanales! Ficción alegórica y modos de ‘recontar’ en los decires narrativos de don Íñigo López de Mendoza». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* [en línea], 2017,

- 35, pp. 325-347. <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/57714>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «La expresión del amor en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia». En TOMASSETI, Isabella (dir.), Roberta ALVITI, Aviva GARRIBBA y Massimo MARINI (coords.), Debora VACCARI (col.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 297-307.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «La *Grant Crònica de Espanya*: reflexiones en torno a la incidencia de los procesos de lexicalización en su edición». *Zeitschrift für romanische Philologie* [en línea], 2020(a), 136, 2, pp. 445-474. <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zrp-2020-0024/html>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Estudio de la fraseología en *Los doze trabajos de Hércules* de don Enrique de Villena». *Nueva Revista de Filología Hispánica* [en línea], 2020(b), 68, 2, pp. 641-693. <<https://nrhf.colmex.mx/index.php/nrhf/article/view/3653>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «*Los doze trabajos de Hércules* (1417) de Enrique de Villena: continuidades estilísticas y codificación fraseológica». *Verba: Anuario Galego de Filoloxía* [en línea], 2021(a), 48, pp. 1-40. <<https://revistas.usc.gal/index.php/verba/article/view/6758/10953>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «La *Grant Crònica de Espanya* (1385) patrocinada por Juan Fernández de Heredia: abordajes metodológicos en el estudio de su fraseología». En MORENO MORENO, M.^a Águeda y Marta TORRES MARTÍNEZ (eds.). *Investigaciones léxicas. Estados, temas y rudimentos. Líneas de investigación del Seminario de Lexicografía Hispánica*. Barcelona: Octaedro, 2021(b), pp. 589-600.
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «La obra literaria de don Íñigo López de Mendoza en el estudio de su fraseología: revisión crítica». *Cuadernos de Investigación Filológica* [en línea], 2022, 52, 1, pp. 137-148. <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/5211>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Aproximación a un estudio integral de la fraseología en el *Cancionero* (Toledo, 1516) de Pedro Manuel de Urrea». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* [en línea], 2023, 46, pp. 127-145. <<https://www.ull.es/revistas/index.php/filologia/article/view/5565>> [31 marzo 2023].
- VICENTE LLAVATA, Santiago. «Notas de fraseología histórica contrastiva. A propósito de la versión castellana (Enrique de Villena, 1427-1428) y catalana (Andreu Febrer, 1429) de la *Divina Commedia*». *Actas del XI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, en prensa.
- WOTJAK, Gerd. «Reflexiones acerca de construcciones verbo-nominales funcionales». En WOTJAK, Gerd (ed.). *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 1998, pp. 257-280.

CRÍTICA TEXTUAL
Y FILOLOGÍA DE AUTOR

TRES POEMAS DE PADILLA EN LA VERSIÓN DEL MS. REG.LAT.1635*

PATRIZIA BOTTA

Sapienza, Università di Roma

AVIVA GARRIBBA

Università LUMSA, Roma

DEBORA VACCARI

Sapienza, Università di Roma

RESUMEN

Se estudian tres textos del poeta Pedro de Padilla según la versión que documenta un cancionero conservado en Roma, el ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana, que perteneció a la reina Cristina de Suecia. Se coteja este manuscrito con otros testimonios de Padilla para averiguar la posición del cancionero romano ante la presencia de variantes de autor. El interés de la colectánea estriba en el hecho de que se trata de una fuente de origen andaluz y de fecha temprana (1570-1580) que pertenece a la misma época y a la misma zona en que se van formando en España las primeras colecciones de Padilla. Los poemas que se comentan son el n.º 297, *El sobervio Rodomonte* (romance, presente en el *Autógrafo* y en el *Romancero* impreso de Padilla); el n.º 221, *El mal que Amor me á dado* (epístola, que consta en el *Autógrafo* y en el *Thesoro* impreso); y el n.º 34, *Ha querido mi ventura* (glosa de la letra ajena *Afuera consejos vanos*, compartida por el *Thesoro* y un manuscrito del círculo del autor cuya sigla es *Amigos*).

Palabras clave: Pedro de Padilla; poesía áurea; variantes de autor; cancioneros en Roma; ms. Vat. Reg. Lat. 1635.

ABSTRACT

Three texts by the poet Pedro de Padilla are studied according to the version of a song-book kept in Rome, ms. Reginensis Latini 1635 of the Vatican Library, which belonged

* En cuanto a paternidades, los apartados I.1 y I.2 son de Patrizia Botta, el apartado II es de Debora Vaccari y el apartado III es de Aviva Garribba.

to Queen Christina of Sweden. This manuscript is compared with other testimonies by Padilla, in order to ascertain the position of the Roman songbook in the presence of authorial variants. The interest of the collection lies in the fact that it is a source of Andalusian origin and of early date (1570-1580) which belongs to the same period and the same area in which Padilla's first collections were being formed in Spain. The poems analysed are n.º 297, *El sobervio Rodomonte* (romance, found in the Autograph and in Padilla's printed *Romancero*); n.º 221, *El mal que Amor me á dado* (epistle, found in the Autograph and in the printed *Thesoro*); and n.º 34, *Ha querido mi ventura* (glossa of someone else's poem *Afuera consejos vanos*, shared by the *Thesoro* and the manuscript called *Amigos*, of the author's circle).

Keywords: Pedro de Padilla; Golden Age poetry; author variants; songbooks in Rome; ms. Vat. Reg. Lat. 1635

EN ESTAS PÁGINAS COMENTAMOS ALGUNOS POEMAS de Pedro de Padilla según la versión de un Cancionero conservado en la Vaticana, el ms. Reginensis Latini 1635 (en adelante *Reg*). Con ello proseguimos una labor sobre variantes de autor de Pedro de Padilla ya estrenada con otros cinco textos del mismo testimonio y publicada en un artículo reciente¹. En esta ocasión, abordamos tres textos más del Cancionero, con la misma óptica y con el mismo método: I) el n.º 297, *El sobervio Rodomonte* (romance); II) el n.º 221, *El mal que Amor me á dado* (epístola); III) el n.º 34, *Ha querido mi ventura* (glosa).

I.1) Resumo algunos datos previos ya expuestos en el artículo citado. Al enfrentar las variantes de Padilla, empezamos por explorar la tradición italiana de sus textos porque ya veníamos estudiando los cancioneros conservados en Roma que muchas veces guardan, de los poemas, versiones distintas y alejadas de las peninsulares, incluso más arcaicas. Son cinco los manuscritos de Roma que traen poemas de Padilla², y entre todos, el *Reg* es el más copioso por número de textos y por variantes de peso, por lo que nos centramos en él para ver cómo se colocan sus *lectiones* ante los cambios de redacción de autor. Dichos cambios los conocemos a través de la tradición textual de Padilla,

¹ La labor sobre Padilla se enmarca en un proyecto financiado sobre Filología de Autor (PRIN 2017), coordinado a nivel nacional italiano por Antonio Gargano y a nivel local en Roma por Isabella Tomassetti. Nuestro artículo fue publicado en la sección monográfica sobre Filología de Autor editada por Tomassetti en el último número de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*: cfr. Botta, Garribba y Vaccari: 2023.

² Los cinco manuscritos romanos con poemas de Padilla son uno de la Biblioteca Corsiniana (970, *olim* 44-A-21) y cuatro de la Biblioteca Vaticana (Chigi L.VI.200, Ottoboniano 2882, Patetta 840 y el ya citado *Reg*).

Aut, Aut² = Madrid, Palacio, ms.1579, *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia* (h. 1578)

Amigos = Madrid, Palacio, ms.1587 [*Cancionero de P. de Padilla con algunas obras de sus amigos*] (h. 1587-1590)

Palma = Palma, Bibl. Bartolomé March, ms. 23/4/1, actual MA26-5-08, *Varias poesías manuscritas* (1596)

Thes = *Thesoro de varias poesías* [de P. de Padilla], Madrid, Francisco Sánchez, 1580 (2ª ed. 1587)

Rom = *Romancero de Pedro de Padilla*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583

Jard = *Jardín Espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585

que, para los poemas explorados, comprende un manuscrito autógrafo conservado en Palacio (*Aut*) con correcciones interlineares de la mano del autor (*Aut²*), otros dos manuscritos próximos a Padilla, uno de Palacio (*Amigos*) y otro de la Biblioteca March (*Palma*), y tres impresos salidos al cuidado del autor que, con respecto a la fase manuscrita, exhiben un estadio de redacción retocado para la veste impresa: son el *Thesoro* (*Thes*), el *Romancero* (*Rom*) y el *Jardín Espiritual* (*Jard*). La entrega anterior puso de manifiesto que las versiones del *Reg* estaban emparentadas con las dos fases más antiguas de redacción de autor (*Aut* y *Aut²*), y que *Reg* era por tanto un testimonio alto de la tradición y digno de la mayor atención.

El *Reg* no es un cancionero desconocido porque fue descrito por Jones (1972) cuando él andaba por la Vaticana preparando su *Catálogo* de los manuscritos españoles del fondo Barberini (1978). El *Reg* no fue publicado por Jones, como prometía, sino treinta años después por Labrador, DiFranco y Parrilla (2008b). El Cancionero, originario de España, fue llevado a Amberes antes de 1586, como sabemos por un folio preliminar: «Este libro es del Señor Martin Alonso López, Enveres a 4 de agosto de 1586». Setenta años más tarde, el manuscrito de Flandes pasó a Roma al formar parte del fondo de la reina Cristina de Suecia, quien, tras renunciar al trono, se trasladó a la Ciudad Eterna, pasando antes un año (1654-1655) en Amberes, donde compró el tomo. Antes de morir (1689), la Reina donó sus libros a la Biblioteca Vaticana y de ahí deriva el título de *Reginensis* que marca toda su colección. El Cancionero es andaluz y fue copilado por dos sevillanos que reunieron poemas de ambiente granadino. Los textos de Padilla son compartidos por los testimonios más tempranos del autor (*Aut* y *Thes*), y de hecho, siendo anterior a 1586 y siendo andaluz, *Reg* es de la misma época y de la misma zona en que se van formando las primeras colecciones de Padilla (como el *Autógrafo*). Jones (1972, 372) adelanta su fecha de 1586 a la década de 1570-1580 porque en su opinión el estadio documentado de los romances de Padilla y de Lucas Rodríguez representa una «etapa anterior a la de los impresos» (es de 1583 el *Romancero* de Padilla y de 1582 el *Romancero Historiado* de Rodríguez).

I.2) El texto que comentaré es precisamente un romance del linarense según la versión de *Reg*. Se trata de *El sobervio Rodomonte*, uno de los romances ariostescos

que escribió Padilla, que al tema dedicó un entero ciclo de 16 romances, que fueron estudiados por Chevalier en su conocida monografía (1968) y en un artículo posterior (1998), luego por Pintacuda (2011 y 2012) y últimamente por Laskaris, Garribba y Vaccari³, y que asimismo fueron editados por Labrador y DiFranco en el marco de un plan minucioso de ediciones de todo Padilla⁴. Por parte nuestra, volvemos una vez más sobre los romances ariostescos de Padilla porque en la entrega anterior nos ocupamos ya de dos, ambas veces cotejando la versión de *Reg* con dos testimonios autoriales, *Aut* y *Rom*: los mismos tres testimonios que cotejo ahora para *El sobervio Rodomonte*. Este romance es el n.º 13 de Chevalier y el n.º 9 de Pintacuda y su relato se corresponde con lo narrado en el *Orlando Furioso* en los cantos XXVIII.87-102 y XXIX.5-26.

El texto cuenta el episodio de la muerte de Isabela. Comienza con Rodomonte que, decepcionado por el rechazo de Doralice, decide viajar en barco para luego desembarcar y radicarse en un sitio abandonado. Tras algún tiempo, por ahí pasan Isabela, un monje y un caballo que carga el cadáver de Zerbino. Ante la belleza de la dama, Rodomonte se olvida del dolor por Doralice y se enamora perdidamente de Isabela. Esta, sin embargo, quiere meterse a monja y no acepta sus propuestas. Rodomonte tiene una feroz discusión con el monje y acaba por arrojarlo al mar que de allí dista tres leguas. Isabela ya no tiene a nadie que la defienda y ha de jugar de astucia. Le propone a Rodomonte la receta de una poción mágica que le volverá invulnerable, que en realidad solo es una mezcla de yerbas odoríferas. Tras beberla ella misma le dice a Rodomonte que pruebe su eficacia en su propia persona y que averigüe si ya se ha puesto invulnerable, con lo cual Rodomonte, que se lo cree, saca la espada y la mata. El guerrero se queda tan impresionado por este sacrificio que decide transformar su casa en un sepulcro dedicado a Isabela y Zerbino.

Es esta la materia narrada por las tres versiones del romance, que brindo en forma sinóptica⁵: en la primera columna *Aut*, en la segunda el *Rom* impreso, en la tercera *Reg* y en la cuarta una selección del *Orlando Furioso* de la que hablaré después. En el Aparato al pie registro las variantes de autor de fase manuscrita (*Aut*, *Aut*²) y de fase impresa (*Rom*), y la posición de *Reg*. Para destacar las variantes entre los testimonios acudí a los siguientes colores:

³ Sus tres trabajos aparecieron en la mencionada sección de Filología de Autor del último número de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (2023). No abordaron el conjunto de los ariostescos sino sendos romances: *En seguimiento de Orlando* y *La hermosa Bradamante* (Laskaris); *Con su querido Vireno* (Garribba) y *En el solene combite* (Vaccari).

⁴ La edición del *Autógrafo* es de 2007; la del *Thesoro* es de 2008a; la del *Reginensis* de 2008b; la del *Romancero* de 2009a y la de *Amigos* de 2009b.

⁵ Como en la entrega anterior, en nuestros tres apartados normalizamos parcialmente las grafías de los originales (*ul/v*, *yl/ilj*, *rr-/r-*, separación de palabras, acentos, mayúsculas y puntuación), mientras que en el Aparato mantenemos las grafías arcaicas.

(2ª col., y Aparato), en verde: variantes de *Rom* con respecto a *Aut*

(3ª col., y Aparato), en rojo: coincidencia de *Reg* y *Aut*²

(3ª col.), en azul: adiciones de *Reg* con respecto a *Aut* y *Rom*

En la transcripción de cada texto no puse los versos todos seguidos sino que los fui separando para que quedasen a la misma altura de los correspondientes versos en los demás testimonios: sistema que ya adoptamos en nuestra entrega anterior y que también adoptó Chevalier (1998) al estudiar un caso parecido, el romance *Con soberbia y grande orgullo* que él compulsó entre dos manuscritos (uno de ellos *Palma*), detectando el mismo problema de extensión (más larga la versión de *Palma*, con 56 versos más), y él también fue separando los versos para remarcar (en paralelo) las correspondencias y (con los huecos) las divergencias entre ambos testimonios.

	<i>Aut</i> (1578) n.º 41, ff. 25 ^r -26 ^r (130 vv.)	<i>Rom</i> (1583) n.º 56, ff. 157 ^r -160 ^r (136 vv.)	<i>Reg</i> (1570-1580) n.º 297, ff. 123 ^r -125 ^r (246 vv.)	<i>Orlando Furioso</i>
	Romanze	Otro Romance trigésimo tercio.	Romançe	
5	El sobervio Rodomonte, de Doralice negado, después que la tierra y cielo con quexas á importunado, en un barco iva metido y como desesperado navegava noche y día combatido de cuidado.	El sobervio Rodamonte , de Doralice negado, después que la tierra y cielo con quexas á importunado, en un barco iva metido y como desesperado navegava noche y día combatido del cuidado.	El sobervio Rodomonte de Doralices negando, al tiempo que el sol salia sus claros rayos mostrando, se levantó de la cama del mesón do fue ospedado y para poder sufrir la fuerza de su cuidado en un barco se á metido de tristeza acompañado. Navegavan noche y día, él injuria imaginando reçebida de su dama que a tal punto le ha llegado que dentro en la mar metido el agua que va cortando no puede apagar el fuego que en su pecho está encerrado.	XXVIII, 85 termine il re pagan, lasciò la mensa; indi nel letto per dormir si stese Quindi parte all'uscir del nuovo raggio XXVIII, 89 e non si può l'ingiuria tor di mente, che da la donna e dal suo re avuto have né spegner può, per star nell'acqua, il fuoco
10	Llevávale el pensamiento como enfermo congoxado que con la gran calentura, viéndose muy apretado, en la cama no reposa ni para de ningún lado y, viéndose d'esta suerte, el agua luego á dexado.	Llevábale el pensamiento como enfermo congoxado que con la gran calentura, viéndose muy apretado, en la cama no reposa ni para de ningún lado y, viéndose d'esta suerte, el agua luego ha dexado.	Iva con tal pensamiento como enfermo congoxado que de la fiebre vençido diferentes bueltas dando en la cama no reposa anque esté de qualquier lado . D'esta suerte el pagán fiero de la mar ya fastidiado en una pequeña villa fue luego desbarcado, que quedó desamparada de los que la han abitado por cierta guerra que uvo sola se la avian dexado . Y viendo que el sitio es bueno en una iglesia se á entrado que por posada queria para bivar sosegado.	XXVIII, 90 di febbre ardente, va cangiando lato; o sia su l'uno o sia su l'altro fianco XXVIII, 92 e sopra un fiume ad una villa venne dai soldati, a votarsi fu costretta XXVIII, 93 Quivi ritrova una piccola chiesa Per stanza fu da Rodomonte presa
20	Y estando pensoso un día, como siempre lo avia usado, por un pequeño camino qu'estaba en el verde de un prado, vio venir una donçella y con ella un viejo anciano y un cavallo tras de sí llevaban los dos cargado, cubierto de un paño negro, señal de luto mostrando.	Y estando pensoso un día, como siempre lo avia usado, por un pequeño camino que estava en medio de un llano , vio venir vna donçella y con ella un viejo anciano y un cavallo tras de sí llevaban los dos cargado, cubierto de un paño negro señal de luto mostrando.	Y estando pensoso un día como contino lo á usado, por un angosto camino. que estava en medio del prado con un hermitaño al lado y detrás d'ellos venia un gran cavallo cargado que el cuerpo muerto traia de Çerbino el desdichado y de un paño negro viene cubierto de cada lado.	XXVIII, 95 una donzella di viso amoroso in compagnia d'un monaco barbato
25	Era la dama Ysabela que de Çerbino su amado llevava consigo el cuerpo a donde fuese enterrado	Era la dama Isabela que de Zerbino su amado leva consigo el cuerpo a donde fuese enterrado	Isabela era la dama que aquel hermitaño honrado en su guarda ha recebido solamente procurando que solo en servir a Dios aya su vida empleado . Y aunque sin color venia y el cabello destocado	XXVIII, 96 sotto la scorta del vecchio preclaro, che le avea persuaso tutto il resto dicare a Dio del suo vivere onesto
30	y, aunque muy descolorida y el cabello destrozado,	y, aunque muy descolorida y el cavello destrozado,	55	XXVIII, 97

	viene la dama hermosa y todo el rostro bañado en lágrimas que sus ojos sin cesar an derramado, era tal su hermosura que el amor rico y pagado pudiera vivir en ella de lo demás descuidado. En viéndola Rodomonte quedó tan enamorado que determinó con esta dexar el primer cuidado,	viene la dama hermosa y todo el rostro bañado en lágrimas que sus ojos sin cesar han derramado, era tal su hermosura que el amor rico y pagado pudiera vivir en ella de lo demás descuidado. En viéndola Rodomonte quedó tan enamorado que determinó con este dexar el primer cuidado,	y los ojos hechos fuentes y el pecho en fuego abrasado, traía tanta hermosura que con la que le ha quedado pudiera el moro bivar contento rico y pagado. El moro quando la vido quedó tan enamorado que le parece que bien descuidarse del cuidado que le dava tanta pena que le tiene lastimado, y con este amor segundo quedar del otro olvidado para hacer la experiencia de sacar clavo con clavo. Habbiéndole [sic] mansamente le pregunta de su estado. Ella su mal le descubre y su querer desastrado y dizele la intención con que se á determinado de solo servir a Dios el mundo menospreciando. El moro sobervio rie de sus palabras mofando y de esta suerte responde a la dama le á hablado: “Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado”. El hermitaño que oyera lo que el moro á replicado con santos exenplos piensa ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende y muy pocas le ha dexado y tomándolo del cuello por el viento lo ha enbiado, dentro de la mar lo arroxa que está tres millas del llano y por no saber nadar en ella murió ahogado. Después qu'el sobervio moro que Rodomonte es llamado a la trizte [sic] de Isabela el ermitaño á quitado, ya quando sin él se vido con rostro más sosegado a la dama sin consuelo le habló muy bien criado diziendo que era su bien y que el alma le á robado, y todo lo que le dixo fue en lengua de enamorado. Tan afable se le muestra tan humilde y bien criado que cierto senal [sic] ninguna de fuerza no la ha mostrado, porque lo que él pretendia era que ella de su grado le diese lo que él queria sin ser el caso forçado, y conquistalla pretende con caricia y con halago. Pero la casta Isabela sienpre estava imaginando el remedio que tendria para averse libertado. Cient mill traças rebolvía diversas cosas pensando por ver si halla partido que d' esto le aya sacado. Con el honor y limpieza que en su pecho avia quedado un caso jamás pensado: de darse primero muerte que el Moro le non gozado y fuese causa de horror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo	del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti tanto però di bello anco le avanza XXVIII, 98 E ben gli par degnissima Issabella in cui locar debba il suo amor secondo, e spenger totalmente il primo, a modo che da l'asse si trae chiodo con chiodo XXVIII, 99 ed ella ogni pensier gli spiegò inante XXVIII, 100 Chiuder leon si denno, orsi e serpenti, e non le cose belle ed innocenti XXVIII, 101 quivi di spiritual cibo apparecchia Ma il Saracin, che con mal gusto nacque, non pur la saporò, che gli dispiacque XXIX, 5 e che gli ha detto invan ch' al suo deserto senza lei può tornar quando gli piace: e che muocer si vede a viso aperto, e che seco non vuol triegua né pace: la mano al mento con furor gli stese, e tanto ne pelò quanto ne prese XXIX, 6 E si crebbe la furia, che nel collo da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia XXIX, 7 ch'era più di tre miglia indi lontano, e che mori per non saper notare XXIX, 8 Rodomonte crudel, poi che levato s'ebbe da canto il garrulo eremita, si ritornò con viso men turbato dicea ch'era il suo core e la sua vita XXIX, 9 E si mostrò si costumato allora che non le fece alcun segno di forza XXIX, 10 e seco tuttavolta rivolgea XXIX, 11 Fa nell'animo suo proponimento e che le sia cagion d'errar si forte contra quel cavalier ch'in braccio spento XXIX, 12
35				
40				
45	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta del successo desdichado y dixo que su intención era, el mundo despreciando, occuparse en el servicio de aquel que la avia criado. Riose el sobervio Moro, d' esta respuesta mofando, y respondióle: “No es justo qu' esté tal rostro encerrado”.	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta del successo desdichado y dixo que su intención era, el mundo despreciando, occuparse en el servicio de aquel que la avia criado. Riose el sobervio Moro, d' esta respuesta mofando, y respondióle: “No es justo que esté tal rostro encerrado”.		
50				
55	Y porque su parecer contradixo el hermitaño, de su respuesta ofendido,	Y porque su parecer contradixo el hermitaño, de su respuesta ofendido,		
60	por el cuello lo ha tomado y por el aire le embia do jamás no fue hallado.	por el cuello lo ha tomado y por el aire lo embia do jamás no fue hallado, porque le arrojó en el mar que aunque de allí está cercano por lo menos de distancia avia tres millas de llano, do por no saber nadar dentro d' ella se á ahogado.		
65				
70	Y quando se vido solo, del monje desocupado, a la dama sin consuelo bolvió menos demudado y llamávala su dios, su conte[n]to deseado,	Y quando se vido solo, del monge desocupado, a la dama sin consuelo bolvió menos demudado y llamávala su dios y llamávala su dios su conte[n]to desseado, su regalo, su esperança, hablar de amantes usado. Y mostrose en esta ora el Moro tan bien criado que no quiso tomar d' ella cosa fuera de su grado.		
75	su regalo y su esperança, hablar de amantes usado. Y mostrose en esta ora el Moro tan bien criado que no quiso tomar d' ella cosa fuera de su grado.			
80	Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecia qu' en poder del gato á entrado.	Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecia que en poder del gato á entrado.		
85	Quisiera estar en un fuego y no donde se á hallado, y con muerte determina de poner fin a su hado antes qu' el bárbaro goze de lo que tenia pensado.	Quisiera estar en un fuego y no donde se ha hallado, y con muerte determina de poner fin a su estado antes que el bárbaro goze de lo que tenia pensado.		
90				

95	Al Moro creçe el desseo y, de cortesia menguado, por fuerza tomar queria lo que la dama á negado, la qual, viéndole que estava a ello determinado, le dixo: "Si tú quisieses no hazer lo que as pensado,	Al Moro crece el desseo y, de cortesia menguado, por fuerza tomar queria lo que la dama ha negado, la qual, viéndole que estava a ello determinado, le dixo: "Si tú quisieses no hazer lo que has pensado,	una cosa á imaginado 150 que viendo al Moro pedir lo que él tenia pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseadado. Un día que él pretendía acabar lo comenzado 155 ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: "Si tú me hazes segura que mi honor avrá guardado" 160 el dechoro de limpieza, un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve 165 que otras muchas avrán dado de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mi una cosa que en quantas Dios á criado 170 solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado. Una yerva yo conozco y aún la he visto en este prado que con la yedra cozido 175 deshecha con virgen mano y la ruda juntamente y el ciprés todo mesclado da un licor con que se bañan; siendo tres vezes bañado, 180 el cuerpo queda tan duro de tal suerte preparado que el hierro agua ni fuego enpeçerle es escusado. Y de mes a mes conviene que se haga siempre el baño porque su virtud se pierde esté término pasando. Y en premio de todo esto que luego me ayas jurado que con obras ni palabras nunca me ayas molestado hasta que el baño esté hecho". A tanto le ha provocado que aquello y más prometiera 195 solo por quedar amado. El juramento le hizo como ella lo ha rrogado. Ella con este contento, con Rodomonte a su lado, 200 iva las yervas cogendo las que más gusto le an dado. Y a la iglesia se bolvieron y su baño an comenzado y con el fuego encendido el Moro en calor á entrado. Y dióle tan grande sed que de beber á demandado dos veces se ha bevido de vino griego estremado. 210 Enborrachose con él como no está acostunbrado a su seta maldezía que tal licor le á vedado. La dama en medio del fuego 215 la caldera avía quitado y dize que ella haría de lo que avía publicado: la experiencia soberana en su cuerpo delicado y pídele que su espada en herirla aya empleado y dizele que sin duda no le podrá hazer daño. El moro diz que sea y la dama se á bañado y después de averlo hecho la espada avía sacado: cortárale la cabeça 230 de la vida le á privado y el nombre de su Zerbrino el alma salía nombrando. El fuerte Moro blasphema el horror desconcertado piensa eternizar la fama a quien la vida á quitado. 235 Hizo una fuente famosa y un monumento labrado adonde hazer pudiese de los despojos ganados un sacrificio solemne 240	il modo trovò al fin di ripararsi XXIX, 13 Al brutto Saracin, che le venia già contra con parole e con effetti privi di tutta quella cortesia -Se fate che con voi sicura io sia del mio onor (disse) e ch'io non ne sospetti cosa all'incontro vi darò, che molto più vi varrà, ch'avermi l'onor tutto XXIX, 14 Per un piacer di sì poco momento, di che n'ha sì abbondanza tutto 'l mondo Potrete tuttavia ritrovar cento e mille donne di viso giocondo; ma chi vi possa dar questo mio dono, nessuno al mondo, o pochi altri ci sono XXIX, 15 che bollita con elera e con ruta ad un fuoco di legna di cipresso, e fra mano innocenti indì premuta manda un liquor, che, chi si bagna d'esso tre volte il corpo, in tal modo l'indura XXIX, 16 un mese invulnerabile si trova. Oprar convienisi ogni mese l'ampolla; che sua virtù più termine non giova XXIX, 17 che su la fede vostra mi giuriate che né in detto né in opera molesto che più ch'ella non disse, le promesse XXIX, 19 Ad Issabella il re d'Alger scongiuri di non la molestar fe' più di mille ricoglie di molte erbe; e il Saracino non l'abandona e l'è sempre vicino XXIX, 21 sentia, per lo calor del vicin fuoco tal sete, che bevendo or molto or poco, duo baril votar pieni di grego XXIX, 22 Non era Rodomonte usato al vino, perché la legge sua lo vieta e dannia; e poi che lo gustò, liquor divino gl'par, miglior che 'nettare o la manna; e riprendendo il rito saracino XXIX, 23 La donna in questo mezzo la caldaia dal fuoco tolse, ove quell'erbe cosse te ne farò l'esperienza ancora non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora XXIX, 24 tu poi tua forza in me prova e tua spada, se questo abbia vigor, se quella rada XXIX, 25 si con la mano e si col ferro crudo, che del bel capo, già d'Amore albergo, de' tronco rimanere il petto e il tergo XXIX, 26 voce, ch'uscendo nominò Zerbrino XXIX, 31 se, poi ch'a morte il corpo le percosse, desse almen vita alla memoria d'ella XXIX, 32 la chiesa che i duo amanti have nel centro
100	en cambio yo te daría un bien qu'és tan extremado que solo con él serías para siempre eternizado: y es que conozco una yerva (y la he visto en este prado)	en cambio yo te daría un bien que es tan extremado que solo con él serías para siempre eternizado: y es que conozco una yerva (y la he visto en este prado)	175	
105	que, coçida con la ruda y el ciprés allí mezclado, el hombre que en ello fuere de todas partes bañado	que, cozida con la ruda y el ciprés allí mezclado, el hombre que en ello fuere de todas partes bañado	180	
110	le queda el cuerpo tan duro qu'el agua ni el fuego airado ni el hierro podrá offendelle ni todo lo que ay criado.	le queda el cuerpo tan duro que el agua ni el fuego airado ni el hierro podrá offendelle ni todo lo que ay criado.	185	
115	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mi ni tomes contra mi grado.	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mi ni tomes contra mi grado.	190	
120	Y para que de lo dicho quedes muy asegurado (y no pienses que te doy algún beneno mezclado) yo me bañaré primero en estando aderezado, y entonces podrás en mi con un puñal afilado	Y para que de lo dicho quedes muy asegurado (y no pienses que te doy algún veneno mezclado) yo me bañaré primero en estando aderezado, y entonces podrás en mi con un puñal afilado	200	
125	ver tan çierta la experiencia como yo te he contado". Creyolo el Moro bestial y ella, aviéndose lavado, el blanco cuello desnudo dio al cuchillo aparejado, el qual del primero golpe fue con brevedad cortado, y tres botes dio del suelo y en cada qual á nombrado el nombre de su Cerbino a quien avía tanto amado. Fin	ver tan çierta la experiencia como yo te lo he contado". Creyolo el Moro bestial y ella, aviéndose lavado, el blanco cuello desnudo dio al cuchillo aparejado, el qual del primero golpe fue con brevedad cortado, y tres botes dio en el suelo y en cada qual ha nombrado el nombre de su Cerbino a quien avía tanto amado.	205	
130			210	
135			215	
			220	
			225	
			230	
			235	
			240	

		<p>al cuerpo que avía enterrado. Y puso por condición que ninguno llegue al pago sin que primero alli dexé las armas o el cavallo.</p>	245	<p>XXIX, 38 E tutti, ove acqvisitar credean la palma, lasciavan l'arme, e molti insieme l'alma</p>
--	--	--	-----	--

APARATO DE VARIANTES

- v. 1 Rodomonte *Aut, Reg* : Rodamonte *Rom*
- v. 5 jua metido *Aut, Rom* : se ha metido *Aut², Reg*
- v. 9 lleuauale el pensamiento *Aut, Rom* : yua con tal et pensamiento *Aut², Reg*
- v. 20 en el verde de un prado *Aut* : en medio de vn llano *Rom* : en el medio de un prado *Aut², Reg* (del prado *Reg*), («el» tachado en *Aut²*)
- v. 29 llevaua *Aut* (traía *Reg*) : lleua *Rom*
- v. 35 que sus ojos *Aut, Rom* : de sus ojos *Aut²* : los ojos *Reg*
- v. 36 sin çesar an derramado *Aut, Rom* : tristes auian derramado *Aut²* : hechos fuentes *Reg*
- v. 38 amor rico *Aut, Rom* : rrico amor *Aut²* : contento rico *Reg*
- v. 41 Rodomonte *Aut, Reg* : Rodamonte *Rom*
- v. 43 con esta *Aut* : con este *Rom* : con ella *Aut²* : con este amor *Reg*
- v. 55 y respondiòle *Aut, Rom* : y dixo *Aut²* : responde *Reg*
- v. 60 lo ha tomado *Aut, Rom* : lo avuia tomado *Aut²* : tomandolo *Reg*
- v. 60 por el cuello *Aut, Rom* : del cuello *Aut², Reg*
- v. 61 le embia *Aut* : lo embia *Rom* : lo ha enbiado *Reg*
- vv. 63-68 [om.] *Aut* : porque le arrojò en el mar / que aunque de alli esta cercano / por lo menos de distancia, / auia tres millas del llano, / do por no saber nadar / dentro d'ella se a ahogado *Rom* : dentro de la mar lo arroxa / que esta tres millas del llano / y por no saber nadar / en ella murio ahogado *Reg*
- v. 74 su conte[n]to deseado *Aut, Rom* : su coraçon deseado *Aut²* : [om.] *Reg*
- v. 75 regalo y su *Aut* : regalo su *Rom* : [om.] *Reg*
- v. 88 fin a su hado *Aut* : fin a su estado *Rom* : darse primero muerte *Reg*
- v. 92 cortesía menguado *Aut, Rom* : cortesía priuado *Aut²* : [om.] *Reg*
- v. 96 a ello *Aut, Rom* : a esto *Aut²* : [om.] *Reg*
- v. 126 te he contado *Aut* : te lo he contado *Rom* : [om.] *Reg*
- v. 133 dio del suelo *Aut* : dio en el suelo *Rom* : [om.] *Reg*

Como adelantamos, cabe notar el *quantum* o la distinta longitud de las tres versiones. El texto resulta ser más corto en los testimonios autoriales, pues tiene 130 versos en *Aut* y en *Rom* pasa a tener 136, mientras que en *Reg* crece vertiginosamente con 116 versos más (marcados en azul) que montan a 246. Por tanto, una versión más larga, manuscrita, y otras dos más cortas, y autoriales.

En cuanto a las dos versiones autoriales, como se ve por el color verde, son pocas las lecciones que *Rom* corrige o cambia con respecto a *Aut* en el paso del manuscrito al texto impreso⁶, salvo una adición de seis versos nuevos (entre los vv. 62

⁶ Los cambios de *Rom* son pocos y de poca monta, comenzando con el nombre de «Rodomonte» vs. «Rodomonte» (v. 1 y v. 42) y siguiendo con «un llano» vs. «un prado» (v. 20), «llevava» vs. «lleva» (v. 30), «estado» vs. «hado» (v. 89), junto con otros más que son menudencias.

y 69) que es necesaria por especificar dónde va a parar el monje al que Rodomonte agarra por el cuello y lanza al aire, porque (nos dice la adición) lo arroja al mar que está a tres millas de distancia y en el que el fraile por no saber nadar ahoga (son todos contenidos que también están en el original del *Orlando Furioso*, XXIX.7). Este añadido lo comparte *Reg*, también remarcado en verde, aunque en forma más breve (4 versos y no 6). Otro comentario sobre las versiones autoriales atañe a las autocorrecciones en la interlínea de *Aut*, con sigla *Au*² (que significa *Autógrafo 2*). Estas autocorrecciones no pasan al impreso. Son 13 en total para este poema, de las que una sola se recoge en *Rom* (incluso parcialmente)⁷ y las restantes 12 no llegan a editarse, quizás por redactarse después del original de imprenta que sirvió de base a la edición del *Romancero* de 1583.

Las autocorrecciones de *Au*², sin embargo, son recogidas por *Reg* en cuatro casos (marcados en rojo en la 3ª columna y en el Aparato): en el v. 5, «se ha metido» *Au*², *Reg* (*vs.* «iva metido» *Aut*, *Rom*); en el v. 9, «iva con tal pensamiento» *Au*², *Reg* (*vs.* «llevávale el pensamiento» *Aut*, *Rom*); en el v. 20 «en el medio de un prado» *Au*², *Reg* (*vs.* «en el verde de un prado» *Aut*; «en medio de un llano» *Rom*); en el v. 60, «del cuello» *Au*², *Reg* (*vs.* «por el cuello» *Aut*, *Rom*). Ello significa que *Reg* recoge siquiera cuatro de esas 13 autocorrecciones, que de otra forma se echarían a perder (porque ya vimos que el impreso las desecha, o mejor, no las tiene a mano a la hora de editarse). Por otra parte, *Reg*, salvo el trozo de seis versos añadidos, no acoge las innovaciones del impreso, como si fuese anterior a cuando se introducen o independiente. Por tanto, *Reg* está emparentado solo parcialmente con la fase impresa y en medida mayor con la parte manuscrita primitiva de la tradición, al traer *lectiones* que le vienen del *Autógrafo*, sea en la primera redacción (*Aut*) sea en la segunda o autocorrecciones de la mano del autor (*Au*²).

No queda sino pasar al último aspecto (el más llamativo) que voy a destacar de *Reg*, que es el de sus muchas adiciones de versos enteros, o sea, de cuando se aleja de las dos versiones autoriales, la manuscrita y la impresa, y se enfrenta aislado contra la tradición. Como dije, marqué en azul todos sus añadidos, y bastará con dar un rápido vistazo para percatarse que las adiciones no se agrupan en una determinada zona del poema (la inicial o la final) sino que se reparten por igual y por doquier, y casi siempre vienen no en versos sueltos sino en grupos de versos solidarios entre sí, que muchas veces abarcan entre ocho y más versos que dejan traslucir las octavas del Ariosto. En efecto, los añadidos vienen directamente del original italiano del *Orlando Furioso*. Lo comprobamos en la cuarta columna que trae el texto (selecto) de Ariosto (1964). Marqué en negrita toda adición de *Reg* que coincide con el texto

⁷ En el v. 20 a la *lectio* original de *Aut* «en el verde de un prado» la autocorrección opone «en el medio de un prado», acogida solo parcialmente por *Rom* ya que adopta el comienzo («en medio») y no el final (*prado* es mudado en *llano*): «en medio de un llano».

italiano. No tengo espacio para comentar todos los casos pero una vez más basta la filología del ojo y mirar las negritas para comprobar que casi toda adición viene del texto italiano y es necesaria a la narración⁸.

Es el mismo caso que estudiaba Garribba (2023) para el romance de Vireno donde también había añadidos de *Reg* que procedían de Ariosto. En cambio, no es igual a lo que comentaba Chevalier (1998) del manuscrito de Palma, porque al averiguar si las adiciones venían del *Orlando* el estudioso no halló correspondencia, lo que le llevó a adjudicar la paternidad de los añadidos (con gran variedad de léxico) a «una especie intermediaria entre lector pasivo y poeta», o «lector meditativo», o «lector activo», o «lector creador», y no se atrevía a escoger (Chevalier: 1998, 410). Nuestro caso es distinto: las adiciones de *Reg*, sea en el romance de Vireno sea en este de Rodomonte, derivan todas del *Orlando* y nos llevan a pensar no en un copista cualquiera sino en alguien culto que lee el Ariosto y que a la vez tiene acceso a los originales de Padilla, ya que conoce el *Autógrafo* e incluso sus autocorrecciones, con las que coincide él solo frente a la tradición. Pudo acceder en este caso a una versión primitiva y más amplia del romance, que después Padilla acortaría. De todas formas, la versión de Rodomonte que custodia *Reg* representa una «etapa anterior» a la del *Romancero* impreso, tal y como (para otros casos) había supuesto Jones (1972), que por ello mismo adelantó la fecha de este Cancionero.

II) El poema de Padilla en la versión de *Reg* (n.º 221, fols. 93v-95r) que voy a comentar también se encuentra en *Aut* en los fols. 102v-103v y arranca con el verso «El mal que Amor me á dado». El texto en *Aut* se compone de 11 estrofas en liras, con un total de 55 versos, y gira alrededor del tema de la «pena dolorida» (v. 13) causada por una dama desdenosa. Además de *Aut*, lo encontramos en *Thes* y en el *Cancionero de la mano y pluma de Jacinto López*, fechado en 1620 (en adelante *JacLop*). Pero sobre los testimonios volveré.

Antes de entrar en el análisis, una observación acerca de cómo aparece rotulado el poema. Si en *Aut* los versos vienen precedidos por la rúbrica *Otras*, que sobrentiende «liras» y hace referencia a la continuidad métrica con respecto al texto anterior («Si alguna dulce lira», fols. 100r-102r), en los otros testimonios nos en-

⁸ Curiosamente las dos versiones autoriales cortan pasajes importantes para la narración, que venían en el *Orlando* y que el *Reg* conservó, como, entre otros: vv. 3-6 de *Reg* (la cama, el mesón y el alba); vv. 12-17 (la injuria que infligió la dama, el agua que no apaga el fuego); vv. 27-35 (la llegada, la villa deshabitada, la iglesia por posada); vv. 57-58 (los ojos como fuentes, el pecho abrasado); vv. 69-73 (el segundo amor: clavo con clavo); vv. 85-86 (el león y la serpiente); vv. 97-102 (la mano que agarra la barba del monje y la arranca); vv. 135-141 (busca una solución, un «partido»); vv. 163-166 (un placer tan breve); vv. 170-173 (solo ella conoce la hierba); vv. 175-176 (la yedra, amasada con mano virgen); vv. 185-187 (bañarse con la hierba cada mes); vv. 200-214 (salen a coger hierbas, el moro tiene sed y se emborracha con vino griego); vv. 235-246 (el monumento fúnebre a los dos amantes), etc.

contramos con: *Carta en liras* (*Thes*), *Carta en cançión* (*JacLop*) y *Epístola* (*Reg*). La vacilación entre *carta* y *epístola* atestigua la confusión terminológica existente en la época dentro del género de la epístola poética⁹, pero Padilla para la versión impresa de *Thes* elige como etiqueta *Carta en liras*. Nuestro poema es, a todos los efectos, una «carta de amores»¹⁰, «un género bastante cultivado por los poetas cancioneriles» (Pérez Priego: 1983, I, 136) y mucho por el linarense¹¹. De hecho, si consideramos *Thes*, que es donde el poeta publica nuestro texto en 1580, descubrimos que en él aparecen 41 entre cartas y epístolas¹² (es decir, el 11,4% del total de los textos, que son 359), todas amorosas, con una extensión media de un centenar de versos y, como afirma Toro Valenzuela (2000, 224), «escritas indistintamente [...] en tercetos, redondillas, dobles quintillas, quintillas, liras, octavas, tercetos y verso

⁹ En el caso de Padilla, Bernardo Toro Valenzuela (2000, 225) afirma que «la distinta denominación de estas composiciones no parece responder a ninguna diferencia significativa». Generalmente la carta es en arte menor, especialmente en octosílabos, y la epístola en endecasílabos, aunque, como afirma Francisco López Estrada, «la carta es el género más indeterminado que existe y una de las formas más libres de la expresión escrita» (*apud* Esteva de Llobet: 2017, 224). Esta confusión se detecta también en un autor como Jorge de Montemayor, que, como Padilla, emplea indistintamente los términos *carta*, *epístola* y *letra* (Esteva de Llobet: 2017).

¹⁰ Los antecedentes de la carta de amores en versos «se han señalado en las *Heroidas* de Ovidio, el *salut d'amors* provenzal y el *Filostrato* de Boccaccio» (Pérez Priego: 1983, I, 136). Para el desarrollo de la carta de amores en la lírica cortés de Francia, véase Wolf: 1996. Pierre Le Gentil (1981, I, 225) considera el poema de Santillana «Gentil dueña cuyo nombre», como «el ejemplo más antiguo conocido en la lírica cuatrocantista castellana» (en la nota 29 recoge algunas muestras en la lírica castellana y en la portuguesa). Sobre la epistolografía, véanse, p. ej.: Barrenechea: 1990; Ignacio Díez Fernández: 2000; López Bueno: 2000; López Estrada: 2000; Pedro Ruiz Pérez: 2004 y Vinatea Recoba: 2009. Sobre las cartas de amores en prosa, véanse por ejemplo Cortijo Ocaña: 1998.

¹¹ Según Toro Valenzuela (2000, 224), «Padilla se encontraba más 'cómodo' en los moldes estróficos tradicionales como demostraría el hecho de que las epístolas de extensión inferior a la media se compusieron mayoritariamente en estrofa italiana y las de extensión superior a la misma, en estrofas castellanas octosilábicas». En cuanto a las características del corpus epistolar de Padilla, destaca el monotematismo amoroso (tanto las cartas como las epístolas se dirigen a un *tú* femenino que rechaza firmemente al amado, causando las quejas dolorosas del poeta), la variedad métrica y una extensión mediana de un centenar de versos (Valladares Reguero: 2009, 316-317). Por lo tanto, «no está presente en Padilla [...] ningún ejemplo de epístola amistosa o de epístola moral de corte horaciano» (Toro Valenzuela: 2000, 226), ignorando, pues, «los avances que Garcilaso había realizado en este género» (Toro Valenzuela: 2000, 229). Por otra parte, como defiende Elías Rivers (1993-1994, 28), «la norma horaciana, basada en la amistad entre dos hombres, no admitía destinatarios femeninos; la diferencia sexual implica un cambio genérico y estilístico». En palabras de Valladares Reguero (2009, 317), «en muchos casos el título de *carta* o *epístola* no es más que un recurso formal, que apenas tiene incidencia en la estructura de la composición». Véase también Díez Fernández: 2000, 174-175.

¹² Los dos estudiosos que se han dedicado a la poesía epistolar de Padilla, Toro Valenzuela (2000) y Valladares Reguero (2009), discrepan sobre el número de cartas y epístolas en *Thes*: uno cuenta 39 textos mientras que el otro 41. Una posible explicación de este desacuerdo la ofrece Valladares Reguero (2009, 298, nota 2).

suelto, e incluso estrofas de nueve y doce versos no codificadas por los tratados de métrica», siendo nuestra carta la única en liras¹³.

En cuanto a su estructura (que comento en la versión de *Aut*), el poema se divide en tres bloques que no respetan la tripartición típica de Padilla (*captatio benevolentiae-narratio-petitio*) (Toro Valenzuela: 2000, 229; Valladares Reguero: 2009, 304): en el primero, que ocupa las estrofas I-III, el yo poético presenta su situación de postración emocional debida al «mal que Amor me á dado» (v. 1), un mal tan profundo que incluso una fiera se turbaría al conocerlo. Además, confiesa que, a estas alturas, su único alivio es considerarse «el más perdido / de quantos por Amor han padeçido» (vv. 9-10). Solo en la estrofa III la voz lírica se apela directamente a alguien: «Y vos, endureçida» (v. 11). La destinataria del poema es esa dama desdenosa tan recurrente en la lírica de la época y nuestro texto es un diálogo, si bien con un interlocutor mudo ya que esta destinataria, la mujer amada, no toma nunca la palabra para responder. Por otra parte, esta es la situación comunicativa usual en las cartas de amores: lo que no es común, tampoco en Padilla, es una aparición tan tardía del interlocutor femenino. A pesar de contemplar su dolorosa pena («me abraso en bivo fuego», v. 12), la dama se muestra insensible, al alimentar continuamente el «desasosiego» (v. 15) del yo poético. Como veremos, este primer bloque es el único que se mantiene igual en todos los testimonios, a demostración de su intrínseca unidad interna.

El segundo bloque del poema lo constituye su parte central, a saber, las estrofas IV, V, VI, VII y VIII, que significativamente arrancan todas –salvo la octava, la conclusiva de esta parte– con la anáfora de la conjunción «y» (anticipada en la estrofa III). La estrofa IV se abre con el verso «Y así bivo muriendo» (v. 16), que, con su trillado oxímoron, anuncia el sentido de los versos que siguen. En ellos, el yo poético se dedica a quejarse de su condición de muerto en vida: es la «imaginación» continua de la dama la que consume al poeta. Un estado, este, analizado en las estrofas V, VI y VII: en la V es la «cansada lengua» (v. 21) de la voz lírica la que sufre las consecuencias de su aficción, al no poder entonar «cançiones de alegría» (v. 22); en la VI es «el alma sin ventura» (v. 26) la que sufre en la oscuridad en la que crece el tormento; en la VII son «todos mis sentidos» (v. 31) los que ya se han rendido y no le sostienen. La estrofa VIII cierra este bloque con una afirmación tajante: citando un conocido refrán de la época¹⁴, dice que no hay ninguna «gloria» (v. 36) en «dar [a] moro muerto gran lançada» (v. 37), en ensañarse contra alguien

¹³ Valladares Reguero (2009, 301) explica que la rúbrica *Cartas en liras* aparece dos veces en *Thes*, pero solo una está escrita efectivamente en liras, siendo la otra en endecasílabos sueltos.

¹⁴ «A moro muerto gran lançada, proverbio común en oprobio de los cobardes fanfarrones» (Covarrubias: 1611, s.v. 'lançada'). El refrán está documentado también en Correas (1924, 46).

inerme, y en dejar a «un alma desdichada» (v. 39) sin ningún tipo de consolación como está haciendo la dama con él.

El tercero y último bloque del poema (estrofas IX, X, XI) se caracteriza por el vehemente apóstrofe del yo lírico a la destinataria de los versos, como queda patente por la repetición del pronombre átono de segunda persona plural, *-os*: «demandaros» (v. 41), «serviros» (v. 43), «amaros» (2 veces, v. 43 y 55), «veros» (v. 51), «desearos» (v. 52), «quereros» (v. 53), «os acordéis» (v. 55) y «suplicaros» (v. 54), además del pronombre sujeto *vos* (v. 46). Así, el yo poético aclara que no quiere un «remedio» (v. 42) para su «pena dolorida» de parte de la dama, porque sabe que este sentimiento se da gratuitamente y que el verdadero responsable es el propio Amor. Por esto, afirma arrepentido, sus quejas son una ofensa y fruto de su «pensamiento» (v. 49), ya que, en realidad, como recompensa para su sufrimiento solo le basta con ver a la mujer amada. Aun así, el poema se cierra con una *petitio* desesperada: «bien podré, por quereros, / señora, suplicaros / que os acordéis que muero por amaros» (vv. 53-55).

Como he adelantado al comienzo, además de *Reg* y de *Aut*, nuestro texto es transmitido por otros dos testimonios:

Thes = *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580, fols. 124v-125v (2ª ed. 1587 = *Thes*², fols. 280r-281r)¹⁵

JacLop = Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3915, *Cancionero de la mano y pluma de Jacinto López* (1620), fols. 207v-208v¹⁶

Brindo a continuación, en forma sinóptica, las cuatro versiones del poema, en orden cronológico de izquierda a derecha. En el Aparato, registro las variantes de autor presentes en *Aut*, indicando la primera versión tachada con *Aut*¹ y la autocorrección con *Aut*². En la Tabla en la 3ª columna destaco en rojo las coincidencias entre *Reg* y *Aut*², en fucsia las variantes de *Reg* con respecto a *Aut* (y a *Thes*, si coinciden los dos testimonios autoriales) y en azul las adiciones exclusivas de *Reg*. En las columnas II y IV marco en verde las variantes de *Thes* con respecto a *Aut* (y también de *JacLop* y *Reg* cuando lo siguen) y en marrón claro las variantes exclusivas de *JacLop*; finalmente, con un asterisco las estrofas de *Thes*, *Reg* y *JacLop* que cambian de posición con respecto a *Aut*, que tomo como referencia para la numeración de las estrofas:

¹⁵ Es el n.º 92 de la edición de Labrador y DiFranco (2008a, 214-215 y 727). He consultado el ejemplar conservado en la Real Academia Española, signatura RM-2558, disponible en línea: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=19780 [20 febrero 2023].

¹⁶ El cancionero se puede consultar en línea: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012528&page=1>> [20 febrero 2023].

	<i>Aut</i> (1578) n.º 194, ff. 102v-103v	<i>Thes</i> (1580) n.º 92, ff. 124v-125v	<i>Reg</i> (1570-1580) n.º 221, ff. 93v-95r	<i>JacLop</i> (1620) ff. 207v-208v
	Otras	Carta en liras	Epístola	Carta en canción
5	I. Del mal que Amor me á dado, si alguna parte aquí mostrar pudiera, yo vivo confiado, que oíllo entenciera las entrañas eladas de una fiera.	I. Del mal que Amor me ha dado, si alguna parte aquí mostrar pudiera, yo vivo confiado, que oírlo entenciera las entrañas eladas de una fiera.	I. El mal que Amor me á dado, si alguna parte d'él mostrar pudiera, yo vivo confiado, que oírlo entenciera las entrañas eladas de una fiera.	I. Al mal que Amor me á dado, si alguna parte aquí mostrar pudiera, yo vivo confiado, que v'ibo entenciera las entrañas heladas de una fiera.
10	II. Porque ya tal me siento y a tan extraño extremo soy venido, que todo mi contento es verme el más perdido de quantos por Amor han padecido.	II. Porque ya tal me siento y a tan extraño extremo soy venido, que todo mi contento es verme más perdido que quantos por Amor han padescido.	II. Porque ya tal me siento y a tan extraño extremo soy venido, que todo mi contento es verme el más perdido de todos los amantes que an nascido.	II. Porque tal ya me siento y a tan extraño termino soy benido, que todo mi contento es verme más perdido que quantos por Amor an padescido.
15	III. Y vos, endurecida, viendo cómo me abraso en vivo fuego, mi pena dolorida echáisla toda en juego, porque no falte en mi desasosiego.	III. Y vos, endurecida, viendo cómo me abraso en vivo fuego, mi pena dolorida echáisla toda en juego, porque no falte en mi desasosiego.	III. Y vos, endurecida, viendo cómo me abraso en vivo fuego, mi pena dolorida echáisla toda en juego, porque no falte en mi desasosiego.	III. Y vos, endurecida, viéndome cómo me abraso en vivo fuego, mi pena dolorida echáisla toda en juego, porque no falte en mi desasosiego.
20	IV. Y así vivo muriendo, y sin saber de quién, me estoy quexando, y estoyme deshaciendo, contino imaginando, que no tiene mi bien cómo ni cuándo.	IV. Y así vivo muriendo, y sin saber de quién, me estoy quexando, y voyme consumiendo de estar imaginando que no tiene mi bien cómo ni cuándo.	XII. Y lo que más condena el alma que por vos está penando es ver que de mi pena estáis siempre burlando y que gustáis de verme agonizando.	IV. Así vivo muriendo, sin saver de quién, yo m'estoy quexando, y voyme consumiendo de estar imaginando, que no tiene mi bien cómo ni cuándo.
25	V. Y mi cansada lengua que cantava cançiones de alegría, viendo cómo no mengua la triste pena mía, bive ya lamentando noche y día.	V. Y mi cansada lengua que cantava cançiones de alegría, viendo cómo no mengua la triste pena mía, vive ya lamentando noche y día.	VIII*. Pues no se gana gloria de dar a moro muerto gran lançada, ni es triunfo de victoria una vida penada dexar de todo bien desanparada.	V. Y mi cansada lengua que cantava cançiones de alegría, viendo cómo no mengua la triste pena mía, vibe ya lamentando noche y día.
30	VI. Y el alma sin ventura, que por amaros tanto mal padeçe, en la tiebiella obscura que en mi tormento creçe, está sufriendo el mal que no mereçe.	VII*. Y todos mis sentidos, que otro tiempo pudieran socorrerme, están ya tan rendidos, que en lugar de valerme, se juntan muy de veras a offenderme.	XIII. Que puesto que no uviera alguna priedad en vuestro seno, al menos justo fuera, sabiendo como peno, acordaros de darme un rato bueno.	VII*. Y todos mis sentidos, que otro tiempo pudieron socorrerme, están ya tan perdidos, que en lugar de valerme, se juntan muy de veras a offenderme.
35	VII. Y todos mis sentidos, que otro tiempo pudieran socorrerme, están ya tan rendidos, qu'en lugar de valerme, se juntan muy de veras a offenderme.	VI*. Y el alma sin ventura, que por amaros tanto mal padeçe, en la prisión obscura do mi tormento creçe está sufriendo el mal que no mereçe.	XI*. Que aunque solo con veros se pague el gran dolor de deseáros, por solo bien quereros, meresco demandaros que os acordéis que muero por amaros.	VI*. Y el alma sin ventura, que por amaros tanto mal padeçe, en la prisión obscura de mi tormento creçe y está sufriendo el mal que no mereçe.
40	VIII. Pues no se gana gloria de dar [a] moro muerto gran lançada, ni es triumpho de victoria un alma desdichada dexar de todo bien desconfiada.	VIII. Pues no se gana gloria en dar a moro muerto gran lançada, ni es honrosa victoria un alma lastimada dexar de todo bien desconfiada.	XIV. Porque mis trizes ojos dan muestras que en el centro de mi pecho está de mis enojos el coraçon deshecho que aun çeniza no tiene de provecho.	VIII. Pues no se gana gloria de dar a moro muerto gran lançada, no es honrosa victoria a un alma lastimada dexar de todo bien desconfiada.
45	IX. No quiero demandaros remedio, pues tan poco e mereçido, que a serviros y amaros nunca entre por partido, sino a merçed de Amor que me ha ofendido.	IX. [om.] [om.] [om.] [om.]	V*. Y mi cansada lengua que cantava cançiones de alegría, viendo que nunca mengua la triste pena mía, bive ya lamentando noche y día.	IX. [om.] [om.] [om.] [om.]
50	X. Y si de vos me quexo es ofender tan gran mereçimiento, de suerte que me dexo llevar del pensamiento, y en esto é puesto mi contentamiento.	X. [om.] [om.] [om.] [om.]	X. [om.] [om.] [om.] [om.]	X. [om.] [om.] [om.] [om.]
55	XI. Y aunque solo con veros pagais lo que padeço en deseáros, bien podré, por quereros, señora, suplicaros que os acordéis que muero por amaros.	XI. Y aunque solo con veros pag[u]éis lo que padeço en deseáros, bien podré, por quereros, señora, suplicaros que os acordéis que muero por amores.	VII*. Y todos mis sentidos, que otro tiempo pudieran socorrerme, tenéislos tan rendidos, qu'en lugar de valerme, se juntan muy de veras a offenderme.	XI. Y aunque solo por veros pague lo que padeço en deseáros, bien podré por quereros, señora, suplicaros que os acordéis que muero por amaros.
			VII*. Y todos mis sentidos, que otro tiempo pudieran socorrerme, tenéislos tan rendidos, qu'en lugar de valerme, se juntan muy de veras a offenderme.	
			IV*. Y así vivo muriendo, y sin saber de quién, me estoy quexando, y voyme consumiendo, de estar imaginando, que no tiene mi bien cómo ni cuándo.	
			IX*. Y no es bien demandaros remedio a quien tan poco ha merescido, que a serviros y amaros nunca entro por partido, sino solo a merçed del dios Cupido.	
			XV. Así que yo no quiero pretender con mis males obligaros sino mostrar que muero para desengataros que aunque me maltratéis no he de olvidaros.	

APARATO DE VARIANTES

- Rubr Otras *Aut* : Carta en liras *Thes* : Epistola *Reg* : Carta en cancion *JacLop*
- v. 1 Del mal *Aut*, *Thes* : **El** mal *Reg* : **Al** mal *JacLop*
- v. 2 si alguna parte aqui *Aut*, *Thes*, *JacLop* : si alguna parte **del** *Reg*
- v. 4 que oillo *Aut* : que oyrlo *Thes*, *Reg* : que **vivo** *JacLop*
- v. 6 ya tal *Aut*, *Thes*, *Reg* : **tal ia** *JacLop*
- v. 7 extremo *Aut*, *Thes*, *Reg* : **termino** *JacLop*
- v. 9 el más perdido *Aut*, *Reg* : **mas perdido** *Thes*, *JacLop*
- v. 10 de quantos por Amor an padeçido *Aut* : de **todos los amantes que an nascido** *Reg* : **que** quantos por amor an padescido *Thes*, *JacLop*
- v. 12 viendo *Aut*, *Thes*, *Reg* : viend**ome** *JacLop*
- v. 16 Y ansi *Aut*, *Thes*, *Reg* : **Así** *JacLop*
- v. 17 y sin saber de quien me estoy *Aut*, *Thes*, *Reg* : **sin** sauer de quien **io** mestoi *JacLop*
- v. 18 estoyme deshaciendo *Aut* : **voyme consumiend** *Thes*, *Reg*, *JacLop*
- v. 19 contino ymajinando *Aut* : **de estar** imiginando *Thes* : **de estar** imaginando *Reg*, *JacLop*
- v. 23 biendo como no mengua *Aut*, *Thes*, *JacLop* : viendo **que nunca** mengua *Reg*
- vv. 26-35 *Thes* y *JacLop* invierten las estrofas VI y VII de *Aut*; *Reg* la mueve más adelante
- v. 27 por amaros *Aut*, *Thes*, *JacLop* : por **quereros** *Reg*
- tanto mal padeçe *Aut*, *Reg*, *JacLop* : tanto **mal mal** padece *Thes*
- v. 28 en la tiniebla *Aut*, *Reg* : en la **prision** *Thes*, *JacLop*
- v. 29 que en mi tormento *Aut*, *Reg* : **do** mi tormento *Thes* : de mi tormento *JacLop*
- v. 30 esta sufriendo *Aut*, *Thes*, *Reg* : **y** esta sufriendo *JacLop*
- v. 32 pudieran socorrerme *Aut*, *Thes*, *Reg* : **pudieron** socorrerme *JacLop*
- v. 33 estan ya tan rendidos *Aut*, *Thes* : estan ia tan **perdidos** *JacLop* : **teneyslos** tan rendidos *Reg*
- v. 37 de dar *Aut*, *Reg*, *JacLop* : **en** dar *Thes*
- v. 38 ni es triumpho de victoria *Aut*, *Reg* : ni es **honrrrosa** victoria *Thes*, *JacLop* (**no** *JacLop*)
- v. 39 un alma desdichada *Aut* : un alma **lastimada** *Thes* : **una vida penada** *Reg* : **a** un alma **lasti-**
mada *JacLop* :
- v. 40 desconfiada *Aut*, *Thes*, *JacLop* : **desanparada** *Reg*
- vv. 41-45 [*om.*] *Thes*, *JacLop*
- v. 41 No quiero demandaros *Aut* : **Y no es bien** demandaros *Reg*
- v. 42 remedio pues tan poco e merecido *Aut* : remedio **a quien** tan poco **a** merecido *Reg*
- v. 44 entre *Aut* : **entro** *Reg*
- v. 45 sino solo a merçed del dios Cupido *Aut*¹ → sino a merçed de Amor que me á ofendido *Aut*² : **sino solo a merced del dios Cupido** *Reg*
- vv. 46-50 [*om.*] *Thes*, *Reg*, *JacLop*
- v. 50 [?] me quiere ganar su sentimiento *Aut*¹ → y en esto e puesto mi contentamiento *Aut*²
- v. 51 Y aunque *Aut*, *Thes*, *JacLop* : **Que** aunque *Reg*
- v. 51 con veros *Aut*, *Thes*, *Reg* : **por** veros *JacLop*
- v. 52 le pagais el gran dolor [de?] deseáros *Aut*¹ → pagais lo que padezco en deseáros *Aut*² → **pag[u]eys** lo que padezco en deseáros *Thes* : **pague** lo que padesco en deseáros *JacLop* : **se** **pague el gran dolor de deseáros** *Reg*
- v. 53 bien podré por quereros *Aut*, *Thes*, *JacLop* : **por solo bien** quereros *Reg*
- v. 54 señora suplicaros *Aut*, *Thes*, *JacLop* : **meresco demandaros** *Reg*
- v. 55 por amaros *Aut*, *Reg*, *JacLop* : por **amores** *Thes*

Ahora bien: de los cuatro testimonios, solo dos coinciden (con variantes) en su estructura externa, *Thes* y *JacLop*. Ambos, de hecho, presentan 9 estrofas con un or-

den diferente con respecto a *Aut*, a saber: I, II, III, IV, V, VII, VI, VIII, XI. Ambos omiten las estrofas IX y X e invierten el orden de la VI y la VII. Los cambios no afectan al contenido, salvo por el hecho de que el tercer bloque se reduce a una sola estrofa de las tres de *Aut*, con el consiguiente debilitamiento del apóstrofe final.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	1° BLOQUE			2° BLOQUE					3° BLOQUE					
<i>Aut</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI			
<i>Thes y JacLop</i>	I	II	III	IV	V	VII	VI	VIII	XI					
<i>Reg</i>	I	II	III	XII	VIII	XIII	XI	XIV	V	VI	VII	IV	IX	XV

La versión de *Reg*, por el contrario, difiere notablemente de la autógrafa por su estructura y, consecuentemente, por su contenido. Para empezar, el poema cuenta con 14 estrofas, de las que 10 en común con *Aut*, aunque con un orden diferente (I, II, III, VIII, XI, V, VI, VII, IV, IX), y 4 *única* (que he numerado XII, XIII, XIV y XV y que van en rojo en el esquema): I, II, III, XII, VIII, XIII, XI, XIV, V, VI, VII, IV, IX, XV. Antes de pasar a comentar, unas consideraciones acerca del contenido de las cuatro adiciones de *Reg*: el tono aparece más provocador y agresivo hacia la dama, que el yo poético acusa abiertamente de ser sádica: «de mi pena / estáis siempre burlando / y que gustáis de verme agonizando», reza la nueva estrofa XII a la que sigue la VIII (común), con la imagen del moro muerto atravesado por una lanza. Las otras tres estrofas únicas insisten en la descripción de la penosa desolación del yo lírico, de su honda tristeza: por ejemplo, «en el centro de mi pecho / está de mis enojos / el corazón deshecho / que aun ceniza no tiene de provecho» (estrofa XIV). La reordenación de las estrofas en la parte final del poema conlleva la pérdida de la *petitio* final de *Aut*, sustituida por una nueva lamentación: «Así que yo no quiero / pretender con mis males obligaros / si no mostrar que muero / para desengañaros / que aunque me maltratéis no he de olvidaros» (estrofa XV). Así que las estrofas adicionales no aportan nada nuevo al discurso del yo poético y se quedan aisladas del resto de la tradición.

Pero volvamos al esquema, en el que he representado la estructura del poema en los 4 testimonios, reuniendo *Thes* y *JacLop* al ser iguales (aunque con variantes internas mínimas). Como se puede ver y como ya he apuntado, el primer bloque de estrofas (I-II-III), en amarillo, se mantiene idéntico en las tres versiones del poema; *Thes* y *JacLop* conservan también las estrofas IV y V, en azul; la secuencia central del segundo bloque de *Aut* (otra vez la estrofa V, seguida de la VI y la VII), en verde, se reproduce en *Reg*, pero en un lugar diferente, en posición novena, décima y oncenava del poema. Por lo tanto, si consideramos la estructura externa, de las cuatro versiones de *El mal que Amor me á dado*, dos, la de *Thes* y *JacLop* aparecen estrechamente emparentadas al presentar el mismo orden de las estrofas y las mismas lagunas, mientras que *Reg* se aleja tanto de esta rama de la tradición como de la de *Aut*.

Sin embargo, en lo que atañe a las variantes, la situación es muy diferente.

Aut presenta tres correcciones de autor, todas *a posteriori* y en la interlínea y que no siempre dejan leer claramente lo que ha sido borrado, una en el v. 45, la segunda en el v. 50 y la última en el v. 52 (también indico la lección de los demás testimonios):

- 45 **sino solo** a merçed **del dios Cupido** *Aut*¹ → **sino** a merçed **de Amor que me a ofendido** *Aut*²: **sino a** merçed **del dios cupido** *Reg*: [om.] *Thes*, *JacLop*
 50 [?] **me quiere ganar su sentimiento** *Aut*¹ → **y en esto e puesto mi contentamiento** *Aut*²: [om.] *Thes*, *Reg*, *JacLop*
 52 **le pagáis el gran dolor [de?]** desearos *Aut*¹ → pagais **lo que padezco** en desearos *Aut*² → **pag[u]eys lo que padezco** en desearos *Thes*, *JacLop* [**pague** *JacLop*] : **se pague el gran dolor de** desearos *Reg*

Ahora bien: en los dos casos en que *Reg* trae los versos primitivos de *Aut*¹, el v. 45 y el v. 52, acoge la primera redacción tachada y no la segunda de la corrección interlinear, a diferencia de la rama de *Thes* y *JacLop* que en dos casos omite la lección y en otro concuerda con la autocorrección («lo que padezco») si bien comienza con una lección distinta («pagueys/pague»). Por lo tanto, en dos *loci critici* *Reg* se acerca sorprendentemente a la lección primitiva del propio Padilla, máxime en el v. 52 cuya lección «el gran dolor de» el autor ha corregido en una segunda fase en «lo que padezco», que es la que luego se transmite a *Thes* –pero con una variante en el verbo de la principal, que pasa del indicativo «pagáis» al subjuntivo «pag[u]eys», con evidentes consecuencias a nivel de contenido: «pag[u]éys lo que padezco en desearos– y que más tarde encontramos también en *JacLop* (también con una variante en el verbo: «pague»).

Otros casos interesantes los ofrecen dos variantes que son conjuntivas entre *Aut* y *Reg* y a la vez separativas con respecto a *Thes* y *JacLop*, y son de un cierto peso: la primera, en el v. 28 tanto *Aut* como *Reg* traen la lección «en la tiniebla obscura», mientras que *Thes* y tras él *JacLop* sustituyen «la tiniebla» por «la prisión», quizás corrigiendo el sintagma «la tiniebla obscura» por redundante al pertenecer tanto el sustantivo «tiniebla» como el adjetivo «obscura» al mismo campo semántico. La segunda: el v. 38 de *Aut* y *Reg* reza «ni es triumpho de victoria» mientras que *Thes* trae la lección «ni es honrrrosa victoria» y *JacLop* «no es honrrrosa victoria», con una pequeña variante («no» en lugar de «ni»). En este caso también, *Thes* –y *JacLop* con él– prefieren corregir una lección de *Aut* y *Reg*. En otras palabras: en dos *loci* sin variantes autógrafas pero con cambios de redacción del manuscrito al impreso, *Reg* no concuerda con la última corrección que se lleva a la imprenta sino que se queda a la altura de la fase de redacción manuscrita autorial.

En resumidas cuentas: el caso de *El mal que Amor me á dado* confirma algo que ya venimos viendo al estudiar *Reg*, es decir que su *lectio* coincide con la primera

redacción tachada del Autógrafo (*Aut*¹) y no con la segunda (*Aut*²), y asimismo que no comparte las novedades del texto impreso (*Thes*). Además, en este texto custodia cuatro estrofas nuevas y cambia el orden de las liras en común, documentando de este modo un estadio de redacción (único) que se queda a un nivel más embrionario aunque con importantes modificaciones (el orden de las estrofas y las cuatro coplas añadidas).

III) El poema de Padilla transmitido por *Reg* que voy a comentar por último es *Ha querido mi ventura*, una glosa que fue publicada en *Thes* y que se encuentra copiada asimismo en *Amigos* y en otros cuatro manuscritos, pero no en *Aut*, por lo que en este caso no conocemos variantes de autor. El poema, formado por cinco coplas reales, glosa la quintilla siguiente:

Afuera consejos vanos
 que despertáis mi dolor
 no me toquen vuestras manos
 que en los consejos de amor
 los que matan son los sanos.

Estos cinco versos objeto de la glosa de Padilla fueron muy difundidos en los siglos XVI y XVII y tuvieron unos complejos avatares textuales que describió Pintacuda (2018). Se trata de una quintilla que en los cancioneros áureos aparece aprovechada de dos maneras distintas: en algunos se halla incorporada en la primera copla (de diez versos) de una glosa a una letra asimismo muy difundida y glosada¹⁷ y, en otros, como en el caso de *Ha querido mi ventura*, constituye un texto independiente (una quintilla) utilizado como punto de partida de numerosas composiciones. En efecto, además de la glosa de Padilla de la que me voy a ocupar, esta quintilla dio lugar a otros seis textos, entre glosas y letras, más uno en portugués atribuido a Camões, y se encuentra citada asimismo en varias obras teatrales de Cervantes y de Lope¹⁸. No deja de ser un dato interesante que únicamente *Reg*, entre los testi-

¹⁷ «Quitaos allá desengaños / no vengáis / a tiempo que no prestáis». Esta letra, según explica Pintacuda (2018, 70-71), circuló en dos versiones, que dieron lugar cada una a varias composiciones, una de las cuales es la glosa *Afuera consejos vanos*, transmitida en al menos diez testimonios cuyos primeros cinco versos (primera mitad de la copla I) coinciden con los del estribillo de *Reg* citado.

¹⁸ Pintacuda (2018, 73). Los íncipit de los otros 6 poemas compuestos a partir de esta quintilla son los siguientes: *Consejos de mi memoria*, *Cuidados porque no os váis*, *Dama, si queréis que os ame*, *Después poco más de una hora*, *En medio de un verde prado*, *No vengáis a me matar*. Las obras teatrales en las que se cita la quintilla son: Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, I; Lope de Vega, *La villana de Getafe*, II; *Id.*, *El divino africano*, II; *Id.*, *El príncipe perfecto. Primera parte*, I. Cfr. Alín y Barrio Alonso (1997, n.º 136), donde se destaca que la forma en que se cita esta quintilla, intercalada en los parlamentos de los personajes, delata la fama que debió de tener por entonces.

monios de nuestro poema, recoge, además de *Ha querido mi ventura*, otras tres de las glosas a este estribillo, una colocada inmediatamente después de la de Padilla y dos más adelante en el volumen¹⁹.

La glosa de Padilla interpreta en sentido burlesco el tema de la quintilla, esto es, el rechazo de los consejos de amor por parte del enamorado. Y la diana de la burla es una de las figuras más tradicionales de la poesía misógina medieval y áurea: la mujer pedigüeña, o *pidona*, que se finge enamorada para obtener bienes materiales, un personaje de origen clásico difundido en la literatura española desde el *Corbacho* hasta Quevedo²⁰. Así, nuestro poema, colocándose plenamente en la tradición antipetrarquista, tiene como protagonista a una «dama» cuyas pretensiones rechaza la voz poética del enamorado, dispuesto a expresar su amor en versos, pero de ningún modo a darle dinero ni otros bienes. El tema original de la cabeza, el rechazo de los consejos de amor, se convierte, pues, en la glosa, en rechazo por parte del enamorado de los consejos de la dama sobre las dádivas que él debería darle, en la misma tradición de las quevedescas *Cartas del Caballero de la Tenaza* (Quevedo: 1993, 270-301)²¹.

Cabe destacar que esta interpretación en sentido burlesco de la quintilla no es exclusiva de la glosa de Padilla, pues también otras dos de las glosas ya mencionadas son burlescas y hasta comparten el mismo tema de la mujer pedigüeña, lo que podría indicar algún tipo de relación entre ellas, como destaca Pintacuda (2018, 78-84)²².

La glosa *Ha querido mi ventura* se transmite en siete testimonios: amén de los ya mencionados *Thes*²³, *Amigos* y *Reg*, consta en otros cuatro manuscritos de finales del s. XVI o comienzos del XVII:

Fuent = Madrid Palacio, ms. II/973 (*Manuscrito Fuentesol*), fols. 201r-202r [1586]²⁴

¹⁹ Las otras tres glosas de *Afuera consejos vanos* copiadas en *Reg* son: *Consejos de mi memoria* (fol. 18v), *Dama si queréis que os ame* (fols. 45r-v) y *Para qué me perseguís* (incipit variante de *Cuidados para qué os vais*, fol. 73v).

²⁰ Sobre el personaje de la pidona en la literatura misógina, *cf.*, entre otros, Mas: 1957; Arellano: 1984, 50-75 y Arellano (2012, 47-63).

²¹ Para Arellano (1984, 63) los consejos para rechazar las peticiones de la dama constituyen un verdadero subgénero temático.

²² Las otras dos glosas burlescas de esta quintilla son: *Dama si queréis que os ame* (también recogida en *Reg*, fols. 45r-v, además que en un pliego suelto de la Biblioteca Estatal de Múnich) y *En medio de un verde prado*, publicado en las *Obras* de Romero de Cepeda (1582).

²³ En la segunda edición del *Thes* (Madrid; Querino Gerardo: 1587) nuestro poema se encuentra en una posición distinta dentro del volumen (en los fols. 157r-158r) y la glosa lleva una rúbrica distinta («Glosa»); no hay variantes textuales salvo unas pocas de carácter gráfico.

²⁴ Editado parcialmente en Labrador, DiFranco y Bernard: 1997.

SevL = Lisboa BN, ms. 3072 (*Cancionero Sevillano de Lisboa*), fols. 86v-87v [h. 1580-90]²⁵

JacLop = Madrid BN, ms. 3915 (*Cancionero de la mano y pluma de Jacinto López*), fols. 217r-v [1620]²⁶

Mont = Barcelona, Biblioteca Universitaria, ms. 1649 (*Cancionero del Conde de Monteagudo*), fols. 131v-132r [s. xvii]²⁷.

En la tabla que sigue, cotejo de forma sinóptica tres de las versiones del poema, en las primeras dos columnas van las de *Thes* y *Amigos*, que representan la tradición más cercana a Padilla, y en la tercera la de *Reg*, objeto de esta entrega, mientras que en el Aparato al pie registro las variantes de las demás versiones (indico la primera y la segunda edición del *Thesoro* respectivamente con *Thes*¹=1580 y *Thes*²=1587). En la tabla destaco en azul las variantes exclusivas de *Reg* y en verde las que comparte con otros mss. (y no con el impreso, *Thes*). Dispongo en décimas el texto de *Amigos* (que no trae al comienzo la quintilla), aunque en el ms. se copió en quintillas, lo que seguramente facilitó la caída de los primeros cinco versos de la copla IV (cuya falta indico con [om.]) por un salto de igual a igual²⁸.

²⁵ Cfr. Labrador, DiFranco y López Budia: 2003.

²⁶ Cfr. Alzieu: 1979. Edición parcial en Alzieu, Jammes y Lissorgues: 1984.

²⁷ Sobre este cancionero, que en su primera parte contiene la obra de Francisco de Mendoza, Conde de Monteagudo, compuesta hacia 1570-80, cfr. Blecua: 1975. El poema se encuentra en la segunda parte del ms., cuyas páginas en blanco fueron aprovechadas por varios poseedores del ms. para copiar poemas de distintos autores.

²⁸ También en *SevL* el texto va dispuesto en quintillas y de forma muy descuidada y desordenada: la primera quintilla de la estrofa IV se desplaza antes de la estrofa III (en la que se omiten dos versos finales) y la segunda quintilla de la estrofa IV se coloca entre las dos quintillas de la estrofa V. De este modo resulta alterada e irreconocible la estructura de la glosa. En su edición, Labrador, DiFranco y Budia (2003, n. 140), al advertir el «desorden y descuido», corrigen el texto sobre la base de las versiones de *Thes*, *Amigos* y *Fuent*.

	<i>Thes</i> 1580, ff.157r-158r	<i>Amigos</i> , ff. 71r-72r	<i>Reg.</i> ff. 18r-v	
	AGENA		LETRA	
	<i>Afuera consejos vanos que despertáis mi dolor no me toquen vuestras manos que en los consejos de amor los que matan son los sanos.</i>	[om.] [om.] [om.] [om.] [om.]	<i>Afuera consexos vanos que despertáis mi dolor no me toquen vuestras manos que los consejos de amor los que matan son los sanos.</i>	
	GLOSSA PROPIA	GLOSA	GLOSA	I
5	Ha querido mi ventura que di en ser enamorado de una dama que procura, en cambio de fe tan pura, dexarme descañonado. Obligame a que la quiera con halagos muy humanos por el interés que espera, yo dígole desde afuera: "Afuera, consejos vanos".	Á querido mi ventura que yo fuese enamorado de una dama que procura, en cambio de fe tan pura, dexarme descañonado. Obligame a que la quiera con alagos muy umanos por el interés que espera, mas yo digo desde fuera: "Afuera consejos banos".	Ha querido mi ventura que yo sea enamorado de una dama que procura, en cambio de su hermosura , dexarme descañonado Provócame que la quiera con regalos inumanos por el interés qu'espera yo le digo desde afuera: "Afuera consejos banos".	
10	Por no traella engañada le dixé en breves razones: "De mí seréis bien amada, mas no pienso daros nada si no fueren mogicones. Si me queréis como os quiero, contentaos con este amor tan puro y tan verdadero, y no me pidáis dinero, que despertáis mi dolor.	Por bella desengañada le dixé en breves razones: "De mí seréis bien amada, mas no pienso daros nada si no fueren moxicones. Si me queréis como os quiero, contentaos con este amor tan puro y tan verdadero, mas no me pidáis dinero que despertais mi dolor.	Y por la desengañar le dixé en breves razones: "Yo os teo de regalar y de mí no eis de llevar el valor de dos chanflones. Si me queréis como os quiero, contentaos con este Amor tan firme y tan verdadero, mas no me pidáis dinero que despertáis mi dolor.	II
15	Engendra melancolía ver inclinación en vos de pedirme cada día, sabiendo que nunca Dios llovió sobre cosa mía. Para poderos servir haré sonetos galanos con que os podáis engeir, y, si me pensáis pedir, no me toquen vuestras manos.	Cáusame malaencolía ver indignación de vos de pedirme cada día, sabiendo que nunca Dios llovió sobre cosa mía. Para poderos serbir haré sonetos galanos con que os podáis engeir, y, si me pensáis pedir, no me toquen vuestras manos.	Cáusame melancolía ver inclinación en vos de pedirme cada día, sabiendo que nunca Dios llueve sobre cosa mía. Para poderos servir haré sonetos galanos con que os podáis engeir mas , si me pensáis pedir, no me toquen vuestras manos.	III
20	Y si me mandáis que pida, señora, para que os dé, essa es cosa desabrida, que ni la hize en mi vida y por vos no la haré. Si me aconsejáis que venda cosas de poco valor (que así es toda mi hacienda), no ay cosa que más me ofenda que los consejos de amor.	[om.] [om.] [om.] [om.]	Y si me dezís que pida para que, señora , os dé es cosa muy desabrida que no lo hize en mi vida y por vos no lo haré Y si me dezís que venda cosa de poco valor, poco es toda mi hazienda, no hay cosa que más me ofenda que los consejos de amor.	IV
25	Y si avéis de aconsejarme, no me aconsejéis que os dé ni cómo pueda empeñarme, porque de esso entenderé que es vuestro gusto pelarme. Y si dezís que el gastar sana males inhumanos, yo no me quiero curar, que en los consejos de dar los que matan son los sanos".	Si queréis aconsejarme, no me aconsejéis que os dé ni cómo pueda empeñarme porque en esto entenderé qu' es vuestra intención pelarme. Y si dezís qu'el gastar sana males inhumanos, dájame de aconsejar que en los consejos de dar los que matan son los sanos.	Si queréis aconsejarme, no me aconsejéis que os dé ni como pueda empeñarme porque en esto entenderé qu' es vuestro gusto pelarme. Y si dezís que el gastar sana males inhumanos, déxame de aconsejar que en los consejos del dar los que matan son los sanos.	V
30				
35				
40				
45				
50				

APARATO DE VARIANTES

- Rubr. Glosa propia *Thes*¹ : XXX *Thes*² : Glosa *Amigos, Fuent, Mont, Reg* : [om.] *SevL*
- v. 2 di en ser *Thes, JacLop, SevL* : yo fuese *Amigos, Fuent* : **yo sea** *Mont, Reg*
- v. 4 en cambio *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Reg* : en pago *Mont*
- v. 4 de fe tan pura *Thes, Amigos, Fuent, SevL* : de fe muy pura *JacLop* : **de su hermosura** *Mont, Reg*
- v. 6 Obligame a que *Thes, Amigos, Mont* : Persigueme que *JacLop, Fuent, SevL* : **Provocame** que *Reg*
- v. 7 con halagos *Thes, Amigos, Mont* : con halagos *Fuent, JacLop, SevL* : con **regalos** *Reg*
- v. 7 muy humanos *Thes, Amigos, Mont* : **inhumanos** *Fuent, JacLop, SevL, Reg*
- v. 9 yo digole *Thes, Fuent, JacLop* : yo **le digo** *Reg* : mas yo digo *Amigos* : y yo digole *Mont* [verso 10] : yo le dixe *SevL*
- vv. 9-10 [colocados en orden invertido en *Mont*]
- v. 11 Por no traella engañada *Thes* : Por bella desengañada *Amigos, JacLop, Mont, SevL* : Por la ver desengañada *Fuent* : **Y por la desenganar** *Reg*
- v. 12 le dixe *Thes, Amigos, JacLop, Fuent, Reg* : le dicho *Mont* : le dire *JacLop*
- v. 13 De mi sereys bien amada *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Mont* : de mi sereys mui amada *SevL* : **Yo os tengo de regalar** *Reg*
- v. 14 mas no pienso daros nada *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Mont* : mas no entiendo daros nada *SevL* : **y de mi no eys de llevar** *Reg*
- v. 15 si no fueren mogicones *Thes, Amigos, Mont, Fuent, JacLop, SevL* : **el valor de dos chanflones** *Reg*
- v. 16 Si me quereis como os quiero *Thes, Amigos, Mont, JacLop, Reg* : queredme por lo que os quiero *Fuent*
- v. 17 contentaos *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Mont, Reg* : queredme *SevL*
- v. 18 tan puro *Thes, Amigos, Fuent, JacLop* : tan **firme** *Reg, SevL* : tan perfeto *Mont*
- v. 19 y no *Thes, Fuent, JacLop, Mont* : **mas** no *Amigos, JacLop, Reg, SevL*
- v. 21 Engendra *Thes* : **Causame** *Amigos, Mont, JacLop, Reg, SevL* : Causaysme *Fuent*
- v. 22 inclinacion en *Thes, Fuent, Mont, JacLop, Reg* : indignación de *Amigos, Fuent, SevL* [*Fuent* lo corrige en *inclinación*]
- vv. 21-25 [aquí *SevL* inserta la primera quintilla de la estrofa IV]
- v. 25 llovio *Thes, Amigos, Fuent, Mont, JacLop, SevL* : **llueve** *Reg*
- v. 26 Para poderos seruir *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Reg, SevL* : Para poder seruiros *Mont*
- v. 27 haré *Thes, Amigos, Mont, Reg* : traere *JacLop* : dareos *Fuent* : hize *SevL*
- v. 28 engreyr *Thes, Amigos, JacLop, Mont, Reg, SevL* : bien reytr *Fuent*
- v. 29 y si *Thes, Amigos, JacLop, Mont* : **mas** si *Reg* : [om. verso entero] *SevL*
- v. 30 [om. verso entero] *SevL*
- v. 31-35 [om.] *Amigos*
- vv. 31-40 [La primera quintilla de las estrofas IV y V en *Mont* se invierten (la de la copla V está en la copla IV y viceversa)]
- v. 31 Y si me mandáis que pida *Tes* : Y si me **dezis** que pida *JacLop, Mont, SevL, Reg* : Y si me aconçejais que pida *Fuent* : [om. verso entero] *Amigos*
- v. 32 señora, para que os *Tes, Fuent, JacLop, Mont, SevL* : **para que señora os** *Reg* : [om. verso entero] *Amigos*
- v. 33 essa es cosa desabrida *Tes* : es **cosa muy** dessabrida *Reg* : es cosa tan desabrida *SevL* : essa es cosa conocida *JacLop* : essa es cosa defendida *Mont* : sabed que es cosa perdida *Fuent* : [om. verso entero] *Amigos*
- v. 34 que ni la *Thes* : que no lo *Fuent, JacLop, Reg, SevL* : que no la *Mont* : [om. verso entero] *Amigos*

- v. 35 y por vos no *Thes, Reg, SevL* : ni por vos io *JacLop* : ni menos por vos *Fuent, Mont* : [om. verso entero] *Amigos*
- v. 36 Si me aconsejays *Thes, Fuent* : **Y si me dezis** *Amigos, Mont, JacLop, Reg, SevL*
- v. 37 cosas *Thes, Amigos, JacLop, Mont, SevL* : **cosa** *Reg* : prendas *Fuent*
- v. 38 que ansi es toda *Thes, Amigos, JacLop* : assi es toda *Fuent* : essa es toda *Mont* : **poco es** toda *Reg* : quasy en toda *SevL*
- v. 39 no ay cosa que mas me ofenda *Thes, Amigos, Fuent, JacLop, Reg* : no hay cosa que mas la ofenda *Mont* : y no hay en que mas me ofenda *SevL*
- v. 40 que los consejos de amor *Thes, Amigos, Mont, JacLop, Reg, SevL* : que en los *Fuent*
- v. 41 Y si aueis de *Thes* : **Si quereis** *Amigos, Fuent, JacLop, Reg, SevL* : Si venis a *Mont*
- vv. 41-45 [aquí *SevL* inserta la segunda quintilla de la estr. IV]
- v. 44 porque de esso entenderé *Thes, JacLop* : porque **en esto** entenderé *Amigos, Reg* : que por ello entenderé *Fuent* : que en esso conocere *Mont* : que por esto entenderé *SevL* : porque deso entendere *JacLop*
- v. 45 que es vuestro gusto *Thes, Mont, Reg, JacLop* : ques vuestra intención *Amigos* : que vuestro intento es *Fuent* : que vuestro gusto es *SevL*
- v. 45 pelarme *Thes, Amigos, Fuent, Mont, Reg, SevL* : el pelarme *JacLop* [el se inserta en la interlínea]
- v. 46 Y si dezis que el gastar *Thes, Amigos, JacLop, Mont, Reg* : Si dezis quel gastar *SevL* : Uos me dezis que el prestar *Fuent*
- v. 47 sana males inhumanos *Thes, Amigos, JacLop, Reg* : cura males inhumanos *Mont* : son males mas que inhumanos *Fuent*
- v. 48 yo no me quiero curar *Thes* : yo no los pienso curar *JacLop* : que no los quiero sanar *Fuent* : **déjame de aconsejar** *Amigos, Reg, SevL* : dexadme de aconsejar *Mont*
- v. 49 que en los consejos de dar *Thes, Amigos, Fuent, JacLop* : que en los consejos **del** dar *Reg, SevL* : que los consejos de a mar *Mont*

A continuación, primero comentaré el texto de la glosa (en la versión de *Thes*) y luego me detendré en la *varia lectio*, centrándome especialmente en las variantes de *Reg*.

La figura de la dama *pidona* se introduce ya en los primeros versos de la copla I, en los que el yo lírico se declara enamorado de una dama que procura dejarle «descañonado», es decir, metafóricamente desplumado²⁹ (v. 5) y que le depara halagos por el «interés que espera» (v. 8). En la copla II se pasa al discurso directo, y las cuatro coplas restantes (II-V) recogen las palabras con las que el enamorado rechaza repetidamente y con tono burlón todas las pretensiones de ella, expresadas en forma de consejo o de orden.

Pese al carácter burlesco del poema, en su primera parte no se escatiman las tópicas protestas de amor sincero: en las coplas de I a III el poeta manifiesta su

²⁹ Cfr. *Autoridades*, s.v. *descañonar*: «Quitar los cañones al ave, para que quede límpia [...] metafóricamente, y en estilo familiar y jocoso vale acabar de quitar el dinero, o en el juego, o con otro arte o habilidad».

amor por la dama, quien lo obliga a quererla con sus halagos, calificados de «muy humanos» (v. 7, es decir, «apacibles» y «benignos»)³⁰: menciona su «fe tan pura» (v. 4), le asegura que «de mí seréis bien amada» (v. 13) y vuelve a mencionar su propio «amor / tan puro y tan verdadero» (v. 18). Además, le promete componer «sonetos galanos» de los que ella se pueda engrair (vv. 26-28). A la vez, ya a partir de la copla II el poeta enamorado aclara que no está dispuesto a darle nada «sino fueren mogicones», esto es, golpes (v. 15), colocándose, con este vocablo, en pleno campo de lo burlesco³¹. De aquí en adelante, el rechazo de la voz poética a acceder a las demandas de bienes materiales de la mujer se convierte en el tema central del poema. Las declaraciones de amor de las primeras tres coplas desaparecen en las últimas dos, dejando paso únicamente al tema de la oposición a la avidez de la dama. Las cuatro quintillas que forman las coplas IV y V presentan todas la misma estructura: empiezan por «Y si» (o «Si») seguido por una de las pretensiones de la mujer, en forma de mando o de consejo interesado, y, a continuación, por la respuesta negativa del poeta: «Y si me mandáis que pida... no la haré» (vv. 31-35), «Si me aconsejáis que venda... no hay cosa que más me ofenda» (vv. 36-39), «Si avéis de aconsejarme... no me aconsejéis que os dé» (vv. 41-42), «Y si dezís que el gastar sana males... no me quiero curar» (vv. 46-48). El verbo *aconsejar* repetido varias veces (vv. 36, 41, 42) es lo que enlaza el tema amoroso de la cabeza con el burlesco de la glosa. El poeta insiste en que es pobre: en los vv. 24-25 «sabiendo que nunca Dios / llovió sobre cosa mía» y en los vv. 37-38 «cosas de poco valor / (que así es toda mi hacienda)», pero, sobre todo, destaca que regalar dinero a la dama es algo impensable: «cosa desabrida / que no la hice en mi vida» (vv. 33-34), «no hay cosa que más me ofenda» (v. 39), hasta llegar a la conclusión de que (como en los consejos de amor) «en los consejos de dar / los que matan son los sanos» (vv. 49-50).

Por lo que se refiere a la transmisión textual, todos los testimonios de *Ha querido mi ventura* presentan numerosas variantes con respecto a *Thes*, siendo algunas de ellas compartidas por todos o casi todos (marcadas en verde en el texto), o sea, que estamos ante una tradición binaria, una rama impresa y portadora de la redacción autorial que se preparó para la imprenta, y otra rama manuscrita, mayoritaria y alejada del texto que se publicó. *Reg* se coloca en dicha rama manuscrita alejada del impreso (lo que confirma una vez más su posición ante los cambios de redacción de autor: casi nunca coincide con la versión impresa y sí, en cambio, con la manuscrita).

³⁰ Cfr. *Autoridades*, s.v.

³¹ Cfr. *Autoridades*, s.v.: «El golpe dado en la cara con la mano, a puño cerrado». Cfr. el mismo uso del término *mogicón* en la canción *Dame albricias, si quies, Bras*, publicada en la *Flor de Romances y Glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, 1578) de tema misógino parecido al de nuestra glosa, que menciona los mogicones como algo que las mujeres necesitan: «Que es lo que no han de tomar? Palos, coces, moxicones: / ¿y dineros? a montones» (cfr. Rodríguez Moñino: 1954, 150-152).

ta primitiva). También *Amigos* comparte lecciones con la rama manuscrita alejada de *Thes*, pero, como ya vimos en la entrega anterior, es esta una copia hecha con muy poco cuidado, y aquí, no solo omite cinco versos (31-35), como ya dije, sino que también contiene algunos errores como *indignación* en el v. 22 (compartido también por *SevL* y corregido al margen en *Fuent*).

Un aspecto interesante de la *varia lectio* de *Ha querido mi ventura* es que al comienzo de cada copla (salvo la primera), en los vv. 11, 21, 31 y 41, todos los manuscritos traen lecciones distintas de las del *Thes* y a menudo compartidas:

- II v. 11 Por no traella engañada *Thes* : Por bella desengañada *Amigos, JacLop, Mont, SevL* : Por la ver desengañada *Fuent* : Y por la desengañar *Reg*
- III v. 21 Engendra *Thes* : Causame *Amigos, JacLop, Mont, Reg, SevL* : Causaysme *Fuent*
- IV v. 31 Y si me mandais *Thes* : Y si me dezis *JacLop, Mont, Reg, SevL* : Y si me aconçejais *Fuent* : [om. verso entero] *Amigos*
- V v. 41 Y si aueis de *Thes* : Si queréis *Amigos, Fuent, JacLop, Reg, SevL* : Si venis a *Mont*

Como se ve, *Reg* casi siempre coincide con la mayoría de los otros manuscritos, salvo en la copla II, en la que trae una *lectio singularis* que determina un cambio de rima que comentaré a continuación.

La versión de *Reg* de *Ha querido mi ventura* no presenta versos añadidos como ocurre en los otros dos poemas que acabamos de comentar, ya que se trata de una glosa, pero sí trae algunas lecciones propias (que he marcado en azul en el texto). Aunque están repartidas a lo largo del texto, las más interesantes se encuentran en las coplas I y II: en los vv. 6-7 *Reg* trae «Provócame que la quiera / con regalos inhumanos», mientras que en *Thes* se lee «Oblígame a que la quiera / con halagos muy humanos». Son lecciones exclusivas de *Reg* *Provócame* y *regalos*, mientras que el adjetivo *inhumanos* consta en otros tres manuscritos (*Fuent, SevL* y *JacLop*) que leen «Persígueme que la quiera / con halagos inhumanos». Este conjunto de variantes de la rama manuscrita tiene el efecto de remarcar aún más la falsedad y la insistencia molesta de la dama.

Sigue la misma tónica la copla II, en la que *Reg* se aleja de forma más rotunda del resto de la tradición. De hecho, trae una versión muy distinta de la primera quintilla, de la que cambia hasta la rima *a* (de *-ada* en *-ar*): en el v. 13 sustituye la promesa de amor «de mí seréis bien amada» por una expresión mucho menos apasionada, «yo os tengo de regalar» (verbo que retoma el lexema *regalo* de la copla I de *Reg*) y, en el v. 15 cambia los *mogicones* por *chanflones* (que son monedas de ningún

valor)³², una palabra que, al pertenecer al campo semántico del dinero, refuerza el *letimotiv* del poema y elimina la mención de los golpes (que en efecto no vuelven a aparecer en el texto).

En las coplas restantes no aparecen *lectiones* exclusivas de *Reg* del mismo calado. En general, cabe notar que *Reg* es portador de lecciones mejores: en el v. 22 no participa del error *indignación* en lugar de *inclinación*, que aparece en *Amigos* y en el *Sevillano* (y en *Fuent* que sin embargo lo corrige en el margen). Del mismo modo, *Reg* es uno de los dos testimonios que en el v. 33 trae la lección correcta de *Thes*, *desabrida*, sin duda mejor que las demás que se forman después en la tradición (*perdida* en *Fuent*, *conoscida* en *JacLop*, y *defendida* en *Mont*, mientras que en *Amigos* falta el verso).

En conclusión, el análisis de *Ha querido mi ventura* nos confirma que *Reg*, por un lado, no comparte la versión que pasa a la imprenta, la del *Thesoro* (aunque sí lo hace frente a algún error de la tradición), y por el otro guarda lecciones de la fase manuscrita junto con innovaciones propias que revelan su colocación en la rama alta de la transmisión.

La entrega anterior sobre cinco poemas de Padilla puso de manifiesto que las versiones de *Reg* estaban emparentadas con las dos fases más antiguas de la redacción del autor (*Aut* y *Aut*²), y que *Reg* es por tanto un testimonio alto de la tradición y digno de la mayor atención. Acabamos de ver que también la presente entrega sobre tres poemas más de *Reg* confirma la copia temprana del Cancionero y su parentesco con lo más antiguo y manuscrito de la historia textual de Pedro de Padilla: con *Aut*² en el caso del romance *El sobervio Rodomonte*, con *Aut* y *Aut*¹ en el caso de la epístola *El mal que el Amor me á dado*, y con la tradición manuscrita paralela en el caso de la glosa *Ha querido mi ventura*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO ALONSO. *El Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis, 1997.
- ALZIEU, Pierre. *Le manuscrit 3915 de la BNM. Édition critique, introduction et notes*. Thèse de Doctorat de 3^e Cycle. Univ.Toulouse-Le Mirail, 1979, 3 vols. Ejemplar mecanografiado.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES (eds.). *La poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1984.

³² Cfr. *Autoridades*, s.v.: «Se llama también la moneda mal formada, tosca y falsa, que no passa, ni se recibe».

- ARELLANO, Ignacio. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad, 1984 (reed. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003).
- ARELLANO, Ignacio. «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo». *La Perinola*, 2012, 16, pp. 47-63.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Eds. Edoardo Sanguineti y Marcello Turchi. Milano: Garzanti, 1964, 2 vols.
- AUTORIDADES: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades (1726-1739)* [en línea]. <<https://apps2.rae.es/Da.html>>.
- BARRENECHEA, Ana María. «La epístola y su naturaleza genérica». *Dispositio*, 1990, 15, 39, pp. 51-65.
- BLECUA, José Manuel. «El Cancionero del Conde de Monteagudo». En *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid: Castalia, 1975, pp. 93-114.
- BOTTA, Patrizia, Aviva GARRIBBA y Debora VACCARI. «Cinco poemas de Padilla en la versión del ms.Reg.Lat.1635». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2023, 12, pp. 219-254.
- CHEVALIER, Maxime. *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1968.
- CHEVALIER, Maxime. «El romancero ariostesco revisitado». *Bulletin Hispanique*, 1998, 100, 2, pp. 401-410.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- CORTIJO OCAÑA, Adelaida y Antonio CORTIJO OCAÑA. «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* [en línea], 1998, 16, pp. 63-81. <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9898110063A>> [25 marzo 2023].
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611 *apud* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [en línea]. <<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIsalirNtle>>.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, Ignacio. «Notas sobre la carta en octosílabo». En LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151-180.
- ESTEVA DE LLOBET, María Dolores. «Las cartas en verso octosilábico y las epístolas en endecasílabos en los cancioneros de Jorge de Montemayor». En BOGNOLO, Anna *et alii* (coords.). *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 223-244.
- JONES, Harold G. «El cancionero español (Cod.Reg.Lat.1635) de la Biblioteca Vaticana». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1972, 21, pp. 370-392.
- JONES, Harold G. *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1978, 2 vols.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DiFRANCO y Lori BERNARD. *Manuscrito Fuentelsol (Madrid, Palacio II-973)*. Cleveland: Cleveland State University, 1997.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DiFRANCO y Antonio LÓPEZ BUDIA (eds). *Cancionero sevillano de Lisboa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

- LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (eds.). *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Palacio*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2007.
- LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (eds.). *Pedro de Padilla, Tesoro de varias poesías. Prólogo de Aurelio Valladares*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2008(a).
- LABRADOR, José J., Ralph DiFRANCO y Carmen PARRILLA (eds.). *Cancionero de Poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería: Editorial de la Universidad, 2008(b).
- LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (eds.). *Pedro de Padilla, Romancero*. Estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009(a).
- LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (eds.). *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009(b).
- LASKARIS, Paola. «*En seguimiento de Orlando: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla*». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2023, 12, pp. 249-286.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age [1949-1952]*. Genève-Paris: Slatkine, 1981, 2 vols.
- LÓPEZ BUENO, Begoña. «El canon epistolar y su variabilidad». En LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 11-26.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación». En LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 27-60.
- MAS, Amedée. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. Paris: ed. Hispano-Americanas, 1957.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.). *Marqués de Santillana. Poesías completas*. Madrid: Alhambra, 1983, 2 vols.
- PINTACUDA, Paolo. «Note sui romances polimerici di Pedro de Padilla». En PINTACUDA, Paolo (coord.). *Studi sul Romancero nuevo*. Lecce: Pensa MultiMedia, 2011, pp. 11-46.
- PINTACUDA, Paolo. «Los romances ariostescos de Pedro de Padilla». *Edad de Oro*, 2013, 32, pp. 299-325.
- PINTACUDA, Paolo. «*Afuera consejos vanos: avatares textuales de un tema célebre, entre glosas y letras*». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018, pp. 69-85.
- QUEVEDO, Francisco de. *Cartas del Caballero de la Tenaza*. En ID., *Prosa festiva completa*. Ed. Carmen Celsa García Valdés. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 270-301.
- RIVERS, Elías. «La epístola en verso del Siglo de Oro». *Draco*, 1993-1994, 5-6, pp. 13-31.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Flor de Romances, glosas, canciones y villancicos. Zaragoza 1578, fielmente reimpresa del ejemplar único*. Oxford: Dolphin Books, 1954.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín. *Obras*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI». *Bulletin Hispanique*, 2004, 106, 1, pp. 45-80.

- TORO VALENZUELA, Bernardo. «La variedad epistolar en Pedro de Padilla». En LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, pp. 221-231.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. «La poesía epistolar de Pedro Padilla». *Canente: revista literaria*, 2002, 3-4, pp. 305-336.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. «Padilla, Pedro de (Linares 1543 ó 1549/1550 - Madrid, finales de 1600)». En JAURALDE, Pablo (coord.). *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Castalia, 2009, I, pp. 776-785.
- VEGA, Lope de. *La villana de Getafe*. Eds. Emilio Cotarelo et al. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* [nueva edición]. Madrid: RAE, 1916-1930. Vol. X.
- VEGA, Lope de. *El divino africano*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1890-1913. Vol. IV.
- VEGA, Lope de. *El príncipe perfecto*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1890-1913. Vol. X.
- VINATEA RECOBA, Martina (ed.). *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- WOLF, Étienne. *La lettre d'amour au Moyen Âge*. Paris: Nil Ed., 1996.

DE VARIANTES DE AUTOR Y COPIA DE VARIANTES: EL CASO DE PADILLA*

PAOLA LASKARIS

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es arrojar luz sobre la relación entre el cartapacio autógrafa de Pedro de Padilla (Real Biblioteca, II-1579) y uno de los códices manuscritos que más textos del poeta linarense recopila y que se conserva en la Biblioteca Bartolomé March de Palma de Mallorca con signatura MA26-5-08 (*olim* ms. B90-V1-08). La constitución del aparato genético y del aparato evolutivo de cada poema permite establecer un orden de dependencia en la enmarañada red de relaciones que el autógrafa mantiene con los demás testimonios y averiguar que, en los casos examinados, la lección copiada en el códice mallorquí reproduce el penúltimo y no el último grado de revisión del autógrafa, lo cual significa que dicho cancionero no incorpora las enmiendas postreras que Padilla introdujo en sus textos y que luego confluyeron en las ediciones impresas de sus obras. Este dato permite avanzar una serie de reflexiones acerca de la relación entre Padilla y el anónimo compilador del florilegio de Palma, y sobre la propia fecha de composición del mismo.

Palabras clave: Padilla; autógrafa; variantes; copia; siglo XVI.

ABSTRACT

The aim of the present work is to shed light on the relationship between the autograph letter space of Pedro de Padilla (Royal Library, II-1579) and one of the manuscripts that compiles many texts by the poet, and which is preserved in the Bartolomé March Library in Palma de Mallorca under the code MA26-5-08 (*olim* Ms. B90-V1-08). The constitution of the genetic and evolutionary apparatus of each poem makes it possible to establish the relationships that the autograph maintains with the other testimonies and to establish that,

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación (PRIN) «*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*» (prot. n.º 2017T2SK93).

in the cases examined, the lesson as copied in the Mallorca codex reproduces the penultimate and not the last revision of the autograph, which means that this songbook does not incorporate the later amendments that Padilla introduced into his texts and which later converged in the printed editions of his works. This fact allows us to advance a series of considerations about the relationship between Padilla and the anonymous compiler of Palma's anthology, and about the date of its composition.

Keywords: Padilla, autograph, variants, copy, 16th century.

LA OBRA DEL POETA PEDRO DE PADILLA, prolífico autor de la segunda mitad del siglo XVI, conoció una amplia difusión no solo en letras de molde —siendo el linarense uno de los pocos autores que procuró publicar en vida su obra— sino sobre todo en los numerosos cancioneros manuscritos que circulaban en los ambientes literarios y cortesanos (no solo peninsulares) de finales del Quinientos, a los que el poeta pertenecía o aspiraba pertenecer¹.

Entre estos florilegios poéticos que recogen y transmiten composiciones de Padilla, ocupa un lugar ciertamente relevante el cancionero custodiado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera de Palma de Mallorca: *Varias poesías manuscritas* (MA26-5-08)². El códice (que indicaremos con la letra *P* de aquí en adelante)³ se presenta como una copia en limpio, pulcramente transcrita y adornada de unas láminas a plumilla, que denotan un gusto cortesano y explicitan el carácter lírico amoroso del repertorio:

Resalta el sentido profano de la colección en que sus cuatro dibujos, colocados cuidadosamente en el centro del folio y bordeados por elaborados marcos, representan a Venus y Cupido —como hemos dicho— el primero; a Narciso el segundo; a Dafne

¹ Para un estudio completo de la obra y la figura de Pedro de Padilla remitimos a las contribuciones de Valladares Reguero (1995; 2008; 2010; 2011) y Labrador y DiFranco que han llevado a cabo la edición sistemática de sus obras (Padilla, 2007; 2008; 2010 y Padilla *et al.*: 2011).

² El manuscrito, inicialmente perteneciente al fondo de la Biblioteca del Duque de Medinaceli (Ms. 76), pasó luego a la de don Bartolomé March en Madrid (con signatura 23/4/1; véase Labrador y DiFranco: 1992), finalmente trasladado a la Fundación Bartolomé March Servera de Palma de Mallorca, donde actualmente se conserva con la siguiente nueva signatura MA26-5-08 (*olim* ms. B90-V1-08). Este cancionero de poesías varias ha sido estudiado y editado por Labrador y DiFranco (Padilla *et al.*: 2011) que, junto con Carreira (1990), se dieron cuenta en seguida de su valor: «No cabe duda de que este códice, cuidadosamente copiado e ilustrado, es fuente que debe tenerse en cuenta para el estudio de los poetas del siglo XVI, especialmente para completar la copiosa obra de Pedro de Padilla» (Labrador y DiFranco: 1992, 295). Agradecemos al personal de la Biblioteca de la Fundación las facilidades recibidas para la reproducción de los textos de Padilla.

³ Vamos a utilizar la misma sigla ya empleada en Laskaris (2023).

y Apolo el tercero; y a Piramo y Tisbe el cuarto. Pensados para ilustrar el texto y complementar visualmente la pluma con la plumilla, tienen la intención de ser auténticas láminas, con la cara vuelta en blanco, menos en una donde arrancan las estancias de la interminable *fábula* de Narciso (Padilla *et al.*: 2011, 14).

El anónimo copista llegó a reunir 269 poemas de varias plumas ilustres de la época, entre las cuales destaca el nombre del poeta linarense, representado por 101 composiciones⁴. En su edición de dicho cancionero Labrador y DiFranco ponen de entrada el acento sobre la «impresionante abundancia de poemas inéditos de Padilla» (Padilla *et al.*: 2011, 12) que el códice transmite y que justifica la propia atribución del título: *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March*:

La joya de la corona es sin duda el centenar de poemas inéditos de Padilla que nos proporciona este manuscrito, aparte de los otros muchos que llegaron a él desde las obras publicadas, que tan buena acogida tuvieron entre los lectores tanto de Europa como de América. [...] Otra de las aportaciones de este manuscrito al inmenso mar de la lírica del Siglo de Oro y en particular a la obra de Pedro de Padilla son los 32 poemas del linarense que solamente aparecen en él [...] (Padilla *et al.*: 2011, 23).

Ahora bien, los poemas inéditos de Padilla no son un centenar, como se declara no sin cierta ambigüedad, ya que un buen número de textos (39) confluye en el *Thesoro* de 1580 y en el *Romancero* de 1583⁵. Del centenar de composiciones atribuidas a Padilla las que se hallan representadas de forma exclusiva en *P* serían 26.⁶ En cualquier caso, tales circunstancias son reveladoras, según afirman Labrador y DiFranco, de que el anónimo compilador del cancionero:

debió ser un amigo de Padilla y muy buen conocedor de su obra anterior a las *Églogas* y al *Jardín espiritual*, es decir, antes de su vida como carmelita calzado cuando gozaba de la fama que le proporcionaron el *Thesoro* y el *Romancero*. Conocía muy bien su obra manuscrita y su obra impresa, y tendría en su poder el centenar de

⁴ Son 38 los autores representados en el manuscrito; entre estos cabe recordar, además del ya citado Padilla, también los nombres de Silvestre, Hurtado de Mendoza, Figueroa, Cetina, Laínez y Acuña (en orden decreciente por número de textos incorporados).

⁵ En el *Thesoro* de 1580 se incluyen 27 textos de los que 23 pertenecen al propio Padilla; en el *Romancero* de 1583 de los 18 textos presentes también en *P* 16 son de nuestro autor.

⁶ En la Tabla del manuscrito se registran 87 composiciones atribuidas a Padilla divididas por tipologías: *Ensaladillas* (5); *Tercetos* (3); *Romances* (5); *Canciones* (5); *Estancias* (11); *Letrillas y canciones* (44) y *Sonetos* (15). Para un listado completo de los textos de Padilla incluidos en *P* remitimos al Apéndice.

poemas que nunca fueron impresos antes de que Padilla entrara en religión, mas los exclusivos de otros ingenios que vieron la luz en esta antología⁷.

Según opinan los editores sería razonable fechar el códice en la década entre 1580-1590, «más bien tendiendo hacia finales de la misma» (Padilla *et al.*: 2011, 19), periodo que coincide con el reinado de Felipe II y el momento de mayor auge de Padilla.

Un ejemplo de ulterior proximidad entre el autor del *Thesoro* y el antólogo es la vinculación entre los poemas de Padilla recogidos en *P* y los que el propio poeta transcribe en el cartapacio autógrafo conservado en la Real Biblioteca (ms. II-1579)⁸. Objetivo del presente estudio es arrojar luz sobre esta relación, haciendo especial hincapié en los estadios redaccionales autoriales, tal como afloran en dicho manuscrito (*A*), y en su repercusión en la versión recopilada en *P*.

Los poemas de Padilla que *P* comparte con *A* son 13 y corresponden a los números 70, 107, 125, 126, 127, 170, 176, 211, 212, 213, 216, 227, 239 de la edición del manuscrito de Palma⁹:

n.º <i>P</i>	Incipit
70, fol. 94v	«El amor me tiene tal» GLOSA A LA ESTROFA DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA «Filis, con quién te aconsejas»
107, fol. 159	«En seguimiento de Orlando» ROMANCE
125, fol. 197	«De mi Silena, el ser, la gallardía» SONETO
126, fol. 197v	«Á querido fortuna poderosa» CANCIÓN
127, fol. 199v	«Amor, por término extraño» DISCURSO EN REDONDILLAS
170, fol. 243v	«De las locuras todas de la tierra» TERCETOS
176, fol. 249v	«Para qué tan cruel, ninfa hermosa» ESTANCIAS
211, fol. 311	«De la Fortuna ofendido» GLOSA AL ROMANCE DE LIRANIO

⁷ «La proximidad del compilador a Padilla pudiera defenderse por el hecho de que existen composiciones que salieron del cartapacio autógrafo en que el todavía laico Pedro de Padilla compuso sus poemas, no sin muchas enmiendas, repetidos intentos y esfuerzos para limarlos y escandirlos» (Padilla *et al.*: 2011, 20).

⁸ La edición del *Autógrafo* ha sido realizada por Labrador y DiFranco (Padilla: 2007). El códice es consultable en línea a través de la Real Biblioteca Digital [<https://rbdigital.realbiblioteca.es/real-biblioteca/item/12469#c=&m=&s=&cv=>]

⁹ A estos hay que añadir el n. 215 que es la letra de Juan Timoneda «¿De dónde venís, Antón?» glosada por Padilla en el número 216.

212, fol. 314v	«Pues no puede el cansado sufrimiento» ESTANCIAS
213, fol. 315v	«Entenderéis que tengo de ahorcarme» SONETO
216, fol. 317	«Quando el natural amor» GLOSA
227, fol. 346	«La que nunca a nadie amó» LETRA
239, fol. 357	«La hermosa Bradamante / celosa y desesperada» ROMANCE

De estos textos solo dos aparecen de forma exclusiva en *A* y *P*, según aclaran los mismos editores:

Dos poemas salieron del *Autógrafo* y llegaron al *March* sin paradas intermedias, y además ambos tienen la misma versión en las dos fuentes: el soneto a Silena, «De mi Silena el ser, la gallardía» (125) y el soneto «Entenderéis que tengo de ahorcarme» (213), que cierra las ocho estancias a la amada Celia: «Celia cruel, pues mi morir te agrada / no quiero trabaquentas ya contigo». El compilador también tuvo delante las obras impresas de Padilla, además de muchos otros papeles de donde sacó los poemas que puso en el cartapacio (Padilla *et al.*: 2011, 25).

Cotejando las versiones que de todos estos textos nos brindan ambos manuscritos se desprende una sustancial adhesión de este último al texto del autógrafo de Padilla. La mayoría de los retoques poéticos introducidos por el poeta en la revisión de sus propias composiciones halla su pronta correspondencia en *P*, como puede inferirse de los ejemplos de la tabla siguiente:

<i>A</i> ¹⁰	<i>P</i>
n.º 264, fol. 143v 14 tuyo solo es el consejo] ^a de ti solo es el consejo ^b T	n.º 70, fol. 94v 14] tuyo solo es el consejo
n.º 52, fol. 42 14 aunque entre Apollo y Venus en la istoria] ^a aunque Apollo se paga en essa istoria ^b T	n.º 125, fol. 197 14] aunque entre Apollo y Venus en la istoria

¹⁰ La descripción de las intervenciones autoriales sigue estos criterios: las correcciones *in itinere* van introducidas por • y seguidas por una flecha →; las intervenciones posteriores están indicadas con las letras a y b en ápice; en el caso de que las enmiendas estén escritas en tinta más oscura y pluma más fina (lo que correspondería al último estadio de revisión del texto) van marcadas en subrayado. Las partes enmendadas, borradas y sustituidas se indican en *letra cursiva*. Con la letra T se indica la versión definitiva y última del texto que se edita. Véase también Laskaris: 2023, 267-268.

n.º 228 fol. 120 50 que se me solía hazer] ^a • <i>quentionces</i> → <i>acaso solia tener</i> ^{bT} 77 y que de toско y grosero] ^a <i>este tormento es insano</i> ^{bT} 79 esto me has hecho ganar] ^a <i>mira que me has hecho ganar</i> ^{bT} 93 que al alma le da tormento] ^a <i>de lo que en el alma siento</i> ^{bT} 94 quel mismo se descubriera] ^a <i>por que los?</i> quel mismo se descubriera ^{bT}	n.º 127, fol. 199v 50] que se me solia hazer 77] y que de toско y grosero 79] esto me has hecho ganar 93] que al alma le da tormento 94] que el mismo se descubriera
117 pedir que me mande cosa] ^a <i>deçir</i> que me mande cosa ^{bT} 119 nunca querrá señalalla] ^a <i>nunca en este</i> querra señalalla ^{bT}	117] pedir que me mande cosa 119] nunca querra señalalla
n.º 278, fol. 185 52 solo porque me quiso y amó tanto] ^a <i>por fin amar-te yo amarme tanto</i> ^{bT}	n.º 176, fol. 249 52] solo porque me quiso y amo tanto
n.º 25, fol. 13] 5 Si pensastes de nuevo enamorarme] ^a <i>devistes de pensar</i> enamorarme ^{bT}	n.º 213, fol. 315v 5] Si pensastes de nueuo enamorarme

Sin embargo, en algunos casos la lección copiada en *P* reproduce el penúltimo y no el último grado de revisión del autógrafo, lo cual significa que dicho cancionero no incorpora las enmiendas postreras que Padilla introdujo en sus textos y que luego confluyeron en las ediciones impresas de sus obras, que a su vez añaden sus propias variantes. Los poemas donde mejor se pueden apreciar estas discrepancias son los siguientes:

- «En seguimiento de Orlando» (107)
- «A querido fortuna poderosa» (126)
- «De las locuras todas de la tierra» (170)
- «De la Fortuna ofendido» (211)
- «Pues no puede el cansado sufrimiento» (212)
- «Quando el natural amor» (216)
- «La hermosa Bradamante / çelosa y desesperada» (239)

De los dos romances ariostescos (107 y 239) ya nos ocupamos en otro lugar (Laskaris: 2023), detectando en aquella ocasión la peculiaridad del texto transmitido por *P* y su relación de dependencia con una fase si no primitiva, ciertamente no definitiva del autógrafo. Faltaba por comprobar si tal situación reverberase también en los restantes poemas compartidos entre *P* y *A*. Efectivamente, cuanto averiguamos a propósito de las composiciones *En seguimiento de Orlando* y *La hermosa Bradamante / çelosa y desesperada* resulta plenamente confirmado. En seguida vamos

a ilustrar los ejemplos más significativos de este fenómeno a través de un doble aparato donde se registran primero (aparato genético) las enmiendas efectuadas por Padilla en su cartapacio y luego las lecciones de la tradición (aparato evolutivo), que además de *P* interesan también las dos ediciones del *Thesoro* y otros códices. Los testimonios cotejados son los siguientes:

Manuscritos

A: Ms. II-1579, *Cartapacio de Pedro Hernández de Padilla*, Madrid, Real Biblioteca

B: BC 2222, *Cançoner barroc*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña

P: MA26-5-08, *Poesías varias manuscritas*, Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March

M: MP 531, *Cartapacio de Francisco Morán*, Madrid, Real Biblioteca

Impresos

Thesoro I: Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580

Thesoro II: Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Querino Gerardo, 1587

n.º 126: «Ha querido fortuna poderosa»

TESTIMONIOS:

A: fol. 40, n.º 51

P: fol. 197v, n.º 126

Thesoro I: fol. 302, n.º 245

Thesoro II: fol. 29v *Canción XVI Glossa*

En los versos 14-26 del autógrafo *A* aparecen las siguientes enmiendas:

Aparato genético:

17 y en dársela es de suerte lo que gano] ^ay es tanto lo que gano ^bT

18 que mi esperanza muera] ^asolo en pensar questoy desta manera ^bT

19 y todo quanto puede] ^ay el poderoso çielo ^bT

22 si acaso] ^aquando yo ^bT

23 a no favorecerme como amigo] ^aa tratarme qual suele • al → a su enemigo ^bT

25 no] ^ayo ^bT

Aparato evolutivo:

22 si acaso] quando yo (*Thesoro I y II*)

25 quando no confesare a boca llena] si esta no es cifra de verdad terrena (*Thesoro II*)

Como puede desprenderse de las variantes del resto de la tradición, el código *P* acoge todas las enmiendas del autógrafo, mientras que descarta las introducidas en las ediciones del *Thesoro*. Esta correspondencia entre *A* y *P* se altera, sin embargo,

en los vv. 30-35 y 66-69, donde algunas de las correcciones incorporadas por Padi-lla en otra fase de revisión (texto subrayado) no hallan su equivalencia en *P*:

Aparato genético:

30 y noticia me da distinta y clara] ^a*si subiera mas a dios llegara* ^bT

31 el bien que en ella veo] ^a*aunque •por* → *yo en ella veo* ^bT

32 que el poder que la hizo no es tasado] ^a*que no es en lo que puede limitado* ^bT

67 quisiere] ^a*pensare* ^bT

69 y] ^a*que ?* ^bT

Aparato evolutivo:

29 que es andar por el cielo remontado] que es de lo muy hermoso lo cendrado

Thesoro I

30 y noticia me da distinta y clara] y si subiera más a Dios llegara *P*

31 el bien que en ella veo] aunque en ella veo *P*

32 que el poder que la hizo no es tasado] que no es en lo que puede limitado *P*

67 quisiere] *pensare P*

a] *yo Thesoro I y II*

n.º 170: «De las locuras todas de la tierra»

TESTIMONIOS:

A: fol. 81v, n.º 149

P: fol. 243v, n.º 170

Thesoro I: fol. 327v (n.º 260)

Thesoro II: fol. 268v

El texto aparece en *A* prácticamente impoluto, sin apenas intervenciones autógrafas salvo las dos sustituciones en tinta más oscura de los vv. 93-95, que la versión de *P* no incorpora, así como no acoge la innovación de las ediciones del *Thesoro*.

Aparato genético:

93 colmado siempre el gusto de alegría] ^a*y colmado su* ^bT

95 que venga] ^a*sucede* ^bT

Aparato evolutivo:

93 colmado siempre el] y colmado su *P* mida con el deseo el alegría *Thesoro I y II*

ue venga] *sucede P*

n.º 211: «De la fortuna ofendido»

TESTIMONIOS¹¹:

A: fol. 176, n.º 277

P: fol. 311, n.º 211

Thesoro I: fol. 70 (n.º 42)

Thesoro II: fol. 128v

El texto de *A* a la altura del fol. 177r muestra unas correcciones, algunas de las cuales presumiblemente tardías, que no dejan rastro en la versión transmitida por *P*, que ignora también la reelaboración de los vv. 49-54 que leemos en la versión impresa:

Aparato genético:

42 mostrando los] ^apa mostrar los ^bT

50 que cupo] ^acabe ^bT

53 pues que no] ^aq culpa ^bT

54 culpa al mal] ^aal daño ^bT

Aparato evolutivo:

53 pues que no] que culpa *P*

54 culpa al mal] al daño *P*

49-54 Con el mayor... ofendes] Con el dolor que sentía / del riguroso tormento, / prouocando a sentimiento / quanto escucharle podía, / dize: «Para me acabar, / pues con tal furia me offendes *Thesoro I y II*

Al recto del folio también aparecen algunas enmiendas que siguen el mismo *iter* de las anteriores:

Aparato genético:

61 para poderme acabar] ^apensandola granjear ^bT

62 con su fauor tienes brío] ^ame ofendes a su albedrío ^bT

69 mudó su] ^adio su ^bT

70 se acaba] ^ase me acaba ^bT

77 quiéresmela] ^aquieremele ^bT

78 tú] ^ala ^bT

121 y] ^aq ^bT

126 por fuerza me á de quedar] ^aforzoso me as de dexar ^bT

127 de más] ^ade mi ? ^bT

¹¹ El romance «Los ojos tristes, llorosos», glosado por Padilla, se halla testimoniado en: *A*: fol. 176, n.º 276; *Thesoro I*, fol. 71, n.º 41; MP 1580, fol. 203, n.º 239; Ms. FN VII-353, fol. 57v. Una versión contrahecha a lo divino por el propio Padilla se encuentra en su *Jardín espiritual* (1585), fol. 200v, n.º 84. Véase Padilla *et al.*: 2011, 694.

*Aparato evolutivo:*61] *pensandola granjear* *P* para más me atormentar *Thesoro I y II*62] *me ofendes a tu albedrío* *P*126] forzoso me ha de quedar *Thesoro I y II*127 más] *de mí* *P*

n.º 212: «Pues no puede el cansado sufrimiento» Estancias

TESTIMONIOS

A: n.º 147, fol. 80*P*: n.º 212, fol. 314v*B*: fol. 235v (versión que incluye una estancia más que no está en *A*)¹²*Thesoro I*: fol. 299v (n.º 241)*Thesoro II*: fol. 231 (glosa XLV)

En este caso el texto de *A* no tiene ninguna tachadura salvo una interpolación en tinta más oscura en la interlínea superior con respecto al v. 58, que denota la voluntad de sustituir dicho verso («donde quisiere muy siguramente») con la variante «a quien más le agradare libremente», versión acogida por *B* y el *Thesoro*, pero desconocida al copista de *P* que conserva la lección inicial de *A*, luego corregida. Otro elemento de interés es la presencia solo en *A* y *P* de una estrofa inicial, que resulta ausente en las dos ediciones del *Thesoro* y también en el manuscrito catalán.

n.º 216: «Quando el natural amor»

TESTIMONIOS:

A: fol. 86, n.º 161*P*: fol. 31, n.º 216*M*: fol. 37v, n.º 193¹³*Thesoro I*: fol. 328v (n.º 262) «Quando con fineza amor»*Thesoro II*: «Quando con fineza amor», fol. 156v (glosa n.º XXIX)

Este último ejemplo reitera lo afirmado. El texto de la glosa se nos presenta bien copiado, sin tachaduras o enmiendas, salvo la intervención en el v. 31 en tinta más oscura y pluma más fina, donde Padilla sustituye el verbo *vengo* por *quedo*. Sustitución que *P* ignora, como puede verse en el aparato:

¹² El manuscrito, que reúne una serie de obras poéticas y unos fragmentos teatrales de diferentes autores y procedencias, es consultable en versión digitalizada [<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/manuscritBC/id/42340/rec/1>]

¹³ El texto es atribuido a Fray S. de la Fuente. Véase: Askins: 1975, 105, n.º 176 y DiFranco, Labrador y Zorita: 1989, 90.

Aparato genético:

31 pero quedo tan corrido] ^avengo ^bT

Aparato evolutivo:

16 reparado] tan penado *P* reparado *M*

19 o la causa por que estáis] o que es la causa que estais *M*

31 pero quedo] pero vengo *P* y *M* mas hállome *Thesoro I* y *II*

Dos datos se deducen claramente de todos estos ejemplos: el primero es que no todas las intervenciones autógrafas de Padilla pasan a *P* y la segunda es que tampoco las innovaciones del *Thesoro* pasan a *P*. Esto induce a pensar que si hubo una vinculación entre el anónimo antólogo de *P* y el poeta linarense, este contacto debió de realizarse antes de la publicación del *Thesoro*, o en todo caso con independencia de ella, ya que el texto de *P* no está conforme con la última voluntad del autor ni con la versión impresa, como se ha demostrado. Habría que matizar, por tanto, la afirmación según la cual quien reunió y copió el florilegio conservado en la biblioteca de Palma de Mallorca debió de manejar la obra impresa de Padilla:

El compilador también tuvo delante las obras impresas de Padilla, además de muchos otros papeles de donde sacó los poemas que puso en el cartapacio. Para seguir el proceso de transmisión y copia, señalaremos ahora las composiciones que salieron del *Autógrafo*, se imprimieron en el *Thesoro* y acabaron en el *March*¹⁴.

La presencia en las composiciones (no solo de Padilla) recogidas en *P* de una copiosa serie de lecciones alternativas con respecto a las versiones impresas en las dos ediciones del *Thesoro* (27 textos totales)¹⁵ y en el *Romancero* (18 textos totales) hace difícil imaginar que el compilador de *P* tuviese «delante» las ediciones de las obras del autor. Aún admitiendo que este llegase a conocer los tomos publicados por Padilla en 1580, 1583 y 1587, ciertamente no los consideró a la hora de transcribir los textos del linarense, como pone de manifiesto el cotejo entre la versión manuscrita y la que quedó fijada en letras de molde.

La sustancial coincidencia entre *A* y la versión copiada en *P* es reveladora de una dependencia si no directa, muy próxima entre los dos. Como puede apreciarse de la versión digitalizada del cartapacio autógrafo de Padilla, la propia naturaleza material de las hojas que transmiten los poemas que hallamos reproducidos también en *P* da la impresión de que se trata de textos que Padilla está copiando de un

¹⁴ Padilla *et al.*, 2011: 25-26. Sigue el listado de los textos de *P* que aparecen en el *Thesoro* y también en el *Romancero*.

¹⁵ Véanse los índices en Padilla *et al.*: 2011, 739.

antógrafo (propio o ajeno)¹⁶. Tales textos aparecen escritos con cierta seguridad y en limpio, sin apenas tachaduras o con muy contadas intervenciones de corrección, realizadas en momentos diferentes, como acabamos de ver en los ejemplos antes citados. Muchos de los textos van acompañados de una cruz, marca que significaría su futura inclusión en el *Thesoro*¹⁷.

Partiendo de lo que se infiere de todos estos elementos, podríamos llegar a conjeturar dos posibles tipologías de relación, o dirección, de copia: descartando la idea de que Padilla copie directamente de *P*, lo cual entraría en contradicción con algunas de las enmiendas de *A* que hallamos ya perfectamente integradas a cuerpo de texto en *P*, tenemos, por un lado, la posibilidad de que Padilla, que está copiando sus textos a partir de unos papeles sueltos, los enmiende recurriendo al texto transcrito en *P*; por otro, podríamos llegar a pensar que sea el propio anónimo compilador de *P* quien copie la versión de los textos que Padilla ha ido reuniendo y corrigiendo en su cartapacio, antes de su revisión definitiva. De ser así la redacción de *P* debería colocarse más cerca de la redacción del autógrafo de Padilla que Labrador y DiFranco fechan alrededor de 1578, o en todo caso antes de la publicación del *Thesoro*¹⁸.

Esta hipótesis no sería incompatible con ciertas alusiones históricas incluidas en el florilegio, como el soneto de Juan de la Vega auspiciando la recuperación del príncipe Carlos (n.º 131) o las octavas pastoriles de Damasio de Frías dedicadas al desdichado nieto del emperador fallecido en 1568 (n.º 138); y sobre todo el tríptico conmemorativo de la triunfal victoria de Juan de Austria en Lepanto de los poetas Laýnez (n.º 234), Acuña (n.º 235) y Aldana (n.º 236)¹⁹. Otro elemento útil para fechar el cancionero es la referencia en varios textos a una de las damas de mayor fama de la corte de Felipe II, la princesa de Éboli:

doña Ana de Mendoza y de la Cerda, nacida en Cifuentes el año 1540 y fallecida en Pastrana el año 1592 [...] fue motivo de inspiración para el poeta cortesano Marco

¹⁶ Véanse los fols. 13, 28, 31, 40, 42, 80, 81v, 86a, 118, 120, 143v, 176, 185. Recordamos que la numeración no es autógrafa, es la que se le dio al conjunto de hojas sueltas del cartapacio tal como fueron incorporadas en el tomo facticio II-1579. Cf. Padilla: 2007, 24-25.

¹⁷ Véase Padilla: 2007, 15, 28 y Padilla: 2008, 22.

¹⁸ Según afirman a propósito de la colocación cronológica del cartapacio: «Como corresponde a un poemario de hacia 1578 (anterior sin duda a 1580), encontramos metros italianos y metros castellanos» (Padilla: 2007, 25).

¹⁹ Según leemos en la edición (Padilla *et al.*: 2011, 16) al margen del poema de Laýnez «El copista de nuestro manuscrito parece no dejar espacio para que dudemos de su fecha hoy, pues agrega la fecha 1572, esto es, un año después de la batalla naval».

Antonio de Vega (104), quien le dedica una estancia alabando su belleza inspirado por la admiración de un retrato de la princesa (Padilla *et al.* 2011, 17)²⁰.

La concentración de motivos históricos, más o menos explícitos²¹, coincidentes con los años 70 del siglo XVI podría ser un indicio de que este cancionero no sería un producto poético tardío, como sugieren Labrador y DiFranco (Padilla *et al.*: 2011, 19), sino más bien formado a finales de esa misma década, o sea unos pocos años después de las circunstancias en él recordadas. En todo caso la circulación de los poemas de forma manuscrita tanto antes como después de su fijación en letras de molde, impide considerar la fecha de las obras impresas por Padilla como *terminus post quem* o *ante quem*.

Más allá de cualquier conjetura, lo que es cierto es que el estudio meticuloso de las variantes de autor no responde tan solo al afán del filólogo de huronear (indiscreta y caprichosamente) en el taller del poeta para alumbrar los niveles de un proceso creativo, que en la mayoría de los casos queda encubierto, sino a la posibilidad de establecer un orden de dependencia en la enmarañada red de relaciones que cada fase de gestación y revisión autógrafa de un texto mantiene con los demás testimonios.

²⁰ El poema va precedido de un soneto de Gonzalo Pérez (n.º 101), secretario de estado de Felipe II y «padre de Antonio Pérez, compañero de aventuras sentimentales y políticas de la princesa de Éboli» (*ibidem*). La hermosura atípica de dicha dama vuelve a celebrarse, no sin cierta ironía, al final del florilegio en una letrilla anónima (n.º 268).

²¹ Recordemos que en 1573 falleció repentinamente Rui Gomes da Silva príncipe de Éboli.

APÉNDICE

ÍNDICE DE LOS POEMAS DE PADILLA INCLUIDOS EN <i>P</i> ²²	ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LOS POEMAS DE PADILLA EN <i>P</i>
13) Es privilegio y favor LETRA, fol. 32	A Çelia no se le iguala, 61
19) Hasta que os vi jamás hallé ventura ESTANCIAS (glosando «De amores muera yo si en esto miento»), fol. 38v	A Çelia sus flechas dexa, 84
20) <i>Oh, Jarifa, hermana mía</i> ROMANCE, fol. 40	Á querido Fortuna poderosa, 126
21) Con tormento y mal esquivo GLOSA, fol. 40v	A solo Siluia conviene, 77
22) No os pido que me queráis LETRA, fol. 43	Adónde, señor don, por vida mía, 182
27) ¿De qué le sirue al alma contemplaros SONETO, fol. 45v	Al tienpo que el rojo Apolo, 76
28) Si un verdadero amor nada fingido SONETO, fol. 45v	Al tienpo que la Aurora, 166
29) Mal se disimula el fuego. El mismo LETRA, fol. 46	Amor, con Juana no quieras, 243
30) No tengáis burlas ni veras LETRA, fol. 47	Amor, por término extraño, 127
42) <i>Siendo Isabelica</i> LETRA, fol. 64	Amor, yo te confieso que reçibo, 218
43) Moças locas y por casar LETRA, fol. 64v	Aquel moro Avindarráz, 148
44) Las que casaros queréis LETRA, fol. 65	Ausente de mi bien y de mi gloria, 229
46) Vos estáis de Amor catiba LETRA, fol. 67	Cercano al agua de un clara fuente, 108
47) Pierde la paçiencia LETRA, fol. 68	Con Çelia no te entremetas, 167
48) La más nueua cosa LETRA, fol. 68v	Con el alma entristeçida, 217
50) Por sola la hermosura LETRA, fol. 70v	Con gran razón podéis llamarme loco, 95
57) Forçada de amoroso sentimiento GLOSA, fol. 80	Con tanto aviso, tanta hermosura, 62
60) El que a Çelia no ha mirado LETRA, fol. 83v	Con tormento y mal esquivo, 21
61) <i>A Çelia no se le iguala</i> LETRA, fol. 84v	Daros el parabien del casamiento, 223
62) Con tanto aviso, tanta hermosura SONETO, fol. 85	De amor y miedo el alma combatida, 117
63) <i>Quando Febo dorado</i> LIRA, fol. 85v	De la Fortuna ofendido, 211
70) El amor me tiene tal GLOSA (a la estrofa de Diego Hurtado de Mendoza «Filis con quien te aconsejas»), fol. 94v	De las locuras todas de la tierra, 170
76) Al tienpo que el rojo Apolo ROMANCE, fol. 100v	De las ondas el sol resplandeçiente, 189
77) <i>A solo Siluia conviene</i> LETRA, fol. 113	De los más altos favores, 109
83) Hallo tan diferentes los efetos CANCIÓN (glosando este verso «Quanto más trato amor, menos lo entiendo»), fol. 121	De mi Silena el ser, la gallardía, 125
84) A Çelia sus flechas dexa LETRA, fol. 122	De qué le sirue al alma contemplaros, 27
Por Çelia muere Siluano GLOSA	De qué sirue mostrar en vn rendido, 252
92) Tan cansado está mi sufrimiento ESTANCIAS, fol. 136	Dexa de amar a Siluero, 256
93) <i>Qué más gloria que gozaros</i> LETRA, fol. 137	El alcayde de Antequera, 146
94) Los ojos que dan enojos LETRA, fol. 138	El amor me tiene tal, 70
95) <i>Con gran razón podéis llamarme loco</i> SONETO, fol. 138	El Amor ya muerto es, 219
96) Es mi amor tan berdadero LETRA, fol. 138v	El amoroso y dulce pensamiento, 143
98) Traygo bandos con Cupido LETRA, fol. 140v	El bano apetito mío, 238
107) En seguimiento de Orlando ROMANCE, fol. 159	El desastrado suceso, 149
108) Cercano al agua de un clara fuente ESTANCIAS, fol. 164v	El más dulce amor es lleno, 186
109) <i>De los más altos favores</i> LETRA, fol. 167	El que a Çelia no ha mirado, 60
110) Quererme, Juana, tan poco LETRA, fol. 167v	El que diere en ser çeloso, 253
111) Salió en vn asno Amor anoche al prado TERCETOS, fol. 168v	El suspirar tiene çierto, 187
112) Satanás, que no reposa ENSALADILLA, fol. 170v	En bano la muger fea, 204
113) Ya bien puedes, Amor, tener sosiego SONETO, fol. 176	En bano se procura, 242
117) De amor y miedo el alma combatida ESTANCIAS, fol. 177v	En el tienpo que reinaba, 145
125) De mi Silena el ser, la gallardía SONETO, fol. 197	En seguimiento de Orlando, 107
126) Á querido Fortuna poderosa CANCIÓN, fol. 197v	Entenderéis que tengo de ahorcarme, 213
127) Amor, por término extraño CUARTETAS fol. 199v	Es la hermosura, 188
134) Junto de vna clara fuente ROMANCE, fol. 205v	Es mi amor tan berdadero, 96
	Es mi querer de manera, 198
	Es privilegio y favor, 13
	Escuchando estaua el moro, 147

²² Se señalan en cursiva los poemas testimoniados de forma exclusiva en este cancionero.

142) <i>Primero sobre dos exes del cielo SONETO</i> , fol. 216	Está ya en tal extremo el dios Cupido, 171
143) <i>El amoroso y dulce pensamiento SONETO</i> , fol. 216	Filis con quien te aconsejas, 70
144) Jamás hombre se vio de amor herido TERCETOS, fol. 216v	Forçada de amoroso sentimiento, 57
145) En el tiempo que reinaba ROMANCE, fol. 218 146) El alcaýde de Antequera ROMANCE, fol. 220v	Hallo tan diferentes los efectos, 83 Hasta que os vi jamás hallé ventura, 19
147) Escuchando estaua el moro ROMANCE, fol. 222v	Hízose pescador el dios Cupido, 248
148) Aquel moro Avindarráez ROMANCE, fol. 225	Jamás hombre se vio de amor herido, 144
149) El desastrado sucesor ROMANCE, fol. 228	Junto de vna clara fuente, 134
166) Al tienpo que la Aurora LIRA, fol. 241	La hermosa Bradamante, 239
167) <i>Con Çelia no te entremetas LETRA</i> , fol. 242v	La más nueua cosa, 48
170) De las locuras todas de la tierra TERCETOS, fol. 243v	La que nunca a nadie amó, 227
171) Está ya en tal extremo el dios Cupido SONETO, fol. 246	Las que casaros queréis, 44
172) <i>Si yo no uiuo en esta mortal vida SONETO</i> , fol. 246v	Los ojos que dan enojos, 94
176) Para qué tan cruel, ninfa hermosa ESTANCIAS, fol. 249v	Mal se disimula el fuego, 29
181) Vn amigo me contó, fol. 252	Moças locas y por casar, 43
182) Adónde, señor don, por vida mía SONETO, fol. 253	No os pido que me queráis, 22
185) Tras sus obejas ya, que el sol tendía ESTANCIAS, fol. 262	No se queje de ventura, 245
186) <i>El más dulce amor es lleno LETRA</i> , fol. 264	No sé, señora, cómo me engañastes, 244
187) El suspirar tiene cierto LETRA, fol. 264v	No te aflijas ni te penes, en 217
188) Es la hermosura LETRA, fol. 265	No tengáis burlas ni veras, 30
189) De las ondas el sol resplandeciente ESTANCIAS, fol. 266	Oh, Jarifa, hermana mía, 20
198) Es mi querer de manera LETRA, fol. 271v	Pagad lo que os quiero, 222
204) <i>En bano la muger fea LETRA</i> , fol. 300v	Para qué tan cruel, ninfa hermosa, 176
205) Si es hermosa y desabrida LETRA, fol. 301	Pierde la paçiencia, 47
211) <i>De la Fortuna ofendido GLOSA</i> , fol. 311v	Por Çelia muere Siluano, en 84
212) Pues no puede el cansado sufrimiento ESTANCIAS, fol. 314v	Por sola la hermosura, 50
213) Entenderéis que tengo de aborcarne SONETO, fol. 316	Primero sobre dos exes del cielo, 142
214) <i>Quando me rindieron LETRA</i> , fol. 316	Pues no puede el cansado sufrimiento, 212
216) Quando el natural amor GLOSA (a la letra de Juan Timoneda «De dónde venís, Antón»), fol. 317v	Quando el natural amor, 216
217) Con el alma entristeçida ENSALADILLA, fol. 318	Quando Febo dorado, 63
Ya que se sufra, Amor, andar qual ando SONETO, fol. 318v	Quando me rindieron, 214
No te aflijas ni te penes CANCIÓN, fol. 319	Qué más gloria que gozaros, 93
Siluano, amigo, grande es tu tristeza ESTANCIAS, fol. 321	Qué te á dado, Teresilla, 220
218) <i>Amor, yo te confieso que reçibo ESTANCIAS</i> , fol. 323	Quererme, Juana, tan poco, 110
219) <i>El Amor ya muerto es LETRA</i> , fol. 323v	Quien no tiene qué gastar, 228
220) <i>Qué te á dado, Teresilla LETRA</i> , fol. 324	Quiera mi dama a quien le pareçiere, 230
222) Pagad lo que os quiero GLOSA, fol. 325	Salió en vn asno Amor anoche al prado, 111
223) Daros el parabien del casamiento SONETO, fol. 326 [texto perdido]	Satanás, que no reposa, 112
227) La que nunca a nadie amó LETRA, fol. 346	Si es hermosa y desabrida, 205
228) <i>Quien no tiene qué gastar LETRA</i> , fol. 346v	Si un verdadero amor nada fingido, 28
229) Ausente de mi bien y de mi gloria TERCETOS, fol. 348	Si yo en saliendo a luz luego çegara, 246
230) Quiera mi dama a quien le pareçiere SONETO, fol. 348v	Si yo no uiuo en esta mortal vida, 172
238) El bano apetito mío GLOSA, fol. 356	Siendo Isabelica, 42
239) La hermosa Bradamante ROMANCE, fol. 357	Siluano, amigo, grande es tu tristeza, en 217
242) <i>En bano se procura LIRA</i> , fol. 362	Siluia, mi cuidado, 257
243) <i>Amor, con Juana no quieras LETRA</i> , fol. 365	Sobre vuestras çejas bellas, 250
244) No sé, señora, cómo me engañastes SONETO, fol. 366	Tan cansado está mi sufrimiento, 92
245) <i>No se queje de ventura LETRA</i> , fol. 366	Tras sus obejas ya, que el sol tendía, 185
246) <i>Si yo en saliendo a luz luego çegara ESTANCIAS</i> , fol. 367	Traygo bandos con Cupido, 98
248) Hízose pescador el dios Cupido SONETO, fol. 368	Vn amigo me contó, 181
250) Sobre vuestras çejas bellas LETRA, fol. 371	Vos estáis de Amor catiba, 46
252) <i>De qué sirve mostrar en vn rendido ESTANCIAS</i> , fol. 372	Ya bien puedes, Amor, tener sosiego, 113
253) El que diere en ser çeloso LETRA, fol. 372v	Ya que se sufra amor andar cual ando, 217
256) <i>Dexa de amar a Siluero LETRA</i> , fol. 374	
257) <i>Siluia, mi cuidado LETRA</i> , fol. 374v	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASKINS, Arthur. «El Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ca. 1585)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pidal*, 1975, LI, pp. 91-167.
- CARREIRA, Antonio. «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea». *Voz y Letra*, 1990, 1, pp. 15-142.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DiFRANCO y C. Ángel ZORITA (eds.), *Cartapacio de Fco Morán de la Estrella*, Juan Bautista Avalle-Arce (pról.). Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DiFRANCO (eds.). «El manuscrito 23-4-1 de la Biblioteca de don Bartolomé March». *Bulletin Hispanique*, 1992, 94, pp. 293-325.
- LASKARIS, Paola. «En seguimiento de Orlando variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea], 2023, 12, pp. 249-286. <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.11>> [24 septiembre 2023].
- PADILLA, Pedro de. *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Moalde: Colección Cancioneros Castellanos, 2007.
- PADILLA, Pedro de. *Thesoro de Varias Poesías*. Ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Aurelio Valladares (pról.). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2008.
- PADILLA, Pedro de. *Romancero*. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- PADILLA, Pedro de, et al. *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, estudios de Álvaro Alonso, José Ignacio Díez, Christopher Maurer y Juan Montero. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. *El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico*. Jaén: UNED, 1995.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. «Pedro de Padilla». En *Diccionario filológico de la literatura española (siglos XVI-XVII)*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2008, pp. 777-785.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. *Pedro de Padilla. Una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio. «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla». *Siete esquinas*, 2011, 2, pp. 67-84.

AVATARES DE LA FILOLOGÍA DE AUTOR: NOTAS SOBRE FERNANDO DE HERRERA*

ISABELLA TOMASSETTI
MASSIMO MARINI
Sapienza, Università di Roma

RESUMEN

La tradición poética de Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597), es bien sabido, constituye un caso emblemático en el terreno de investigación de la Filología de Autor, ya que su obra llegó principalmente a través de dos impresos (1582 y 1619): el primero fue revisado cuidadosamente por el propio autor, el segundo, póstumo, contiene variantes muy significativas que el editor Francisco Pacheco atribuyó a la pluma y voluntad de Herrera. Aunque no se disponga de materiales autógrafos, los testimonios a nuestra disposición presentan variantes o estadios de redacción que se pueden remontar a distintas fases de la elaboración textual, lo cual permite abordar la tradición del *corpus* poético herreriano desde una perspectiva que integra la filología de la copia y la filología de autor. Aunque sean ya numerosas las aportaciones que intentan arrojar luz sobre el «drama textual» herreriano, este trabajo se propone esbozar las cuestiones metodológicas que plantea la edición de la poesía de Herrera mediante unas calas textuales concretas.

Palabras clave: Fernando de Herrera; Filología de Autor; impresos; variantes.

ABSTRACT

The poetic tradition of Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597), as it is well known, constitutes an emblematic case in the field of research of Author Philology, since his work came mainly through two prints (1582 and 1619): the first was carefully reviewed by the author himself, the second, posthumous, contains very significant variants that the editor

* Este trabajo se inscribe en el seno del proyecto PRIN 2017 «La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime» (código: 2017T2SK93_003). Por lo que atañe a la redacción del artículo, los primeros dos apartados se deben a Isabella Tomassetti, el tercero a Massimo Marini.

Francisco Pacheco attributed to the pen and will of Herrera. Although autograph materials are not available, the testimonies at our disposal present variants or stages of writing that can be traced back to different phases of textual elaboration, which allows us to approach the tradition of the Herrerian poetic corpus from a perspective that integrates the philology of copy and Author Philology. Although there are already numerous contributions that try to shed light on Herrera's «textual drama», this paper proposes to outline the methodological issues raised by the edition of Herrera's poetry through specific textual coves.

Keywords: Fernando de Herrera; Author Philology; prints; variants.

INTRODUCCIÓN

ESTE TRABAJO SE ENMARCA EN EL ÁMBITO DISCIPLINAR de la así llamada Filología de autor (Isella: 1987), cuya tarea se basa en la representación objetiva del proceso evolutivo de un texto mediante aparatos y signos convencionales que den cuenta de las variantes introducidas por el autor a lo largo del tiempo hasta la última versión (Italia y Raboni: 2016). Disciplina complementaria de la filología de autor es la que Contini denominó crítica de las variantes (1970), que consiste en el examen analítico de los datos procedentes del estudio filológico. Es indudable que la una no puede prescindir de la otra: si por un lado las variantes de autor han de ser rastreadas y representadas objetivamente, también es preciso analizarlas para profundizar en las técnicas compositivas de un autor y en su poética.

La poesía áurea española se configura como un excelente taller para estudiar las diferentes formas de intervención autorial. La tradición de la poesía española de los siglos XVI y XVII es copiosa pero también enrevesada y multiforme. Aunque se conserven autógrafos (Eugenio Salazar, Pedro de Padilla) e idiógrafos como los de Góngora, la mayor parte de los cancioneros manuscritos de los siglos XVI y XVII responde a la estructura de cartapacios compilados por antólogos improvisados y con escaso rigor en las transcripciones; en cuanto a los productos de tipografía, en la tradición española no se observa la profusión de antologías colectivas tan típicas de la Italia del siglo XVI (el *Cancionero general de obras nuevas* de Esteban de Nájera y la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa no tuvieron continuaciones), pero existen ediciones impresas de *corpora* individuales, a veces organizadas y revisadas por los mismos autores (López Maldonado, Diego Ramírez Pagán, Jorge de Montemayor, Fernando de Herrera), a veces póstumas, preparadas por epígonos o aficionados (Garcilaso de la Vega, Francisco de la Torre, Francisco de Aldana, Gregorio Silvestre, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera).

El corpus de Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597), autor cuya importancia en la historia de la literatura española no hace falta recordar aquí, resulta de especial interés para los quehaceres de la filología de autor. El aliciente de la poesía

herreriana, en efecto, reside no solo en su estilo y erudición sino también en su tradición textual: esta constituye un caso emblemático para el estudio de las variantes de autor, ya que una edición parcial de su obra poética se publicó en Sevilla en 1582, bajo la atenta supervisión del autor, con el título *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Esta edición contenía 91 textos, de los cuales 78 sonetos, 7 elegías, 5 canciones italianas y una égloga. Sabemos que Herrera tenía un carácter perfeccionista y era muy obsesivo en la revisión de sus poemas. La edición de 1582, en efecto, fue preparada bajo el estricto control del autor, que impuso al editor Andrea Pescioni fundir un nuevo carácter (una 'i' sin punto, tal y como había hecho en la edición de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* dos años antes) y usar las letras mayúsculas solo al principio del verso y no después del punto. Lamentablemente, al margen de algunas correcciones de tipografía, de dos poemas conservados en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia y de dos más en un códice de la Biblioteca de la Real Academia, no han llegado materiales autógrafos de Herrera, pero debió producir muchísimos y a ellos hace referencia el editor que, 22 años después de la muerte del autor, se dedicó a preparar una edición de la obra poética de Herrera decididamente más abundante que la anterior (contaba en efecto con 365 poemas). Dicha recopilación vio la luz en 1619, gracias a los desvelos del pintor Francisco Pacheco, que de Herrera fue un gran admirador, además de ser sobrino del homónimo Francisco Pacheco, canónigo de la catedral de Sevilla que había sido un gran amigo de Herrera. Los dos prologuistas de la edición de 1619, el licenciado Enrique Duarte y Francisco Rioja subrayaron los méritos de Pacheco, que había tenido la diligencia de salvar esos materiales de la dispersión justo después de la muerte de Herrera. Pacheco afirmó haber copiado los poemas tal y como habían sido escritos por el autor en su versión definitiva y atribuyó al mismo poeta también los criterios de compilación de la obra, dividida en tres libros. En la ordenación de los poemas, sin embargo, se han detectado incongruencias y errores que ciertamente no son atribuibles al autor, como por ejemplo 6 sonetos repetidos (a veces con variantes significativas) con una distinta numeración y por lo tanto no reconocidos por el editor como versiones sucesivas de un mismo texto. La tradición de la obra poética de Herrera, precisamente por estas características, ha suscitado a lo largo de todo el siglo pasado una diatriba muy encendida entre los que han considerado la edición de 1619 como fidedigna, depositando una confianza incondicional en el trabajo de Pacheco¹ y los que al contrario han puesto en duda la autenticidad de las variantes transmitidas por la última edición². Las variantes

¹ Gallego Morell: 1951; Battaglia: 1954; Macrì: 1959 y 1972; Pepe: 1982a, 1982b, 1983, 1984, 1985, 1986a y 1986b.

² Blecua: ed. 1948, 1949, 1958, ed. 1975, 1989 y también editores de principios de siglo como Coster: ed. 1914; García de Diego: ed. 1914 y Kossof: 1966.

detectables en la edición de 1619 responden básicamente a un cambio estético que sugiere un rumbo prebarroco, con cierta profusión de cultismos y arcaísmos lingüísticos que reflejan una nueva cifra estilística. No tenemos motivos para dudar que Herrera, entre 1582 y 1597 (año de su muerte) hubiese aportado cambios a los poemas publicados en la edición de *Algunas obras*. Las inquietudes literarias y el perfeccionismo del sevillano justifican plenamente eventuales intervenciones sucesivas, máxime si el poeta tenía el propósito de publicar, como sabemos, una edición de su obra completa. El problema al que nos enfrentamos, debido a la ausencia de autógrafos y a la distancia cronológica entre la primera edición y la segunda, es de tipo teórico y a su planteamiento deberán acompañarse unas pautas metodológicas: sin lugar a dudas la parte más consistente del corpus herreriano llegó gracias a la labor de Pacheco, pero ¿podemos fiarnos completamente del ejercicio filológico del pintor sevillano y de sus colaboradores? ¿Se puede excluir la intervención de correctores de tipografía que alteraran el texto recibido? ¿Cómo actuó el editor ante la presencia de dos o más transcripciones de un mismo poema? ¿Seleccionó las variantes a su gusto o se atuvo a la que consideró la última versión? Lamentablemente la tradición manuscrita no nos permite realizar cotejos cabales sino solo recoger datos parciales relativos a un número limitado de textos. En efecto, Herrera fue muy prudente y no dejó circular poemas suyos durante el período de revisión. A esto se añade, como señaló en su momento José Manuel Blecua (ed. 1975) y remarcó más recientemente Juan Montero (2005, 2020 y 2022), la circunstancia de que los manuscritos existentes son anteriores a 1582, o sea que reflejan una fase primitiva de la elaboración textual, mientras que no se conservan testimonios de versiones intermedias entre 1582 y 1619. Por esta razón, creo que es necesario proceder con suma prudencia, como no dejó de recomendar el maestro Blecua.

Además de los dos impresos, existen también varios manuscritos que transmiten porciones más o menos amplias del corpus herreriano, dos de los cuales claramente emparentados entre ellos (el ms. 10293 de la BNE y el ms. 57-5-5 de la Biblioteca Colombina de Sevilla), ya que contienen una antología compilada por José Maldonado de Ávila y Saavedra en 1637. En realidad, estos manuscritos nos interesan por los poemas en arte menor que contienen, pues el resto de las composiciones están copiadas de la edición impresa de 1582. Contamos además con un códice muy importante, editado por Blecua en 1948, el ms. 10159 de la Biblioteca Nacional de España (B): dicho manuscrito contiene 126 textos, 45 de los cuales *única* y otros tantos con variantes significativas con respecto a las lecciones transmitidas por los impresos. Se trata de un cancionero adscribible a la mitad del siglo XVII, pero procedente de un testimonio fechado en 1578 y este es un indicio importante de proximidad a materiales originales o apógrafos en cuanto los autores suelen registrar la fecha de composición de sus poemas mientras que los copistas tienden a borrar los datos circunstanciales. De las 81 composiciones copiadas en

este manuscrito y pasadas a los impresos, solo 13 aparecieron en la edición de 1582 y las otras en la de 1619.

UN SONETO EN TRES VERSIONES

Aunque la tradición de Fernando de Herrera haya sido objeto de numerosos estudios y de encendidas diatribas, me gustaría volver sobre el tema para ofrecer algún ejemplo que pueda mostrar la inestabilidad de los acuerdos entre las variantes registradas en las distintas fuentes. Para el cotejo me basaré en los tres testimonios más relevantes de la poesía de Herrera: B, H y P. La fenomenología aparentemente más normal es la que refleja una diferenciación de las variantes de acuerdo con su cronología. A veces, en efecto, se puede observar un recorrido progresivo del manuscrito B al impreso P pasando por H. En otros casos, sin embargo, los impresos concuerdan en variantes significativas con respecto al códice B. No faltan, además, concordancias entre el ms. B y el impreso de 1619, hecho que parece indicar que Pacheco tenía entre manos también materiales primitivos. En otros casos, las variantes de B coinciden con las de H contra P. Tanta variedad de acuerdos entre los testimonios es ya de por sí un factor de complicación, pero lo más curioso es que a menudo las concordancias o discrepancias entre los testimonios cambian dentro de un mismo texto, factor que delata una probable contaminación entre fuentes, es decir una de las insidias más nefastas para un editor. Pero procedamos con el primer cotejo de variantes:

B, f. 213r

Roxo Sol, que con llama gloriosa
das color al profundo y alto cielo
hallaste tal belleza en todo el suelo,
que igualase a mi bella Luz dichosa?

Aura süave, blanda i amorosa,
que nos regalas con el fresco buelo;
cuando el oro descubre i rico velo
mi Luz, tocaste trença mas hermosa?

Luna, onor de la noche, ilustre coro
de las errantes formas y fixadas
consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, Aura, Luna, luzes de oro
oistes vos mis penas nunca usadas?
Vistes Luz mas ingrata a mis querellas?

H, f. 6, Son. X

Roxo Sol, que con hacha luminosa
coloras el purpureo i alto cielo,
hallaste tal belleza en todo el suelo,
qu'iguale a mi serena Luz dichosa?

Aura süave, blanda i amorosa,
que nos halagas con tu fresco buelo;
cuando se cubre del dorado velo
mi Luz, tocaste trença mas hermosa?

Luna, onor de la noche, ilustre coro
de las errantes lumbres, i fixadas,
consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, Aura, Luna, llamas d'oro,
oistes vos mis penas nunca usadas?
Vistes Luz mas ingrata a mis querellas?

P, Lib. I, Son. CXX, p. 149

Roxo Sol, que con hacha luminosa
coloras el purpureo i alto cielo,
hallaste tal belleza en todo el suelo,
qu'iguale a mi serena Luz dichosa?

Aura süave, blanda i amorosa,
que nos halagas con tu fresco buelo;
cuando se cubre del dorado velo
mi Luz, trença tocaste mas hermosa?

Luna, onor de la noche, ilustre coro
de los errantes astros i fixados
consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, Aura, Luna, luzes de oro
oistes mis dolores, nunca usados?
Vistes Luz mas ingrata a mis querellas?

Se trata de un soneto con una estructura correlativa muy acentuada, repleto de metáforas y estilemas petrarquistas, donde el poeta se dirige al Sol, al Aire,

a la Noche y a las estrellas (con la perífrasis «ilustre coro»), personificándolos y preguntándoles respectivamente por la belleza de su amada, por la hermosura de sus cabellos y por la de sus ojos. En el segundo terceto coloca la última pregunta retórica, dirigida a esos cuatro elementos, mencionados a la vez en un mismo verso, donde plantea la ingratitud de su dama, evocada como Luz, auténtico *senhal* poético dentro del cancionero herreriano. En este soneto se notan variantes en más de la mitad de los versos (excepto en los vv. 3, 5, 9, 11 y 14) y se observa un acuerdo más frecuente entre H y P contra B. En dos casos (vv. 8 y 13), B y H concuerdan contra P; en un caso (v. 10), los tres testimonios presentan una variante propia aun dentro de la misma estructura sintáctica. La lección de H, que sin duda podemos atribuir al autor, elimina una metáfora más trillada («llama») para sustituirla por otra más rebuscada, trasladando la noción de luz implícita en la primera imagen al adjetivo referido a «hacha». Por otra parte, en la versión de H la palabra «llama», en la forma plural, vuelve en el último terceto y compensa la pérdida del primer verso. La variante del segundo verso tiene la función de introducir un fuerte cromatismo y un preciosismo verbal como el adjetivo «purpúreo». En la misma dirección actúa la variante del v. 6 mientras que la del v. 7 crea una complicación lógico-semántica sustituyendo el verbo «descubrir» por su antónimo «cubrir». En el v. 10 los tres testimonios presentan una variante propia que representa las estrellas, definidas «errantes formas» en B, «errantes lumbres» en H y «errantes astros» en P. Se observa en este caso una concreción cada vez mayor de la metáfora referida a las estrellas, que por otra parte remite a los ojos de la amada. En el v. 12, como se ha dicho, hay una curiosa concordancia de P y B contra H. El último testimonio presenta, pues, una especie de retroceso hacia la primera versión, cambio que introduce una repetición («luzes» v. 12, «Luz», v. 14) que posiblemente Herrera buscara evitar introduciendo la variante «llamas» en H. Es posible que P se apoyara en un testimonio con la misma variante de B, pero lo que es cierto es que dicha lección refleja un estadio anterior de la escritura herreriana (Senabre: 1985), circunstancia muy interesante para deslindar los derroteros del trabajo de Pacheco que, como se puede intuir, no fueron ni lineales ni transparentes. En efecto, el debate entre los filólogos que han abordado el corpus herreriano se ha concentrado sobre todo en la presunta calidad estética de las distintas variantes, casi siempre arrancando de un principio preconstituido, es decir la fiabilidad o menos de la operación editorial de Pacheco. Las recientes investigaciones de Laura Hernández Lorenzo (2020 y 2021), centradas en los estudios de corpus y en la Estilometría, han proporcionado una valiosa herramienta para poder analizar de forma más objetiva la evolución textual de la poesía herreriana y enmarcar el conjunto de las variantes dentro de un sistema coherente. Es necesario, sin embargo, centrar la atención en la tradición material y leer los testimonios sin prejuicios, intentando detectar en ellos eventuales líneas evolutivas de la voluntad autorial pero no desestimando, por otra parte, las posibles incidencias que los textos hayan sufrido a lo largo de su transmisión: percances

que en muchos casos pueden achacarse a causas ajenas a la voluntad del autor. Al margen de la disputa centrada en criterios estéticos, pues, habría que fomentar una evaluación del alcance intrínseco de las variantes, haciendo hincapié, como es obvio, en criterios de tipo lingüístico, métrico, literario e interpretativo.

UN SONETO REPETIDO CON VARIANTES EN P

A la escasa fiabilidad de Pacheco como editor de la poesía de Herrera se han achacado las ya mencionadas repeticiones de poemas en su colectánea, descuido que no hubiese sido posible de estar el propio autor pendiente de la edición. El hecho de que algunos textos de *Versos* se repitan con variantes es muy llamativo, pues permite comprobar mediante evidencias textuales las complejas dinámicas de elaboración de la edición póstuma y, al mismo tiempo, plantea cuestiones ecdóticas primarias, imprescindibles a la hora de editar los poemas de Herrera. De hecho, como intentaremos demostrar, no siempre es tan sencillo establecer cuál sea la última versión autorizada por el autor, y si es fruto de una revisión directa por parte de este.

En primer lugar, estos despistes ayudan a comprender de forma más clara las afirmaciones de Francisco de Rioja, quien en el prólogo a los *Versos* de Herrera afirma que «sus Obras se perdieron; i estos versos, de los muchos que hizo, à podido librar, con increíble trabajo i diligencia, Francisco Pacheco» (Blecua: ed. 1975, II, 16). Lo que parece confirmado por el otro prologuista, el licenciado Enrique Duarte, muy citado en todos los estudios herrerianos, quien afirma que las poesías del autor, «que tenía corregidas de ultima mano, i encuadernadas para darlas a la Empronta», padecieron un «naufragio» en el que «perecieron todas sus obras Poeticas». Lo que pudo reunir Pacheco fueron tan solo «algunos cuadernos i borradores» con los que, según Duarte, «ha procurado restaurarla». Es más: en el mismo prólogo se nos dice que «no solo copió una i dos vezes de su mano lo que aora nos ofrece, pero cumplió lo que faltava de otros papeles sueltos, que avian venido a manos de diferentes personas, de quien los uvo» (1975, II, 25-26). En fin, de creer a lo que se dice en los prólogos, en los *Versos* tenemos unos despojos de un proyecto editorial que –por mucho que estuviera avanzado– nunca llegó a realizarse, interrumpiéndose con la muerte de Herrera. Un amigo y admirador suyo, «afectuoso imitador de sus escritos» (1975, II, 25), el pintor Francisco Pacheco, se encarga de recuperar el material supérstite para publicarlo veintidós años después.

La procedencia heterogénea de estos papeles queda patente también por el hecho de repetirse, con variantes, algunos textos de la colección impresa; es este el caso del poema que Blecua indica en su edición con el número 171 (Blecua: ed. 1975, I, 387), un soneto del testimonio H que en P se repite dos veces. Si la pri-

mera es prácticamente copia idéntica de H, la segunda, en cambio, sí presenta variantes, como puede apreciarse de un cotejo entre los tres textos.

H, Son. LVIII, f. 37 ^v	P ¹ , Son. CXII, p. 141	P ² , Son. LXXIX, p. 267
Alegre, fertil, vario, fresco prado, tu monte, i bosque d'árboles hermoso, el uno i otro siempre venturoso, que de las bellas plantas fue tocado;	Alegre, fertil, vario, fresco prado tu monte, i bosque d'árboles hermoso, el uno i otro siempre venturoso, que de las bellas plantas fue tocado;	Fertil, riénte, ledó i fresco Prado, tu Monte, i Bosque umido i hermoso, el uno i otro siempre venturoso; que de las bellas plantas fue tocado;
Betis, con puras ondas ensalçado, i con ricas olivas abundoso, cuanto eres mas felice i gloriôso; pues eres de mi Aglaya visitado.	Betis, con puras ondas ensalçado, i con ricas olivas abundoso, cuanto eres mas felice i gloriôso, pues eres de mi Aglaya visitado.	Betis, con puras ondas ensalçado, i con ricas olivas abundoso, cuanto eres mas felice i gloriôso, pues quedas de mi Aglaya acompañado.
Siempre tendreis perpetua primavera, i del Elisio campo tiernas flores, si os viere el resplandor de la Luz mia.	Siempre tendreis perpetua Primavera, i del Elisio campo tiernas flores, si os viere el resplandor de la Luz mia.	Tendreis perpetua i dulce primavera i d'el Elisio campo tiernas flores si vos viere'l fulgor de la Luz mia.
Ni esteril ielo, o sopro crudo os hiera; antes Venus, las Gracias, los Amores os miren, i en vos réine l'Alegría.	Ni esteril ielo, o sopro crudo os hiera; antes Venus, las Gracias, los Amores os miren; i en vos réine l'Alegría.	Ni esteril sopro, ni rigor vos hiera; antes Venus, las Gracias, los Amores vos miren, i en vos réine l'alegría.

Siguiendo unos moldes petrarquistas que se pueden rastrear también en otros poemas suyos, Herrera reitera aquí una serie de tópicos acerca de los efectos benéficos que la amada, con su mera presencia, aporta a un paisaje andaluz que se vuelve bucólico a su paso. La vivificación de la naturaleza, la armonía cósmica que es capaz de engendrar la belleza femenina y el amor que inspira en los versos del poeta son el núcleo temático del soneto (Ruestes: ed. 1986, xxii). Esta virtud salvífica de la mujer está poéticamente representada por la luz, según otro tópico muy manido. Por esa razón, la dama se denomina Aglaya, nombre de una de las tres Gracias³, también evocadas en el poema, junto con Venus y los Amores. Este seudónimo constituye un *unicum* en la poesía herreriana⁴. Su significado lo aclara Rioja en el prólogo al hablar de los nombres que el poeta dio a Leonor de Milán («[...] otras Aglaia, que quiere dezir Esplendor» Blecua: ed. 1975, II, 16), al igual

³ El personaje mitológico se relacionaba con la acción de dar. Así lo explica Equicola en el quinto capítulo del libro iv de su *De natura de amore*, donde habla de Venus: «Le Gratie ad Venere si adtribuiscono [...]. Sono tre (Aglaiá, 'letitia'; Thalia, 'virente'; Euphrosyne, 'delectatione'), per essere tre acti di beneficio (dare, pigliare, referire)» (Stoppelli: ed. 2011, 147). Para un recorrido a través de los distintos orígenes y nombres de las gracias, puede ser útil el estudio de Setaioli: 2018.

⁴ Sin embargo, sí aparece una «riente Aglaya» en las octavas sobre el *Parto Virginal* de Francisco de Aldana (1985, 339), obra que se inspira en el *De Partu Virginis* de Sannazaro (Béhar: 2009).

que el propio Herrera lo había hecho en sus *Anotaciones*: «Aglaya se interpreta luz i esplendor» (Pepe Sarno y Reyes: ed. 2001, 882). Es término culto (viene del griego *αἴγλη*), de ahí quizás la necesidad de aclarar su significado, reverberado además en el soneto mediante el uso de Luz en el v. 10, nombre que, en cambio, como ya se ha podido apreciar, es frecuente en las líricas amorosas herrerianas. Estas «fotofanías neoplatónicas» (Lara Garrido: 1997, 142) tienen una proyección que en Herrera va mucho más allá de una traslación metafórica efectista, o una mera serie de apelativos bajo los cuales encubrir el nombre de Leonor. En efecto, la luz que emana la amada no solo llega a permear toda la estética herreriana, sino que representa el elemento visible de una concepción del amor como inclinación preeminente del ser humano y, por lo tanto, condición primaria de su existencia (Torres Salinas: 2013, 869-901 y 2019).

Pasando al cotejo textual, vemos que entre H y P¹ solo hay unas mínimas diferencias en el uso de las mayúsculas para «Primavera» (v. 9) y en la puntuación (v. 14). Sin embargo, la versión de P² sí presenta variantes sustanciales que, como veremos, inciden en la estructura del soneto, aun manteniéndose inalterado el esquema de las rimas. En el primer verso de P² encontramos al principio «fértil», que en H y P¹ ocupa la segunda posición de la serie adjetival, desapareciendo asimismo «Alegre» y «vario», sustituidos por «riente» y «ledo». El segundo verso de P² también presenta variantes: amén del uso de las mayúsculas para «monte» y «bosque», en lugar del sintagma preposicional «d'árboles», aparece «umido», referido al bosque, que en esta versión es asimismo «hermoso», adjetivo esta vez coordinado con el anterior.

Para encontrar otra variante hay que desplazarse al verso 8, en el que P² lee «quedas de mi Aglaya acompañado», con una presencia más persistente de la vocal «a» en el verso, mientras que en H y P¹ se lee «eres de mi Aglaya visitado». En ambos casos el sujeto de las pasivas es el Betis «felice i gloriöso» que abre el cuarteto. Si el cambio no afecta a la sintaxis, sí incide en los matices del significado: con «visitado» se hace hincapié en la presencia de la mujer, colocándose el río en un plano de sujeto totalmente paciente, mientras que, en la otra versión, por la semántica del verbo «acompañar», el personaje femenino y el río parecen seguir su curso juntos. En el verso sucesivo tenemos otra modificación: desaparece «siempre» y aparece, en cambio, una pareja de adjetivos referidos a la «primavera», que es «perpetua i dulce». La eliminación del adverbio puede justificarse por la exigencia de rehuir la redundancia expresiva entre «siempre» y «perpetua», a la que se prefiere el adorno adjetival. Llegamos, pues, al verso 11, en el que tenemos «vos» en P² frente a «os», lección común a H y P¹. La inserción de arcaísmos como este ha hecho dudar a Coster (ed. 1918) y a Blecua (ed. 1975, I, 45-51) —y a Quevedo, en su momento— acerca de la fiabilidad de Pacheco. Bien es verdad que en la otra versión del soneto ya aparecía «vos», pero nunca en función de complemento sin preposición, sino

solo como sujeto o complemento preposicional. Además, la variante aquí parece relacionarse con la otra, que preserva la medida del verso, al introducirse en P² el bisílabo «fulgor» en sustitución del trisílabo «resplendor» de P¹. Por otra parte, esta variación sinonímica entre H y P es bastante frecuente, como ha demostrado Laura Hernández Lorenzo en su estudio estilométrico de las obras de Herrera (2020, 168-169).

La presencia de otro «vos» puede asimismo considerarse el detonante de la remodelación del verso sucesivo, donde se suprime el adjetivo «crudo» y el sustantivo «soplo», al que este se refería en H y P¹, se desplaza, sustituyendo en P² a «ielo». Y, en su lugar, tenemos la variante «rigor» sin adjetivo. Así, se pierde la estructura binaria y especular del verso, con dos parejas de sustantivo y adjetivo («esteril ielo» / «soplo crudo», aunque su orden iba invertido en el primer término de la serie), desapareciendo asimismo la paronomasia «ielo/hiera», en favor de la rima interna de P² entre «fulgor», que aparecía en el verso anterior, y la variante «rigor» añadida en este. La presencia de «vos» se registra también en el remate del soneto, donde en P² se repite anafóricamente⁵.

Acercándonos a las conclusiones –no concluyentes, desde luego– podemos observar en primer lugar cómo las variantes entre los dos sonetos no nos permiten establecer a ciencia cierta la preeminencia de una versión sobre la otra. Y, sin embargo, repercuten significativamente en la estructura métrica y rítmica de los versos: esta es, quizás, la consecuencia más llamativa de las divergencias que acabamos de comentar, pues consiente plantearnos unas preguntas y ofrece una pauta metodológica para resolver problemas textuales parecidos.

	H, Son. LVIII, f. 37 ^v , P ¹ , Son. CXII, p. 141		P ² , Son. LXXIX, p. 267	
	A le gre, fer til, va rio, fres co pra do,	heroico pleno	Fer til, ri én te, le do i fres co Pra do,	sáfico pleno
	tu mon te, i bos que d'ar bo les her mo so,	heroico corto	tu Mon te, i Bos que u mi do i her mo so,	heroico corto
	el u no i o tro siem pre ven tu ro so,	heroico corto	el u no i o tro siem pre ven tu ro so;	heroico corto
	que de las be llas plan tas fue to ca do;	sáfico largo	que de las be llas plan tas fue to ca do;	sáfico largo
5	Be tis, con pu ras on das en sal ca do,	sáfico corto pleno	Be tis, con pu ras on das en sal ca do,	sáfico corto pleno
	i con ri cas o i vas a bun do so,	melódico puro	i con ri cas o i vas a bun do so,	melódico puro
	cuan to e res mas fe i ce i glo ri o so;	heroico	cuan to e res mas fe i ce i glo ri o so,	heroico

⁵ Algo parecido ocurre en el soneto n° XXXIII de H, también repetido en P dos veces, respectivamente, n° XL y CXXI del lib. I (cfr. Blecua: ed. 1975, I, 338-339), cuyo v. 8 es, en una versión «tanto umilmente os onro mas i adoro», y en otra «tanto vos onro umilde i vos adoro». El soneto y sus variantes se estudian en Tomassetti: 2023 (en prensa).

	pues e res de mi A gl ya vi si tz do.	heroico	pues que das de mi A gl ya a com pa ña do.	Heroico
	Siem pre ten dreis per pe tua pri ma ve ra,	sáfico corto pleno	Ten dreis per pe tua i du ce pri ma ve ra	heroico corto
10	i del E li sio cam po tier nas flo res,	sáfico largo	i d'el E li sio cam po tier nas flo res	sáfico largo
	si os vie re el res plan dor de la Luz mi a.	heroico	si vos vie re'l ful gor de la Luz mi a.	melódico puro
	Ni es te ril ie lo, o so plo cru do os bie ra;	heroico pleno	Ni es te ril so plo, ni ri gor vos bie ra;	sáfico largo pleno
	an tes Vé nus, las Gra cias, los A mo res	melódico puro	an tes Vé nus, las Gra cias, los A mo res	melódico puro
	os mi ren, i en vos ré ne l'A le gr a.	heroico	vos mi ren, i en vos ré ne l'A le gr a.	Heroico

En total, son siete los versos que presentan lecturas alternativas (vv. 1, 2, 8, 9, 11, 12 y 14), y en más de la mitad de ellos estas comportan una alteración estructural del endecasílabo: el v. 1, un heroico pleno en H y P¹, es un sáfico pleno en P²; los versos 9 y 11, respectivamente, un sáfico corto pleno y un heroico en H y P¹, se convierten en un heroico corto y un melódico puro en P²; por último, el heroico pleno del v. 12 de H y P¹ es un sáfico largo pleno en P².

H, P ¹	P ²
2 heroicos plenos (vv. 1, 12)	1 sáfico pleno (v. 1)
2 heroicos cortos (vv. 2, 3)	3 heroicos cortos (vv. 2, 3, 9)
2 sáficos largos (vv. 4, 10)	2 sáficos largos (vv. 4, 10)
2 sáficos cortos plenos (vv. 5, 9)	1 sáfico corto pleno (v. 5)
2 melódicos puros (6, 13)	3 melódicos puros (vv. 6, 11, 13)
4 heroicos (vv. 7, 8, 11, 14)	3 heroicos (vv. 7, 8, 14)
	1 sáfico largo pleno (v. 12) - endecasílabo <i>a minore</i>

Si observamos la distribución general de los distintos tipos de endecasílabo, vemos que en la segunda versión de P se rompe la simetría que en cambio tiene la versión compartida por los dos testimonios: si en esta tenemos parejas de versos que se repiten, entre heroicos plenos y cortos, sáficos largos y cortos y melódicos puros, con además cuatro heroicos puros (todos son números pares), en la versión privativa de P solo los sáficos largos se emparejan, mientras que los demás o bien forman tríadas, o bien se encuentran aislados, como el v. 12. Por otra parte, este último, al convertirse en P² en un sáfico largo pleno, es el único endecasílabo *a minore* del soneto, siendo todos los demás *a maiore*. Es decir, las variantes afectan de forma sustancial la estructura binaria (de dos o su múltiplo) de la versión de H,

privilegiándose la variación rítmico-prosódica en P², que se deriva precisamente de los cambios observados.

Estas consideraciones obligan a plantearse una serie de cuestiones. La cronología de las ediciones y la distribución de los poemas en la edición póstuma nos hacen pensar que P² sería el fruto de una revisión. Así lo demuestran los análisis estilísticos de las variantes que han llevado a cabo Battaglia (1954); Macrí (1972); Pepe (1982a y 1986b) y, más recientemente, las aportaciones de Ruiz Pérez (2021 y 2022) a la estructura de la colección póstuma, los balances y sistematizaciones de Montero (resumidos en 2021 y 2022) y los estudios estilométricos de Hernández Lorenzo (2021) que denotan coherencia en las revisiones que marcan el paso de H a P. Pero, por lo que se desprende de los prólogos a la edición de 1619, esta fue una restauración, más que la tramitación de unos papeles listos para ir a imprenta. Además, ¿pudo haber sido Herrera el autor de cambios tan radicales en la estructura rítmica de sus poemas? Para responder a preguntas como estas haría falta emprender un estudio rítmico-prosódico de los textos de H repetidos con variantes en P, y aun así quizás no podrían sacarse conclusiones generales, sino más bien criterios que se justificarían caso por caso. De este y de otros factores podría depender la decisión de editar una u otra versión, o dejar en aparato las variantes de la que se descarta. Por otra parte, un análisis sistemático de estos aspectos técnicos de los versos herrerianos contribuiría a arrojar nueva luz sobre la fiabilidad de la edición póstuma, marcando pautas de revisión textual que podrían revelar una mano autorial o editorial tras las variantes presentadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATTAGLIA, Salvatore. «Per il testo di Fernando de Herrera». *Filologia Romanza*, 1954, 1, pp. 51-58.
- BÉHAR, Roland. «Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)». *Criticón* [en línea], 2009, 107, pp. 57-92. <<https://doi.org/10.4000/criticon.13842>> [15 febrero 2023].
- BLECUA, José Manuel (ed.). *Fernando de Herrera, Rimas inéditas*. Madrid: CSIC, 1948.
- BLECUA, José Manuel. «Dos nuevos sonetos de Herrera». *Revista de Filología Española*, 1949, XXXIII, pp. 385-388.
- BLECUA, José Manuel. «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera». *Boletín de la Real Academia Española*, 1958, XXXVIII, pp. 377-408.
- BLECUA, José Manuel (ed.). *Fernando de Herrera, Obra poética*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 vols.
- BLECUA, José Manuel. «Dos notas herrerianas y otra casi». En ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, M.^a Concepción (coord.). *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989, I, pp. 223-244.
- CONTINI, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.

- COSTER, Adolphe (ed.). *Versos de Fernando de Herrera*. Strassbourg: Bibliotheca Romanica, 1914.
- COSTER, Adolphe (ed.). «Poésies inédites de Fernando de Herrera». *Revue Hispanique*, 1918, XLII, pp. 559-561.
- GALLEGO MORELL, Antonio. «Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera». *Revista de Filología Española*, 1951, 35, pp. 33-138.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (ed.). *Fernando de Herrera, Poesías*. Madrid: «La Lectura», 1914.
- HERNÁNDEZ LORENZO, Laura. *Los textos poéticos de Fernando de Herrera. Aproximaciones desde la estilística de corpus y la estilometría* [tesis doctoral en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020. <<https://idus.us.es/handle/11441/93465>> [15 febrero 2023].
- HERNÁNDEZ LORENZO, Laura. «Nueva luz para la problemática de *Versos*: una aproximación a su léxico desde las humanidades digitales y los estudios de corpus». En MONTERO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (coords.). *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 151-206.
- KOSSOF, A. David. *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid: RAE, 1966.
- ISELLA, Dante. *Esperienze di filologia d'autore*. Padova: Liviana, 1987.
- ITALIA, Paola y Giulia RABONI. *Che cos'è la filologia d'autore*. Roma: Carocci, 2016.
- LARA GARRIDO, José (ed.). *Francisco de Aldana, Poesías*. Madrid: Cátedra, 1985.
- LARA GARRIDO, José. *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 1997.
- MACRÌ, Oreste. «Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos* de Herrera». *Filologia Romanza*, 1959, 22, pp. 151-184.
- MACRÌ, Oreste. *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos, 1972.
- MONTERO, Juan. «Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana)». *Bulletin Hispanique*, 2005, 107/1, 2, pp. 605-616.
- MONTERO, Juan. «La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas». En MONTERO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (coords.). *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149.
- MONTERO, Juan. «Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*». *Creneida*, 2022, 10, pp. 149-192.
- PEPE SARNO, Inoria. «*Bianco il ghiaccio, non il velo*: ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera». En *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani* (Verona, 18-20 giugno 1981). Verona: Università, 1982(a), pp. 111-123.
- PEPE SARNO, Inoria. «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I Parte». *Studi Ispanici*, 1982(b), 3, pp. 33-69.
- PEPE SARNO, Inoria. «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. II Parte». *Studi Ispanici*, 1983, 4, pp. 103-127.
- PEPE SARNO, Inoria. «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. III Parte». *Studi Ispanici*, 1984, 5, pp. 43-76.
- PEPE SARNO, Inoria. «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle canzoni di Fernando de Herrera. IV Parte». *Studi Ispanici*, 1985, 6, pp. 43-72.

- PEPE SARNO, Inoria. «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle elegie di Fernando de Herrera. V parte». *Studi Ispanici*, 1986(a), 7, pp. 21-59.
- PEPE SARNO, Inoria. «La luz de la aurora: variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera». En KOSOFF, A. David *et al* (coords.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brawn University, 22-27 de agosto de 1983). Madrid: Istmo, 1986(b), pp. 409-418.
- PEPE SARNO, Inoria y José María REYES (eds.). *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, 2001.
- RUESTES, María Teresa (ed.). *Fernando de Herrera, Poesía*. Barcelona: Planeta, 1986.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. «La construcción autorial de Herrera en *Versos* (1619)». En MONTERO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (coords.). *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos* (1619). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 207-257.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. «¿Pacheco o Herrera? La construcción editorial de *Versos* (1619)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2022, 70, 1, pp. 95-125.
- SENABRE, Ricardo. «Los textos ‘emendados’ de Herrera». *Edad de Oro*, 1985, 4, pp. 179-183.
- SETAIOLI, Aldo. «L’interpretazione delle *Charites* (*Gratiae*) in Cornuto e in Seneca». *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle* [en línea], 2018, 8, 2. <<https://doi.org/10.4000/aitia.2893>> [15 febrero 2023].
- STOPPELLI PASQUALE (ED.). *MARIO EQUICOLA, Libro de natura de Amore (redazione manoscritta, a. 1525)*. Bologna: Zanichelli, 2011 (Biblioteca Italiana Zanichelli).
- TOMASSETTI, Isabella. «Manuscritos, impresos y filología de autor: calas en la producción de Fernando de Herrera». En LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (coord.). *Editar textos medievales en el siglo XXI*. Madrid: 2023, en prensa.
- TORRES SALINAS, Ginés. *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, fray Luis, Aldana y Herrera)* [tesis doctoral en línea]. Granada: Universidad de Granada, 2013. <<https://studylib.es/doc/6772543/la-luz-en-la-poes%C3%A1da-esp%C3%B1ola-del-siglo-xvi--garcilaso>> [15 febrero 2023].
- TORRES SALINAS, Ginés. «El nombre ‘luz’ en la poesía de Fernando de Herrera. Una lectura desde el neoplatonismo renacentista». *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* [en línea], 2019, 36, 1. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum36/indice36.htm>> [15 febrero 2023].

JORGE DE MONTEMAYOR, REDACCIONES MÚLTIPLES Y VARIANTES DE AUTOR

ERICA VERDUCCI
Sapienza, Università di Roma

RESUMEN

Tras un informe detallado de los últimos estudios al respecto, y con un enfoque particular en las aportaciones de Juan Montero, se analizará el caso de Jorge de Montemayor, cuya obra en verso ha llegado a nosotros en varias versiones que se imprimieron a lo largo de su vida. El trabajo quiere ofrecer una muestra de las diferentes fases redaccionales que han caracterizado el corpus poético del lusitano, haciendo hincapié en algunos aspectos relacionados con la organización de los textos y la presencia de variantes consideradas de autor.

Palabras clave: Jorge de Montemayor; poesía impresa; variantes de autor; redacciones múltiples; ecdótica.

ABSTRACT

By giving an overview of the recent studies on the topic, with a focus on the contributions of Juan Montero, it will be analysed the case of Jorge de Montemayor, whose major poetic works has reached us in various versions that were printed throughout his life. The paper presents a description of the different editorial phases that have characterized the corpus of this portuguese poet, emphasising some aspects related to the organisation of the texts and the presence of authorial variants.

Keywords: Jorge de Montemayor; poetry printed; authorial variants; reediting; ecdotics.

EN ESTE ARTÍCULO nos proponemos indagar en la gran cantidad de materiales inconexos que ilustran la experiencia poética de Jorge de Montemayor, con un enfoque en sus textos impresos y aclarando algunas cuestiones relacionadas con el número muy elevado de variantes de autor que estos presentan.

Aunque más conocido por su obra de ficción y por ser pionero del género pastoril en España, Montemayor se convierte en nuestro estudio en el protagonista de una historia muy rara si consideramos su breve vida y las condiciones que afectaban la difusión impresa en este periodo histórico. Podría tratarse, concretamente, del autor más editado en vida del Siglo de Oro y tal vez de toda la literatura española, según Juan Montero –que sigue siendo hoy uno de los mayores estudiosos de Montemayor y en el que nos basamos para reconstruir un estado de la cuestión– y otros destacados investigadores, como se resume en estas palabras:

Basta una mirada a la historia literaria para indicarnos que la mayoría de los grandes poetas españoles de la primera mitad del siglo xvi no atendieron a la publicación de sus versos, afanados con otras tareas, más decisivas en su estimación, como lo fueron las armas en muchos casos. [...]. Frente a esta actitud generalizada de rescatar la producción propia del público ignorante, debe llamar nuestra atención la postura de Montemayor. No sólo recoge toda su producción poética, sino que él mismo se preocupa en agruparla por su temática... (Avalle-Arce y Blanco: 1996, IX-X).

No son muchas las noticias que nos han llegado del autor de *La Diana*. Su biografía se puede trazar sobre la base de escasos testimonios personales presentes en sus obras, a través de la correspondencia poética con otros autores de su época y, en una mínima parte, por documentos de archivo. Nada sabemos con seguridad de su familia y de su formación, que ha sido tanto de humanista como de músico, así como resultan vagas las noticias de sus últimos años y de su temprana muerte en Italia a principios de 1561. Solo se puede afirmar que tuvo una vida caracterizada por desplazamientos continuos y que escribió exclusivamente en lengua castellana.

A pesar de su nacimiento en un pueblo cerca de Coimbra hacia el año 1520, Montemayor pasó en Castilla después de ingresar, probablemente, en la corte de la infanta María Manuela, primera esposa de Felipe II. Entre los primeros indicios que señalan la presencia de Montemayor en la corte española, se encuentran dos composiciones inspiradas precisamente en el fallecimiento prematuro de esta princesa, la «Glosa de diez coplas de Jorge Manrique» y el soneto «A la sepultura de la princesa de Castilla»¹. Posteriormente, debió ser cantor de capilla y aposentador de Juana de Austria, hija mayor de Carlos V. Viajó a Flandes y a Italia como soldado, abandonando la condición de criado de la corte y consagrándose definitivamente como hombre de armas y de letras del siglo xvi².

¹ Los versos primerizos se remontan al año 1545 y están representados, de hecho, por dos poemas de circunstancia que Montemayor dedicó a los príncipes de Portugal: el *Diálogo espiritual*, dedicado a Juan III, y las *Glosas a las coplas de Jorge Manrique* a María Manuela.

² Sin abarcar la extensa bibliografía de la que se dispone sobre Montemayor, nos limitamos a señalar las monografías de Damiani: 1984 y Esteva de Llobet: 2009, que abundan en noticias bio-

Una premisa fundamental para el estudio y la presentación de Montemayor, cuya obra en poesía quedó completamente ofuscada si la comparamos con el panorama de la prosa, es su relación con la lírica del siglo anterior. De hecho, su producción poética, que precede unos años a *La Diana*³, novela que le otorgó la fama, abarca un amplio repertorio métrico (con metros castellanos e italianos) y de género (con sonetos, églogas, epístolas, autos, canciones y glosas). Los temas predilectos, profundamente marcados por cuestiones y preocupaciones de tipo espiritual, chocan con la tradición cancioneril de contaminar entre sí la expresión del amor divino y el profano, característica peculiar de la poesía amorosa en Montemayor.

¿Por qué hablamos de redacciones múltiples y al mismo tiempo de variantes de autor? Se trata efectivamente de dos circunstancias paralelas debidas a los acontecimientos que se produjeron en torno a su obra poética y que aquí se resumen brevemente.

Fundamentalmente, la producción en verso de Montemayor fue recogida en dos recopilaciones por él preparadas y entregadas a los impresores. La primera aparece en Amberes en 1554 con el título *Las obras de Jorge de Montemayor* y se encuentra dividida, y por el propio autor, en dos partes: «Obras de amores» y «Obras de devoción». Conocida generalmente como *Cancionero*, sirvió como texto base para la primera edición moderna de Montemayor, la de González Palencia (1932). Se trata de la única ocasión en que aparecen impresas de forma conjunta las obras de amor y las de devoción. Jaime Moll identificó como *princeps*, una edición preparada en Medina del Campo en 1553, de la que tenemos solo dos testimonios incompletos⁴.

Como es bien sabido, la edición de *Las obras* de 1554 fue incluida en el índice de Fernando de Valdés de 1559 (*Catalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et Reverend. D. D. Ferdinandi de Valdés*, Valladolid, 1559), arzobispo de Sevilla e Inquisidor General, con motivo específico: «en lo que toca a devoción y cosas cristianas». Entre las cosas que fueron reprochadas al poeta se encuentra efectivamente este intento de diálogo directo con Dios y un estilo afectado por cierto erasmismo, como se lee en un artículo muy interesante de Esteva de Llobet: «en la obra devota de Montemayor la dimensión espiritual parte de un intento de

gráficas y anécdotas sobre el autor. Para profundizar en el tema de los entornos cortesanos en los que tuvo que ser afiliado Montemayor remitimos a los estudios valiosos de Ruiz Cabello: 2000 y de Torres Corominas: 2012. Otros datos biográficos se pueden encontrar al leer las siguientes composiciones: «Soneto de Don Alonso de Zúñiga a la villa de Montemayor el Viejo, donde el autor deste libro se crió»; «Epístola a Sá de Miranda»; «Historia de Alcida y Silvano» (que aparece por primera vez en la edición de 1558); algunos pasos de *La Diana*.

³ La primera edición de *La Diana* se publicó en Valencia en 1559.

⁴ Véanse Moll: 2008 y Montero: 2004.

experiencia intelectual y emotiva para el conocimiento de ‘sí mismo’ y consecutivamente de Dios» (Esteva de Llobet: 1983, 32)⁵. Montemayor, de hecho, ya se había ocupado de reescribir y reeditar su obra en 1558, nuevamente en Amberes, para remediar a lo que históricamente se consideraba una segura heterodoxia. En esta ocasión, Montemayor opta por editar por separado las dos partes del libro cambiando, entre otras cosas, la denominación «Obras de amores» con «Obras de humanidades». Por consiguiente, el *Segundo cancionero* y el *Segundo cancionero espiritual* tuvieron a partir de este momento destinos diferentes. Las obras de amor, en particular, gozaron del beneplácito del público y se reeditaron hasta el año 1588, a partir de la muy famosa edición de Zaragoza de 1562, la primera póstuma⁶. Las dos ediciones de Amberes de 1558 son las últimas revisadas personalmente por el autor, que muere en Italia poco después. La transmisión textual de la obra poética, que incluye también unos testimonios manuscritos, fue reconstruida por Montero en la introducción a la edición de 2012 que dirigió. En resumen:

* *Las obras* (Medina del Campo, Guillermo Millis, ¿1552-1553?) → ¿ed. *princeps*?

1. *Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros* (Amberes, Juan Steelsius, 1554)
2. *Segundo cancionero y Segundo cancionero espiritual* (Amberes, Juan Lacio, 1558)
3. *Las obras de amores* (Zaragoza, viuda de Bartolomé de Nágera, 1562)

En cuanto al estudio de las variantes, la intervención del autor es, pues, segura en el corpus de textos comunes entre la primera edición de *Las obras* y los dos libros de 1558. En el prólogo «Al lector» del *Segundo cancionero* hay una declaración al respecto:

Un libro mío se imprimió habrá algunos años con muchos yerros, así de parte mía como de los impresores, y porque la culpa toda se me ha atribuido a mí, a este segundo libro junté las mejores cosas del primero, y las enmendé; y lo mismo se hace en el segundo de las de devoción que ahora se imprimió, por lo cual merezco de la pasada culpa ser perdonado⁷.

⁵ No podemos debatir aquí el supuesto origen de judeoconverso de Montemayor, así que remitimos a Creel: 1981 y a los otros estudios de corte histórico mencionados que incluso examinan los motivos políticos subyacentes a la condena de la obra.

⁶ Una sintética relación sobre la obra profana se encuentra en González y Fernández-Corugedo: 1986.

⁷ Como ya había señalado Montero, dicha declaración se encuentra en los fols. A4v-A5r del *Segundo cancionero*. Cabe recordar la presencia de otras palabras explícitas del poeta en la dedicatoria del *Segundo cancionero espiritual* acerca de sus propias enmiendas.

Montero parte de esta premisa para dar una muestra, aunque provisional, de algunos casos de variantes de autor atribuibles a varios apartados de los dos libros, con un enfoque particular en la sección italianizante y en las obras de devoción. Sin embargo, el estado de los estudios carece actualmente de un trabajo de mayor alcance que ofrezca un inventario y analice las variantes de autor presentes tanto en las obras espirituales como en las obras profanas. Nuestro estudio arranca de este punto y se dirige a la lírica profana.

Es preciso recordar que la redacción de 1558 incluye cambios en la estructura y en la disposición de los textos, cambios en el léxico, en la disposición de las palabras, la reescritura de versos enteros, la supresión de versos y apartados. Pero, sobre todo, «añade Montemayor muchas composiciones nuevas que proporcionan a la segunda redacción una extensión muy superior» (González y Fernández-Corugedo: 1986, 415). Frente a las numerosas divergencias que se muestran no solo en la estructura general de las antologías, sino también en el orden de los textos, en la presencia de variantes de autor y de variaciones que afectan estrofas, rúbricas y secuencias, Avalle-Arce y Blanco editan por separado Amberes 1554, Amberes 1558 (solo el *Cancionero espiritual*) y Zaragoza 1562. Precisamente en esta edición moderna nos apoyaremos para mostrar unos ejemplos de revisión consistente.

Si bien no podemos ofrecer en estas páginas una descripción detallada de las ediciones impresas de Montemayor y de sus apartados, al tratarse de redacciones múltiples –y considerando que el mismo autor tenía una idea bien definida de la que iba a ser la estructura de sus antologías– se consideró pertinente repasar por lo menos, en el comienzo de nuestro trabajo, el orden en que se organizaron los textos, con la intención de detectar y observar los textos compartidos entre las dos redacciones de Amberes:

[Amberes 1554]

- I. *Si amor pudo saltearme*
- II. *Aunque, señora, me muero*
- III. *Señora, pues que padezco*
- IV. *Ser ganado el que perdió* (glosa de «Justa fue mi perdición»)
- V. *No meresce pena aquel*

[Amberes 1558; Zaragoza 1562⁸]

- I. *Dichoso y seguro estado*
- II. *Juan, estoy maravillado* (glosa de «Quién te hizo, Juan, pastor»)
- III. *No te cause alteración*
- IV. *Señora, pues que padezco*
- V. *Pues mi mal es sin remedio* (glosa de «Para qué me dais tormento»)

⁸ La redacción definitiva de las obras profanas, o sea Zaragoza 1562, sigue muy escrupulosamente Amberes 1558. Modestas modificaciones son posiblemente a cargo de los impresores.

- | | |
|--|--|
| VI. <i>De tan alta perfección</i> | VI. <i>No por dexar de serviros</i> |
| VII. <i>Salió mi mal de razón</i> (glosa de «Tengo puesto el pensamiento») | VII. <i>Pues de tanta perfición</i> |
| VIII. <i>Fin del bien que antes tenía</i> | VIII. <i>Quexarme de mi ventura</i> (glosa de «De mi ventura quexoso») |
| IX. <i>Yo lo imposible pretendo</i> (glosa de «Todo es poco lo posible») | IX. <i>El corazón fatigado</i> |
| X. <i>Di, Juan, de qué murió Bras</i> | X. <i>Ora mi carta no veas</i> |
| Etc. | Etc. |

Según se desprende de la reconstrucción que estamos llevando a cabo, los poemas que se encuentran al comienzo de la redacción de 1554 pierden esta posición privilegiada y son desplazados a la segunda parte de la redacción de 1558 para permitir la inclusión de textos inéditos. A continuación se pone una descripción de lo que ocurre en la *dispositio* editorial correspondiente a las primeras diez posiciones y de cómo nuestro autor va a reorganizar su poemario: se señalan por tanto supresiones y desplazamientos y se indica la eventual presencia de una variante de autor. Habida cuenta de las observaciones mencionadas y de una comparación sumaria entre las dos versiones, podemos afirmar que en casi todos los poemas que se han mantenido siempre hay al menos una variante de autor (con la única excepción de algunas canciones muy breves):

[Amberes 1554]

[Amberes 1558; Zaragoza 1562]

- | | |
|---|---|
| I. <i>Si amor pudo saltarme</i> → desplazado en pos. XXV con variantes de autor | I. <i>Dichoso y seguro estado</i> |
| II. <i>Aunque, señora, me muero</i> → desplazado en pos. XXVI | II. <i>Juan, estoy maravillado</i> (glosa de «Quién te hizo, Juan, pastor») |
| III. <i>Señora, pues que padezco</i> → desplazado en pos. IV con variante de autor en el cierre | III. <i>No te cause alteración</i> |
| IV. <i>Ser ganado el que perdió</i> (glosa de «Justa fue mi perdición») → desplazado en pos. XXVIII | IV. <i>Señora, pues que padezco</i> |
| V. <i>No meresce pena aquel</i> → desplazado en pos. XXIX | V. <i>Pues mi mal es sin remedio</i> (glosa de «Para qué me dais tormento») |
| VI. <i>De tan alta perfección</i> → desplazado en pos. VII con variante de autor al principio | VI. <i>No por dexar de serviros</i> |
| VII. <i>Salió mi mal de razón</i> (glosa de «Tengo puesto el pensamiento») → suprimido | VII. <i>Pues de tanta perfición</i> → ya <i>De tan alta perfección</i> |
| VIII. <i>Fin del bien que antes tenía</i> → suprimido | VIII. <i>Quexarme de mi ventura</i> (glosa de «De mi ventura quexoso») |

IX. *Yo lo imposible pretendo* (glosa de «Todo es poco lo posible») → desplazado en pos. XXX

X. *Di, Juan, de qué murió Bras* → desplazado en pos. XXXVI con enmiendas en la distribución de los versos

Etc.

Etc.

Como ya se ha dicho, esta reescritura incluye una organización diferente de los materiales, por tanto hay cambios y supresiones también en los géneros presentados. A este respecto, cabe recordar la voluntad última del autor de suprimir por completo algunos apartados de su primera versión: tal es el destino de las epístolas en tercetos encadenados dirigidas al poeta Juan Hurtado de Mendoza que se encuentran incluidas en la redacción de 1554, en el cierre de las obras de devoción, en posición de antepenúltimo y penúltimo respectivamente. De la eliminación tan significativa de este apartado del libro se ha ocupado en tiempos recientes Marías Martínez con un estudio muy cuidadoso en relación con el contenido y con el contexto de producción⁹. Nos parece conveniente recordarlo porque, como se verá en estas páginas, cada caso de supresión y de desplazamiento es muy elocuente y nos hace entender una intención, un proyecto del poeta de quitar importancia a lo que antes se ponía en primer plano.

En esta ocasión nos limitaremos a mostrar algunos ejemplos ilustrativos de esa práctica correctora retomando el estudio ya empezado por Montero y enriqueciéndolo con otros ejemplos de textos corregidos y comentarios relativos, en esta fase de la investigación, únicamente al contenido. Todos los casos seleccionados evidencian dicho afán revisionista condicionado casi siempre por las reservas inevitables en la expresión de la espiritualidad. Montero había puesto en marcha esta labor sobre las variantes en Montemayor señalando un poema muy interesante entre los primeros de 1554, «Ser ganado el que perdió», una glosa de Montemayor a Manrique que presenta un número muy elevado de variantes que indudablemente son correcciones del autor. Nos detenemos por ahora solamente en la primera de estas (se evidencian en cursiva las variantes de autor):

⁹ Véase Marías Martínez: 2016. El estudio de los intercambios poéticos entre Montemayor y algunos de sus coetáneos fue ampliamente llevado a cabo en Alonso: 2002; Esteva de Llobet: 2013; Montero: 2000; 2005 y 2009.

[Amberes 1554]

IV. *Ser ganado el que perdió*
(glosa de «Justa fue mi perdición»)

(V)

Todo el merescer que veys
en todas de vos le cobran,
Vos sola las mantenéys
con las migajas que sobran
de lo que vos merescéys.
Y en ver vuestra perfección,
sola sin comparación,
tristes y embidiosas viven,
y aquí *está mi salvación*,
que la pasión que reciben
satisfizo mi pasión.

[Amberes 1558; Zaragoza 1562]

XXVIII. *Ser ganado el que perdió*
(glosa de «Justa fue mi perdición»)

(V)

Todo el merecer que veis
en todas, de vos le cobran;
vos sola las mantenéis
con las migajas que sobran
de lo que vos merecéis;
que en ver vuestra perfición
sola sin comparación
tristes y invidiosas viven,
y aquí *se ve mi razón*,
pues la pasión que reciben
satisfizo mi pasión.

El caso en cuestión se refiere, más concretamente, al sustantivo «salvación», que remite a un concepto doctrinal bastante problemático tanto de la religión católica como de la protestante. Montero explicó este cambio por la urgencia de eliminar una palabra muy vistosa y, además, palabra en rima, rebajando el tono del texto a un nivel más adecuado para el tema tratado. Por lo tanto se opta, en la segunda versión, por el término «razón», más apegado a las cosas mundanas, materiales, y que contribuye a esta descripción de la dama cuyas cualidades son superiores a las de todas las demás.

Siguiendo esta línea, introducimos finalmente algunos casos de variantes de autor relacionadas con la materia profana que nunca fueron observadas, empezando por un poema que debía tener una importancia particular para nuestro autor: *Señora, pues que padezco*. El poema se sitúa efectivamente entre los primeros que aparecen en la redacción de 1554 y se mantiene también en la redacción de 1558 con un desplazamiento mínimo. Consideramos este un indicio significativo en el contexto general de redacción de este cancionero nuevo, ya que se trata de uno de los pocos poemas conservados de entre muchos que fueron suprimidos o desplazados en posiciones tan diferentes en el paso a la segunda redacción, como se ve en la tabla anterior. El mismo ofrece un ejemplo muy interesante de variante de autor en la estrofa VI que ya nos da una idea de cómo nuestro autor replantea las porciones de texto que podían ser leídas con ambigüedad y de este uso renovado de la terminología que quiere alejarse de manera muy escrupulosa del vocabulario reservado generalmente a las cosas sacras:

[Amberes 1554]

III. *Señora, pues que padezco*

(VI)

Yo os pido en lugar de gloria,
 si muero desta manera,
 después que, señora, muera,
 que ande yo en vuestra memoria
 como fábula siquiera.
 Y tratando
 con alguna, o platicando
 acuérdeseos que os serví,
 y contalde algo de mí
 y siquiera sea burlando.

[Amberes 1558; Zaragoza 1562]

IV. *Señora, pues que padezco*

(VI)

Alcançe yo tal victoria
 (si muero desta manera)
 después que, Señora, muera,
 que ande yo en vuestra memoria
 como fábula siquiera;
 y tractando
 con alguna, o platicando,
 acuérdeseos que os serví,
 y contalde algo de mí,
 y siquiera sea burlando.

En este caso en particular, en la primera versión del poema se emplea «gloria», un sustantivo perteneciente al léxico religioso que bien podía ser interpretado como una referencia indirecta a la gloria celestial; quizá por ser más pertinente en un contexto de lírica amorosa y por referirse a sí mismo, el término fue reemplazado con su sinónimo «victoria»¹⁰.

En el segundo caso, la variante que nos interesa destacar es la más evidente porque se encuentra en el *incipit* del poema con un adjetivo aparentemente sencillo y discreto, «alta», que por su combinación con la palabra «perfección» puede haberle causado problemas al poeta:

[Amberes 1554]

VI. *De tan alta perfección*

(I)

De tan alta perfección
 natura quiso dotaros,
 que podéys, dama, alabaros,
 que a nadie daréys pasión,
 que non sane con miraros.
 Pues yo siento,
 por tan dulce mi tormento

[Amberes 1558; Zaragoza 1562]

VII. *Pues de tanta perfición*

(I)

Pues de tanta perfición
 natura quiso dotaros,
 muy bien podéys alabaros
 que a nadie daréys pasión
 que no sane con miraros;
 pues yo siento
 por tan dulce mi tormento,

¹⁰ En otras ocasiones, la utilización del sustantivo «gloria» en Montemayor (así como en autores del siglo anterior) se refiere al «gozo» y la «alegría». En lo que atañe a posibles interpretaciones eróticas del léxico cancioneril véase Whinnom: 1968-1969.

quando os quiero ver y os veo,
que huyendo otro desseo,
queda vivo el pensamiento.

quando os quiero ver y os veo,
que huyendo otro desseo
queda vivo el pensamiento.

De hecho, la perfección suprema, propia solo de la Virgen, no podía compararse con las cualidades de la dama, si bien el poeta había adoptado los presupuestos estéticos del petrarquismo y del neoplatonismo. También en este caso Montemayor opta por una degradación del vocabulario, o sea «alivia la carga religiosa [...] y proporciona una lectura más neutra del tópico amoroso» (Montero: 2014, 132), aunque el poema mantenga aproximadamente la misma posición en la antología.

El último ejemplo seleccionado procede de otra composición muy interesante entre las que presentan el número más elevado de variantes y cambios redaccionales. Se trata de un poema que fue desplazado en una posición completamente diferente en la segunda redacción y que nos muestra al mismo tiempo un caso de reescritura de versos en la estrofa III y otro caso de variante de autor en la estrofa V muy parecida a las que ya hemos visto antes:

[Amberes 1554]

I. *Si amor pudo saltearme*

(III)
Algo menos padesciera,
y menos dolor passara,
aunque amor me subjectara,
si vuestra merced no fuera
la que a mí me lastimara.
Mas la causa principal,
señora, do me condeno,
es sentir en lo que peno,
que fuera bueno mi mal
si el bien no fuera tan bueno.

(V)
Aunque después de mirado
cómo amor me salteó,
entiendo que pues está
en vos por fe transformado,
ninguno es mejor que yo.
Y pues por maravillosa
orden, de vos me vencí,

[Amberes 1558; Zaragoza 1562]

XXV. *Si Amor pudo saltearme*

(III)
Algo menos padesciera,
y menos dolor passara
(aunque Amor me sujetara),
si vuestra merced no fuera
la que a mí me lastimara;
mas aunque mi pena es tal
que estoy de congoxas lleno,
sé sentir en lo que peno
que fuera bueno mi mal
si el bien no fuera tan bueno.

(V)
Aunque después de mirado
cómo Amor me salteó,
entiendo que pues está,
Señora, en vos transformado,
ninguno es mejor que yo;
y pues por maravillosa
orden de vos me vencí,

podéys entender d'aquí
que soys en mí toda cosa,
si cosa buena hay en mí.

podéys entender d'aquí
que soys en mí toda cosa,
si cosa buena hay en mí.

Aunque no se pueda discriminar con seguridad lo que le sugirieron cambiar los censores y lo que el poeta modificó por su propia iniciativa (autocensura), en el caso de los versos modificados el poeta habla de una condena recibida en el ámbito del amor humano; por eso, los versos se sustituyen por otra perífrasis en que se opta por hablar más sencillamente de penas o «congojas». Más adelante, otra corrección muy interesante se refiere nuevamente a un sustantivo perteneciente al lenguaje religioso; el verso nos pareció especialmente problemático y digno de mención porque Montemayor suprime por completo la palabra «fe»¹¹ con alusión al tópico de la transformación de los amantes.

En síntesis, se ha demostrado que los impresos de Montemayor, con el gran éxito editorial y de público que tuvieron, le costaron continuas intervenciones de la censura española y portuguesa; a pesar de esto, o más bien, gracias a estas desafortunadas vicisitudes, su poesía devuelve una abundancia de reescrituras, revisiones, variantes y cambios redaccionales que deben recuperarse y valorarse según las herramientas de la filología de autor, considerando también los límites relacionados con las variantes de imprenta y con la prudencia crítica que siempre debería aplicarse en tales casos. Por cierto, los ejemplos textuales de este breve recorrido nos han permitido reconstruir un itinerario poético marcado por lo insólito y la imagen de «un poeta especialmente interesado por la revisión de sus versos y cuya gran fortuna editorial le permitió dejar constancia de ello en sucesivas impresiones de sus obras» (Montero: 2014, 137).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro. «El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán». *Canente: revista literaria*, 2002, 3, 4, pp. 217-228.
- CREEL, Bryant L. *The religious poetry of Jorge de Montemayor*. London: Tamesis, 1981.
- DAMIANI, Bruno. *Jorge de Montemayor*. Roma: Bulzoni, 1984.
- ESTEVA DE LLOBET, Dolores. «El 'Diálogo espiritual' de Jorge de Montemayor». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1983, 5, pp. 31-45.

¹¹ Un caso muy parecido al ya señalado por Montero en correspondencia de un terceto perteneciente a la sección italianizante, donde se produce la supresión de la misma palabra (*cf.*: Montero: 2014, 132).

- ESTEVA DE LLOBET, Dolores (ed.). «*Estudio*». *Segundo Cancionero espiritual: Amberes, 1558, de Jorge de Montemayor*. Kassel: Reichenberger, 2006.
- ESTEVA DE LLOBET, Dolores. *Jorge de Montemayor: vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*. Barcelona: PPU, 2009.
- ESTEVA DE LLOBET, Dolores. «Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano». En BÈGUE, Alain y Emma HERRÁN ALONSO (eds.). *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 375-388.
- ESTEVA DE LLOBET, Dolores (ed.). *Jorge de Montemayor. Poesía escogida y géneros poéticos cancioneriles*. Roma: Nuova Cultura, 2017.
- GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ-CORUGEDO, Santiago. «Ediciones de la poesía profana de Jorge Montemayor». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1986, 36, pp. 413-420.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara. «Filosofía en ‘estilo vagabundo’: la correspondencia poética entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza». En BLANCO, Emilio (coord.). *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*. Salamanca: SEMYR, 2016, pp. 381-398.
- MOLL, Jaime. «Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor». *Voz y Letra*, 2008, 19, 2, pp. 3-8.
- MONTMAYOR, Jorge de. *El cancionero del poeta George de Montemayor*. Ed. Ángel González Palencia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932.
- MONTMAYOR, Jorge de. *Poesía completa*. Eds. Juan Bautista de Avall-Arce y Emilio Blanco. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- MONTMAYOR, Jorge de. *Poesía selecta*. Eds. Juan Montero y Elizabeth Rhodes. Madrid: Castalia, 2012.
- MONTERO, Juan. «Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)». En LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.). *La epístola. Actas de los V Encuentros Internacionales sobre Poesía de los Siglos de Oro*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2000, pp. 187-190.
- MONTERO, Juan. «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor)». *Bulletin Hispanique*, 2004, 106, 1, pp. 81-102.
- MONTERO, Juan. «Viejos y nuevos datos sobre la controversia poético-teológica entre Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2005, 53, 1, pp. 163-180.
- MONTERO, Juan. «La epístola de Montemayor a Sá de Miranda: texto y contexto». *Península. Revista de estudios ibéricos*, 2009, 6, pp. 151-161.
- MONTERO, Juan. «Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor». *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2014, 2, pp. 126-137.
- MONTERO, Juan. «Nuevas acerca de Jorge de Montemayor, poeta en pliegos». *Bulletin Hispanique*, 2022, 124, 1, pp. 247-260.
- RHODES, Elizabeth. «Edición de la ‘Historia de Alcina y Silvano’, poema de Montemayor». *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1983, 2, pp. 201-238.

- RUIZ CABELLO, Francisco Miguel. «Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española». *Philologia Hispalensis*, 2000, 14, 1, pp. 127-142.
- TORRES COROMINAS, Eduardo. «Jorge de Montemayor: un heterodoxo al servicio de la Monarquía hispana». En MARTÍNEZ MILLÁN, José y Manuel RIVERO (coords.). *La Corte en Europa. Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2012, vol. II, pp. 1329-1373.
- WHINNOM, Keith. «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511». *Filología*, 1968-1969, 13, pp. 361-381.

CRÍTICA TEXTUAL
Y FILOLOGÍA MATERIAL

¿EN QUÉ IDIOMA ESTÁ ESCRITO «¿PASÉ EL AGOA» (*CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO*, NÚM. 363)?

MARCELLO BARBATO
Università di Napoli L'Orientale

RESUMEN

El objeto de estudio es la pieza n.º 363 (*Pasé el agoa*) del *Cancionero musical de Palacio* y, en particular, su misteriosa forma lingüística. Primero, se trata la variación lingüística y textual proporcionada por el testimonio. Se esbozan luego los rasgos temáticos y formales del texto. Finalmente, se intenta contestar a la pregunta del título y, por eso mismo, formular una hipótesis sobre la génesis del texto y su intención estética.

Palabras clave: Nápoles bajo la Corona de Aragón; plurilingüismo literario; cancioneros musicales; *Cancionero musical de Palacio*.

ABSTRACT

The object of study is piece n.º 363 (*Pasé el agoa*) from the *Cancionero musical de Palacio* and, in particular, its mysterious linguistic form. First, the linguistic and textual variation provided by the testimony is discussed. Then, the thematic and formal features of the text are outlined. Finally, an attempt is made to answer the question of the title and thus to formulate a hypothesis about the genesis of the text and its aesthetic intention.

Keywords: Naples under the Crown of Aragon, literary mixed languages, musical songbooks, *Cancionero musical de Palacio*.

INTRODUCCIÓN

EL OBJETO DE ESTUDIO SERÁ LA PIEZA n.º 363 (*Pasé el agoa*) del *Cancionero musical de Palacio* y, en particular, su misteriosa forma lingüística. Primero, nos ocuparemos de la variación lingüística y textual proporcionada por el testimonio. A continuación esbozaremos los rasgos temáticos y formales del texto.

Finalmente, trataremos de contestar a la pregunta del título y, por eso mismo, formular una hipótesis sobre la génesis del texto, su lugar de origen y su intención estética.

TEXTO

Cancionero musical de Palacio, fol. 246v.

Ediciones: Romeu Figueras (1965, n.º 363); Dutton *et al.* (1990-1991, vol. II, 551); González Cuenca (1996, n.º 363).

Reproducción: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca>.

El texto se encuentra en la sección del Cancionero que Romeu Figueras (1965, vol. I, 7 ss.) llama III D y que contiene piezas de la época de Fernando e Isabel.

En los cancioneros musicales, normalmente el texto verbal se trascribe por entero únicamente bajo la voz principal, mientras que las voces secundarias solo trasladan el íncipit. En este caso, sin embargo, debido probablemente a su brevedad, el texto fue reproducido integralmente para las cuatro voces. Esta circunstancia especial nos permite mirar con lupa, por así decirlo, los mecanismos de la variación lingüística; por otro lado, rompiendo parcialmente la reticencia del *codex unicus*, nos podría dar alguna clave para entender la diacrónia del texto y acercarnos al original¹.

Damos primero la reproducción fotográfica acompañada por una edición paleográfica²:

¹ Para casos parecidos *cfr.* Elia: 2022, 222-224.

² (...) = desarrollo de abreviaturas, <...> = añadido en un segundo momento, _{aaa} = escrito bajo el renglón.

FIGURA 1. *Cancionero musical de Palacio*, fol. 246v

The image shows a page from a medieval manuscript, folio 246v, featuring musical notation and lyrics. The page is filled with ten staves of music, each with a large, ornate initial letter. The lyrics are written in a Gothic script below the notes. The text is a song titled "Pasé el agoa".

The lyrics are as follows:

Pasé el agoa ma pulcra dama puse l'agoa de unte d' amor Jumenar
Nay e vn' angel tres tofeas fucolle ma pulcra dama puse l'agoa
Vente d' amor **P**asé el agoa ma pulcra dama puse l'agoa de unte
V amor Jumenar e vn' angel tres tofeas fucolle ma pulcra dama
Puse l'agoa de unte d' amor **L**ont' **P**asé el agoa ma pulcra dama puse
Vente d' amor Jumenar e vn' angel Jumenar e vn' angel tres tofeas fucolle
Ma pulcra dama puse l'agoa de unte d' amor **P**asé el agoa ma pulcra
Ta dama puse l'agoa de unte d' amor Jumanar e vn' angel Jumenar e vn' angel
Tres tofeas fucolle ma pulcra dama puse l'agoa de unte d' amor

Pase el agoa majul<i>eta dama paselagoa uenite uo(us) amoy Jumenta
 naye(n) un u(er)gel tres Rosetas fuiculle(r) majulioleta dam(a) paseelagua
 uenite uo(us) amoy Paseselagoa majuliet(a) dama pase lagoa uenite
 uo(us) amoy Jumenay e(n) un u(er)gel Tres Rosetas fuicolle(r) majulioleta dama
 pasel agoa uenite uo(us) amoy Pase el agoa majuliet(a) dama pase^{lagoa}
 uenite uo(us) amoy Jumenay e(n) un u(er)gel Jumenay e(n) u(n) u(er)gel tres Ro-
 setas fuico
 lle(r) majuliet(a) dama paselagoa uenite uo(us) amoy Pase elagoa majolie
 ta dama paselagoa uenite uo(us)_{amoy} Jum(en)anai e(n) un u(er)gel jumeanay e(n)
 un u(er)gel
 tres Rosetas fui colle(r) majuliet(a) dam(a) pase lagoa uenite uo(us)amoy

Nótese el melisma en *un vergel*, donde a una sílaba se corresponden dos notas (*u-un vergel*). *Pase* es evidentemente el fr. *passez*; *a moy* hay que leerlo [a 'mwe], según la pronunciación del francés antiguo.

Damos ahora una edición interpretativa con las cuatro voces en columna, analizando la variación, que evidenciamos por la cursiva:

Pasé el agoa, ma <i>juliet</i> a dama. Pasé l'agoa, venite vous a moy. Ju m'en <i>anay</i> en un vergel,	Pasé el agoa, ma <i>juliet</i> a dama. Pasé l'agoa, venite vous a moy. Ju m'en [<i>an</i>]ay en un vergel,	Pasé el agoa, ma <i>juliet</i> a dama. Pasé l'agoa, venite vous a moy. Ju m'en [<i>an</i>]ay en un vergel, ju m'en [<i>an</i>]ay en un vergel, tres rosetas fui <i>coller</i> , ma <i>juliet</i> a dama. Pasé l'agoa, venite vous a moy.	Pasé el agoa, ma <i>joliet</i> a dama. Pasé l'agoa, Venite vous a moy. Ju m'en <i>anai</i> en un vergel, ju m'e[n] <i>anay</i> en un vergel, tres rosetas fui <i>coller</i> , ma <i>juliet</i> a dama. Pasé l'agoa, venite vous a moy.
--	--	---	---

julietal/joliet – la variación nos enseña que el origen no es el nombre Julieta, como uno ingenuamente podría creer, sino el fr.a. y m. *joli(v)et* «agréable, mignon», diminutivo de *jolif* (cfr. it. *giulivo* y cat. *joliu*). Véanse FEW 16, 285; DMF, s.v.; DEAF J 520-521, que nos proporciona varios ejemplos en canciones líricas, como la siguiente de Adam de la Halle (1280 ca.):

Or manderai m'amiete
 Qui est cointe et joliete
 Et s'est si saverousete
 C'asténir ne m'en porrai³

³ «Iré a buscar a mi amiga, que es bonita y amable, y está tan sabrosa que no podré abstenerme».

Otro ejemplo de *joliet* se verá luego. Nótese que tanto por la métrica cuanto por la música, el nombre vale como cuadrisílabo: *ju-li-e-ta*.

anay/[an]ay/anai – tenemos aquí por un lado un error (aplografía), por otro lado una variación gráfica <y/i>.

culler/coller – la variación es aquí fonológica (forma con/sin cierre de vocal pro-tónica).

julioleta/julieta – por lo que atañe a la música, vale como pentasílabo; probablemente se trate de un melisma *ju-li-i-e-ta* (cfr. arriba *u-un vergel*), transformado por error en *ju-li-o-le-ta*.

el aguall'agoa – aquí tenemos una variación morfológica (forma del artículo con/sin aféresis) y una variación fonológica (forma del sustantivo con/sin apertura de la semivocal). A juzgar por las correspondencias en el CORDE (Vidal Mayor, Fuero General de Navarra, etc.), *agoa* parece ser forma navarro-aragonesa. Nótese que, tanto por la métrica cuanto por la música, el nombre vale como bisílabo: *a-gua/a-goa*.

Romeu Figueras –y en su estela González Cuenca– segmenta así el texto, dando la estructura siguiente⁴:

a⁸ N⁶ N⁷ b⁹ b⁸ a⁵ N⁶ N⁷

«Pasé el agoa, ma julieta
dama, pasé l'agoa.
Venite vous a moy».

Ju m'en anay en un vergel,
tres rosetas fui culler.
«Ma julioleta,
dama, pasé el agua.
Venite vous a moy».

Como se ve, *julieta* (interpretado probablemente como *Julieta*) se separa de *dama*, con que en realidad forma sintagma («amable dama»). La segmentación correcta sería más bien la siguiente – que es también la de Dutton:

*Pasé el agoa,
ma julieta dama.
Pasé l'agoa,
venite vous a moy.*

⁴ N = verso suelto; emplea la medición española, que incluye la sílaba átona final.

>Ju< m'en anay en un vergel,
 tres rosetas fui culler.
Ma juli>ol<eta dama,
pasé el agua,
venite vous a moy.

Se trata de un villancico⁵, con un estribillo de cuatro versos ($x^3 x^6 x^3 y^6$), y una estrofa compuesta por una mudanza de dos versos ($a^8 a^7$) y una vuelta de tres ($x^7 x^3 y^6$), con correspondencia entre las rimas a e y (*culler: moy*)⁶. La rima es asonante (*cf.* también *agua: dama, vergel: coller*). La medida de los versos es algo irregular, pero si se considerara *Ju* y *-ol-* de *julioleta* como añadido⁷, la pieza se volvería isosilábica (estribillo/vuelta: dos heptásilabos con pie quebrado; mudanza: dos octosílabos):

$$x^3 x^6 x^3 y^6 a^7 a^7 x^6 x^3 y^6 \quad a = y$$

TEMAS Y FORMAS

Una niña entra en un jardín para coger flores. El encuentro con el eros y la pérdida de la virginidad se expresa de forma elíptica, y con medios no narrativos sino dialógicos. De hecho, hay que atribuir el refrán a un locutor masculino que invita a la niña a que vaya con él superando el simbólico umbral representado por el agua.

Justamente, Romeu Figueras (1965, vol. II, 444) junta nuestra pieza a otro villancico del *Cancionero musical* (n.º 366):

Dentro en el vergel
moriré
Dentro en el rrosal
matarm'an
 Yo m'iva, mi madre
 las rrosas coger.
 Hallé mis amores
 dentro en el vergel
 ...

Nótese la identidad de la situación, la identificación de la flor con la rosa, la rima *vergel: coger*.

⁵ Sobre la estructura del villancico *cf.* Tomassetti: 2008, 112-113. Para el papel de la corte aragonesa de Nápoles en la codificación del género *ibidem*, 29 y 39.

⁶ Empleamos la medición galo-románica, representando por un apóstrofo la sílaba átona final.

⁷ Como se verá más abajo, *Ju* parece añadido también en una pieza hermana de la nuestra (*Dindirindin*).

Por otro lado, si consideramos la producción transpirenaica, nos damos cuenta de que los dos motivos en que consiste nuestra pieza aparecen en la lírica francesa de aire popular ya desde el siglo XIII (Bec: 1977-1978, vol. II, 183):

- a) *entrée au verger*
- b) *fleurs cueillies/trouvées*

También típico de esta producción es el empleo de diminutivos (Bec: 1977-1978, vol. I, 140) que vemos en nuestros *julieta, roseta*.

El último cuaderno del ms. de Florencia, BNCF, Magliab. VII 1040 contiene unas canciones francesas copiadas por un italiano a principios del siglo XV con las que nuestra pieza parece compartir un aire de familia⁸.

1) El sufijo francés *-ette* está adaptado frecuentemente como *-e(t)ta*: n.º 35 *albetta, piuselletta, amietta*, n.º 77 *lorineta, violeta, filheta*, etc.

2) Se encuentra con frecuencia la estructura en pareados con refrán, *cfr.* n.º 39 bis, donde también vuelve el adjetivo *jolivet*⁹:

Gi ai le cuer gay e giolet!

Quant me levey un matinet,
m'en intray en un giardinnet.
Gi ai le cuer gay e giolet!

M'en introy en un giardinnet,
si la trovoy rosinholet.
Gi ay le cuer gay e giolet!
...¹⁰

Nótese la estructura encadenada, por la que el segundo verso del pareado se repite como primero del pareado siguiente.

3) Un pareado muy similar al nuestro se encuentra en varias piezas. N.º 33:

Mes solars usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

⁸ Ediciones: Stickney: 1879; Meyer: 1907 y Francesca Gambino en RIALFrI; cito por la edición Meyer, que reconstruye la estructura originaria de las piezas, a menudo alterada por el copista.

⁹ Para otros casos de *couplets* véase Meyer: 1907, 31.

¹⁰ «¡Tengo el corazón gayo y amable! / Cuando me levanté una mañanita, / entré en un jardinito. / ... / allí encontré un ruiseñorito».

Un bien matin me levay –
Mes solers usés les ay –
 En un giardin m'en intray –
 Gi ay lo ciant d'un merle e d'un giay
 e d'un rosinholet plus gay!
Mes solars usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

En un giardin m'en intray –
Mes solers usés les ay –
 Tres rosetas la culhay –
 Gi ay lo ciant d'un merle e d'un giay
 e d'un rosinholet plus gay!
Mes solars usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

...¹¹

N.º 39:

Bella, triés vostre avoyr,
bergeyron, bergeyron, bergeyroneta!
bella, triés vostre avoyr,
aveche le moy!

Un bien matin me levoy –
Bella, triés votre avoyr –
 En un giardin m'en introy –
Bergeyron, bergeyron, bergeyroneta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!

En un giardin m'en introy –
Bella, triés votre avoyr –
 Tres rosetas la culhoy –
Bergeyron, bergeyron, bergeyroneta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!

...¹²

¹¹ «Mis zapatos los he consumado / ¡pisando en la hierba de noche! / Una mañana me levanté / ... / entré en un jardín, / oí el canto de un mirlo y de un gayo / y de un ruiseñor más alegre. / ... / Entré en un jardín / ... / allí cogí tres rositas...».

¹² «Bonita ¡compartid vuestro bien con el mío! [?] / Una mañana me levanté / ... / entré en un jardín / ... / allí cogí tres rositas...».

Encontré le ruyseñor
que cantava so la rama.
Dindirindin

Ruyseñor, le ruyseñor,
facteme aquesta embaxata.
Dindirindin

y digaolo a mon ami
que ju ja so maritata.
Dindirindin

Nótese la misma estructura encadenada de las piezas francesas citadas anteriormente, apenas camuflada en el manuscrito.

Barbato (2022) analiza las relaciones de la versión de Madrid (M), con la versión de París, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12744 (P) y la de Montecassino, Archivio, ms. 871 (Mc):

P	Mc	M
M'y levay par ung matin, [a la fresche matinade,] m'en entray en no jardin pour cuillir la girouflade.	Me levay un <u>domatin</u> , matinet <u>danant l'alba[da]</u> , <u>per andar</u> a un giardin <u>per collir la cirofrada</u> .	>Ju< me <u>levé un bel maitin</u> , <u>matineta per la prata</u> ,
[M'en entray en no jardin pour cuillir la girouflade.] Rencontray le rousignou qui estoit dessoubz l'ombrade.	 <u>Encontré le ruyseñor</u> <u>que cantava so la rama</u> .

Según las conclusiones, el texto original es francés. Mc catalaniza el texto francés (el elemento catalán está marcado con subrayado)¹⁴. M acentúa el plurilingüismo con elementos italianos (doble subrayado): mi impresión es que esa acentuación es intencional, aunque el depósito más consistente de italianismos se podría explicar simplemente por el paso del tiempo.

¹⁴ En realidad Mc es fragmentario, así que algunas trazas de la catalanización solo se ven en M, que representa su estadio ulterior.

¿Se puede hacer la misma hipótesis por *Pasé el agoa*? Miremos antes que nada el pareado, fijándonos en el único elemento que podemos atribuir con seguridad al original, o sea la rima.

Aparentemente, la rima funciona en español —y de hecho la hemos encontrado en *Dentro en el vergel*—, en aragonés (*verger: coller*), pero no en catalán (*verger: collir*), occitano (*vergier: collhir*) o francés (*vergier: cueillir*). Si no fuera por el hecho de que el francés antiguo no desconoce el tipo de I conjugación *coillier* (TL 2, 537), también en rima con *vergier* (en el *Roman de Bauduin de Sebourc* [1365 ca.] *vergier: queillier*). Es más: el tipo se encuentra también en las canciones franco-italianas citadas (n.º 33 *levay: culhay*, n.º 39 *levoy: culhoy*).

El pareado entonces tiene buenas probabilidades de ser francés. Pero ¿se puede decir lo mismo del refrán? Yo diría que no. Aquí la mezcla de francés, español e italiano me parece original:

Pasé el agoa,
ma julieta dama.
Pasé l'agoa,
venite vous a moy

Nótese que para el funcionamiento del refrán parecen necesarios: 1) la asonancia *agoa: dama*, 2) el trisílabo *venite*. Ahora bien: 1) es un rasgo casi seguramente español¹⁵, 2) un rasgo indiscutiblemente italiano.

Una hipótesis me parece explicar todos esos factores: nuestra pieza nació en la corte aragonesa de Nápoles, donde un pareado francés —o, mejor dicho, franco-italiano¹⁶— ya existente se juntó a un refrán plurilingüe compuesto *ex novo*, dando lugar a nuestro hermoso villancico.

Deberán quedar sin respuesta otras preguntas como: ¿No sería nuestra pieza también un *rondel*, como sus fuentes francesas?

Pasé el agoa,
ma julieta dama.
Pasé l'agoa,
venite vous a moy.

M'en anay en un vergel —
Pasé el agoa —

¹⁵ A menos de postular un **Passez l'aive* o **Passez l'a(i)gue / ma jolivete dame*. Para formas de AQUA con /a/ tónica en francés antiguo *cf.* FEW: 25, 63.

¹⁶ *Cf.* los italianismos *anay* por **alay* y *rosetas* por **rosetes*.

tres rosetas fui culler.
Ma julieta dama,
pasé el agua,
venite vous a moy.

¿No seguirían, a la primera, otras estrofas con la estructura encadenada de las mismas fuentes?

CONCLUSIÓN

Barbato (2022) ha intentado demostrar que, en el caso de *Dindirindin*, el plurilingüismo es efecto de la trasmisión textual que ha incrustado un texto francés primero con elementos ibéricos, luego italianos. Pero el plurilingüismo, nacido como accidente de transmisión, puede ser reinterpretado como rasgo substancial, inspirando así nuevas producciones. Una de estas es a mi parecer *Pasé el agoa*, cuyo plurilingüismo es probablemente original y dotado de intención estética. La mezcla del español con las otras lenguas románicas se ha convertido en una característica del género, y el placer del plurilingüismo en un elemento central de la experiencia estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBATO, Marcello. *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli v-xv*. Roma: Salerno Editrice, 2019.
- BARBATO, Marcello. «Dalla Francia alla Spagna, via Napoli. Vicende di una *chanson de femme*». *eHumanista/IVITRA*, 2022, 22, pp. 151-164.
- BEC, Pierre. *La lyrique française au moyen âge*. 2 vols. Paris: Picard, 1977-1978.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español* [en línea] <<http://www.rae.es>> [16 enero 2023].
- DEAF = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*. Eds. Kurt Baldinger/Frankwalt Möhren/Thomas Städtler. Tübingen/Berlin: Niemeyer/De Gruyter, 1971 ss.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français* [en línea]. Ed. Robert Martin. <<http://zeus.atilf.fr/dmf>> [16 enero 2023].
- DUTTON, Brian *et al.* Eds. *El cancionero del siglo xv*. 7 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- ELIA, Paola. «Riflessioni ecdotiche». En *La poesia cantata nel «Cancionero musical 7-1-28 de la Colombina», I. Il codice*. Ed. Paolo Tanganeli. Como/Pavia: Ibis, 2022, pp. 213-254.
- ELWERT, W. Theodor. «Sprachmischung und sprachverballhornung im romanischen Lied» [1980]. Ed. W. Theodor Elwert. *Europäische wechselbeziehungen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1986, pp. 1-7.
- FEW = Walther von Wartburg (ed.). *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Bonn/Heidelberg/Leipzig/Berlin/Basel: Klopp/Winter/Teubner/Zbinden, 1922-2002.

- FRENK, Margit. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1990.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.). *Cancionero musical de Palacio*. Madrid: Visor, 1996.
- MEYER, Rudolf-Adalbert. *Französische Lieder aus der florentiner Hs. Strozzi-Magliabecchiana cl. VII 1040. Versuch einer kritischen Ausgabe*. Halle: Niemeyer, 1907.
- RIALFrI = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana* [en línea]. Ed. Francesca Gambino. <<https://www.rialfri.eu/>> [16 enero 2023].
- ROMEU FIGUERAS, José. *La música en la corte de los Reyes Católicos, tomo IV: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. 2 vols. Barcelona: CSIC, 1965.
- STICKNEY, Austin. «Chansons françaises tirées d'un ms. de Firenze». *Romania*, 1879, 8, pp. 73-92.
- TL = *Altfranzösisches Wörterbuch*. Eds. Adolf Tobler y Erhard Lommatzsch. 12 vols. Berlin/Wiesbaden/Stuttgart: Weidmann/Steiner, 1925-2018.
- TOMASSETTI, Isabella. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.

POESÍA RÚSTICA DE CANCIONERO: LUCAS FERNÁNDEZ ANTE LA IMPRENTA*

ÁLVARO BUSTOS TÁULER
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La poesía rústica de cancionero constituye una suerte de intento de renovación y ampliación temática y retórica de la tradición cancioneril en la segunda mitad del xv y a comienzos del xvi. Entre Íñigo de Mendoza y Lucas Fernández encontramos a un conjunto de autores (Francisco de Madrid, Juan del Encina, Gil Vicente, etc.) que escriben poesía en sayagués siguiendo pautas de la gran tradición de poesía cortesana. Su difusión y consolidación, sin embargo, topó con una serie de dificultades derivadas de la puesta en página impresa. Es paradigmático de esos retos el caso de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (Salamanca, Lorenzo de Liondedei, 1514), primer libro de piezas teatrales de la literatura española, en el que figuran doce poesías de cancionero, la mayoría de tradición sayaguesa, combinadas con siete piezas teatrales. Se estudia este trabajo la imbricación entre los tres ámbitos citados en las piezas de Lucas Fernández: el de la tradición cancioneril, el de la poesía rústica o sayaguesa y el de la bibliografía material. A partir de un amplio repertorio de errores de imprenta en los ejemplares de 1514 se ofrece una hipótesis interpretativa sobre la continuidad misma de la tradición de poesía bucólica en sayagués.

Palabras clave: Lucas Fernández; poesía bucólica; sayagués; imprenta antigua.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE (OLíricas 2, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica»).

Este trabajo se relaciona con los objetivos de los proyectos de investigación «Bibliografía Española de Textos Antiguos (BETA): Corpus de transmisión textual extraordinaria» (Ref. PID2019-109418RB-I00, 2020-2023, IP: Ángel Gómez Moreno). «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo xvi (TEAXVI)» (PID2021-124900NB-I00, 2021-2024, IP: Julio Vélez). También se enmarca en los objetivos de los Grupos de investigación de la UCM «Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento» (Ref. 941032, Dir. Ángel Gómez Moreno).

ABSTRACT

The rustic poetry of cancionero could be seen as an attempt of thematic and rhetorical renewal of the cancioneril tradition in the second half of the 15th century and at the beginning of the 16th. From Íñigo de Mendoza to Lucas Fernández, we find a group of authors (Francisco de Madrid, Juan del Encina, etc.) who wrote poetry in «sayagués» along the lines of the great tradition of cancionero poetry. Their diffusion and consolidation, however, had to face some difficulties derived from the printed page. The *Farsas y églogas* by Lucas Fernández (Salamanca, Lorenzo de Lioy, 1514), the first book of theatrical pieces in Spanish literature, which contains twelve cancionero poems (mostly in the sayaguese tradition), is paradigmatic of these challenges. This work studies some topics on the three areas mentioned in Lucas Fernández's plays: that of the cancionero tradition, that of rustic or «sayagués» poetry and that of the material bibliography. On the basis of an extensive group of printers' misunderstandings, an interpretative hypothesis is offered on the very continuity of the tradition of bucolic poetry in «sayagués».

Keywords: Lucas Fernández; bucolic poetry; early modern press.

LA POESÍA RÚSTICA DE CANCIONERO constituye una suerte de intento de renovación y ampliación temática y retórica de la tradición cancioneril en la segunda mitad del xv y a comienzos del xvi. Por esos años se dan varios fenómenos en esta tradición que pueden interpretarse como estrategias literarias que, más o menos conscientemente, aspiran a renovar la dilatada trayectoria de la poética cancioneril. Me refiero a fenómenos como la evolución de la canción cortesana hacia la abstracción, la brevedad y la concentración expresiva (que explicaron Whinnom: 1981 y Beltrán: 1988), la creciente apropiación de herencias italianistas (Alonso: 2002; 2005 y Whettnall: 2006), la llegada de nuevas tradiciones (como la de la poesía amorosa de circunstancias, Alonso: 2001, o la tradición libertina de cuño toscano, que espigó Beltrán: 2014), el fenómeno de la musicalización de muchos textos de cancionero, etc. Todo ello, en fin, puede interpretarse, en mayor o menor medida, como diferentes modos de verter vino nuevo en odres viejos, esto es, como diversos intentos de renovar una tradición cancioneril que era ya más que centenaria situados en el *annus mirabilis* de 1492, por establecer una fecha de referencia y en el contexto de la poesía de época de los Reyes Católicos¹.

¹ Acerca de la tradición cancioneril en su conjunto resulta una aproximación certera la edición de Beltrán: 2002; la evolución de la retórica de la poesía cortesana cuatrocentista la perfiló Casas Rigall: 1995 en un volumen indispensable como contexto para mis observaciones. Para los textos de cancionero de tradición rústica y una cierta presentación del fenómeno puede verse Alonso: 2014; Capra: 2000 y Bustos: 2016. Los textos de Encina, Francisco de Madrid o Lucas Fernández pueden

En ese mismo horizonte de intentos de renovación y búsqueda de nuevos caminos, pues, debemos atender a la tradición de la poesía rústica, una rama de la larga tradición bucólica de nuestras letras, caracterizada por el empleo del sayagués y por un conjunto de temas, estilemas y estrategias retóricas muy características². Entre Fray Íñigo de Mendoza y Lucas Fernández encontramos a un conjunto de autores que escriben poesía en sayagués (Francisco de Madrid, Juan del Encina, Gil Vicente, etc.); lo hacen siguiendo pautas de la gran tradición de poesía cortesana que conocían bien por su vigencia y difusión en los cancioneros cuatrocentistas. Sin embargo, la difusión y consolidación de esta modalidad literaria topó con una serie de dificultades derivadas de la puesta en página impresa. Es paradigmático de esas dificultades y retos el caso de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (Salamanca, Lorenzo de Liondedei, 1514), el primer libro de piezas teatrales de la literatura española, en el que se insertan doce textos poéticos, la mayoría villancicos de tradición sayaguesa en la estela de los de Juan del Encina. Ahí figuran, dentro del posincunable de 1514, un conjunto de doce poemas cancioneriles autónomos (independientes de las piezas teatrales), que prueban el sólido conocimiento teórico y práctico de los tópicos de la poesía de cancionero por parte del clérigo salmantino; pero encontramos también en esa obra la madurez de su teatro de orígenes³.

Al trabajar con el texto del citado posincunable, llama la atención la torpeza con que los cajistas y componedores de Liondedei se enfrentan a los versos de nuestro autor: sus errores con los versos rústicos, como enseguida veremos, son frequentísimos. Es sabido que los cajistas siempre se equivocan y que los habría particularmente descuidados; pero la abundancia de fallos, confusiones y malas lecturas del original de imprenta parece muestra de no comprender algunos de los términos sayagueses que están editando. Esto podría enlazarse con una consideración de tipo histórico-literario: quizá el destino de la bucólica sayaguesa apuntaba en dirección a un cierto fracaso editorial y literario, pues no hubo muchos continuadores de la tradición de Mingo Revulgo, fray Íñigo, Encina, Francisco de Madrid o Lucas Fernández. Cabría pensar que la notable complejidad de trasladar la gramática sayaguesa (con su léxico propio, su morfología arrusticada, su fonética

leerse, respectivamente, en las ediciones de Pérez Priego: 1996 y 2009 y Bustos y Vélez: 2021, con sus introducciones y anotación.

² Conviene precisar que el sayagués debe entenderse como una modalidad del *sermo caprinus*, esto es, el nivel retórico más bajo de la *rota Virgilii*, representado por las *Bucólicas* de Virgilio. Pero ese vínculo, lejos de asimilarlo al supuesto folklore popular salmantino, como a veces se define, habla de sus orígenes cultos, como mostró Lawrance: 1999.

³ Deben leerse los textos en su entorno impreso, como es obvio, pues condiciona por completo cada villancico; en la citada edición puede leerse un recorrido biográfico acerca del clérigo, músico y dramaturgo a partir de los datos conservados sobre su vida y obra. Véase también Valero Moreno: 2009 y San José: 2015.

palatal supuestamente descuidada, etc.) a la plana de la caja de imprenta terminó por bloquear la posible continuación de la bucólica castellana primitiva, al menos en su vertiente rústica: los pastores de Garcilaso y Montemayor apenas hablan sayagués. Repasemos, pues, algunos fallos que se advierten en los dos únicos testimonios impresos del posincunable de 1514, conservados en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de la Real Academia Española⁴; pienso que pueden servirnos para constatar ese supuesto descuido y realizar alguna reflexión sugerente. Digo «supuesto» descuido porque, precisamente por la propia singularidad de la escritura sayaguesa, y al no tratarse de un idiolecto estipulado, completamente codificado, nunca termina uno de saber si el que yerra es el cajista, es Lucas Fernández o es uno mismo al acercarse a estos villancicos.

Significativamente ya topamos con un error de los cajistas en el primer verso del corpus teatral de Lucas Fernández: «Derreniego del amor / doyle a rabia y doyle a huego, / d'él blasfemo y d'él reniego / con gran ira y gran furor» (117, vv. 1-4)⁵: BrasGil inicia la comedia mediante una maldición del amor, que se había hecho tópica desde la generación de Jorge Manrique y Guevara; sin embargo, los dos testimonios traen un «derreniego» que ha perdido un tipo de la vibrante «r». Además, «Derreniego» es término que está en la tradición cercana (figura en los corpus de Encina y Torres Naharro), por lo que simplemente no debieron de comprender el original de imprenta desde el que componían las planas. Esos mismos cajistas, y sin salir de esta pieza primera, se equivocaron en el término «brigollentío», un buen ejemplo de la dificultad léxica sayaguesa: «Por haber ya de allegrar / tu sollo brigollentío, / en señal del amorío / algo te quiero endonar» (126, vv. 185-188). Tanto «brigollentío», que traen los dos testimonios, como «brigollentío», que parece la solución adecuada, son hápax. Pero la opción adecuada es «brigollentío» porque se trata de un término en posición de rima, algo que no observaron los compaginadores de los tipos móviles⁶.

todo el mal que pudo ser

Ju Buen confeso es comunal
mas la casta ño se yguala
del: con el dela zagala
en valer ni en el caudal
B: Nieto so yo de pascual
ya un hijo de gil gilere
sobzino de Juan jarrete
el que viue en verrocal

endonar» (126, vv. 185-188). Tanto «brigollentío», que traen los dos testimonios, como «brigollentío», que parece la solución adecuada, son hápax. Pero la opción adecuada es «brigollentío» porque se trata de un término en posición de rima, algo que no observaron los compaginadores de los tipos móviles⁶.

Que el habla rústica se les atraganta a los cajistas de Liondedei es algo que podemos probar

⁴ El primero (BNE, R/9018) está digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE (bdh0000064193); el segundo ejemplar, el de la RAE (RM-63) no está digitalizado.

⁵ Cito los textos por la edición de Bustos y Vélez: 2021. Daré entre paréntesis la indicación de página y la numeración de versos a continuación.

⁶ En el *Auto del nacimiento* de Lucas Fernández dice Pascual que «muy huerte lletío / haze aquesta madrugada» (279, v. 2), en alusión sayaguesa al frío, que tiene que ser el sentido del término de este verso 186: Berenguella lo dice para consolar a BrasGil, a quien está rechazando.

con algunos otros ejemplos. Sin salir de esta misma pieza, JuanBenito hace una comparación entre las castas del pastor y la pastora protagonistas: «Buen consejo es comunal, / mas la casta ño se iguala / d'él con la de la zagala / en valer ni en el caudal» (138, vv. 434-437). La preposición «con» trae un tipo confundido entre c y e, pues los dos ejemplares traen un imposible «eon». El despiste sigue en la palabra siguiente: añaden un «el» por contaminación del artículo; tratándose de la casta tiene que ser «la de la zagala», no «el de la zagala», como proponen ambos testimonios.

En la tercera pieza, la *Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona*, Prabos palataliza varios fonemas, como corresponde a la convención rústica en el vocabulario sayagués. Aquí los componedores hilan más fino, pero sigue habiendo errores: «Ño tenía más que hacer / son poner / mis duelos en vuestra llengua, / hideputa, ¡qué prazer!» (202, vv. 115-118). Los dos impresos optan por «lluengua». Todos los editores mantienen este sustantivo, que no tiene ocurrencias en CORDE y resulta algo forzado. A veces no es fácil discernir si un cierto uso es o no error, algo frecuente en léxicos muy codificados como el sayagués. Pero pienso que «lluengua» es una ultracorrección sayaguesa: el término rústico «llengua» aparece en el corpus de nuestro autor y parece preferible; parecería excesivo un doble diptongo en una misma palabra buscando la hipertrofia del sentido sayagués, y lo cierto es que hay otros tres diptongos en mismo verso («duelos», «vuestra», «llengua»): debieron de confundir a esos primeros lectores que son los componedores. En la misma pieza, hacia el cierre, Pascual caracteriza como enamorado a Prabos, el otro de los personajes protagonistas (230, vv. 660-666):

¡Por san Juan!, que ya he creído
que diz muy bien el señor;
que este diablo de amor
te traíe a ti aborrido,
que andabas desfigurado
y desgreñado,
que ño decrinabas tú.

La caracterización sayaguesa del amante desconcertado se acoge a los patrones cortesanos habituales, intensificados, como siempre, por el léxico y la gramática rústicas. Los impresos yerran en el penúltimo verso citado: ambos imprimen «delgreñado», que no hace sentido.

He puesto ejemplos de las obras profanas de nuestro autor, pero si atendemos a sus versos navideños toparemos con la misma frecuencia de confusiones y torpezas en los tipos. En la *Égloga o farsa del Nacimiento*, Bonifacio describe muy expresiva y rústicamente algunas rarezas del tiempo atmosférico y del universo natural, que se dan a su alrededor sin explicación aparente; se trata del tópico desconcierto de la naturaleza por el nacimiento del Mesías, como se explicará después (244, vv.

1-10): «Ya me rebienta el gasajo / por como del pestorejo. / Gran grolia siento en el cuajo; / de aquí descrucio el trabajo, / el descuetro y sobrecejo». Se trata del comienzo de la pieza, particularmente cargado de rusticismos. Los cajistas los resistieron bien, pero sorprendentemente se confundieron en lo más sencillo: compusieron «trajo», que es hipométrico y no hace sentido, en lugar del lógico «trabajo»; esto debe de suceder debido a que no entienden la palabra anterior, «descrucio», que debe interpretarse como «descuido». Este tipo de error resultaría más bien inesperado cuando parecen haber salido airosos de expresiones más difíciles, pero tiene una cierta lógica: después de componer con acierto, y de acuerdo con el manuscrito de imprenta, términos sayagueses como «gasajo», «pestorejo», «grolia», «cuajo» o «descrucio», lo que no hace sentido para el cajista es el muy simple «trabajo», que es exactamente lo que escribió Lucas Fernández. Sorprendentemente «trabajo» es *difficilior* en ese contexto y por eso trivializaron esa lectura⁷.

En la pieza siguiente, también navideña, topamos con un error parecido: Pascual le pide un saludo a Lloreinte que acaba de llegar: «Pues da palmadina y todo / siquiera por coñociencia» (284, vv. 100-101). El «siquiera», expresión muy simple ('choca esos cinco, aunque solo sea porque nos conocemos'), no es comprendido por los cajistas, que leen un misterioso «si quien»; de nuevo *ope ingenii* parece preferible optar por la expresión perdida: el «si quiera» resulta más adecuado en ese contexto. De igual modo no editan correctamente el verbo final del insulto de Lloreinte a Juan: «Anda, vete, mamaburras, / dende ya, que nos aturras» (291, vv. 204-205). Tanto el ejemplar de la Nacional como el de la Academia traen la lectura «aturras», que colisiona con la rima y debe interpretarse como errónea; por otra parte, en el corpus léxico de Lucas, Encina y otros autores de tradición rústica, no es infrecuente el rústico «aturrar» como corrupción de «torrar» (esto es, «molestar», «incomodar»)⁸.

Esta misma obra, la *Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor*, presenta otros errores que resultan también interesantes para explicar la difícil relación entre la obra literaria de Lucas Fernández y la imprenta; me refiero a las notables dificultades que

⁷ Más adelante, el error viene por confundir el pronombre «mismo», que Gil pronuncia al modo sayagués con una figura de repetición de sílaba, típicamente rústica: «mimismo». El pastor Gil lo emplea en una censura de Bonifacio (248, vv. 66-70): «¿Por qué te vas loando, / muy gozoso, / y a ti mimismo alabando, / y contigo mismo habrando, / muy loco y vanagrolloso?». El contexto no tiene especial dificultad rústica, pero los componedores leen «minismo», en claro error por la suma de nasales.

⁸ A propósito de Encina, dejo anotado aquí que es mucho menor el número y gravedad de los errores de edición de versos sayagueses en su *Cancionero* de 1496 (que es el principal texto de referencia de Lucas Fernández); esto sugiere que Encina debió de trabajar muy cerca de los cajistas de Juan de Porras, su impresor, y que pudo depurar y corregir errores y desajustes varios, al modo humanista. Lucas Fernández no debió de contar con esa posibilidad en el taller de Lorenzo de Liondedei.

tienen los cajistas para componer los términos latinos. Se trata de otro reto clásico de nuestra imprenta antigua, máxime cuando la abundancia de palabras sayaguesas obliga a manejar un tercer registro que se suma al anterior. El pastor Lloreinte le insta a Juan a que se santigüe antes de tirarse desde una zona elevada, pero lo hace mezclando el latín con el sayagués, una mixtificación que el cajista no consigue procesar (291, vv. 221-225):

LLOREINTE	Anda, sínate primero, y arrojarte has de bruces.
JUAN	Oh Jesu, <i>prizilium cruces</i> . ¡Nombre de Dios verdadero, trino y uno todo entero

Ese extraño sintagma, *prizilium cruces* es una corrupción rústica del rito de santiguarse (*Per signum crucis*: «por la señal de la santa Cruz», etc.): la broma sería fácilmente comprensible por la audiencia escolar y mayoritariamente clerical de Lucas Fernández. Lloreinte invita a Juan a persignarse en escena antes de intentar el salto. Los cajistas compusieron un extravagante «cruces» que es inexistente (y que resulta ajeno a la posición de rima); en cambio, sí acertaron con una palabra latina palatalizada al modo rústico: «prizilium» es una degeneración de *per signum*.

Significativamente, y es algo fundamental para mi argumento, los errores remiten en la *Representación de la Pasión*, la única pieza sin idiolecto sayagués del corpus del dramaturgo y músico salmantino⁹. Pienso que esa menor frecuencia de errores responde a lo que venimos observando: si se esquivaba el problema de la escritura sayaguesa, el número de fallos de lectura será mucho menor porque los compositores y cajistas entienden correctamente el original de imprenta. Cabe por eso preguntarnos si penalizó la imprenta a la poesía rústica de cancionero, a su escritura y difusión. Es lo que tiendo a sospechar a la vista de los ejemplos aducidos. En todo caso, en esta pieza final, la más divulgada con diferencia de Lucas Fernández, es el latín y el griego lo que ocasionan problemas a los compositores de las planas, pues les desconciertan algunos términos teológicos de cuño litúrgico: Jeremías cita el «Tetragramatón» (341, v. 576), tecnicismo griego que significa «el de las cuatro letras», en referencia a Dios¹⁰. Sin embargo, los cajistas confunden tanto el

⁹ Esa mayor facilidad lingüística es posiblemente la razón por la cual el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández fue la obra del salmantino con mayor presencia en la historia escénica de nuestro siglo xx. Fue representada en los cuarenta por Felipe Lluch y en los sesenta por Miguel Narros, y no han faltado algunas otras puestas en escena relevantes, ya en el siglo xxi, como la de 2010 de Ana Zamora con *Nao d'amores* (Bustos y Vélez, 2021: 72-83).

¹⁰ Yahveh (Jehová) consta de cuatro letras en la transliteración del hebreo: IHWH, como figura en muchas documentaciones antiguas.

numeral griego (escriben «tetha») como la separación palabras (editan dos: «tetha gramaton»). Por su parte, Mateo, en una lamentación pasional exclama «¡Heu tibi, misera mater!» (345, v. 667; «¡Ay de ti, pobre madre!»), que los cajistas leen como «Hem tibi», expresión que no tiene sentido alguno.

Al cierre de este trabajo, propongo una última observación de tipo ecdótico que afecta al posincunable de nuestro autor. Se trata de la existencia de lo que cabe llamar variantes de imposición, que se advierten entre los dos ejemplares de 1514 (Biblioteca Nacional de España y Real Academia Española). En la *Farsa del Pastor, la Doncella y el Caballero*, y con ocasión de un enfrentamiento clásico, por la dama, entre Pastor y Caballero, el segundo amenaza: «¡Pues sabéis os arrebato, / don bobazo bobarrón!» (184, vv. 438-439); se trata de una lectura aceptada por Canellada y Maurizi, editores principales de la pieza, si bien el primero de los versos es de dudosa gramaticalidad; pero es la lección que figura en el ejemplar más divulgado y conocido, el de la BNE. El ejemplar de la Real Academia, en cambio, lee «Pues sabéis si os arrebato», aceptada por San José y por nosotros, que hace más sentido como amenaza violenta. Esto supone que el ejemplar de la BNE presenta la caída de dos tipos, correspondientes al condicional «si», conformando una variante de imposición. A partir de ella se puede establecer con cierta seguridad que el ejemplar de la RAE fue anteriormente impuesto en las prensas de Liondedei, y el de la BNE es ejemplo de la tirada de una segunda imposición en la que se arrastra la caída del tipo (la prueba está en que se advierte un espacio en blanco exacto que ocupaban los dos tipos ya caídos).

Este mismo fenómeno se da en una intervención de María Magdalena de la *Representación de la Pasión* (330, vv. 327-331):

¡Oh, mi maestro y esposo!
 ¡Oh, mi bien y gran descanso!
 Oh, Dios mío glorioso,
 ¡Cuán benigno y amoroso
 a la muerte fuiste, y manso!

En el ejemplar de BNE se ha caído el tipo correspondiente a la interjección inicial. Se trata de una O mayúscula muy utilizada en esa misma plana. No es, de nuevo, un error de los cajistas sino una variante motivada por el deterioro de los tipos: demuestra que el testimonio de RAE es ligeramente anterior, pues no trae los errores de BNE.

En resumen, y al margen de los errores mecánicos, es verdad que los cajistas cometieron algunos otros fallos relacionados con citas latinas, pero fueron mucho más frecuentes los derivados de la recta interpretación de los versos sayagueses; de aquí se deriva una conclusión obvia: resultaba difícil editar textos sayagueses. En realidad, tampoco sería nada sencillo llevarlos a escena (ni lo ha sido en los siglos

xx y xxi); si tomamos más distancia de la cuestión, quizá proceda concluir que no resultaba nada sencillo escribir en sayagués, y menos partiendo de la tradición cancioneril de la generación de finales del xv, con su poética propia y sus recursos de agudeza. En todo caso, componer bien las planas, sin errores, debió de suponer un verdadero quebradero de cabeza para los anónimos trabajadores del taller de Liondedei. Si observamos esta cuestión desde el punto de vista de la historia literaria, cabría realizar un corolario final acerca de la trayectoria de nuestra poesía quinientista: el bucolismo de Garcilaso se caracterizará por el empleo del endecasílabo, por una renovación de temas y del paisaje, por una cierta melancolía lírica ajena a los modos cancioneriles, pero también y sobre todo, por la desaparición del sayagués. Ciertas formas sayaguesas pervivieron en el xvii y en el xviii pero ya solo como recurso fósil, arqueológico. Habría, pues, que estimar la hipótesis de la dificultad de la edición y escritura sayaguesas como un argumento relevante para explicar la desaparición de la poesía y el teatro rústicos que se verifica en los decenios de época posincunable. Sospecho que, situado «ante la imprenta», puesto delante de ese invento que quiso aprovechar para divulgar su obra, Lucas Fernández salió perdiendo; de ahí que su libro de piezas teatrales y versos cancioneriles no tuviera apenas eco en las generaciones siguientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro. *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*. Londres: Queen Mary, 2001.
- ALONSO, Álvaro. «Cuatro motivos hispano-italianos (siglos xv y xvi)». En GIRÓN, José Luis, JAVIER HERRERO, SILVIA IGLESIAS y ANTONIO NARBONA (eds.). *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163.
- ALONSO, Álvaro. «Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero* de Urrea al de Pedro de Rojas». En HERNÁNDEZ, María (ed.). *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*. Número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, 12, pp. 235-246.
- ALONSO, Álvaro. «Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso». En *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Ed. Cesc Esteve. Salamanca: SEMYR, 2014, pp. 257-270.
- BELTRAN, Vicenç. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1988.
- BELTRAN, Vicenç. *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- BELTRAN, Vicenç. «Poesía musical antigua y cultura humanística. Juan del Encina entre Castilla e Italia». En CORTIJO, Antonio, Ana M. GÓMEZ-BRAVO y María MORRÁS (eds.). *'Vir bonus dicendi peritus': studies in Honor of Charles B. Faulhaber*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014, pp. 17-62.

- BUSTOS, Álvaro. «Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las *Fársas y églogas* de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2014, 91, 8, pp. 789-800.
- BUSTOS, Álvaro. «Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa». *Criticón*, 2016, 126, pp. 15-29.
- BUSTOS, Álvaro. «La propuesta teológica del Cartujano en el teatro de Lucas Fernández (1514): entre la escena y la imprenta de Cisneros». En PEIRATS, Ana I. (ed.). *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval*. Valencia: Tirant, 2022, pp. 681-708.
- BUSTOS, Álvaro y VÉLEZ, Julio. *Lucas Fernández: Teatro completo (Farsas y églogas)*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2021.
- CANELLADA, María Josefa. *Lucas Fernández: Farsas y églogas*. Madrid: Cátedra, Castalia, 1976.
- CAPRA, Daniela. *Il codice bucolico di Juan del Encina*. Turín: Edizioni dell'Orso, 2000.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- LAWRANCE, Jeremy. «La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina». En *Humanismo y literatura en tiempo de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, pp. 101-121.
- MAURIZI, Françoise. *Lucas Fernández: Farsas y églogas*. Londres: Tamesis Books, 2015.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Juan del Encina: Obra completa*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra, 2009.
- SAN JOSÉ, Javier. «Lucas Fernández 1514-2014: del texto a la escena». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 2015, 30, pp. 41-82.
- VALERO MORENO, Juan Miguel. s. v. 'Lucas Fernández'. En *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Coord. Pablo Jauralde. Madrid: Castalia, pp. 374-375.
- WHETNALL, Jane. «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar». *Cancionero general*, 2006, 4, pp. 81-108.
- WHINNOM, Keith. *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*. Durham: Durham University Press, 1981.

DOS ROMANCES TEMPRANOS EN UN MANUSCRITO
HISTORIOGRÁFICO DEL SIGLO XV:
¡AY DE MI ALHAMA! Y *VIRGILIOS* (CON UNA NOTA
SOBRE LA LECTURA DEL *AMADÍ*S PRIMITIVO)*

MARIO COSSÍO OLAVIDE

*Universidad de Salamanca - IEMYRhd & University of Minnesota
Center for Premodern Studies*

RICARDO PICHEL

Universidad de Alcalá

RESUMEN

Este trabajo da noticia de los testimonios más antiguos conocidos hasta el momento de los romances *¡Ay de mi Alhama!* y *Virgilios* en un códice de la Biblioteca Nacional de Austria. Ambos romances fueron copiados entre las últimas décadas del siglo xv y las primeras del xvi como notas marginales en un manuscrito que transmite la *Crónica del moro Rasis* y la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral. Editamos los textos, acompañados de estudios lingüísticos y comparativos respecto a la tradición de cada uno de los romances.

Palabras clave: romances; tradición oral; *Crónica del moro Rasis*; *Crónica sarracina*; *Amadís de Gaula*; *¡Ay de mi Alhama!*, *Virgilios*.

ABSTRACT

This chapter presents the oldest known copies of the ballads *¡Ay de mi Alhama!* and *Virgilios* found in a manuscript held at the Austrian National Library. Dating from the last decades of the 15th century to the first two of the 16th century, these ballads appear as

* Esta investigación se inscribe en las actividades de investigación derivadas del proyecto «HERES. Patrimonio textual panibérico. Recuperación y memoria» (CAM, CM/2018-T1/HUM-10230 y CM/2022-5A/HUM-24226) de la Universidad de Alcalá y de la ayuda Juan de la Cierva Formación (FJC2021-047096-I) financiada por MCIN/AEI y por la Unión Europea (NextGenerationEU/PRTR).

marginalia in a volume containing the *Crónica del moro Rasis* and Pedro de Corral's *Crónica sarracina*. We present an edition of the texts, accompanied by linguistic and comparative studies with the later versions of the ballads.

Keywords: Spanish ballads; oral tradition; *Crónica del moro Rasis*; *Crónica sarracina*; *Amadís de Gaula*; *¡Ay de mi Alhama!*; *Virgilios*.

RECIENTEMENTE FUE IDENTIFICADO UN MANUSCRITO hispánico hasta ahora desconocido en los fondos de la Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB). Se trata del Serie Nova 12736, que transmite testimonios de la tradicionalmente conocida como *Crónica del moro Rasis*, traducción castellana del *Akhbar muluk al-Andalus* (*Historia de los reyes de al-Ándalus*) de Ahmad al-Razi, y de la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral (Cossío Olavide y Romera Manzanares: 2022). El códice, producido entre 1440 y 1470, es una pieza relativamente suntuosa atendiendo a su factura material¹.

Los 272 folios escritos en papel italiano transmiten, además de estos textos historiográficos, numerosas anotaciones marginales de anteriores propietarios y lectores medievales y renacentistas fechables entre los siglos xv y xvii. Una de estas manos medievales escribió en el fol. 185r: «Amadís de Gabla». La nota ocurre al inicio del capítulo 258 de la primera parte de la *Crónica sarracina*, que describe la llegada de los caballeros españoles que acuden al llamado del rey don Rodrigo en su campaña contra las fuerzas del conde Julián:

Elastras e Alansuy dizen que la ora que el rey sopo d'estas nuevas, que embió por todos los grandes ombres de España que viniesen luego a él, e otrosí mandó fazer cuantas armas pudiesen. E como algunos d'ellos fueron llegados, que le dixeron que fiziese aguisar toda la cavallería lo más aína que pudiesen e que viniesen a Toledo, so pena de los cuerpos e de quanto avían. E los cavalleros que ý vinieron más aína fueron estos que aquí vos contaré: el infante don Sancho veno con diez mil cavalleros, empero todos desarmados; Tomedus, fijo del buen Tomedo, veno con quatro mil cavalleros; Elorius, su hermano, veno con mil e quinientos cavalleros; Tibres veno con quatro mil cavalleros; Arístalús, hermano de Tomedo, veno con dos mil cavalleros; Arcanús veno con tres mil cavalleros; Arbístalús, hermano de Traín, veno con dos mil cavalleros; Abín e Almediar, su hermano, vinieron con tres mil cavalleros; Polus, fijo de Magnes, veno con tres mil cavalleros; Arlistas, su fijo de Polus,

¹ Para una descripción codicológica completa y un estudio de la historia del manuscrito, véanse Cossío Olavide y Romera Manzanares: 2022, 252-255.

traxo mil cavalleros. Estos todos llegaron en Toledo con estas gentes lo más aína que pudieron, que eran por todos XXXIII mil quinientos cavalleros (fols. 185r-185v)².

Es probable que este pasaje de la *Crónica sarracina* recordara al lector las habituales descripciones de las llegadas de los caballeros y la distribución de las haces de los ejércitos en las novelas de caballerías desde el siglo XIV y, específicamente, en el *Amadís de Gaula*:

El rey Perión traxo de los suyos y de sus amigos tres mil cavalleros; el rey Tafinor de Bohemia embió con el conde Galtines mil y quinientos cavalleros; Tantiles, mayordomo de la reina Briolanja, traxo mil y dozientos cavalleros; Branfil, hermano de don Bruneo, traxo seiscientos cavalleros; Landín, sobrino de don Cuadragante, traxo de Irlanda seiscientos cavalleros; el rey Ladasán de España embió a su hijo don Brian de Monjaste dos mil cavalleros; don Gandales traxo del rey Languines de Escocia, padre de Agrajes, mil y quinientos cavalleros; la gente del emperador de Constantinopla que traxo Gastiles, su sobrino, fueron ocho mil cavalleros. Todas estas gentes que la estoria cuenta llegaron a la Ínsola Firme. (Rodríguez de Montalvo: 1991, vol. 2, 1422)

Por la temprana datación de la caligrafía —ca. 1480-1520—, es posible que nos situemos antes o alrededor de 1508, cuando Garci Rodríguez de Montalvo publica la refundición del *Amadís* primitivo al que añade un cuarto libro de su autoría. De ser así, la nota bien podría representar una de las primeras evidencias conocidas de la transmisión y la lectura de la versión medieval primitiva del *Amadís* en espacios cortesanos castellanos —como lo evidencian las características materiales del manuscrito que la transmite—, fuera de las referencias literarias de Juan García de Castrojeriz (2005, 1021), el Canciller Ayala (2012, 29), Pero Ferruz y otros poetas de los cancioneros (Dutton y González Cuenca: 1993, 533 y 541).

Un detalle que se pasó por alto en el momento de la descripción e identificación inicial del manuscrito fue la presencia de dos romances tempranos escritos en la guarda y en uno de los folios de la *Crónica del moro Rasis*. Se trata del romance fronterizo *Paseábase el rey moro*, conocido también por su estribillo, *¡Ay de mi Alhama!*, y el romance caballeresco *Virgilio*. Ambos romances fueron escritos por la misma mano, la misma que apuntó «Amadís de Gabla», en una letra cursiva redonda usual con algunos rasgos de prehumanística, datable, como se ha indicado, entre finales del siglo XV e inicios del XVI.

² Regularizamos este y los siguientes textos de acuerdo con los criterios de presentación gráfica de Sánchez-Prieto Borja (1998, 2011).

¡Ay de mi Alhama! aparece copiado a línea tirada en la guarda pegada a la cubierta posterior del manuscrito (Figura 1). Los octosílabos del romance ocupan quince líneas, más dos líneas del título:

Pasébase el rey moro por la cibdad

Pasébase el rey moro
 por la cibdad de Granada,
 de nuevas muy doloridas
 cartas le fueron benidas
 cómo es ganada Alama. [5]
 ¡Ay mi Alama!

Las cartas echó en el fuego,
 al mensajero matara.
 Descalbagó de una mula,
 en un caballo cabalga. [10]
 Mandó tocar sus trompetas,
 sus añafles de plata,
 para llamar sus moricos,
 que estaban en el arada.
 ¡Ay mi Alama! [15]

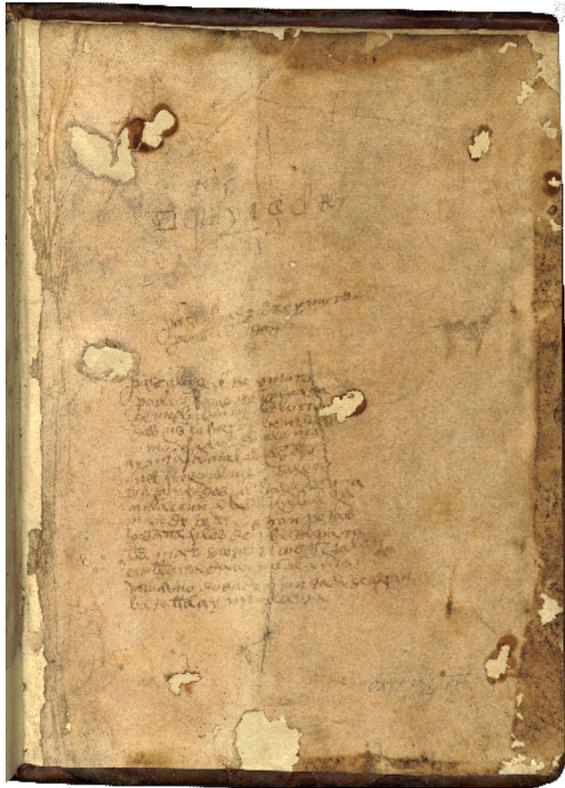
Uno a uno, dos a dos,
 juntado se á gran batalla.
 ¡Ay mi Alama!

El rey musulmán del romance es Abu al-Hasan ‘Ali ibn Sa’d –Muley Hacén en la tradición hispánica–, penúltimo sultán nazarí de Granada, mientras que los hechos referidos atañen la toma, a finales de febrero de 1482, de la ciudad de Alhama por los ejércitos de Isabel de Castilla, conflicto que inicia las guerras entre Castilla-Aragón y Granada, y que terminará con el colapso del sultanato. Tras recibir la noticia por cartas y ejecutar al mensajero, el sultán convoca a sus fuerzas para retomar la ciudad. En este punto se interrumpe nuestra versión del romance, aunque continúa en la tradición impresa, con una discusión entre el sultán y su alguacil, los ruegos de aquel a su ejército, la advertencia de sus hombres de que Alhama está guardada por fieros caballeros cristianos –incluyendo a Rodrigo Ponce de León y a Martín Galindo–, un fallido intento de reconquista de la ciudad y el retorno de las fuerzas derrotadas a Granada.

Por los eventos referidos, Di Stefano (1992) sostiene que el romance es posterior a 1482 pero anterior al final del siglo xv. Afinando algo esta fecha, García Esteban (2016, 192-193) ve en el tratamiento de los musulmanes, ya no los peligrosos

enemigos de otros romances fronterizos, sino figuras derrotadas –a lo que nosotros podemos sumar, siguiendo a Menéndez Pidal (1955, 27) y Victorio (1995, 494), el sugestivo tratamiento femenino de la toponimia granadina como un objeto sometido–, evidencia que permitiría atrasar su *terminus post quem* a enero de 1492, fecha de la conquista definitiva del reino de Granada.

FIGURA 1. ¡Ay de mi Alhama!, ÖNB Series Nova 12736, guarda de la cubierta posterior.



Más allá de la versión en el códice vienés –que consideramos por su letra el testimonio más antiguo conocido y el único manuscrito–, la primera versión impresa del romance aparece en tres pliegos sueltos con glosa de Pedro de Palma hacia 1527-1528, estudiados por Beltrán (2016, 101). El texto del romance impreso es el siguiente³:

³ Para un repaso de la tradición del romance, véanse Gornall: 1982; Gilbert: 2005; García Esteban: 2015, 14-19 y García Esteban: 2016, 193-194. El romance ha sido editado por Di Stefano

Paseábase el rey moro
 por la cibdad de Granada;
 cartas le fueron venidas,
 cómo Alhama era ganada:
 las cartas echó en el fuego [5]
 y al mensajero matara.
 Echó mano a sus cabellos
 y las sus barvas mesava;
 apeóse de una mula
 y en un cavallo cavalga. [10]
 Mandó tocar sus trompetas,
 sus añafles de plata,
 por que le oyesen los moros
 que estaban en ell arrada.
 Cuatro a cuatro, cinco a cinco [15]
 juntado se á gran batalla.

Los primeros cuatro versos y una tonada asociada al romance son publicados en *Los seis libros del Delfín* de Luis de Narváes (1538, fols. 66-67)⁴. Vuelve a aparecer en una versión muy similar a la de los pliegos en el *Cancionero de romances* publicado por Martín Nuncio en Amberes (1547, fols. 183v-184v) y finalmente en dos versiones en las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (1595, fols. 248v-249v y 250r-250v). La primera versión de las *Guerras civiles*, la más cercana a la del manuscrito vienés, lee:

Passeábase el rey moro
 por la ciudad de Granada;
 desde las puertas de Elvira,
 hasta las de Bivarambla.
 ¡Ay de mi Alhama! [5]

Cartas le fueron venidas,
 que Alhama era ganada:
 las cartas echó en el fuego

(2010, 298-299) y García Esteban (2015, XII-XIV), cuya versión –reconstruida a partir de los pliegos con glosa– citamos. Las únicas variaciones entre los textos de los pliegos y la versión del *Cancionero de romances*, que prescinde de las glosas, ocurren en los versos 2 (*cibdad*; *Romancero*: *ciudad*) y 13 (*estavan*; *Romancero*: *andaban*).

⁴ Más adelante aparece en el *Libro de la música de vihuela* de Diego Pisador (1552, fols. 5v-6r), la *Orfénica lira* de Miguel de Fuenllana (1554, fol. 163v) y el *Libro de la cifra nueva* de Luis Venegas de Hinojosa (1557, fols. 56r-56v).

y al mensajero matara.
¡Ay de mi Alhama! [10]

Descavalga de una mula
y en un cavallo cabalga.
por el Zacatín cavalga,
subido se avía al Alhambra,
¡Ay de mi Alhama! [15]

Como en el Alhambra estuvo,
al mismo punto mandava
que se toquen sus trompetas,
los añafiles de plata.
¡Ay de mi Alhama! [20]

Y que las caxas de guerra,
a priessa toquen al arma,
por que lo oigan sus moricos,
los de la Vega y Granada
¡Ay de mi Alhama! [25]

Los moros el son oyeron
que al sangriento Marte llama,
uno a uno y dos a dos,
juntado se ha gran batalla.
¡Ay de mi Alhama! [30]

En general, el lenguaje de nuestro texto es más cercano al de la versión del romance transmitida por los pliegos que la del *Cancionero de romances*, manteniéndose algunos usos arcaicos de los pliegos como *cibdad*—cuando el *Cancionero* presenta la forma *ciudad*— y la preferencia de *estar* sobre *andar* para describir la presencia de los musulmanes en las tierras de sembradío en el verso 14: «que estaban en el arada». Del que parece alejarse más es de la primera versión de Pérez de Hita, cuyas largas amplificaciones y alteraciones afectan a los versos 3-4, 13-14, 16-17, 21-22, 24 y 26-27.

A pesar de esto, algunos pasajes de nuestra versión la acercan a la primera de las *Guerras civiles*: ambos dicen que el rey «descabalgó de una mula», mientras los pliegos y el *Cancionero* emplean un término más documentado en las fuentes literarias, *apear*: «apeóse de una mula». La compañía del rey se reúne de «uno a uno, dos a dos», mientras que en uno de los pliegos y el *Cancionero* esto ocurre de «cuatro a cuatro, cinco a cinco» y en otro «cuatro a cuatro, tres a tres».

Particularidades propias de nuestro texto, y que pueden indicar que se trata de una versión conocida por Pérez de Hita que circulaba al mismo tiempo que la recogida por los pliegos, es que el rey ordena tocar los añafles y trompetas «para llamar sus moricos». El empleo de esta voz, testimoniada por primera vez en la novela de caballería *Lepolemo* de Alonso de Salazar (1521, fols. 7rb y 105ra) y más adelante en varios romances recogidos en los volúmenes de la *Silva de varios romances* publicados por Esteban de Nájera en Zaragoza, es compartido por Pérez de Hita y por Gabriel de Saravia –en un pliego con glosa que discutiremos a continuación–: «por que lo oigan sus moricos», mientras que los pliegos tempranos y el *Cancionero* de Amberes prefieren la voz *moros*. La repetición del estribillo «¡Ay mi Alama!» es un recurso también utilizado en la versión poética extensa de las *Guerras civiles*, aunque vale la pena notar que las tres apariciones en nuestra versión solo coinciden en un lugar con los seis estribillos introducidos por Pérez de Hita.

Finalmente, está el verso 3, utilizado para describir las noticias de la toma del Alhama: «de nuevas muy doloridas». Este verso no está documentado en ninguna de las versiones tempranas del romance anteriores a 1550, aunque hemos podido encontrarlo en un pliego con glosa de Gabriel de Saravia posterior a esta fecha. El verso aparece entretreído con la glosa de Saravia. Vale la pena notar, sin embargo, que hasta ahora la crítica no lo había reconocido como parte del romance (véase Piacentini y Perrián: 2002, 236), sino como parte de la glosa disparate, que siempre utiliza –salvo en este caso– los últimos dos versos de cada estrofa para presentar el texto del romance, mientras que el resto de versos son ocupados por el disparate:

El conde de Benavente
 con el marqués de Aguilar,
 han juntado mucha gente
 para hazer una puente
 de Túnez a Gibraltar; [5]
 haziendo el Gran Turco un lloro,
 por ver la puente acabada,
 sobre los cuernos de un toro
Paseávase el rey moro
por la ciudad de Granada. [10]

Luego el conde de Saldaña,
 con el conde de Coruña
 embiaron a Alemaña,
 la corónica d'España,
 que la pide Cataluña. [15]
 E jurando ambos sus vidas
 de no entrar en Torquemada
de nuevas muy doloridas,

*cartas le fueron venidas
cómo Alhama era ganada*⁵. [20]

La aparición del verso en una glosa relativamente tardía en la tradición del romance confirma que su presencia en la versión copiada en el manuscrito vienés no se debe a una innovación de su copista: parece tratarse del primer testimonio conocido de una variación en el romance que, ignorada por las glosas tempranas, los libros de música y el *Cancionero* de Martín Nuncio, vuelve a aparecer cinco décadas más tarde.

El segundo romance identificado, *Virgilios*, aparece en el margen superior del fol. 36r (figura 2), en un pasaje de la *Crónica del moro Rasis* que describe el reinado de Abarca (Égica), un «rey que tomava las mugeres ajenas de que se pagava e mandava matar los maridos». El texto, escrito en octosílabos imperfectos, ocupa cuatro líneas. Como el caso del romance anterior, se trata de una copia fragmentaria:

Mandan prender a Bergillos,
Birgillos mandan prender,
por una traición que iço
en los palacios del rey:
en forçando una donçella [5]
llamada doña Isabel.

Las líneas describen la captura y prisión de un caballero llamado Virgilios tras violar a Isabel, una mujer de la corte. En las versiones impresas y orales del romance, pasados siete años, el rey recuerda el destino de su hombre y lo busca en la cárcel. Tras un breve diálogo, decide perdonar su pena y lo desposa con su víctima⁶, a quien Virgilios toma por la mano y lleva a un vergel.

Como el romance anterior, la versión más extendida (A) es transmitida por un pliego sevillano de la década de 1520, ampliada ligeramente en el *Cancionero de romances* (1547, fols. 189v-190v). Según el pliego *Romance de don Virgilios* (fol. 1r), el texto reza así:

Mandó el rey prender a Virgilios
y a buen recaudo poner,

⁵ El pliego es recogido en la *Segunda parte del Cancionero general* (1552, fols. 55v-58v), con el título de *Disparates de Gabriel de Saravia, los cuales van glosando el romance del rey moro* y en un pliego de 1570, con el título *Aquí comiençan unos disparates compuestos por Gabriel de Saravia muy graciosos y apazibles. Los primeros van glosando el romance de «Paséavase el rey moro por la ciudad de Granada», nombrando muchos grandes de Castilla; delante van otros glosando muchos otros romances viejos.*

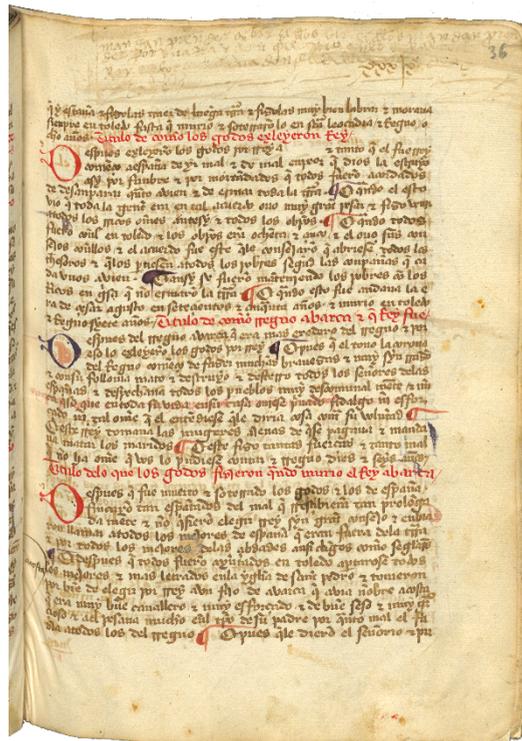
⁶ Esta acción ilustra una terrible práctica que buscaba restaurar el honor de una mujer ultrajada al desposarla con su violador (véase Córdoba de la Llave: 1994, 79); un uso vigente aún en tiempos de Cervantes, quien la dramatiza en una de las *Novelas ejemplares*, *La fuerza de la sangre*.

por una traición que hizo
 en los palacios del rey,
 porque forçó una donzella [5]
 llamada doña Isabel.

Siete años lo tuvo preso
 sin que se acordasse d'él,
 e un domingo estando en missa
 mientes se le vino d'él: [10]
 Mis cavalleros, Virgilio,
 ¿qué se avía hecho d'él?

Allí habló un cavallero
 que a Virgilio quiere bien
 preso lo tiene tu alteza, [15]
 y en tus cárceles lo tien.

FIGURA 2. *Virgilio*, ÖNB Series Nova 12736, fol. 36r.



Una versión ligeramente diferente (B) fue impresa en un pliego de la misma década que el primero y cuya única copia fue vista y copiada parcialmente por Menéndez Pidal (1968, vol. 1, 347-348). B profundiza en detalles de la prisión y la liberación de Virgilio, a quien se identifica con el poeta romano desde el título, *Romance nuevamente trovado del gran poeta Vergilius*. Atendiendo a la existencia de versiones sustancialmente diferentes del romance en las tradiciones orales modernas, especialmente en la tradición de la diáspora sefardí, Menéndez Pidal (1932, 332-333) presupuso la existencia de una tercera versión, anterior y diferente a la recogida por los pliegos sueltos y el *Cancionero*⁷.

Hay tres diferencias entre la versión A del romance y la aquí recogida. La primera ocurre en los versos iniciales. El elevado número de sílabas del verso del pliego suelto (nueve), «Mandó el rey prender a Virgilios», es corregido en el *Cancionero de romances* con la eliminación de la preposición *a*: «Mandó el rey prender Virgilios» (1547, fol. 189v). Nuestra versión, por su parte, se acerca a la versión original del pliego, manteniendo la preposición, pero prescinde de la referencia al rey para lograr un octosílabo correcto.

Lo segundo, y más notorio, es la reformulación del primer verso en el segundo —que, volviendo sobre el verso anterior, sería imposible si incluyera «el rey» en la cuenta de sílabas—: «Mandan prender a Bergillos, / Birgillos mandan prender». Atendiendo a la versión del pliego y del *Cancionero*, lo que ahí debería aparecer es «y a buen recaudo poner». Es claro que no se trata de un error de memorización o una ejecución incorrecta de la primera línea, algo que podría suponerse por la oscilación vocálica Bergillos/Birgillos de la copia manuscrita. Pero esta lectura puede ser descartada ya que la segunda línea mantiene la rima asonante en *é* del romance. Creemos este verso pertenece a una versión del romance ligeramente distinta a la preservada, como ocurre con el verso 3 de *¡Ay de mi Alhama!*. Al revisar la tradición impresa del *Virgilios*, rápidamente se hace notorio que es un romance que utiliza repetidamente la *commutatio* —la alteración del orden de un verso para construir el siguiente— para establecer la rima asonante en otros versos (17-18, 25-26 y 41-42):

vía comer mis cavalleros,
cavalleros vía comer;
después que ayamos comido,
a Virgilios vamos a ver. [20]

(...)

⁷ Sobre las versiones A y B del romance, véanse Rodríguez Moñino: 1970, 551-552 y Trapero: 1994. Para las cuatro versiones sefardíes modernas editadas por Armistead y Silverman, véanse en Šljivić-Šmišić: 1971, 16, 42 y 71 y Bernardete: 1981, 38.

A las cárceles se van,
 a donde Virgilio es.
 ¿Qué hacéis aquí Virgilio? [25]
 ¿Virgilio e qué hacéis?

(...)

rotos tengo mis vestidos,
 no estoy para parecer. [40]
 Yo te los daré Virgilio
 yo darte los mandaré. (*Romance de don Virgilio*, fols. 1r-1v)

La última divergencia opera en el tercer (o quinto verso, dependiendo de la versión). Mientras en el impreso se lee «porque forçó una donzella», el texto vienés dice: «en forçando una donzella», variante sintáctica que ni altera el sentido de las acciones reprobables del caballero ni cambia el octosílabo del romance.

Al igual que acontece con el romance anterior transmitido en este manuscrito, las variantes identificadas en *Virgilio* nos permiten aventurar la hipótesis de que no nos encontramos ante una versión innovadora copiada por un lector conocedor del romance de los pliegos o del *Cancionero de romances*, sino que su copia refleja un estadio redaccional alternativo –paralelo o incluso más arcaico– al romance recogido en la transmisión impresa, posiblemente anterior a la regularización octosilábica.

Como han reflexionado recientemente De la Campa y García Barba (2018, 23-24), siguiendo a Menéndez Pidal, aunque las composiciones del romancero viejo copiadas en manuscritos del siglo xv y las primeras décadas del xvi son escasas –como ocurre con estos dos ejemplos, semiborrados y olvidados por cinco siglos–, son evidencia firme del proceso de integración de un género de origen oral y popular a los gustos literarios de un público letrado y cortesano, en un momento histórico que Menéndez Pidal llamó el periodo aélico literario del romancero (1968, vol. 2, 23-59).

La presencia de ambos romances en este códice historiográfico, cuyas características materiales lo colocan en un contexto cortesano, ilustra el afianzamiento y la oficialización que el romancero experimentó desde mediados del siglo xv, proceso estudiado detalladamente por Beltrán (2016) y Dumanoir (2018), y que terminó de establecerse con la aparición del primer *Cancionero de romances* a mediados de la centuria siguiente.

Si atribuimos al anónimo ejecutor de los romances la voluntad de copiarlos, y no solo de relegarlos a ser meras *probationes pennae*, creemos también que la elec-

ción de los dos textos que registró no fue un hecho del azar⁸; más bien se trataría de la identificación consciente de temas compartidos por las tradiciones orales de los romances que circulaban en las cortes y los eventos narrados en las crónicas que leía. Como ocurre en la *Crónica sarracina*, ¡Ay de mi Alhama! es un texto que lamenta la pérdida del señorío: la primera lo hace situándose en los últimos coletazos del señorío visigodo en la Península, mientras que el romance evoca el siguiente cataclismo político ibérico, el principio del fin de la última dinastía musulmana. Por su parte, el romance *Virgilio*, cuyos temas centrales son la representación del rey como garante de la justicia en el espacio cortesano y, precisamente, su decisiva reacción para restaurar esta justicia ante una violación ocurrida en palacio, dialogan nítidamente con uno de los motivos centrales de la *Crónica sarracina*: la violación de La Cava por el rey Rodrigo, acción empleada para ilustrar la descomposición moral de su poder regio y para justificar la caída de la España visigoda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aquí comiençan unos disparates compuestos por Gabriel de Saravia muy graciosos y apazibles. Los primeros van glosando el romance de «Passéavase el rey moro por la ciudad de Granada», nombrando muchos grandes de Castilla; delante van otros glosando muchos otros romances viejos.* Granada: Hugo de Mena, 1570. Biblioteca Jagiellońska, Bj A Mf. 020720, fols. 88r-91v.
- AYALA, Pero López de. *Rimado de Palacio*. Ed. Hugo Bizzarri. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- BELTRÁN, Vicenç. *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichenberger, 2016.
- BERNARDETE, Maír José. *Judeo-Spanish Ballads from New York*. Eds. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se an compuesto*. Amberes: Martín Nuncio, [1547].
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *El instinto diabólico. Agresiones sexuales en la Castilla medieval*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1994.
- COSSÍO OLAVIDE, Mario y Ana ROMERA MANZANARES. «Vieron el escrito e mostráronlo. Nuevos testimonios de la *Crónica del moro Rasis* y de la *Crónica sarracina*». *Revista de literatura medieval*, 2022, 34, pp. 249-268.
- DE LA CAMPA, Mariano y Belinda GARCÍA BARBA. «Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario». *Medievalia* [en línea], 2018, 5, pp. 23-49. <<https://doi.org/10.19130/medievalia.50.2018.347>> [9 marzo 2023].
- DI STEFANO, Giuseppe. «Los textos del *Romance del rey moro que perdió Alhama* en las fuentes del siglo XVI». En GARZA CUARÓN, Beatriz e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.).

⁸ Sobre las pruebas de pluma en la tradición cancioneril y del romancero, véase Tato García: 2010 y 2011.

- Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México D.F.: El Colegio de México, 1992, pp. 41-52.
- DI STEFANO, Giuseppe, (ed.). *Romancero*. Madrid: Castalia, 2010.
- DUMANOIR, Virginie. «Fuentes poéticas manuscritas antiguas para el estudio del Romance de corte». *Lemir*, 2018, 22, pp. 73-102.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, (eds.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554.
- GARCÍA DE CASTROJERIZ, Juan. *Glosa al «Regimiento de príncipes» de Egidio Romano*. Ed. Juan Beneyto Pérez. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.
- GARCÍA ESTEBAN, Ana Pilar. *Edición y estudio de dos romances fronterizos: ¡Ay de mi Alhama! y El alcaide de Albama*. Madrid: Universidad Complutense, 2015.
- GARCÍA ESTEBAN, Ana Pilar. «Acerca de la edición y estudio del romance fronterizo ¡Ay de mi Alhama!». *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 2016, 1, pp. 191-209.
- GILBERT, Jan. «The Lamentable Loss of Alhama in *Paseábase el rey moro*». *The Modern Language Review*, 2005, 100, 4, pp. 1000-1014.
- GORNALL, John. «*El rey moro que perdió Alhama*. The Origin of the Famous Version». *Romance Notes*, 1982, 22, 3, pp. 324-328.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Un episodio de la fama de Virgilio en España». *Studi Medievali Nuova Serie*, 1932, 5, pp. 332-341.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa, 1955.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa/Calpe, 1968.
- NARVÁES, Luis de. *Los seis libros del Delfín de música, de cifras para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538.
- PÉREZ DE HITA, Ginés. *Historia de los vandos de los zegríes y abencerrajes, cavalleros moros de Granada, de las guerras civiles que hubo entre ella y batallas particulares que hubo en la Vega entre moros y cristianos hasta que el rey don Fernando Quinto la ganó*. Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, 1595.
- PIACENTINI, Giuliana y Blanca PERIÑÁN, (eds.). *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*. Pisa: Edizioni ETS, 2002.
- PISADOR, Luis. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: Luis Pisador, 1552.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos, siglo XVI*. Madrid: Castalia, 1970.
- Romance de don Virgilio, glosado con otros dos romances del amor*. Sevilla: s/e, s/f. Biblioteca Nacional de España, R/3666.
- SALAZAR, Alonso de. *Crónica de Lepolemo, llamado el cavallero de la cruz, hijo del emperador de Alemania, compuesta en arábigo por Xartón y trasladada en castellano por Alonso de Salazar*. Valencia: Juan Jofré, 1521.

- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro. *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro. *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, Instituto Historia de la Lengua, 2011.
- SEGUNDA PARTE DEL CANCIONERO GENERAL, ahora nuevamente compilado de lo más gracioso y discreto de muchos afamados trovadores. Zaragoza: Esteban G. de Nájera, 1554.
- ŠLJIVIĆ-ŠMIŠIĆ, Biljana. *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*. Eds. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- TATO GARCÍA, Cleofé. «Una nueva y fragmentaria versión del romance *Muerto yaze Durandarte en una probatio calami*». *Revista de filología española*, 2010, 90, 2, pp. 279-302.
- TATO GARCÍA, Cleofé. «Unos versos de una carta de amores del siglo XVI en unas *probationes calami*». *Revista de filología española*, 2011, 32, 2, pp. 233-254.
- TRAPERO, Maximiano. «El romance de *Virgilio* a la luz de nuevas versiones canarias». En *De balada y lírica*. Eds. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid *et al.* Madrid: Universidad Complutense, 1994, vol. 2, pp. 131-154.
- VENEGAS DE HINOSTROSA, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1557.
- VICTORIO, Juan. «¡Ay de mi Alhama! A propósito de los romances fronterizos». En PAREDES, Juan (ed.). *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Volumen 4*. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 491-495.

EL *SERMÓN TROBADO* DE FRAY ÍÑIGO DE MENDOZA: TRADICIÓN TEXTUAL Y ESTUDIO ECDÓTICO*

FRANCISCO CROSAS

UCLM - Facultad de Humanidades de Toledo

RESUMEN

Este artículo intenta ser una aproximación a las cuestiones ecdóticas más significativas, surgidas en el proceso de edición -a partir de los nueve testimonios conocidos-, del *Sermón Trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, un breve y peculiar regimiento de príncipes dirigido a Fernando el Católico.

Palabras clave: Fray Íñigo de Mendoza; ecdótica; cancioneros; Fernando el Católico; *regimine principum*.

ABSTRACT

This article is an approach to the most significant problems of textual criticism that arose while editing the *Sermón Trobado* by Fr. Íñigo de Mendoza from the nine known witnesses. This work is a brief and peculiar mirror of princes addressed to Ferdinand II of Aragon.

Keywords: Fr. Íñigo de Mendoza; textual criticism; *cancioneros*; Ferdinand II of Aragon; *regimine principum*.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

1. INTENTO TRATAR LAS CUESTIONES ECDÓTICAS más significativas, surgidas en el proceso de edición -a partir de los nueve testimonios conocidos- del *Sermón Trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, un breve y peculiar regimiento de príncipes en cincuenta y cuatro coplas de 11 versos, dirigido a Fernando el Católico. Se debió de componer entre los años 1479-1482. La fecha más segura es la del incunable 82IM: Zamora, Centenera, 1482, según consta en el colofón.

2. Conocemos 9 testimonios del *Sermón trobado* de Fray Íñigo de Mendoza, cuatro incunables y cinco manuscritos:

EM6-2

Biblioteca de El Escorial, K-III-7, fols. 98r-111v. Muy próximo a los incunables¹.

HH1-67

Cambridge (Harvard), Houghton Library, MS Span 97, fols. 395v-400r. Es el *Cancionero de Oñate Castañeda*. Según BETA, compilado 1485 ca. *ad quem*, editado por Dorothy Severin, Madison, 1990 (con introducción de Michel García), pp. 352-357. Es el testimonio que ofrece más variantes. Le faltan las tres coplas del último.

MN19-63

BNE mss/4114, fols. 376r-394r. Es copia anónima del siglo XVIII del desaparecido *Cancionero de Pero Guillén*. Presenta un orden de coplas distinto del de los incunables y el mismo que HH1.

MR2-8

Biblioteca de la RAE RM-73, fols. 12ra-13rc = cccv-[cccvj]. Pertenece al incompleto y desmembrado *Cancionero de Barrantes*. Empieza en fol. cccv. Muestra un orden de estrofas muy distinto al de SA4, HH1 y MN19.

¹ Josep Lluís Martos (2021, 319-346), *de visu*, ha descrito de manera pormenorizada la materialidad del código.

SA4-15

Universidad de Salamanca, Biblioteca general histórica, ms. 2139, fols. 123r-136r. Presenta muchas variantes respecto de los incunables y de EM6-2. Según BETA, copiado 1491 ca. - 1500 ca. Su ordenación de coplas orden del de los incunables y muy próximo al de HH1 y MN19.

82*IM-2

Escorial X.II.17, ff. 119v-124r. Pablo Hurus, c. 1482. Es códice facticio manuscrito e impreso.

82IM-2

BNE I/897, ff. 30va-34va, Zamora, Centenera, 1482, según el colofón.

83*IM-2 -34va

BNE I/2159, ff. e3ra-e8vb, Zamora Centenera, c. 1483; según catálogo de la BNE 1483, Zamora, Centenera, pero no tiene colofón.

90*IM

Library of Congress INC X.M52, fols. XXXIIIra-XXXVIIIvb, Burgos, Friedrich Biel, 1490-1493. BETA no da la sigla de Dutton, puesto que se colacionó más recientemente. Es Manuel Moreno quien se la adjudicó. Acéfalo. El *Sermón* comienza en XXXIII ra.

Ediciones modernas:

Cancionero castellano del siglo xv, ed. de R. Foulché-Delbosc, 1912, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XIX, vol. I, pp. 53-59; y la meritoria de Julio Rodríguez Puértolas *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza*, Clásicos Castellanos, 1968, pp. 299-318. Conoce tres de los incunables y dos manuscritos. Ahora mismo mantienen el interés el estudio introductorio y la anotación, que sitúan muy bien históricamente el poema.

3. EL TEXTO Y SUS TESTIMONIOS

Se trata de un breve tratado de buen gobierno, compuesto a manera de alegoría: el boyero y sus bueyes serían el rey Fernando y los súbditos, respectivamente. Le recomienda mano izquierda y derecha, pero prevalecen las peticiones de rigor y

energía ante los díscolos, que vienen haciendo peligrar el reino desde hace tiempo. En resumen: al bueno, recompensa; al malo, castigo. La sana pedagogía de siempre...

Funciona a modo de estribillo el versículo 11, 30 de San Mateo (*iugum enim meum suave est et onus meum leve*), que parafrasea como «es el mi yugo süave / a unos y a otros, grave» (vv. 274-275, 373-374, 549-550) con un sentido ligeramente distinto al del texto evangélico. Se trata de un *contrafactum*. Efectivamente, en el texto evangélico, Cristo anima a sus discípulos, abatidos por lo arduo del buen camino, prometiéndoles que no llevarán solos su carga. Esto se conserva en el *Sermón*, que por otra parte dignifica a Fernando comparándolo implícitamente con Jesucristo. Sin embargo, la segunda parte de la sentencia de fray Íñigo añade que ese yugo (la obediencia al rey) será muy ardua para los díscolos y desobedientes: «y a otros, grave».

Para el establecimiento del texto crítico he tenido especialmente en cuenta los incunables y el manuscrito EM6, con enmiendas a partir de los otros cuatro manuscritos. Son los incunables y EM6 los que ofrecen una versión más próxima al hipotético original.

Hay dos familias claras en los testimonios: por una parte, 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM; por otra, los otros cuatro manuscritos, SA4 HH1 MN19 y MR2.

3.1. FAMILIA 1:

EM6 y los incunables 82IM, 83*IM, 82*IM y 90*IM parecen ir siempre de la mano.

75 diez mil] çient mil SA4 HH1 MN19, MR2

177 acordaos] acordad vos 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM

510 pregonando y procurando] pregonado y procurado 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM

532 no] nos 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM

Los versos 63 y 64 aparecen correctamente en EM6 y todos los incunables pero invertidos en los cuatro manuscritos de la familia 2.

3.1.1. *Relación de los incunables con EM6.*

EM6 presenta pocas variantes frente a los incunables; no obstante, es difícil no considerar los errores separativos.

100 principiado] principado EM6 MN19

233 infame] infante EM6

119 requirió] require EM6

178 ¿quién venció su gran poder?] quien en tan gran poder EM6.

364 bueys] bueyes todos los testimonios manuscritos e impresos menos EM6

¿Puede ser EM6 el antígrafo de los incunables? Lo dudo, en atención a esos pocos errores separativos de difícil enmienda espontánea, que hacen imposible que los incunables procedan directamente de él, pero son testimonios tan próximos que sugieren que tanto EM6 como los impresos proceden de un antígrafo común que no nos ha llegado.

3.1.2. *Relación de los incunables entre sí:*

Los incunables apenas presentan diferencias entre ellos. La mayor parte se reducen a variaciones ortográficas, y aun así son bien pocas. Tienden a utilizar grafías etimológicas cultas sin valor fonológico en la época (nos lo confirma repetidas veces la rima); por tanto, sin valor ecdótico.

89 redención] redempçion 82IM EM6 83*IM 82*IM 90*IM.

117 dino] digno 82IM EM6 83*IM 82*IM MN19 MR2 90*IM

Cotejados los incunables, las diferencias son tan escasas (erratas de tipografía, inservibles para filiar, casi todas), que casi permiten afirmar que el grado de intervención de los editores sobre los originales de imprenta es mínima, por no decir irrelevante. Tres ejemplos de sendas erratas de imprenta, presente únicamente en un testimonio:

36 pueden] puedun 90*IM.

116 dulçores] dulçures 82*IM

286 esquividad] equividad 82IM.

Otras coincidencias y diferencias entre incunables: 82IM y 83*IM leen juntos en dos ocasiones frente a los otros dos, pero son variantes de dudosa utilidad a la hora de filiar.

260 ni] y 82IM EM6 83*IM.

272 conciencia] consçiençia 82MI 83*IM.

Mayor interés tiene un caso *raro* en la relación entre incunables, se trata de una curiosa pérdida de texto en esta familia 1:

383 por no se ver sojuzgados] *omiten* 82IM EM6 90*IM.

EM6, 82IM y 90*IM omiten el verso, que sí contienen 82*IM y 83*IM; por tanto, ese verso no podía faltar en el antígrafo hipotetizado de EM6 y de los incu-

nables. Mas ¿a quién siguen 82*IM y 83*IM? Quizá haya una contaminación con la familia 2.

También me pregunto por qué 90*IM presenta algunas lecturas únicas frente a los otros tres incunables y EM6. ¿Contaminación? ¿De quién? ¿Descuido o corrección del editor?

126 ser] *omite* 90*IM.

300 así los reyes humanos] así los reys que son humanos 90*IM.

340 cuantas] quentes 90*IM.

483 pues vos ponéis el afán] pues vos teneys el afán 90*IM.

509 publicado] publicada 82IM EM6 83*IM 82*IM

Pero hay un caso en que 82*IM 90*IM van juntos y en solitario en una variante que omite un posesivo imprescindible para que el verso tenga sentido.

80 que de su mesma invención] que de mesma invención 82*IM 90*IM.

Quizá haya que situar 90*IM en la rama más baja del estema; en cualquier caso, ningún manuscrito parece proceder de él.

3.2. FAMILIA 2:

3.2.1. Los otros cuatro manuscritos: HH1, MN19, SA4, MR2 no verán la luz de la imprenta. Hay un número relativamente grande de errores separativos. Un dato incontestable: la variante más llamativa frente a la familia 1 es el orden de las coplas. EM6 y los incunables (en atención al sentido del discurso), ofrecen el orden correcto. En los otros cuatro manuscritos hay una alteración no idéntica pero sí muy parecida. Un caso especial es MR2, quien parece separarse de ese orden alternativo y que hace difícil su filiación, pues no es posible que provenga de ninguno de los otros cuatro manuscritos. Por otra parte, el orden que ofrece no beneficia en absoluto el sentido del texto. (*vid.* Tabla *infra*).

3.2.2. HH1 (*Cancionero de Oñate Castañeda*) es quien más se aparta, con sus variaciones y sus variantes, del resto de testimonios de la familia; algunas son muy llamativas y no se sabe si son estrictos errores o si vio un testimonio que no conocemos, aunque dudo de esta segunda posibilidad. Tiene bastantes errores separativos únicos. Ninguno de los manuscritos conocidos puede proceder de él.

20 *omite* el verso: la que rige discreción.

28 gruxen] texen HH1

99 vaya] fuese HH1.

- 149 tasugo] verdugo HH1.
- 167 con Francia] constancia HH1.
- 255 y alta] a vos HH1
- 372 reina] rema HH1.
- 390 con que cada buey esté quedo] con queste cada buey quedo HH1.
- 392 son] y HH1
- 398 recios] fuertes HH1
- 471 galardonando] muy bien pensado HH1

3.2.3. Por otra parte, MN19 presenta bastantes lecturas distintas, únicas y aberrantes; claros errores de lectura del copista del XVIII, que desconoce el sentido de palabras ya en desuso: así, dice *baronean* en vez de *haronean* y otros. Aunque parece seguir muy de cerca su original, la presencia de estos errores crasos, anacrónicos o no, me impide aventurarme a vincular el manuscrito con ninguno de los otros cuatro, si bien obviamente no viene, eso es seguro, de HH1. Podemos considerarlo un testimonio «extravagante».

- 139 del universo] de todo el mundo MN19
- 149 tasugo] castigo MN19
- 179 *omite* el verso MN19
- 210 juros] nuestros MN19
- 227 por que podáis atar] para que podáis obrar MN19
- 272 conciencia] ciencia MN19
- 324 Trajano] Troyano MN19
- 402 pernadas] puñadas MN19
- 424 vos, de quien] do quier que MN19
- 425 cosas] cabsas MN19
- 450 haronea] baronea MN19
- 514 cocando] cotando MN19
- 555 pago] premio MN19
- 557 su clemencia] excelencia MN19

Llama la atención, por otra parte, que los errores de MN19 se incrementen a medida que avanza la copia: ¿fatiga del copista? Muy probablemente. Como no conservamos el testimonio medieval del que copió (el perdido *Cancionero de Pero Guillén*), no podemos sugerir esto sino como conjetura.

3.2.4. SA4 es el manuscrito de esta familia con menos errores o variantes significativas; en realidad, se reducen a unas pocas. Es el manuscrito de la familia 2 más «limpio» y más próximo al texto crítico y a la familia 1.

38 alteza] alça SA4²

151 que a] su SA4

161 cuidado] pienso SA4

297 forcejeando] no con libre SA4

HH1 podría proceder de él, introduciendo, eso sí, múltiples variantes; en su mayoría errores. También MN19 adopta algunas soluciones suyas.

206 207 ley] rey SA4 HH1

236 de Aljubarrota] dal jubarrota SA4 HH1

381 maña] manera SA4 HH1

470 agujado] agujando SA4 HH1

129 y 132 causa] cabsa SA4 MN19

135 la] con SA4 MN19

312 blanda] dulce SA4 MN19

Rúbrica ante 342 exemplo] *omiten* SA4 HH1

3.2.5. MR2 (*Cancionero de Barrantes*)

Se trata de un testimonio desconcertante. Sin haberlo tomado como base para establecer el texto crítico, es el que menos aparece en el aparato de variantes. Sin duda, participa *suo modo* de las dos familias. Pertenece a la segunda, como indican muchas variantes de los otros manuscritos de la familia. Pero a la vez parece haber tenido EM6 o su hipotético antígrafo a la vista. Sin embargo, me desconcierta el orden de estrofas que presenta, que no acierto a explicar, único y bastante distinto de la familia 1 pero también de SA4, MN19 y SA4, que siguen casi el mismo. Sólo hay dos variantes en sentido estricto que sean únicas suyas:

16 y con que] con quien MR2

La segunda, una única pérdida de texto, que lo veta como modelo de los otros manuscritos; curiosamente, el último verso de la primera copla. ¿Despiste del copista?

² Se trata de un error único y rarísimo. La lectura que da SA4 es muy clara. ¿Una abreviatura mal hecha? Obviamente, no lo sigue nadie.

11 y todo bien empleado] *omite* MR2.

Comparte una curiosa variante no equipolente con MN19, que podría vincularlos.

117 cuál profeta] qual poeta MR2, que poeta MN19

4. Concluyendo provisionalmente... con más preguntas que respuestas.

Propuesta de estema (*vid. infra*): lo más difícil es filiar los manuscritos. HH1 no puede ser fuente de ninguno porque contiene muchas variantes separativas y le faltan las tres últimas coplas del último.

MN19 es difícil de emparentar por las desviaciones dieciochescas (por ignorancia léxica) del copista, que por otra parte es presuntamente muy fiel a su fuente, el perdido *Cancionero de Pero Guillén*.

¿Puede ser fuente SA4 de los otros tres de la familia 2? La única omisión de texto tiene posibles explicaciones: es la rúbrica final. Desconfío de las rúbricas para filiar. Son paratexto y copistas e impresores las reproducen, omiten o retocan con gran libertad.

Rúbrica ante 584 Pone fin a la obra toda] *omite* SA4, fin MN19

¿Puede serlo MR2? Podría, aunque la omisión del verso 11 parece inhabilitarlo. ¿Hay dos subfamilias en los manuscritos? No lo veo claro. ¿Hay contaminaciones entre la familia 1 y la 2? En todo caso, las habría en MR2, por lo expuesto anteriormente.

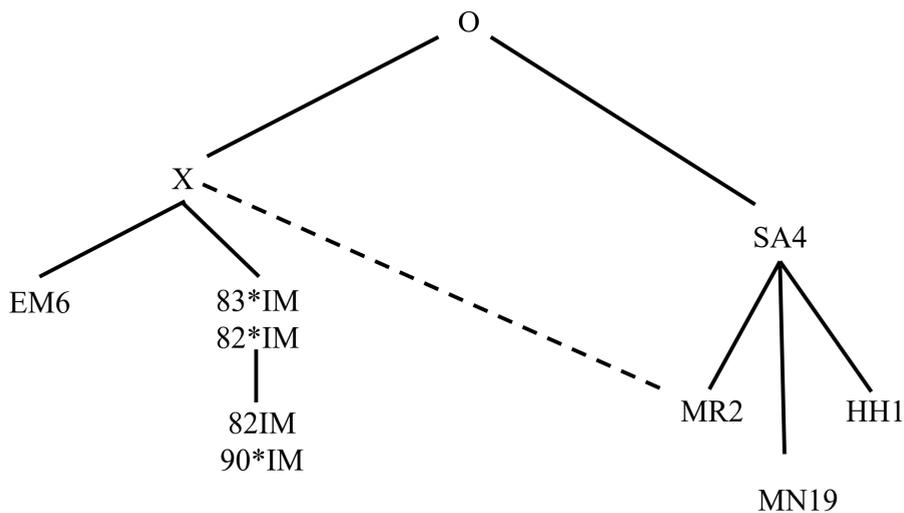
ANEXO I: ORDEN DE COPLAS EN LA FAMILIA 2.

Texto crítico	SA4	MR2	HH1	MN19
I	1	1	1	1
II	2	2	2	2
III	3	3	3	3
IV	4	4	4	4
V	5	5	5	5
VI	6	6	6	6
VII	7	7	7	7
VIII	8	8	8	8
IX	9	9	9	9
X	10	10	10	10
XI	11	11	11	11

XII	12	12	12	12
XIII	13	13	13	13
XIV	14	14	14	14
XV	15	15	15	15
XVI	16	16	16	16
XVII	17	25	41	41
XVIII	43	26	42	42
XIX	44	27	43	43
XX	45	28	44	44
XXI	46	29	45	45
XXII	47	30	46	46
XXIII	48	31	47	47
XXIV	18	32	48	48
XXV	19	33	17	17
XXVI	20	34	18	18
XXVII	21	35	19	19
XXVIII	22	36	20	20
XXIX	23	37	21	21
XXX	24	38	22	22
XXXI	25	39	23	23
XXXII	26	40	24	24
XXXIII	27	41	25	25
XXXIV	28	42	26	26
XXXV	29	43	27	27
XXXVI	30	44	28	28
XXXVII	31	45	29	29
XXXVIII	32	46	30	30
XXXIX	33	47	31	31
XL	34	48	32	32
XLI	35	17	33	33
XLII	36	18	34	34
XLIII	37	19	35	35

XLIV	38	20	36	36
XLV	39	21	37	37
XLVI	40	22	38	38
XLVII	41	23	39	39
XLVIII	42	24	40	40
XLIX	49	49	49	49
L	50	50	50	50
LI	51	51	51 ³	51
LII	52	52	-	52
LIII	53	53	-	53
LIV	54	54	-	54

ANEXO II



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

³ Falta el último folio.

- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.). *Cancionero castellano del siglo xv*. Madrid: Casa editorial Bailly-Bailliére/Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XIX, vol. I, 1912, pp. 53-59.
- MARTOS, Josep Lluís. «Manuscritos e incunables en torno a los Reyes Católicos: cancionero EM6». *RILCE*, 2021, 37, pp. 319-346.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.). *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza*. Madrid: Espasa, 1968, pp. 299-318.
- SEVERIN, Dorothy, Michel GARCIA y Fiona MAGUIRE (eds.). *El Cancionero de Oñate-Castañeda*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 352-357.

UNA EDICIÓN INCUNABLE CON POESÍA DE REMATE (87PG): ESTUDIO MATERIAL Y DESCRIPCIÓN INTERNA*

NATALIA A. MANGAS NAVARRO
Biblioteca Nacional de España

RESUMEN

Este trabajo ofrece un estudio material del incunable 87PG, una importante *editio princeps* que contiene tres tratados en prosa de Alfonso de Cartagena y un poema de Fernán Pérez de Guzmán (ID1937), compuesto por la muerte del obispo de Burgos. A pesar de su importancia como *editio princeps*, este impreso no ha sido objeto de un estudio material completo y exhaustivo, así como tampoco se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica de los catálogos y repertorios que recogen el incunable, con lo que ello implica para solventar ciertos datos confusos o incompletos relacionados con 87PG.

Palabras clave: Alfonso de Cartagena; Fernán Pérez de Guzmán; incunable; imprenta; poesía de cancionero.

ABSTRACT

This work offers a material study of the incunabula 87PG, an important *editio princeps* containing three prose treatises by Alfonso de Cartagena and a poem by Fernán Pérez de Guzmán (ID1937), composed for the death of the bishop of Burgos. In spite of its importance as an *editio princeps*, this print has not been the object of a complete and exhaustive material study, nor has a bibliographic review of the catalogs and repertories that include the incunabulum been carried out, with all that this implies in order to resolve certain confusing or incomplete data related to 87PG.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa», cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

Keywords: Alfonso de Cartagena; Fernán Pérez de Guzmán; incunabula; printing; songbook poetry.

EL INCUNABLE 87PG, conocido comúnmente a través de los catálogos y repertorios bibliográficos con el título del *Oracional*, se imprimió en Murcia el 26 de marzo de 1487, tal y como reza el colofón, por los «honrados» Gabriel Luis de Arinyo y Lope de la Roca. La singularidad de este impreso reside en el valor que adquiere como *editio princeps*, tanto de los textos de Alfonso de Cartagena como de un poema de Fernán Pérez de Guzmán. Hasta hace relativamente poco –mediados del siglo xx– se le atribuyó la privilegiada particularidad de ser el primer libro impreso en Murcia, hito que fue desmontado por la investigadora italiana Guarnaschelli en el año 1947, quien dio la noticia bibliográfica del *Breviarium Carthaginense*¹. Este libro litúrgico, del que también se conserva el colofón, fue impreso por Alfonso Fernández de Córdoba, junto con su hermano Bartolomé, el 12 de enero de 1484, adelantando, así, tres años la llegada de la imprenta a la ciudad².

La tradición bibliográfica, desde finales del siglo xix, ha prestado cierta atención a este incunable del *Oracional* –más aún desde el hallazgo de Guarnaschelli–, como se deriva de su presencia en varios inventarios y repertorios; no obstante, por la naturaleza misma de estas obras de referencia, únicamente se consignan someras descripciones y datos catalográficos³, que no aportan mucho más que la fecha y lugar de impresión. En estudios más extensos y especializados, como los canónicos trabajos sobre tipografía de Haebler (1903) o Vindel (1946), el análisis de esta edición se centra en la figura de los impresores –especialmente la de Lope de la Roca y su estancia como tipógrafo en Murcia y Valencia–, así como con las características

¹ Para el trabajo completo, véase Guarnaschelli: 1947, 125-132.

² El incunable se conserva en el Archivo Diocesano de Casale Monferrato, en cuyo colofón puede leerse: «Reuerendus pater et dominus dominus. Martinus de Selua sedis apostolice Prothonotarius. huius ecclesie Cartaginensis bene merito Decanus nimio zelo atque servicio dei comotus fieri fecit et ad eius instantiam et petitionem Honorabiles Magistri Alfonsus de cordoua. et eius frater Bartholomeus correctum et enmendatum omnipotentis dei voluntate peregerunt. Murcie Cartaginensi diócesis XII. mensis Januarij Anno a nativitate domini M.CCCC.LXXX IIII». Véase para este incunable el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (en adelante GW), n.º 0530210N, y el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC): n.º ib01150700.

³ BETA (manid 1653); García Craviotto (1989-1990, vol. I, n.º 292); García Rojo *et al.* (1945, n.º 846); GW (M30942); Haebler (1903-1917, n.º 495); ISTC (ia00537300); Martín Abad (2010, vol. I, n.º A-80); Reichiling (1905-1914, n.º 1312); Simón Díaz (1965, III.2, n.º 5535 y n.º 5336); Vindel (1946, vol. III, 205-210).

de los tipos utilizados para esta edición y otras cuatro más, estampadas también en Murcia en 1487⁴.

A pesar de su importancia como *editio princeps*, existen escasos datos sobre otros aspectos materiales del incunable –más allá de algunas notas relacionadas con la tipobibliografía–, como la estructura colacional o la identificación de las filigranas. La descripción interna del impreso sí que está recogida en los principales catálogos y, en los últimos años, también ha sido objeto de estudio, especialmente la primera obra, el *Oracional*, y el poema de Fernán Pérez de Guzmán, que cierra el impreso⁵. Por ello, la finalidad de este trabajo es, fundamentalmente, atender a la materialidad de la edición, así como revisar la bibliografía en que está indexado este incunable, con el fin de arrojar luz sobre aquellos datos imprecisos relacionados con 87PG que han generado ciertas ambigüedades.

Antes del desarrollo de los objetivos, y a modo de preámbulo, conviene detenerse en dichas confusiones, debido a que existen dos equívocos fundamentales en torno a este incunable. El más llamativo es, sin duda, la referencia a dos ediciones distintas en 1487 del *Oracional*, consignadas en el *Cancionero del siglo xv* de Brian Dutton: la primera es la que utiliza para la entrada correspondiente a 87PG y figura en negrita: «Alfonso de Cartagena, *Oracional*. Murcia, Gabriel Blois, 1487» (Dutton: 1990-1991, vol. v, 8). Sorprende, en este punto, la falta de desarrollo del colofón, sin especificar el día y el mes que figuran en el impreso, como sí anota Dutton en las entradas de aquellos incunables que contienen pie de imprenta.

Debajo, tras el número de hojas de la edición, la referencia bibliográfica de Vindel y la signature de uno de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (MN I-659), Dutton añade: «otra edición de Murcia, Luis Ariño, 26.III.1487». No se tiene constancia, actualmente, de la existencia de dos ediciones distintas del *Oracional* impresas en Murcia en el mismo año, una por Gabriel «Blois» y otra por Luis de Ariño, entre otras cuestiones porque los nombres a los que hace referencia Dutton se identifican con la misma persona: se trata del no-

⁴ Dos de ellas, compuestas por el canónigo murciano Diego Rodríguez de Almela, contienen colofón y fueron impresas por Lope de la Roca en solitario: la *Compilación de las batallas campales* (28 de mayo de 1487) y el *Valerio de las estorias escolásticas y de España* (6 de diciembre de 1487). Sin colofón, aunque, presumiblemente, editadas en Murcia y también por Lope de la Roca –dada la semejanza tipográfica con las ediciones mencionadas–, se conserva el incunable que lleva por título *El Credo, el Pater Noster, la Salve Regina y el Ave María*, de Luis de Salazar, un *unicum* custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, con signature I-197(4); y el *Hymnorum Liber*, del que apenas se conservan dos hojas en la Bodleian Library de Oxford.

⁵ Véase al respecto el estudio de Valero Moreno: 2020, 95-104, así como su edición del poema: 2023, 147-155. Véase también López Casas: 2024, 155-172, que incluye una detenida reflexión ecdótica sobre *Las coplas a la muerte de Cartagena* (ID1937), así como la edición crítica del texto.

tario valenciano Gabriel Luis de Arinyo, que se asoció con el alemán Lope de la Roca para la impresión de este incunable. Precisamente, Dutton no menciona al tipógrafo alemán, mientras que en el colofón del *Oracional* sí aparece claramente su nombre. Todo ello apunta a que Dutton no tuvo la oportunidad de consultar físicamente ningún ejemplar de esta edición⁶.

Otro de los aspectos que ha generado una importante confusión reside en el comienzo de la rúbrica de la primera obra: «Tractado que se llama el *oracional* de fernand peres...». El título es más extenso y, de hecho, se aclara el motivo de tal denominación: a la rúbrica le acompaña el nombre del señor de Batres «porque contiene respuesta a algunas cuestiones *que* fizo el noble cauallero fernan peres de guzman al reuerendo padre virtuoso perlado don alfonso de cartajena...». A pesar de esta puntualización, que refleja, claramente, que el obispo de Burgos responde a esas «questiones» a través del *Oracional*, lo cierto es que algunos catálogos, como el *Gesamtkatalog*, recogen este incunable en una entrada correspondiente a Pérez de Guzmán (M30942). En otros repertorios (Simón Díaz: 1965, III.2, n.º 5336), la edición entra directamente por el título, *Oracional de Fernán Perez*. A la luz de estos datos, se advierte, por tanto, que un primer vaciado bibliográfico sobre este impreso evidencia escollos fundamentales en los catálogos canónicos de incunables, como el número de ediciones y la autoría de una de las obras.

La edición presenta un formato *in folio* y signatura impresa de cuadernos⁷. En este sentido, el primer problema al que nos enfrentamos está relacionado, precisamente, con el número de hojas que contiene el incunable y con la estructura de cuadernos. Se han propuesto varias colaciones sinópticas, que oscilan de un repertorio a otro, sin que exista un consenso sobre la estructura del primer cuaderno, el que está sujeto a más debate. La confusión deriva de la signatura impresa de la edición, pues en la primera hoja conservada, donde comienza el *Oracional*, la signatura que aparece es *a.ij*. Esto ha llevado a algunos catálogos, como el OPAC de la Biblioteca Nacional de España, a reflejar la falta de la primera hoja (la *a.j.*) de modo que el cuaderno *a* estaría formado por 9 hojas –8 con texto más una en blanco al principio–. Ello da como resultado la siguiente colación sinóptica: a⁽⁸⁺¹⁾ b-h⁸

⁶ Casi con toda seguridad, Dutton asumió como válida la información recogida en el repertorio de Simón Díaz, pues es el único que también consigna dos ediciones distintas en entradas diferentes y con idénticos datos: una edición de 1487 impresa por Gabriel –en este caso, con el apellido «Boys»–, y otra edición de Luis Ariño del 26 de marzo de ese mismo año (Simón Díaz: 1965, III.2, n.º 5336 y n.º 5335). La referencia a «Boys» o «Bloys» en Dutton y Simón Díaz parece apuntar a un error de lectura y/o de transcripción del colofón, donde se lee claramente «Loys», y no «Bloys».

⁷ La descripción de la edición se ha realizado a partir del ejemplar INC/249 de la Biblioteca Nacional de España.

i⁶ k⁸ l⁶, cuestión que afecta, también, al número de hojas totales de la edición⁸. No es habitual que un cuaderno esté formado por 9 hojas y, quizá, por ello, casi un siglo antes, Haebler planteó la hipótesis de que el cuaderno *a* estaría formado por 10 hojas (Haebler: 1903, 234)⁹.

Si bien dicha conjetura es plausible, también podría proponerse una hipótesis que, hasta el momento, no se ha planteado: que se trate de un error tipográfico en la signatura impresa. Tanto en este incunable como en las otras ediciones de Lope de la Roca impresas en Murcia en 1487, la signatura está presente hasta la mitad de cuaderno, que varía en función de las hojas que contiene cada uno: para el caso que nos ocupa, la signatura impresa en el cuaderno *a* figura hasta la cuarta hoja (*a.iiij*), lo que apunta, quizá, a que el cuaderno pudo tener en su origen 8 hojas (si hubiese estado formado por 10 hojas, la signatura tipográfica constaría hasta la hoja 5, esto es *a.v*)¹⁰. Se trataría, por tanto, de un error mecánico, pues no se advirtió el fallo previo de la primera hoja, donde se consignó la signatura *a.ij*. en lugar de *a.j*.¹¹. En este caso, la estructura sinóptica de la edición podría plantearse de la siguiente manera: a-h⁸ i⁶ k⁸ l⁶, colocación que da como resultado un total de 84 hojas¹². La edición presenta, por tanto, signatura impresa hasta la mitad de cada cuaderno, en minúscula y numeración romana, situada en el ángulo derecho inferior de cada hoja, y no contiene reclamos ni foliación.

En cuanto a las filigranas, el formato *in folio* condiciona su posición y éstas se sitúan hacia la mitad de la hoja, centradas y en vertical. La única referencia previa sobre las marcas de agua en esta edición incunable está recogida en el repertorio de Haebler, aunque solamente indica que la filigrana se corresponde con el modelo de «la mano y estrella». En efecto, se aprecian en la edición dos marcas correspondientes a ese diseño, aunque, al contener, en su mayoría, obras en prosa y presentar

⁸ Si se acepta esta estructura de cuadernos, la edición incunable murciana del *Oracional* constaría, cuando salió de las prensas, de 85 hojas.

⁹ Según la hipótesis de Haebler, faltarían, por tanto, dos hojas al principio, que estarían en blanco (o una en blanco y otra para la portada), pues la edición que hoy se conserva contiene el *Oracional*, completo, desde el principio hasta el final, de modo que no hay pérdida de texto. Vindel asume la colocación sinóptica propuesta por Haebler y la incluye en su estudio (1946, vol. III, 205-210).

¹⁰ Véanse en la edición los cuadernos formados por 6 hojas, cuya signatura aparece impresa hasta la tercera hoja de cada cuaderno, *a.ijj*.

¹¹ No es una prueba concluyente, pero, si revisamos los otros incunables impresos en 1487 por Lope de la Roca en Murcia, tampoco contienen portada ni ninguna hoja en blanco al principio. Además, para el caso que nos ocupa, de los once ejemplares que se conservan de la *editio princeps* del *Oracional*, ninguno conserva la portada o esa hoja en blanco inicial (en definitiva, la h. *a.j*). No parece descabellado pensar, por tanto, que se trata de un error en la signatura tipográfica.

¹² En cualquier caso, no desechamos el planteamiento de Haebler, aunque consideramos que debería consignarse con interrogación en el primer cuaderno a:^{10?} h⁸ i⁶ k⁸ l⁶.

una puesta en página sin apenas espacios –con las líneas de texto muy aglutinadas–, resulta complicado dilucidar claramente el modelo exacto de filigrana. Se advierte el diseño de mano con guantelete y con estrella o flor de cinco puntas, que alterna con el pulgar hacia la derecha o hacia la izquierda –se trataría del mismo modelo, pero que se aprecia al revés por la disposición de las hojas–¹³. El catálogo *Watermarks in Incunabula printed in Spain* (WIES) sí cataloga esta filigrana en la edición murciana, pero no aporta muchos más datos, ni tampoco se incluye la imagen, como sí ocurre con el resto de incunables¹⁴.

La caja de escritura alcanza unas medidas de 205 x 135 mm y 32 líneas de texto en la mayoría de las hojas. Algunas hojas contienen 31 líneas de texto y una línea en blanco, que funciona como espacio; en las h. l.[v.]^v, y l.[vj]^r, el número de líneas por hoja descende a 30 y, finalmente, la última hoja, la h. l.[vj]^v, donde se encuentra la última copla del poema y el colofón, contiene 18 líneas en total, de manera que la mitad de la hoja está en blanco. El impreso presenta una disposición regular y sistemática del texto, a línea tirada, al tratarse, en su mayoría, de obras en prosa, desde la primera hoja hasta la mitad de la h. l.[v.]^v.

Tal y como se infiere por la organización de los textos seleccionados, es evidente que se le concedió prioridad al hecho de iniciar hoja con una obra nueva, como se aprecia con los tres tratados en prosa de Alfonso de Cartagena. No ocurre así, sin embargo, con las *Coplas a la muerte del obispo de Burgos*, de Pérez de Guzmán, que comienzan hacia la mitad de la h. l.[v.]^v; sin embargo, aunque se disponen a dos columnas, se ajustan perfectamente a la caja de escritura, tanto en los márgenes izquierdo y derecho como en el superior e inferior. Todo ello da como resultado una *mise en page* muy armónica.

El criterio a seguir, por tanto, es el de una impaginación limpia y cuidada, que revela un trabajo previo, aunque aprovechando al máximo el papel, ya que la edición se caracteriza por la casi completa ausencia de espacios o líneas en blanco; ni siquiera se utilizan para separar o distinguir los 58 capítulos del *Oracional* y el *Ultílogo*, sino que en la misma línea donde termina un capítulo, se incluye el título del siguiente, pero totalmente desplazado hacia el margen derecho, para evitar, así, la aglutinación sintáctica. Sí se han incorporado espacios interestróficos en el poema de Fernán Pérez de Guzmán y también se incluye de manera sistemática el espacio en blanco para las capitulares (un total de 71 huecos). En cuanto a la decoración,

¹³ No se aproxima a ninguno de los diseños catalogados por Briquet, ni tampoco hemos localizado una filigrana parecida en las bases de datos sobre filigranas, como el *Corpus de Filigranas Hispánicas*. [<https://www.cultura.gob.es/filigranas/>].

¹⁴ Remito al enlace en cuestión: [https://memoryofpaper.eu/wies/wies.php?nr_wm=IBE%200292.01].

conviene señalar que se trata de una edición muy sencilla, que no presenta ningún tipo de decoración tipográfica como calderones, ni grabados o ilustraciones. Tampoco se utiliza una tipografía mayor para las rúbricas de las obras o para cualquier otro elemento paratextual, de manera que se mantiene la uniformidad tipográfica en todo el impreso.

En este sentido, la edición presenta, por tanto, letra gótica de un solo tamaño. Aunque el *Gesamtkatalog* no le atribuye una tipografía concreta, sí que la especifica en otro incunable que, desde Haebler y Vindel, sabemos que la comparte y que se ha atribuido también a Lope de la Roca: se trata de un libro titulado *Liber Hymnorum*, del que únicamente se conservan dos hojas en la Bodleian Library de Oxford. El tipo empleado para estas dos ediciones, el *Liber Hymnorum* y el *Oracional* (y, también, para otros impresos de Lope de la Roca impresos en Murcia en 1487) es el 1:1130G. En efecto, siguiendo el método Proctor-Haebler, la medida de 20 líneas da un total de 130 mm. El *Typenrepertorium* cataloga esta tipografía como TWma13516 únicamente a partir del incunable del *Liber Hymnorum* y le asigna un modelo de *M* mayúscula que, naturalmente, coincide con el diseño de *M* del *Oracional*: el modelo M86.

Se conservan once ejemplares de esta *editio princeps*, conservados, la mayoría – un total de siete– en bibliotecas de Madrid: tres en la Biblioteca Nacional de España (INC/249(3), INC/659 e INC/2532); dos en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (59-VI-9 y M. 9-I-16); uno en la Real Academia de la Historia (Inc. 154); y, finalmente, otro en la Real Biblioteca (I/136(2)). También se custodian dos ejemplares en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (I-357 e I-364 (3)) y, fuera de España, un ejemplar en la Biblioteca Univesitaria Alessandrina de Roma y otro en Edimburgo, en la National Library of Scotland¹⁵.

La edición se conoce, comúnmente, como el *Oracional*, debido a que es el texto con que se inicia el impreso y, también, el más extenso que recoge el incunable. Sin embargo, no es la única obra que contiene; de hecho, el colofón ya aporta pistas sobre el número de textos que se incluyen:

A gloria y alabanca de nro saluador y redemptor ihu xpo fue este libro destos tres tractados acabado en la muy noble y leal cibdad de murcia por manos d los honrados Gabriel loys arinyo notario y maestre Lope de la roca Impressoras d libros lunes a xxvj. dias de marco año de mil y cccc.lxxxvij. años.

¹⁵ El ISTC cataloga un ejemplar en la Biblioteca Universitaria Marqués de Valdecilla, pero del que no tenemos más noticias, ni siquiera en el repertorio de García Cravioito o en CISNE, el OPAC de la Universidad Complutense. En BETA, de hecho, se denomina a este testimonio como ‘ejemplar fantasma’ (BETA copid 4143).

En efecto, 87PG contiene tres tratados, pero también las coplas de Fernán Pérez de Guzmán por la muerte de Alfonso de Cartagena, obra que no se menciona en el colofón. En cualquier caso, la estructura interna de la edición es la siguiente:

1. Tractado que se llama el *oracional* de *fernand peres* / por que contie | ne respuesta a algunas questiones *que* fizo el noble cauallero *fernand* | *peres* de *guzman* al reuerendo padre virtuoso perlado don alfonso | de cartajena de buena memoria obispo de burgos / tocantes ala | -fiel y deuota *oracion* [a.ij^v-[i.vi]^v].

Letra mensajera de *fernand peres* [a.iiij^v-a.iiij^r].

2. Contemplacion mezclada con *oracion compuesta* en latín / y tornada en | lenguaje castellano por el reuerendo padre virtuoso *perlado* don al | fonso de *carta-*gena de laudable memoria obispo de burgos sobre el | psalmo del propheta david *que* comienza judgame dios [k.i^r-[k.viiij]^v].

3. Aqueste es comienzo de vn tractado que fizo sant iohan crisosto | mo arçobis-
po de constantinopla. el qual demuestra / y concluye que | ninguna persona se daña / o es dañada si *non* por sy mesma / y el rey | don iuan. ij. de castilla / y de leon de muy gloriosa memoria lo embio | al reuerendo padre virtuoso perlado don alfonso de cartajena | obispo de burgos para *que* le embiase sobre ello su declaracion.

Comienço dela glosa / y declaracion quel reuerendo padre virtuoso | perlado don alfonso de cartajena de laudable memoria obispo de | burgos fizo sobre el dicho comienço / y prefacio de sant iuan crisostomo [lij^r-[l.v]^v].

4. Coplas *que* fizo el noble cauallero *fernand peres* de *guzman* sobre la | muerte del reuerendo padre virtuoso perlado don alfonso de cartage [*sic*] | de laudable memoria obispo de burgos su buen amigo. *Inc.*: «Aquel seneca espiro / a quien yo era lucilo» *Éxpl.*: «o ihesu fili dauid / tu le da santo reposo» (12x8) (ID1937) [[l.v]^v- [l.vj]^v].

El impreso se abre con el *Oracional* de Alfonso de Cartagena, que contiene, además, una carta de Fernán Pérez de Guzmán. A juzgar por la transmisión del texto en la tradición manuscrita previa y por la ya conocida edición del *Oracional* de González-Quevedo (1983), el propio obispo de Burgos debió de incluirla entre el prefacio y su respuesta, para dotar de unidad a la obra y brindar al lector, de primera mano, las inquietudes filosóficas que preocupaban al señor de Batres. El *Oracional* está formado por un prólogo, 58 capítulos y un útilogo, donde Alfonso de Cartagena expone el sentido y las formas de la oración cristiana. Siguiendo a Valero Moreno (2020, 95) este tratado «asume el esquema de la *quaestio* escolástica y actúa de precursor de la *devotio moderna*».

La segunda obra ha sido catalogada en los repertorios e inventarios con el título de *Apología sobre el salmo «Judica me Deus»*. Se trata de una glosa que, en efecto, toma como punto de partida el Salmo 43, *Judica me Deus*. El tercer y último texto de Alfonso de Cartagena que recoge esta edición es comúnmente conocido como

la *Declaración sobre san Juan Crisóstomo*. Se trata de una glosa basada en un prefacio de Crisóstomo, donde reflexiona sobre el daño que los hombres se hacen a sí mismos. Como ya anuncia la rúbrica, se trata de un encargo de Juan II de Castilla, que conocía ese prólogo y pidió al obispo de Burgos que le enviase su declaración sobre el mismo. Tras esta obra, el impreso se cierra con unas *Coplas* de Fernán Pérez de Guzmán por la muerte de Alfonso de Cartagena (ID1937). Es un poema elegíaco formado por 12 coplas castellanas, con dos rimas consonantes diferentes en cada semiestrofa, la disposición más frecuente: abba cddc.

Para entender este amalgama de obras es necesario estudiar el contexto socioliterario del impreso, cuestión que desbordaría los límites de este trabajo; sin embargo, sí conviene apuntar que el propósito de este incunable no es otro que ensalzar la figura del obispo de Burgos. El *Oracional*, la glosa del salmo y la glosa del prefacio de Juan Crisóstomo son las primeras obras de Alfonso de Cartagena que llegan a la imprenta¹⁶. Esta *editio princeps* responde, sin duda, a los esfuerzos de Diego Rodríguez de Almela, canónigo murciano y un importante personaje de la órbita eclesiástica de la segunda mitad del cuatrocientos. Alfonso de Cartagena fue el maestro y mentor de Rodríguez de Almela, quien decidió que la mejor manera de homenajear a su maestro era llevar a la imprenta las obras de Cartagena que, precisamente, habían gozado de menor representación en la tradición manuscrita. En definitiva, nos encontramos ante una edición de naturaleza encomiástica, como prueba, también, la presencia de las *Coplas a la muerte de Alfonso de Cartagena*, de Fernán Pérez de Guzmán, que se incluyen al final del impreso, rematando el último tratado en prosa del obispo de Burgos¹⁷.

Se puede concluir, a partir del análisis desarrollado a lo largo de este trabajo, que con la minuciosa revisión de los catálogos y repertorios bibliográficos se ha intentado arrojar luz sobre las cuestiones más controvertidas que giran en torno a este incunable, como el propio título del impreso o el número de posibles ediciones que se consignan. Desde la perspectiva de la filología material, se propone una nueva colación sinóptica, atendiendo a la estructura de cuadernos y a la signatura impresa, aspecto que condiciona, también, el número de hojas totales que contiene la edición. Finalmente, se pone de manifiesto la importancia de esta *editio princeps* como un homenaje a Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos, auspiciado por el canónigo de Murcia. El peso que ejerció la figura de Rodríguez de Almela en la imprenta incunable murciana tendrá que abordarse en futuros trabajos.

¹⁶ Este incunable se editó incluso unos meses antes que el célebre *Doctrinal de Caballeros* (Burgos, Fadrique de Basilea, 20 de junio de 1487).

¹⁷ Las coplas de Fernán Pérez no se vuelven a imprimir hasta el *Cancionero General* de 1511. En la tradición manuscrita, el poema se transmite en un total de cuatro testimonios: EM3, EM13, SA11 y MP2.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [BETA] *Bibliografía Española de Textos Antiguos* [en línea]. Coord. Charles Faulhaber. Berkeley: Universidad de California. <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>> [21 febrero 2023].
- DUTTON, Brian. *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- GARCÍA CRAVIOTTO, FRANCISCO. *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989-1990, 2 vols.
- GARCÍA ROJO, Diosdado y Gonzalo ORTIZ DE MONTALVÁN (eds.). *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Patrimonio de la Biblioteca Nacional, 1945.
- GONZÁLEZ-QUEVEDO ALONSO, Silvia (ed.). *El «Oracional» de Alonso de Cartagena: edición crítica (comparación del manuscrito 160 de Santander y el incunable de Murcia)*. Valencia: Albatros, 1983.
- GUARNASCHELLI, M.^a Teresa. «Alfonso Fernández da Córdoba e la prima stampa di Murcia». En *Miscellanea bibliografica in memoria di Don Tommaso Acurti*. Ed. Lamberto Donati. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp.128-132.
- [GW] *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea]. Leipzig: K. V. Hiersemann. <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>> [25 febrero 2023].
- HAEBLER, Konrad. *Bibliografía ibérica del siglo xv: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. Den Haag/Leipzig: Martinus Nijhoff/Karl W. Hiersemann, 1903.
- [ISTC] *Incunabula Short Title Catalogue* [en línea]. Londres: British Library <<http://www.bl.uk/catalogues/istc>> [21 febrero 2023].
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè. «La transmisión textual de *Las coplas a la muerte de Cartagena* de Fernán Pérez de Guzmán (ID 1937): variaciones y contextos». *Estudios Románicos*, 2024, 33, pp. 155-172.
- MARTÍN ABAD, Julián. *Catálogo Bibliográfico de Incunables de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2010, 2 vols.
- REICHLING, Dietericus. *Appendices al Hainii-Copingeri Repertorium Bibliographicum: additiones et emendationes*. Monachii: C. Brügel & Filii Onoldinensium, 1905-1914.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC – Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1960-1973, 16 vols.
- VALERO MORENO, Juan Miguel. «Formas de la vida espiritual en el *Oracional* de Alfonso de Cartagena». *Hispania Sacra*, 2020, LXXII, pp. 95-104.
- VALERO MORENO, Juan Miguel. «Cuatro noticias para la biografía de Alfonso de Cartagena anteriores a 1500». *Iberia Judaica*, 2023, XV, pp. 147-170.
- VINDEL, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo xv. Valencia, Mallorca y Murcia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1946.

EL POEMA DE SÁNCHEZ TALAVERA
«SEÑORA MUY LINDA SABED QUE OS AMO»
(ID1664): EDICIÓN CRÍTICA*

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia

RESUMEN

El objetivo propuesto es la edición crítica del *dezir* de Talavera (ID1664), de acuerdo con las dos versiones existentes, la manuscrita en PN1 y el impreso en 86*RL. Se justifica la presente edición tomando como texto base el impreso, tanto por la escasez editorial del mismo, como por su valor intrínseco; puesto que, pese a la consideración general de su gran claridad y corrección –superando incluso en tal sentido al de PN1– ha sido, por el contrario, este segundo el que ha gozado de la mayor cantidad de ediciones. Nuestra edición va acompañada de un exhaustivo análisis y justificación en este sentido y del correspondiente aparato crítico.

Palabras clave: Edición crítica; Poesía cancioneril impresa; *Dezir*; Poesía didáctico-moralizante.

ABSTRACT

The proposed objective is the critical edition of de Talavera' *dezir* (ID1664), according to the two existing versions, the manuscript one in PN1 and the one printed in 86*RL. The present edition is justified taking de printed text as the base text, both due to its editorial scarcity and its intrinsic value; since, despite the general consideration of its great clarity and correctness –surpassing even in this sense that of PN1–, on the contrary, it has been this second one that has enjoys the greastest number of edition. Our edition is ac-

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

accompanied by an exhaustive analysis and justification in this purpose and the corresponding critical apparatus.

Keywords: Critical edition; Printed cancionero poetry; *Dezir*; Didactic-moralizing poetry.

LA OBRA POÉTICA de Fernán Sánchez de Talavera¹ se encuentra bien representada en el *Cancionero de Baena* (Dutton y González Cuenca: 1993, 363-416; 814-815)²; y, aunque también está presente en otros cancioneros manuscritos o impresos (Díez Garretas: 1989, 31), es aquí donde se incluyen la mayoría de sus poemas. No obstante, de este grupo de piezas en el *Cancionero de Baena* –cantera importante de los poetas del *Cancionero de Llavía*³–, tan solo el *dezir* 538, «Señora muy linda sabed que os amo», nos encontramos inserto en este incunable de *Llavía* [86* RL-21; ID1664]. Tal restricción, siendo Talavera un poeta un tanto afamado, podría considerarse debida a la temática amorosa del *dezir*, que en

¹ Durante mucho tiempo se han desarrollado tesis encontradas sobre la disyuntiva nominativa en torno Fernán Sánchez, sobre si su segundo apellido es Talavera o Calavera. E incluso hemos adoptado posicionamiento en torno a la opción de Talavera, en nuestros estudios sobre el *Cancionero de Llavía*, en cuanto que en este aparece así y hemos mantenido esta opción –corroborada en por Menéndez Pelayo (1944, 382); Thomas Antonio Sánchez (1779, 207) y Le Gentil (1981, I, 120), etc. Pero, en el transcurso del *VIII Congreso de Convivio*, celebrado en Salamanca, marzo de 2023, Rafael Ramos Nogales ha expuesto un documento en el desarrollo de su ponencia sobre «Ferrán Sánchez Calavera, freile de Calatrava», en el que muestra, en principio con toda contundencia, cómo Benedicto XIII concede el hábito de la Orden de Calatrava a Ferrán Sánchez Calavera, por lo tanto parece que será esta segunda opción la más fidedigna sobre su apellido. No obstante, como en la *Tabla de Materias* del impreso de Llavía figura *Un otro dezir de fernand sanchez talavera a una doncella fecho por dyalogo e concluye en virtud*, por ahora mantenemos esta denominación en la edición crítica del único poema suyo que aquí se inserta.

² Para el *Cancionero de Baena* tenemos en cuenta tanto la edición de Dutton y González Cuenca (1993); como el ejemplar Manuscrito Sign. [Esp. 37], conservado en la Bibliothèque Nationale de France, París, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (en microfilm) –Dutton le asigna la sigla PN1, de acuerdo con las nomenclaturas fijadas en su *Catálogo-Índice* (1982)–; es este el ejemplar utilizado para el cotejo con la versión del incunable, en la edición del poema; en algún caso comentamos algunas variaciones en la edición de Dutton para *Baena* y Benítez para *Llavía*.

³ Para el *Cancionero de Llavía*, que se editó en Zaragoza por Pablo Hurus (1486-1490), tenemos en cuenta tanto la edición de R. Benítez, *Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid 1945; como el ejemplar conservado en la Real Biblioteca del Escorial, con signatura 32-I-13 (1^o), que contiene íntegramente todos sus folios, 98; y es el que hemos utilizado para esta edición del *dezir* de Talavera. Es de subrayar que en este ejemplar indicado el poema ocupa el *fol.* 89r-v y no el 90r-v, como lo numera Dutton y otros editores, posiblemente porque parten de otro ejemplar con distinta numeración. En cuanto a las fechas de la edición de Zaragoza de Pablo Hurus, como para la mayor idoneidad del ejemplar de la Biblioteca del Escorial, *cf.*: M. López Casas: 2020, 131-158.

principio no está en la línea didáctico-moralizante del *Cancionero de Llavía*. Sin embargo, no es así, aquí Amor no está tratado como práctica amoroso-cortesana del disfrute gozoso, sino al servicio, por el contrario, de la fustigación moral y la reprimenda para no caer en sus redes. Amor, como lo fuese Muerte o Fortuna, deja de ser cortesano y se recubre de inagotables matices moralizantes, al servicio de una poética de la atrición (Martínez Pérez: 2019a).

El *dezir* desarrolla una severa «amonestación» contra el requerimiento amoroso, o más bien el sucumbir ante él, por las consecuencias negativas para la doncella al ser complaciente a la petición amorosa; y la advertencia de este peligro, que es Amor. El poema de Talavera, pues, estaría en la línea moralista de un cancionero como el de *Llavía* y, en cierto sentido, también en la de una directriz «femenina», especialmente por el público al que va dirigido. Su editor, Benítez, evidencia este hecho a través de los titulares de las dedicatorias, en los que se encuentra un elenco importante de notables damas; y en un trabajo reciente ofrezco toda una serie de argumentos confirmativos a este respecto (Martínez Pérez: 2023). La elección pues de un elemento amoroso con un severo debate para «apercibir» a este público femenino parece estar plenamente justificado, incluso deliberadamente programado como final de la obra. La dura amonestación a la doncella sobre este proceder tiene visos de continuación en el poema siguiente, en el que se desarrolla un tenso debate incriminando a un joven caballero de una actitud errónea similar. Y, con el diálogo de ambos, se ofrece la oportunidad de una respuesta y se insta a los dos jóvenes a un comportamiento ejemplar. No siendo, pues, fortuito que el final del *Cancionero de Llavía* inserte tal diálogo de Talavera, que junto al «razonamiento» de Fr. Gauberte [86* RL-22; ID6006], crean, en palabras de Benítez, dos «diálogos hábilmente elegidos», y en perfecta armonía, de modo que «El espíritu que animó a Ramón de Llavía a componer su *Cancionero*, no pudo hallar nada mejor con que acabarlo» (1945, XXIV). «Señora muy linda sabed que os amo» viene pues a cubrir esta parte grácil y «femenina» por así decir de la compilación, pero con clara amonestación moralizante.

Esta cuestión del debate amoroso desarrollado en el *dezir* es importante, desde el punto de vista de la edición del poema, porque será justamente esta, o más bien la intencionalidad de que esta reprimenda amorosa quede lo suficientemente clara, lo que produzca la mayor variabilidad de las dos versiones, en PN1 y 86*RL. En varias ocasiones, como veremos, la intención moralizante y la actitud de la dama, frente al requerimiento amoroso, queda más clarificada en el impreso de *Llavía*. Es más perceptible en este incunable el tinte moral del poema, atendiendo a los matices que introducen las variaciones del mismo, posiblemente elegidas. A modo de ejemplo, una variante en 86*RL como el adjetivo «cruel», calificando el llanto que sufre el alma condenada por el pecado, es determinante para magnificar tal pena; adjetivo ausente en PN1. Y además, en el impreso este *cruel llanto* está recor-

dándolo la dama de manera más directa por el complemento verbal (*membrándome siempre d'aquel cruel llanto / que faze*, vv.59-60); mientras que en el manuscrito la construcción va acompañada de un relativo que crea un efecto más general, y por otra parte carece de un calificativo como «cruel» que agrava esta situación (*membrándome syempre aquel qu'el llanto / que faze*, vv.59-60).

Como indicaba Benítez en su edición (1945, XXIV), Llavía ha acertado conscientemente en la selección del poema, eligiendo de los dos debates amorosos, situados, en el *Cancionero de Baena* [537 y 538] de manera correlativa a modo de duplo, tan solo el segundo, que se acopla perfectamente al contenido y al propósito del antólogo. Si, en un principio, podrían parecer los dos *dezires* un tanto concomitantes, en cuanto que en ambos el poeta dialoga con su dama, lo cierto es que las diferencias son notables. En «Señora muy linda, sabed que vos amo», la dama presenta una solidez moral e intelectualismo ausentes en el *dezir* que le precede, «Fuy a ver este otro día» [537; ID1663]; y se dan toda una serie de presupuestos estéticos, de lenguaje, de contenido diferenciadores entre los dos poemas. En el *dezir* 537, se emplea la maestría menor y un tono más popular en sintonía con la métrica; se mezcla el diálogo con un elemento narrativo, y alternado por versos, sin ocupar coplas enteras, dando lugar a otro espécimen, el de los *debates narrativos* (Le Gentil: 1981, I, 497-499, n.º 103). Pero, sobre todo, desde el punto de vista de nuestro análisis, es de subrayar que la negativa de la dama no se sustenta en principios morales o religiosos estrictos, sino que, menos intelectualista y más desenfadada, presenta una duda irónica frente a la intención del enamorado y lo rechaza con un lenguaje popular y ocurrente, alejándose de los parámetros del *Cancionero de Llavía*.

Por el contrario, en el segundo, «Señora muy linda sabed que os amo» –el incluido en *Llavía*– el rechazo de la dama está justificado moralmente: su perjuicio es grave, llegando incluso a la condenación eterna. Las coplas son de arte mayor, el lenguaje se presenta más culto y el tono más moderado en concordancia con el metro. Se ajusta más a la directriz de gravedad y a los parámetros religioso-moralizantes de este *Cancionero*. Y, a pesar del núcleo concomitante de intercambio de opiniones o intenciones entre la amada y el caballero, ante la petición amorosa de este último, las diferencias aducidas son muy significativas y tipológicamente pertinentes, desde el punto de vista estructural; e incluso de contenido. La estricta moral y religiosidad de la dama hace contundente y justificado su rechazo, y esto queda perfectamente reflejado en el poema. Parece que nada se ha dejado al azar y lo más importante desde el punto de vista de la edición es que, en cierto sentido, los matices de contundencia parecen regir las variantes vertidas en el impreso. En 86*RL, frente al manuscrito PN1, se observa una expresión más clara y contundente en la actuación religiosa y moral de la dama, determinada por los tonos diferenciadores ofrecidos por las variantes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, hemos estimado importante llevar a cabo esta edición del *dezir*, tomando como texto base el conservado en 86*RL. Hasta el momento, las ediciones del poema, —obviamente excepto las correspondientes a 86*RL de R. Benítez (1945, 313-315) y a la de B. Dutton (1990-91, vol. 5, 7-8)—, se han realizado sobre el texto manuscrito en PN1⁴, utilizado como núcleo testimonial; y se han manifestado las variantes y variaciones oportunas de otras versiones. Asimismo hemos tenido en consideración otras dos cuestiones básicas, una, que el texto presentado en base a PN1 tiene excelentes ediciones, entre otras, la que van a sacar inminentemente los especialistas Ana Rodado y Francisco Crosas, y esta faceta está lo suficiente bien atestiguada. Y otra que, atendiendo a los muchos juicios de especialistas sobre la nitidez y la calidad de la versión impresa, parece imprescindible una edición de la misma. Consideración puesta de relieve por B. Dutton quien indica de este *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera «Señora muy linda sabed que os amo» que «La versión impresa es sorprendente (sic) buena», con respecto a la inserta en PN1 (Dutton y González Cuenca: 1993, 410). Asimismo, entre otros, es de resaltar los comentarios de J.M. Azáceta, al señalar las variaciones que presenta la versión del *Cancionero de Llavía*, respecto a la edición que él hace del *Cancionero de Baena*, con la repetida frase que la variante en *Llavía* es más acertada: «Es mejor versión que la de Baena» (1966, vol.3, 1091). Se adopta, pues, para la edición del poema, como testimonio base esta versión impresa del *Cancionero de Llavía*, partiendo del ejemplar incunable conservado en la Real Biblioteca del Escorial [86*RL-21(89r-v)]⁵. No obstante tenemos en consideración, para enmendar errores o simplemente manifestar la variación, la versión manuscrita en el *Cancionero de Baena* [PN1-538 (182r-v)].

En principio indicar que la variación más importante entre ambas versiones podría ser la inclusión que se produce en el *Cancionero de Llavía* (Benítez Claros: 1945, 315) al final del *dezir* de una *esparça* de nueve versos, *Esparça e fin de la obra* (ID3626), ausente en el *Cancionero de Baena* [538] (Dutton y González Cuenca: 1993, 410-412). Pero esta vinculación con el *dezir* de Talavera ha sido cuestionada en las sucesivas ediciones del mismo e incluso Dutton señala cómo, en BM1-13 (*Cancionero catalán*) se la atribuye a Pere Torrella. Sin embargo Dutton no cuestiona su presencia en *Llavía*, le fija la misma identificación que al *dezir* de Talavera, y la considera como una *Desfecha* del mismo (1993, 412). Incluso es importante subrayar que esta misma actitud es la mantenida por *Llavía*, como bien manifiesta López Casas, considerando que «El hecho de que no figure en la tabla también induce a pensar que para *Llavía* formaba parte de la obra de Talavera» (2020, 157).

⁴ Cfr. *supra*, n.1.

⁵ Ya hemos indicado *supra* (n.3) la mayor idoneidad de este ejemplar de la Biblioteca del Escorial.

Se la tiene, por tanto, como parte del poema, o al menos no hay opinión al respecto. No obstante, como hemos analizado recientemente, mostramos cómo se trata de una adición errónea del impreso; y por lo tanto no es tenida en cuenta en esta edición (Martínez Pérez: 2023).

Pero es importante la alusión a esta *esparça* porque su contenido exhorta al disfrute del amor, en clara oposición al del *dezir* «Señora muy linda sabed que os amo», que amonesta gravemente a la dama para que no sucumba a tal requerimiento por parte del caballero. Como hemos señalado, en concordancia con la clara línea didáctico-moralizante del *Cancionero de Llavía*; y este punto es muy importante en el cotejo de las dos versiones porque, justamente en la *esparça* que nos encontramos en *Llavía*, a la dama se le insta a que acepte al caballero, lo que contradice tajantemente todo el desarrollo temático de las estrofas que la preceden. Incluso va contra la moral que se ha intentado infundir a través de la conducta de la dama, a lo largo de todo el poema, lo que constituye un argumento sólido de que la *esparça* es una adenda sin conexión con el *dezir*. Del análisis realizado, se deduce una inserción equívoca de la misma, debida probablemente al algún error en el proceso transmisor. Sin duda, su posición al final de las piezas, la hacen vulnerable a este tipo de incidentes de transmisión, como las pérdidas o transposiciones de folios; o, como con toda probabilidad debió ocurrir aquí, que, suelta al final de un folio, se adjunte al poema anterior sin vinculación evidente con ella.

Lo significativo desde el punto de vista de la edición del *dezir* «Señora muy linda sabed que os amo» es que justamente en la versión impresa las variantes clarifican, e incluso casi personalizan más, cuál debe ser la posición de negativa amorosa de la dama, ante el requerimiento del caballero. Incluso la misma *Rúbrica* en *Llavía* confirma esta consideración moral: *Un otro dezir de fernand sanchez talavera a una doncella fecho por dyalogo e concluye en virtud*; que certifica plenamente la finalidad de la obra, en apariencia cortesana, pero en esencia puesta al servicio de la labor edificante mencionada. Señalamos algunos ejemplos a este respecto, como las variantes que se dan en los versos 19-22 entre las dos versiones. Observamos cómo en *Baena* estos versos se mantienen un tanto confusos y, por el contrario, en *Llavía* las variantes proporcionan una mayor simplificación en la expresión y por tanto mayor claridad en su significado e intencionalidad:

PN1
que un tiempo u otro en alguna ves
non querrá lo que otras quisieron saber?
Por çierto, yo dudo si tal puede ser;
por ende, segund vuestro tiempo devedes (fol.182r).

86*RL
qu'en un tiempo otro o alguna vez
de grado no quiera por si saber
lo que otras quieren fazer o ver?
e segund vuestra edad devedes (fol.89r).

Las variantes del impreso corresponden a una lectura más correcta, o tan solo como una *lectio faciliior* para que sea más comprensible el texto. Así vemos en estos versos cómo la estrategia del enamorado es convencer a la dama para que saboree los placeres del amor, a los que ella se niega, pero que otras damas sí lo han hecho ya. Ciertamente el enamorado insiste en que le corresponde por su edad disfrutar de este mundo, y manifiesta incluso una cierta desfachatez al indicarle a la dama que, si después se siente mal por esta errónea actuación, «erredes», pues que en todo caso siempre podría enmendarlo con una penitencia (vv. 23-24). Pues bien, en el impreso tal actuación es mucho más clara al sustituir el texto «non querrá lo que otras quisieron saber?», por otro mucho más clarificador: «no quiera por si saber / lo que otras quieren fazer o ver». La indefinición de un «saber» en pasado es sustituida por la concreción de un «fazer» y «ver» en un presente más cercano y directo. Incluso la variante «tiempo» en *Baena*, en lugar de «edad» de *Llavia*, remitiendo a la dama, parece más inconcreto.

Del mismo modo en la siguiente copla (IV), se entiende con mayor contundencia, a través de esta *lectio faciliior*, el error del que se libra la dama, y sobre todo de que esto ocurre a través de la intervención divina, y por lo tanto la seguridad de librarse es total. En *Baena*, gracias a la bondad divina la dama está protegida de sucumbir a estos placeres que, con más facilidad, debido sobre todo a su «hedad», podría caer. Pero en *Llavia* las variaciones especifican mucho más el designio divino, y por lo tanto la seguridad de su protección⁶. El verso cambia de posición y se adelanta esta acción de Dios, de modo que primero Dios la protege («guardará»), y lo hará, Él Todopoderoso, con más facilidad («rahez»); y especifica de lo que la libera, con la frase «de fazer yerro ni en el caher». Por el contrario, en *Baena*, es más confusa esta idea que en *Llavia*; así «trahes» no está atribuido a la facilidad con que será protegida por Dios, al ser Todopoderoso, sino, al contrario, a la facilidad con que la dama puede caer en el amor negligente por su edad. Y Dios la protege con un verbo más liviano «sostener», frente a la dureza «fazer yerro» y «caer»:

⁶ Estos matices en las variantes son relevantes teniendo en cuenta la importancia de que en sus réplicas la dama apela a unos rigurosos presupuestos religiosos. Su apoyo moral y religioso para no sucumbir al requerimiento peligroso del enamorado es constante y contundente en todo el *dezir*. Lo evoca cogiendo coraje para rechazar al caballero, en su primera respuesta: solo tiene que mirar hacia «aquel verde ramo / que en el paraíso la Virgen alcança» (vv.9-10), para saber dónde está lo importante de su vida y no ceder a este amor que tan solo aporta «tribulança». Más contundente es su segunda respuesta, encomendándose a «Dios, justo juez / que, por su bondad, sin yo meresçer, / me libró fasta aquí, que más de rahez, / segund mi edad, pudiera caer.» (vv.25-28). En la tercera estrofa de igual modo no se entregará, «Sí Dios me consuele», pues «leda sería». A esto responderá el enamorado indicando que, si fuese posible que cambiase de criterio y su propósito «santo», él le pediría que le correspondiera. Una manera más de que quede manifiesta la santidad o alta catadura moral de la dama. Las variantes en 86*RL que predisponen a esta presencia religiosa son pues relevantes.

PN1

«Confío amigo, en Díos justo joés,
 que por su bondad sin lo meresçer,
 me libró fasta aquí que más de rrahés
 segund mi hedad pudiera caer
 de aquí adelante me querrá sostener;
 que más provechoso, segund vos sabedes
 vençer al diablo quando echa sus rredes,
 que fecho el pecado rremedio poner (fol.182r).»

86*RL

«Confío amigo, en Díos justo juez,
 que por su bondad sin lo merescer,
 me libró fast'aquí que más de rahez
 me guardará por su grand poder
 fazer yerro ni en el caher;
 que más provecho es segund sabedes
 vencer al diablo quando echa las redes
 que fecho'l pecado remedio poner (fol.89r).»

Y así sucesivamente, porque en la siguiente estrofa (V) hay una mayor precisión en la intencionalidad del enamorado, respecto al objetivo que persigue, con la variación introducida, pues él lo que quiere conseguir es «haver yo de vos que fuesse pagado». Una vez más, como en la copla anterior, se adelanta el verso importante de la acción que se quiere resaltar. En este caso manifestando el enamorado una total inmediatez y contundencia en el deseo que desea satisfacer:

PN1

pero una cosa tan solo querría
 commo por fruta e buen gasajado:
 porque yo bibiese muy ledo e pagado
 quando con vos departa en ssolas,
 que vos pluguiese que vos diese paz;
 e d'esto sería asas contentado (fol.182r).

86*RL

mas una cosa tan solo querría
 haver yo de vos que fuesse pagado:
 como por fruta e buen gasajado
 quando combusco de parto en solaz,
 que vos pluguiese de me dar paz;
 e desto sería asaz contentado (fol.89v).

Por tanto, con antelación y absoluta seguridad le indica lo que desea, de manera que deja muy al descubierto la mala imagen de seductor del caballero. Por el contrario, en *Baena* se lo comunica con más sutileza, es más abstracto, primero la comparación y, a continuación, sin alusión directa a la dama, también querrá vivir «ledo e pagado», etc. Es obvio que el segundo mensaje es más claro y contundente. Ejemplo similar se encuentra en la copla VII, al censurar el enamorado a la dama su rechazo y el estar tan «guardada»; y le comunica que, si cambiara de parecer, evidentemente ante el deseo amoroso, y «vos plugiere puntas d'amor», él estaría a su servicio. Tal frase enuncia de manera más contundente un deseo amoroso, que la variante en *Baena*: «e vos persiguieren las puntas de amor». En este caso, se lanzarían unas puntas de amor en clara referencia a la impassividad que tiene una amante cuando Cupido lanza sus flechas, pero no muestra el deseo personal y contundente de la dama.

Incluso en construcciones más sencillas y breves, en las que ambas versiones pueden aparentar dar una claridad similar, es obvio que, en consonancia con los matices más explícitos del impreso, encontramos en este un sentido más comprensible (*lectio facilior*), como en el ejemplo señalado *supra*:

PN1

«La mi entención será firme quanto
mi alma fisiere en mi cuerpo morada,
membrándome syempre aquel qu'el llanto
que fase el alma que va condenada (fol.182r)».

86*RL

«La mi intinción será firme quanto
fiziere mi alma en el cuerpo morada,
membrándome siempre d'aquel cruel llanto
que faze al alma que va condenada (fol.89v)»;

Observamos que es directo sobre mí el recuerdo del penoso llanto que tiene el alma cuando es condenada, y por lo tanto puedo temer las consecuencias que, a causa del pecado, puedo sufrir; y que además serán crueles como la presencia de este adjetivo confirma. Esta expresión en PN1 parece más sutil, en cuanto que el recuerdo no es tan directo, y por supuesto tampoco tan «cruel», porque sencillamente este adjetivo está ausente, y el complemento a través de un relativo parece generalizar la pena.

Es pues importante esta edición del *dezir* por la comprensión directa y clarificadora del texto, reorganizando en ocasiones su sentido, o más bien mostrando la clara intención de evidenciar la penalización de este comportamiento amoroso de la dama, si sucumbe ante el caballero. Mayor claridad y corrección subrayada por editores como Azáceta, Dutton, o Benítez, entre otros, que corrobora la importancia de reeditar el texto de Llavía, con el aparato crítico correspondiente y sus diferencias respecto a PN1; y se comentan, para una mayor comprensión aspectos literarios o culturales.

CRITERIOS DE LA EDICIÓN

Procuramos ser lo más fieles posible al impreso citado, manteniendo las peculiaridades gráficas y lingüísticas del español de la época, salvo con las excepciones establecidas, en las que nos atenemos a las normas actuales en la delimitación de palabras, puntuación, acentuación y en el uso de mayúsculas y minúsculas. Por esta fidelidad al texto antiguo, se han mantenido algunas consonantes dobles sin valor fonológico, al igual que otras consonantes procedentes de cultismos; y permanecen grafías como *y*, *ç*, *qu*, *f*, etc. Pero normalizamos las vacilaciones gráficas según los usos actuales las grafías *u/v* y de *ij* (según su valor vocálico o consonántico); se desarrollan las abreviaturas y se unen y separan palabras de acuerdo a la norma

actual (con alguna excepción en torno a *desto*, *della*, etc.) y se señala con apóstrofo la elisión.

Es nuestra la numeración de los versos de cuatro en cuatro, así como la estrófica, con el fin de facilitar la localización de los términos. Se mantienen asimismo los epígrafes del impreso ante cada copla, que no aparecen en el manuscrito.

UN DEZIR DE FERNAND SÁNCHEZ TALAVERA
A UNA DONZELLA E RESPUESTA D'ELLA⁷

fol. 89r

I

«Señora muy linda, sabed que vos amo
e vivo e ando⁸ so vuestra esperança,
vuestro apelido⁹ en mis obras llamo
4 aviendo en vos mucha fiança¹⁰;
el mi cor¹¹ enflama la vuestra nombrança¹²,
desseo por syempre servir e loar
a vos muy noble, graciosa¹³ sin par,
8 de alto linaje e noble criança¹⁴.»

⁷ PN1: ESTE DESIR FISO E ORDENÓ EL DICHO FERNAND SÁNCHEZ CALAVERA*, COMO EN MANERA DE PREGUNTAS E RREQUESTAS QUE FASÍA E PONÍA CONTRA VNA SEÑORA DE QU'ÉL ANDAUA MUY ENAMORADO. EL QUAL DESIR VA MUY BIEN FECHO POR QUANTO EN LA VNA COPLA DISE ÉL CONTRA ELLA LA ENTENÇIÓN DE SUS AMORES E RRESPÓNDELE ELLA LUEGO EN LA OTRA COPLA, DEFENDIÉNDOSE D'ÉL MUY BIEN (fol.182r).

En Azáceta, *TALAVERA.

⁸ PN1: *e ando e biuo*.

⁹ PN1: *e vuestro apellido*.

Apellido: «nombre, pseudónimo».

¹⁰ PN1: *aviendo en vuestra valor confiança*.

¹¹ *Cor*: «corazón».

¹² PN1: *la vuestra membrança*.

Nombrança: «recuerdo».

¹³ PN1: *muy gentil graciosa*.

¹⁴ De acuerdo con la catadura moral y el intelectualismo asignados a la dama, se observan fórmulas de tratamiento que nos aportan directamente una idea de estatus, de distinción e incluso de reverencia y altivez hacia ella. Son evidentes los matices de nobleza y superioridad moral e incluso de sabiduría, que el poeta le otorga, invocaciones a «vuestro apellido», «vuestra valor», «muy gentil» y, sobre todo, hay que destacar su caracterización en el último verso de esta primera estrofa, como «de alto linaje e noble criança». No hay por tanto duda alguna que se quiere subrayar su nobleza y eleva-

II

Respuesta

- «Amigo, mirando aquel verde ramo
que'n el parayso la Virgen alcança,
en más liviandad que paja ni tamo¹⁵
12 tengo este mundo¹⁶ e su buenandança¹⁷;
que la que no ama vive'n folgança;
su corazón tiene ledo sin pesar¹⁸;
quien¹⁹ amor sirve suele alcançar²⁰
16 por poco plazer mucha tribulança²¹.»

III

Pregunta

- «Pues, ¿cómo señora la vuestra ninyez
beldad tan estraña se podría abstener²²

do linaje, en correspondencia con sus virtudes morales e incluso intelectuales. Este poema se integra perfectamente en el rango de Nobles Damas al que está dedicado el *Cancionero de Llavía*.

¹⁵ PN1: *en más poco tengo que paja nin tamo*.

Tamo: «restos del rastrojo tras la trilla».

¹⁶ PN1: *aqueste vil mundo*.

¹⁷ PN1: *buen andança*. (Dutton-Baena: *buenandança*).

¹⁸ PN1: *en paz syn pensar*. (Dutton-Baena: *pesar*).

¹⁹ PN1: *e quien*.

²⁰ Este es el primero de los dos refranes señalados por Dutton en este *dezir*, [ID8169 (1990-1991, V, 8)]. Este elemento parasemiológico se integra perfectamente en la estructura estrófica, casi como una frase proverbial, sin que se observe la interpolación como algo ajeno; por el contrario, la perfecta articulación métrica, sintáctica y temática contribuye a su objetivo, que es el de reforzar el argumento moral expuesto, fortaleciendo la respuesta contundente de la dama de no ceder a la petición amorosa en perjuicio suyo. Se subraya así la trayectoria seguida desde el inicio del poema, encarneciéndose el debate, con todas las réplicas tajantes de la dama de no ceder a la petición amorosa y considerando al enamorado un enemigo, que le puede hacer caer en la deshonra y la condena eterna. El *dezir* se sitúa en este sentido en la línea de la *Belle Dame sans Mercy*, de Alain Chartier, – con la que se la conecta con frecuencia a partir de las vinculaciones llevadas a cabo por Le Gentil (1981, I: 499 y ss.). Asimismo se la podría relacionar con todo un elenco de obras francesas como el *Livre du Duc des vrais amants* de Christine de Pisan (Demartini y Lechat: 2013); y especialmente con sus *Cent ballades d'amant et de dame* (Roy: 1986, I, 209-317), en la que los amantes van debatiendo sus posicionamientos amorosos a través de un intercambio de baladas (Martínez Pérez: 2019b). Sin embargo, aquí el final es desafortunado para la dama, pues, aunque en un principio mantiene su firme negativa, finalmente sucumbe a la estrategia perniciosa del enamorado, cediendo ante las súplicas del mismo. Él, que parece que la ha engañado, siempre mantiene su inocencia ante la imputación de culpabilidad, pero la dama se siente burlada y deshonrada, enferma de amor y muere. Antes, insta a las damas a que no sigan su suerte, no cediendo a estos nefastos amores como lo ha hecho ella.

²¹ PN1: *asas tribulación*. (Dutton-Baena: *assaz tribulança*).

²² PN1: *se podrá sostener*. (Dutton-Baena: *abstener*).

- qu'en un tiempo otro o alguna vez²³
 20 de grado no quiera por sí saber
 lo que otras quieren fazer o ver?
 e segund vuestra edad devedes²⁴
 usar deste mundo que puesto²⁵ que errede²⁶,
 24 podredes²⁷ después penitencia fazer.»

IV

Respuesta de la donzella

- «Confío, amigo, en Dios justo juez,
 que por su bondad sin lo merescer²⁸,
 me libró fast'aquí, que más de rahez²⁹,
 28 me guardará por su grand poder,
 de fazer yerro ni en el caher³⁰;
 que más provecho³¹ es segund sabedes³²
 vencer al diablo quando echa las³³ redes,
 32 que fecho'l pecado remedio poner.»

V

Pregunta

fol.89v

- «A mí bien me plaze, señora mía³⁴,
 que limpia vivades de todo pecado,
 mas³⁵ una cosa tan sola querría
 36 haver yo de vos que fuesse pagado:
 como por fruta e buen gasajado,

²³ PN1: *que un tiempo o otro en alguna ves.*

²⁴ En PN1 los versos 20-22 cambian sustancialmente:
non querrá lo que otras quisieron saber?
Por çierto, yo dudo si tal puede ser;
por ende, segund vuestro tiempo devedes.

²⁵ Puesto: «aunque».

²⁶ PN1: *que credeys.* (Dutton-Baena: *errede*).

²⁷ PN1: *podedes.*

²⁸ PN1: *sin yo meresçer.*

²⁹ Rahez: «con facilidad».

³⁰ PN1: En PN1 los versos 28-29 cambian:
segund mi hedad pudiera caer,
de aquí adelante me querrá sostener.

³¹ PN1: *provechoso.*

³² PN1: *segund vos sabedes.*

³³ PN1: *sus rredes.*

³⁴ PN1: *gentil vida mía.*

³⁵ PN1: *pero.*

quando combusco departo en solaz
que vos pluguiesse de me dar paz³⁶,
40 e desto sería asaz contentado.»

VI

Respuesta

«Si Dios me consuele, yo leda sería
en³⁷ vos complazer e muy de buen grado³⁸
en lo que mi honra e prez³⁹ e valía⁴⁰
44 honor e honra no⁴¹ fuesse menguado;
ca⁴² mi corazón sería conquistado
si vos consintiesse llegar a mi faz⁴³;
mas tengo sin duda que a muchas agraz⁴⁴
48 con tales maneras avedes⁴⁵ echado. «

VII

Pregunta

«Pues que tenedes propósito santo,
e de presente estades guardada,
qual nunca donzella ni dueña vi⁴⁶ tanto,
52 fazedme señora merced señalada;
si esta intinción⁴⁷ vos fuere mudada,

³⁶ En PN1 los versos 36-39 tienen estas variaciones:

*comme por fruta e buen gasajado:
por que yo bibiese muy ledo e pagado
quando con vos* departa en ssolas,
que vos pluguiese que vos diese pas.
(Dutton-Baena: *combusco).*

³⁷ PN1: *de*.

³⁸ PN1: *señor, muy de grado*.

³⁹ *Prez*: «prestigio».

⁴⁰ PN1: *mi bien, mi onrra e valía*.

⁴¹ PN1: *en pres e onores non*.

⁴² PN1: *que*.

⁴³ *Faz*: «cara, rostro».

⁴⁴ PN1: *tengo que a muchas syn duda el agrás*.

Agraz: «desgracia, amargura».

⁴⁵ PN1: *avede* (se enmienda error, en Dutton-Baena).

⁴⁶ PN1: *fu*.

⁴⁷ PN1: *entencion*. *Intinción* es corregida por Benítez, en *Llavia*, por *intención* en esta estrofa; no sé con qué criterio porque en la estrofa siguiente, la VIII, mantiene *intinción*, tal y como se da en el impreso en los dos casos y que mantengo en esta versión.

e vos plugiere puntas d'amor⁴⁸,
 que sea yo vuestro leal servidor
 56 e vos mi señora, mi bien, mi amada.»

VIII

Respuesta

«La mi intinción será firme quanto
 fiziere mi alma en el cuerpo morada⁴⁹,
 membrándome⁵⁰ siempre d'aquel cruel llanto⁵¹
 60 que faze el alma que va condenada⁵²;
 e tal⁵³ promesa por mi otorgada
 a vos non sería ni a otro mayor⁵⁴,
 ca el dulce canto del bretador⁵⁵
 64 engaña e mata al ave cuytada.»

IX

Pregunta

«Agora vos digo que puedo, señora,
 notar vos por más cruel e dura⁵⁶
 de quantas conocí ni se fast'agora⁵⁷
 68 ni se fallar puede en la escriptura⁵⁸;

⁴⁸ PN1: *e vos persyguieren las puntas de amor.*

⁴⁹ PN1: *mi alma fiziere en mi cuerpo morada.*

⁵⁰ *Membrándome*: «recordando».

⁵¹ PN1: *aquel qu'el llanto.*

⁵² Es evidente el claro tinte intelectualista y de exégesis religiosa que se observa en esta respuesta de la Dama en su réplica al Caballero. Está vinculada al debate de gran arraigo en la cultura medieval sobre la separación alma-cuerpo y su condenación, conectado con determinadas prácticas homilíticas y de predicadores. Bastante popular, *La disputa del alma y el cuerpo* invitaba a la reflexión sobre la caducidad de nuestro cuerpo y cómo su lujuria puede hacer que se condene nuestra alma. El pecado –conformado en el cuerpo– siempre estará en guardia, hostigará al alma, hasta lograr su condenación y los llantos eternos, tal y como se reproduce básicamente en el *dezir* (Martínez Pérez: 2016). Atributos intelectuales y morales para una dama docta, a través de la cual en esta última estrofa se lanza una enseñanza moral generalizada, pues da igual que sea cristiana, judía o mora para que no se libre de este mal, si sucumbe a su requerimiento.

⁵³ PN1: *e la tal.*

⁵⁴ PN1: *nin otra mayor.*

⁵⁵ PN1: *gran breccador.* (Dutton-Baena: *bretador*).
Bretador: «chuchero, reclamo para cazar».

⁵⁶ PN1: *contaros por más cruel e más dura.*

⁵⁷ PN1: *de quantas conozco en el mundo agora.*

⁵⁸ PN1: en *toda scrittura.*

do al diablo tanta⁵⁹ cordura;
siempre dezides al hombre de non;
más fortaleza tenés⁶⁰ que Sampson,
72 con vos no me val razón ni mesura.»

X

Respuesta e conclusión

«Quien cerca de vos comarca⁶¹ e mora
bien le conviene memoria muy pura,
e no siento judía, christiana ni mora⁶²
76 a que vuestros dichos oyan no tañan locura⁶³;
maguer que de fuera demuestran dulçura,
encierran ponçoña en el corazón;
dize un⁶⁴ enxemplo: «quien cree al varón
80 sus lágrimas siembra con mucha tristura⁶⁵»,⁶⁶.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZÁCETA, José María (ed). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 vols.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael. *El Cancionero de Ramón de Llavía*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945.
- Cancionero de Ramón de Llavía*. Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º). Consulta microfilm.
- DEMARTINI Dominique y Didier LECHAT (EDS.). *CHRISTINE DE PIZAN. LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*. PARIS: CHAMPION (CLASSIQUES MOYEN ÂGE), 2013.
- DÍEZ GARRETAS, M.^a Jesús (ed.). *La poesía de Ferrán Sánchez Calavera*. Valladolid: Publicación de la Universidad de Valladolid, 1989.
- DUTTON, Brian. *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 9 vols.

⁵⁹ PN1: *dola al diablo atanta*.

⁶⁰ PN1: *tenéys*.

⁶¹ *Comarca*: «vive próximo».

⁶² PN1: *que no sé christiana, judía nin mora*.

⁶³ PN1: *a quien vuestros dichos non pongan locura*. (Benítez-Llavía: *oyan no tanta locura*).

⁶⁴ PN1: *ca dis un*.

⁶⁵ PN1: *tristesas*. (Dutton-Baena: *tristura*).

⁶⁶ Segundo refrán señalado por Dutton [(ID8987 (1990-1991, V, 8)]. En este segundo refrán, frente al primero, está mejor aislado el elemento parasemiológico al indicarse su presencia como un ejemplo y hacerlo a través de un *verba dicendi*: «dize vn exemplo». Y, como en el caso anterior, con una perfecta integración métrica y sintáctica, siguiendo la línea temática del perjuicio de creer a varón y ceder a la demanda amorosa.

- DUTTON, Brian y Stephen Fleming. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, 2 vols.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor, 1993.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Genève-Paris: Slatkine, 1981 (reimpresión ed. de Rennes 1949-1953), 2 vols.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè. «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)». *Revista de Poética Medieval*, 2020, 34, pp. 131-158.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè. «Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes». *Criticón*, 2021, 141, pp. 133-156.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. «El tema del alma y el cuerpo en el discurso de *Les Vers de la Mort*». *Cultura Neolatina*, 2016, 76. Fasc.3-4, pp. 323-344.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. «Estructura y singularidad poética del *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera en el *Cancionero de Llavía*: ID1664 ‘Señora muy linda sabed que os amo’». En MARTOS, Josep Lluís y Natalia MANGAS (coords.). *Pragmática y Metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alicante: Universidad de Alicante, 2019(a), pp. 489-501.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. «Innovación literaria y *Auctoritas* femenina en Christine de Pisan». En GARCÍA DE LUCAS, César y Alexandra ODDO (coords.). «*Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje*». *Studia in honorem Bernard Darbord*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019(b), pp. 217-234.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. «Los decires del *Cancionero de Llavía*: delimitación y estudio del corpus». *Revista de Poética Medieval*, 2020, 34, pp.131-158.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. «Los poemas de Sánchez Talavera y Martínez Medina en 86*RL: Selección y transmisión». *Estudios Románicos*, 2023, 32, pp.275-289.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, vol. 1.
- ROY, Maurice. *Les Cent Ballades d'amant et de dame* [en línea]. Paris: Firmin-Didot (SATF), 1986, vol.1, pp. 209-317. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6555527q/f13.item> > [febrero 2023].
- SÁNCHEZ, Thomas Antonio. *Collecion de poesías castellanas anteriores al siglo XV: preceden noticias para la vida del primer Marqués de Santillana; y la carta que escribió al primer Condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía*. Vol 1: *Poema del Cid* [en línea]. Madrid: Sancha, 1779. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10072305> [febrero 2023].

POESÍA DE CANCIONERO Y FUENTES IMPRESAS:
EL *REPERTORIO ABREVIADO DE INCUNABLES*
*POÉTICOS**

JOSEP LLUÍS MARTOS
Universitat d'Alacant

RESUMEN

Un profundo conocimiento de las fuentes es esencial para la edición crítica de la poesía de cancionero, como fase de la *recensio*. El principal punto de partida para ello es el catálogo de Brian Dutton, que, treinta años después, requiere de una actualización. Esto es lo que se ofrece aquí: la justificación y diseño de un proyecto para un repertorio abreviado de los incunables poéticos que complete, corrija y actualice la obra de Dutton. Este repertorio se centrará en las fuentes poéticas impresas porque han estado más desatendidas que las manuscritas y porque están acotadas cronológicamente.

Palabras clave: poesía; cancionero; incunable; imprenta; bibliografía material; humanidades digitales; Brian Dutton.

ABSTRACT

A good knowledge of the sources is essential for the critical edition of cancionero poetry, as a *recensio* phase. The main starting point for this is Brian Dutton's catalogue, which, thirty years later, requires updating. This is what is offered here: the justification and design of a project for an abbreviated repertoire of poetic incunabula that completes, corrects, and updates Dutton's work. This repertoire will focus on the printed poetic sources because they have been more neglected than the manuscript ones and because they are limited chronologically.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

Keywords: poetry; songbook; incunabula; printing; material bibliography; digital humanities; Brian Dutton.

NO DEBERÍA SER NECESARIO reivindicar o justificar el interés filológico por los testimonios que nos han transmitido los textos y, menos aún, en un contexto crítico de poesía de cancionero. La propia *descriptio* de la fuente poética, su conocimiento material e interno, supone una fase de la *recensio* que no podemos desatender, ni tampoco desarrollarla a través de un frío protocolo sin atención filológica, porque nos puede aportar datos clave para la *collatio externa*¹, especialmente, pero también para la *collatio codicum*². Este es, de hecho, el fundamento de la filología material, que permite un acercamiento interdisciplinar a los textos y sus fuentes, combinando filología y ciencias y técnicas historiográficas, sobre todo, aunque, en ocasiones, entran en juego la física, la química o la sociología, entre otras. De esta manera, el filólogo ha de plantearse el porqué de determinados rasgos materiales de los testimonios y cómo estos pueden llegar a influir en su estructura interna o en la propia textualidad de la poesía que transmiten, evaluando así su efecto crítico. No profundizaré en ello, en tanto que la idiosincrasia de las fuentes poéticas es, precisamente, lo que ha permitido un especial desarrollo de esta metodología filológica en la investigación sobre poesía de cancionero.

Bien lo sabía Brian Dutton, que no solo nos ofreció un identificador para cada uno de los poemas catalogados en *El cancionero del siglo XV*, creando un sistema que nos permite agilizar nuestro discurso crítico y las referencias a los textos –incluso evidenciando la relación entre estos cuando se combinan dos ID–, sino que también generó un código para las fuentes poéticas, a diferencia de otros parámetros que indexó, pero que no consideró necesario codificar. Esta es la evidencia más clara de la importancia que Dutton dio a las fuentes, al nivel de la que recibieron los propios textos, incluso convirtiéndose en el principal de los instrumentos de organización de su catálogo, puesto que sus volúmenes se estructuran a partir de ellas.

¹ Germán Orduna reivindica, junto a la *descripción textual*, otras dos operaciones esenciales de una fase inicial del ejercicio ecdótico: «La *descripción textual*, con el estudio codicológico consiguiente, y la *collatio externa* tienen alcance casi arqueológico, puesto que debe cumplirse un examen completo de los testimonios con interpretación de los hechos relevados en relación con el contenido. De esta *collatio hermenéutica* de los testimonios irán surgiendo los datos que permitan configurar la historia particular de ese texto, instrumento valioso para controlar la relación estemática entre los testimonios surgida de la colación de variantes y para establecer las mejores y más seguras vías para la integración del texto» (2000, 188). Para la *collatio externa*, véase también Orduna: 2005, 101-102.

² Incluso para casos de testimonio único, como se explica en Martos: 2019.

Es bien sabido, al menos por los que nos dedicamos a poesía de cancionero, que sus identificadores se han formado con una simple combinación de dos letras y uno o dos números, cuya secuencia permite distinguir fácilmente las fuentes manuscritas de las impresas, puesto que las primeras priorizan las iniciales del lugar y/o de la biblioteca, como criterio organizador, mientras que las segundas anteponen los dos últimos dígitos del año de impresión a las dos iniciales de autor u obra. Si su datación no está documentada de manera explícita, se incorpora, eventualmente, un asterisco tras los dígitos correspondientes.

Antepone Dutton los manuscritos a los impresos, sin duda porque la transmisión de los textos y la propia existencia de los cancioneros es anterior a la aparición de la imprenta y a su llegada a tierras hispánicas, lo que no implica, como es lógico, que tal secuencia sea siempre la que encontremos en las fuentes poéticas. De hecho, las copias manuscritas tardías, tanto de impresos antiguos, como de los propios códices, son las que, a mi parecer, han complicado notablemente la elección y delimitación de fuentes del catálogo de Dutton. Si bien su arco cronológico contempla la poesía del siglo xv hasta 1520, las fuentes manuscritas que cataloga transgreden, con bastante frecuencia, estos límites, para llegar, incluso, a los numerosos testimonios decimonónicos, entre los cuales nunca se planteó incorporar los impresos. Si, por un lado, estas copias tardías difuminan los límites de su repertorio de fuentes, para las cuales decidió no ser sistemático, por el otro han proliferado las noticias de nuevos manuscritos, por la falta de una catalogación previa ante otros fondos más antiguos o por su reciente llegada a las bibliotecas de acceso público, tras estar en los estantes particulares de algún bibliófilo.

De esto son buena muestra los estudios de fuentes manuscritas que se han elaborado desde el grupo CIM, disponibles *en open access* en el apartado de *Descripciones codicológicas* de su web (Martos: 2011-2023)³ y que se estructuran en dos secciones: la de *Fuentes manuscritas incorporadas en Dutton* y la de *Otras fuentes manuscritas*. Se avanza aquí, por tanto, en el conocimiento de los testimonios poéticos manuscritos, desde una mayor profundidad o revisión del estudio externo e interno de las fuentes ya indexadas por Dutton, hasta su propia ampliación, recopilando nuevos testimonios manuscritos, todos ellos, de momento, del siglo xvi al xix.

Estos resultados son consecuencia de la propia metodología y objetivos del grupo, con la reflexión ecdótica y la fijación crítica de los textos como finalidad última, desde la filología de autor e interesados por la transmisión impresa, para la que es

³ Se describió y contextualizó este espacio digital para la poesía de cancionero a propósito de las bases de datos relacionales con contenidos e índices de los once volúmenes de MN13 (Martos: 2018a), un proyecto ilustrado que, desde la RAE, buscaba recuperar e imprimir el cancionero del siglo xv (Martos: 2012).

fundamental entender sus relaciones con la manuscrita. Es por todo ello que la selección de los testimonios manuscritos deriva, en última instancia, del interés ecdótico por ciertos autores y obras, pero no tiene como objeto un proyecto exhaustivo de catalogación de fuentes poéticas manuscritas, sino que esta sección de su portal web se generó como un receptáculo que reuniese los resultados al respecto. A pesar de ello —o precisamente por ello—, supone un complemento indudable a Dutton, en profundidad y en cantidad, que, a día de hoy, ofrece ya el estudio de cuarenta y cinco testimonios manuscritos⁴.

El alcance de esta sección es, en cualquier caso, muy diferente a lo que implicó un proyecto como el *Cancionero Virtual*, que supuso una decidida actualización y explotación en línea de los materiales del catálogo de Dutton, sin limitarse a las descripciones en sí, sino que también generó posibilidades de búsqueda y cotejo de versiones o variantes⁵. El propio título de este magno proyecto declaraba abiertamente el objeto y alcance de sus intereses: *An Electronic Corpus of Castilian «Cancionero» Manuscripts*, es decir, tan solo interesado en los cancioneros manuscritos⁶. Y es que la filología material aplicada a los cancioneros era una metodología que, fundamentalmente, se había desarrollado desde la codicología, interpretando la complejidad de las grandes colecciones manuscritas. El estudio material e interno del cancionero manuscrito creó escuela.

Ese recuento de cuadernos, esa atención a cualquier rasgo de la materialidad física o esa comparación interestrófica o intraestrófica, que ilustraba lo que después se definió como *collatio* externa, traspasando los límites de la propia poesía, se ha asentado en los estudios sobre el cancionero hispánico desde hace más de treinta años y es uno de los rasgos que definen su método. Ha habido un *idilio*, si se me permite la metáfora, entre estudios de cancionero y codicología. No tanto así, sin embargo, en lo que respecta a la poesía impresa, cuyo estudio ecdótico resultaba más complejo por una poligénesis mayor de sus variantes y versiones en cuanto a la interpretación de los datos que ofrece la *collatio codicum*, a menudo analizados

⁴ Generados por el grupo CIM, porque también se ofrece la descripción de VM1 a cargo de Andrea Zinato y, en este sentido, la sección está abierta a otras contribuciones externas, que permitan reunir estudios de fuentes poéticas manuscritas y completar, así, el espectro de manera tan amplia como sea posible.

⁵ Unas funcionalidades que, sin embargo, se perdieron en 2021 al dejar de estar accesible en web y que esperamos que pronto se puedan restaurar. Como evidencia Enrique Ripoll (2023), «la URL donde se alojaba originalmente (<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>) devuelve un mensaje de que no está accesible [consulta: 10 febrero 2023]. Se puede acceder parcialmente gracias a la Wayback Machine del proyecto Internet Archive en <<https://web.archive.org/web/20200711215838/http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>».

⁶ Ofreciendo, simplemente, el escaneado de las seis páginas del índice de fuentes poéticas impresas de Dutton, que cerraban el último volumen de su catálogo (1990-1991, vii, 664-669).

desde los presupuestos aprendidos para la poesía manuscrita, con lo que implica tal error de método. Y, menos aún, en lo que respecta a los propios impresos como objeto de estudio, atendidos desde una cierta perspectiva de historia del libro y sin que la bibliografía material fuese tan permeable como la codicología para los investigadores en poesía de cancionero. De sus contadas excepciones, en cualquier caso, se puede trazar, sin duda, cierto árbol genealógico en términos de ese interés científico por la poesía impresa, con especial atención a los pliegos poéticos y, fundamentalmente, desde una perspectiva de catalogación.

Por todo ello, el grupo CIM priorizó el estudio de la transmisión y la variación de la poesía impresa de cancionero y de romancero, para el cual seguía siendo necesario el análisis de la tradición manuscrita, desde el mismo momento en que las variantes *en la imprenta* no tenían por qué ser siempre *de imprenta*⁷, sino que algunas de ellas reproducirían lecciones anteriores no siempre conservadas; o porque las variantes manuscritas podían provenir de fuentes impresas, mediante procedimientos de copia puntual que no necesariamente llegasen a generar *codices descripti*; o porque los propios originales de imprenta fueron manuscritos en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trataba de una *editio princeps*. Las razones para la variación ya no respondían solo a errores, sino que la apropiación del texto poético era mucho mayor en la imprenta y no siempre podemos explicarla como herencia de una tradición manuscrita o interpretarla como variantes de autor. El estudio de las propias fuentes a partir de la bibliografía material y del conocimiento de cómo funcionaban los talleres de imprenta supuso otra importante barrera u obstáculo, que se intentó superar para completar el estricto conocimiento de los impresos —y no solo su catalogación— también desde la filología material.

Estos años dedicados a la reflexión ecdótica del cancionero impreso, siempre partiendo del acercamiento a las propias fuentes, singularizándolas, para hacer lo propio con la perspectiva de autor, son el preámbulo de lo que, ahora sí, se ha convertido en un proyecto específico: la creación de diferentes repertorios abreviados y de un gran catálogo de fuentes poéticas impresas, que completase el panorama crítico al respecto en estos más de treinta años en los que hemos contado con *El cancionero del siglo xv* de Brian Dutton (1990-1991), si no cuarenta, si consideramos su *Catálogo-índice* (1982). Al añadirle el interés por el romancero, el espectro de estudio se amplía mucho más y es Rodríguez-Moñino el principal punto de partida, desde su *Manual* (1973-1978) y su *Diccionario* (1970) o *Nuevo Diccionario* (1997).

⁷ A esta cuestión, de hecho, se dedicó el *II Coloquio Internacional CIM. La variante en la imprenta* y la monografía *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía* (Martos: 2017a), para lo cual es de especial interés su nota introductoria (Martos: 2017b).

Los repertorios abreviados están al servicio de la filología material, sin lugar a dudas, pero, *sensu stricto*, pertenecen a una fase previa a partir de la cual coleccionar estos impresos y sus ejemplares como referente y punto de partida para su análisis. Suponen una *solución de urgencia* para ampliar, depurar y actualizar la catalogación de fuentes poéticas impresas que nos ofrecieron Dutton o Rodríguez-Moñino, partiendo de la bibliografía que se ha ido generando a lo largo de estas décadas y de la propia investigación del grupo. Aquí radica el interés de estos repertorios abreviados, en plural, porque no se limitan a este que aquí se presenta, de fuentes poéticas incunables.

A partir de las necesidades detectadas, si no generadas, por nuestras propias líneas de estudio, se dará lugar a ocho repertorios, organizados en tres grupos:

- a) Ofreceremos tres repertorios abreviados de romancero en *open access*, dos de ellos de fuentes impresas y otro de fuentes manuscritas, en un arco cronológico que irá desde el siglo xv hasta 1552: el *Repertorio abreviado del romancero manuscrito* (RARM), el *Repertorio abreviado del romancero incunable* (RARI) y el *Repertorio abreviado del romancero impreso (1501-1552)* (RAR16). El primero y el último de estos, a cargo de Virginie Dumanoir (2023) y de Mario Garvin (2022) ya se han publicado en abierto y, en breve, lo hará el RARI, que completará la catalogación del romancero antiguo hasta mediados del siglo xvi.
- b) Al *Repertorio abreviado de incunables poéticos* (RAIP), que se justifica y delimita en este trabajo, se unirá en el futuro un *Repertorio abreviado de postincunables poéticos* (RAPP), en ambos casos atendiendo a la tradición castellana como criterio de indexación.
- c) El matiz es oportuno porque también se contempla la tradición catalana, cuya prioridad será elaborar el *Repertori abreujaat d'impresos del Natzaré* (RAINA), el volumen facticio de impresos poéticos breves más importante, por su antigüedad y rareza, de la tradición catalana, de la cual recoge su(s) primer(os) pliego(s) poético(s) (Martos: 2023, 198-229). Este volumen facticio es comparable, por tanto, a los *Pliegos Poéticos de Praga* castellanos por su singularidad y por su antigüedad, aquí aun mayor, que compensa el número menor de impresos⁸. Este será el primer paso, antes de generar el *Repertori abreujaat d'incunables amb poesia catalana* (RAIPC) y el *Repertori abreujaat de postincunables amb poesia catalana* (RAPPC).

⁸ Veintiuno en el *Natzaré* (Martos: 2023, 208-210) y ochenta y dos en los *Pliegos de Praga* (Menéndez Pidal: 1960).

Los campos incorporados a las entradas de cada uno de estos repertorios serán similares, pero variables, adecuándolos a las necesidades y peculiaridades de las fuentes recopiladas, así como a su eventual desarrollo posterior en un catálogo más amplio. Si no fuese así, las fichas contemplarían más campos, sin perder, en cualquier caso, su naturaleza de repertorio abreviado.

Si nos centramos en el *Repertorio abreviado de incunables poéticos*, que es el objeto último de este trabajo, cada una de sus entradas se iniciará con el código asignado a ella como identificador, que incluirá el que le aportó Dutton (CIM/RAIP-74*LV) o, cuando se trate de fuentes no catalogadas por él, se generará otro nuevo que seguirá su modelo (CIM/RAIP-87FD)⁹. Esta será una de las principales utilidades y razones que justifican la necesidad de este repertorio, puesto que actualizará el catálogo de fuentes poéticas incunables, ampliándolas, bien por nuevos hallazgos, bien por olvidos de Dutton, bien por problemas de delimitación de los impresos. Y es que los límites de las fuentes no siempre están tan claros como podría parecernos y en este repertorio se dejará evidencia de ello, tanto por adición como por supresión, puesto que los ejemplares, como pone de manifiesto el cancionero 92VC de la Biblioteca Nacional de España (Fernández Valladares: 2019), en ocasiones reúnen materiales procedentes de ediciones diferentes, incluso desconocidas, como en este caso. En este sentido se revisarán, al menos, dos entradas de Dutton, una de las cuales desaparecerá (82*JM), mientras que la otra implicará un desdoblamiento en dos incunables poéticos diferentes (99*RN) (Martos: 2021, 344).

El propio proceso de indexación de fuentes, delimitándolas, por ampliación o reducción es suficiente para justificar su pertinencia y su necesidad, puesto que de la nuestra partió este proyecto general, en todo su alcance, y el RAIP, en particular. Más aún cuando se ofrece un sistema completo de identificación dependiente y/o coherente con el sistema de Dutton, que, desde un primer momento, podrá ser referido y servirá para coordinar la necesidad de codificación de nuevas fuentes. El identificador CIM/RAIP-87FD referirá la ficha del repertorio, pero la fuente en sí será, simplemente, 87FD, actualizando y completando, de esta manera, el catálogo de Dutton.

Algunos de estos códigos ya han sido propuestos por investigadores concretos, con mayor o menor arraigo y, de momento, sin duplicación de identificadores para una misma fuente impresa, ni tampoco solapándose una misma referencia para dos testimonios. Esto último es mucho más fácil que se produzca en las fuentes

⁹ «Denominándola 87FD, por el año de impresión y las iniciales de su editor y responsable literario, Ferrando Díez» (Martos: 2018b, 532), como se justificó al dar la primera noticia de la necesidad de incorporarse al repertorio establecido por Dutton.

manuscritas, al anteponer las iniciales del lugar y biblioteca, como ha ocurrido con un pretendido MN68, que ya se ha utilizado para identificar manuscritos poéticos diferentes¹⁰. Es por esto, entre otras razones, que, al no ser tampoco un proyecto cerrado el de nuestras *Descripciones codicológicas*, se ha preferido distinguir entre fuentes manuscritas indexadas por Dutton o no, sin aportar a estas últimas un identificador siguiendo su modelo¹¹.

Sin embargo, dado que las fuentes poéticas impresas anteponen los dos últimos dígitos del año, no solo se delimita claramente la cronología del corpus de fuentes, en un arco que ni siquiera alcanza los cincuenta años (1474-1520), sino que hay margen para que no coincidan dos identificadores. Valga como ejemplo el caso de 82IM y 82*IM, donde el código de dos ediciones relacionadas por autor y contenido podría haber llegado a coincidir si ambas fuentes hubiesen tenido fecha impresa y, con ello, el asterisco hubiese sido innecesario; en ese caso, se habrían buscado otras iniciales, de la misma manera que el propio Dutton, por las razones que fuese, decidió hacer para 92VC y 95VC, ya no primando el autor Íñigo de Mendoza (IM), sino las *Coplas de la Vita Christi* como obra principal (VC).

Tras el código, se indicará un título normalizado por el que reconocer la fuente, que no necesite contemplar toda la estructura interna, puesto que esta se desarrollará en el catálogo ampliado (POECIM). Este título corresponderá al nombre del cancionero o, en su caso, a la primera de las obras, que, en la imprenta, suele ser la más extensa y, desde luego, la principal. Podría precederle el nombre del autor o del compilador del cancionero, si no es que este ya se incluye en el título, como es el caso del *Cancionero de Llabià* (86*RL) o del *Cancionero de Juan del Encina* (96JE).

Si este primer criterio identifica la fuente por sus contenidos, el segundo de ellos se destina a los datos técnicos del propio incunable poético, de la edición: el pie de imprenta, con lugar, impresor y fecha, que estará entre [] cuando no esté documentado, además de anteponer un *c.* a su datación, una referencia a la que se podrán incorporar signos de interrogación si no hay otros criterios añadidos que así lo puedan confirmar. Unos datos y otros no reproducen obligatoriamente los de *El cancionero del siglo xv*, sino que se completan o corrigen, como es el caso del *Cancionero de Llabià*, que María Mercè López Casas (2020) indica que debió de haber sido impreso por Pablo Hurus *c.* 1486-1490, frente a Dutton (1990-1991, V, 5), que lo atribuye a Juan Hurus y lo data en «¿1484-1488?». En este sentido, si

¹⁰ Valga como ejemplo el manuscrito decimonónico de la *Poesías de Cetina* (BNE, MS/4069): «Al no figurar en *El Cancionero del siglo xv* de Dutton, siguiendo su sistema, le hemos dado la sigla convencional de MN68*» (Díez Garretas: 2018, 99, n.º 62).

¹¹ No hay mucho margen de maniobra, por tanto, al ser las iniciales alfabéticas del fondo, además de que, al considerarse una cronología de varios siglos, se multiplicarán las fuentes hasta extremos insospechados y se estará indexando con una ordenación que originará el mero azar.

la datación propuesta para el impreso cambiase y no correspondiese exactamente al identificador de Dutton, como es el caso del incunable 96*AE, que, lógicamente, no pudo haberse imprimido en 1496 si el episodio histórico que recoge tuvo lugar en 1497, este no se modificaría por su arraigo en la tradición crítica y para evitar la existencia de dobles códigos. Cuando el estudio material e interno de los ejemplares lo ha permitido, se completan o corrigen, en definitiva, los datos de imprenta, a menudo entre interrogantes, incompletos o, incluso, ausentes, si no errados, en *El cancionero del siglo XV*.

A continuación del pie de imprenta, en ese mismo criterio se aduce el formato del impreso (*folio, 4º, 8º...*) y, siempre que se haya podido comprobar físicamente, las hojas originales de la *ideal copy* de la edición incunable y no del ejemplar, unos datos que Dutton, en particular, y la tradición bibliográfica, en general, confunden a menudo. Valga como ejemplo de ello los «66 folios» que Dutton computa para 74*LV, frente a los 60 que, al menos tuvo la edición, porque, como se ha demostrado recientemente, el ejemplar está mutilado, al menos, de una hoja, al final del incunable, mientras que las otras siete hojas eran guardas y no parte del impreso (Martos: 2023, 72-79).

La catalogación de ejemplares es uno de los criterios que, junto a la propia incorporación de nuevas fuentes, supone una importante ampliación respecto de los datos ofrecidos por *El cancionero del siglo XV*, muy limitados en este sentido, lo que acaba dificultando su localización. Probablemente, lo más habitual es la ausencia bastante generalizada de firmas, como en 85*ML «Évora, pública» u 89*AM «LB»¹², pero también su falta de actualización, como en el caso del ejemplar único de 82*GM, cuya signatura actual en la Huntington Library de San Marino, California, es Rare Books 92501 y no Pr.9581.4X. De algunos incunables de ejemplar único no aporta, ni siquiera, su lugar de conservación, como es el caso de 85*MR, que ya se encontraba entonces en la British Library de Londres con signatura IA.53204. De otros, incluso, se aduce una localización incorrecta, puesto que el ejemplar único de 74*LV no se conserva en «Valencia, Biblioteca Capitular», sino en la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, con signatura CF/1. De los que se conserva más de un testimonio, es extraño que recoja la localización de todos ellos, como en 82*IM («EM X-II-17 y Palermo Comunale Esp.-XI.F.56 n.º 3»), del que faltaría el ejemplar de Cambridge, Massachusetts, Houghton Library, Inc. 9509.6 (32.4), o como el caso sintomático de 86*RL, del que únicamente se localiza el ejemplar «MN I-2567», cuando son seis los que hoy se conocen de este cancionero incunable: Madrid, Biblioteca Nacional de España, INC/2567 e

¹² Por Évora, Biblioteca Pública de Évora, Inc. 464 y Londres, British Library, IA.53512, respectivamente.

INC/2892; Londres, British Library, IB.52163; El Escorial, Real Biblioteca, 32-I-13 (1º); Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ink 18.C.18; París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-14¹³. Se incorpora, asimismo, la información al respecto en las fichas específicas de nuevas fuentes, como 87FD, 90*IM¹⁴ o el pliego poético de Antón Sánchez de Ayala (96*SA), del que dieron noticia Juan Carlos Conde y Víctor Infantes (2002 y 2005), entre otros, como los fragmentos descubiertos por Mercedes Fernández Valladares (2019) (91*PT y 91*VC), así como, a partir de ella, se pone en orden la distribución de ejemplares entre 92VC y 95VC. Y, en este mismo sentido, se desarrolla y actualiza la información sobre impresos perdidos, bien por su recuperación, como 93*PL, a cargo de Pedro M. Cátedra y Pedro Martín Baños (2017), bien por la discriminación de diferentes ejemplares según sus noticias históricas, que es lo que ofrecemos en 97*VT (Martos: 2022).

Por su carácter abreviado, la información de estas fichas sobre repertorios bibliográficos se limitará a los de Haebler y Vindel sobre incunables hispánicos, a los dos catálogos internacionales de incunables de mayor alcance y solvencia (GW e ISTC), ambos en *open acces*, como es el caso también de Philobiblon, del que se recogerá su manid en BETA o BITECA. Asimismo, se ofrecerá una bibliografía muy selecta y específica sobre la propia fuente que haya supuesto su recuperación o que haya implicado un avance en el conocimiento del propio impreso, como ocurre, por ejemplo, en cuanto los trabajos aducidos en 74*LV, 87FD, 92VC, 93PL o 96*SA, entre otros.

Una sección y otra de la ficha se ampliarán notablemente en el catálogo *Poesía, Ecdótica e Imprenta* (POECIM) (Martos: 2022-2023), entre muchos otros aspectos. En este espacio es donde se ofrecerá un estudio específico de las fuentes poéticas incunables desde la filología material, distinguiendo entre la propia edición y sus ejemplares conocidos, así como atendiendo a su historia y al contexto socioliterario que los enmarca, al que, de hecho, se dedica una sección específica, como uno de los intereses que caracteriza al grupo. Y, en este mismo sentido, se desarrollarán otras dos secciones que evidencian esa atención ecdótica integral, partiendo de la materialidad y contenidos de la fuente, para establecer su caracterización ecdótica desde la *collatio* externa y *collatio codicum*, a lo que se suma un estudio lingüístico

¹³ Para la identificación y estudio de los ejemplares, véase BETA (manid 1867) y López Casas y Mangas Navarro: 2022.

¹⁴ En este caso, es Manuel Moreno quien propuso 90*IM para esta edición burgalesa de las *Coplas de la Vita Christi*: «90*IM - No figura en Dutton, propongo la sigla a la manera de Dutton» (Moreno: 2011, 53). La referencia ha arraigado entre los estudiosos, a pesar de haberse usado en un artículo concreto, lo que evidencia la necesidad de estas nuevas siglas y la predisposición científica a incorporarlas, más aún cuando se trata de un proyecto que, de manera sistemática, las ofrezca recogidas en línea y en abierto en este repertorio abreviado aquí descrito, justificado y contextualizado.

del testimonio. En la sección final, se catalogarán repertorios, facsímiles, ediciones y transcripciones o bibliografía sobre la fuente. Este catálogo, sin embargo, pertenece a una segunda fase de desarrollo de nuestro objeto de estudio: las fuentes poéticas incunables. Antes de llegar a él y mientras se desarrolla por completo, necesitamos coleccionarlas en el *Repertorio Abreviado de Incunables Poéticos*, que siempre será provisional, a la espera de que los silencios de las pérdidas o los olvidos de los investigadores, entre los que nos incluimos, se conviertan en nuevas noticias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [BETA] FAULHABER, Charles B. *et al.* *Biblioteca Española de Textos Antiguos*, en *Philobiblon*, Berkeley, The Bancroft Library/University of California Berkeley [en línea]. <<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmb.html>> [14 marzo 2023].
- CÁTEDRA, Pedro M. y Pedro MARTÍN BAÑOS (eds.). *El laberinto del duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León, compuesto por Juan de Padilla e publicado la primera vez en Sevilla en 1493*. Salamanca: SEMYR, 2017 («Arcadia», 3).
- CONDE, Juan Carlos. «Observaciones bibliográficas y literarias sobre medio pliego suelto». En BOTTA, Patrizia (ed.). *Filologia dei Testi a Stampa (area iberica)*. Modena: Mucchi Editore, 2005, pp. 229-240.
- CONDE, Juan Carlos y Víctor INFANTES. «Nótula sobre medio pliego poético incunable desconocido: las *Coplas* navideñas de Antón Sanches de Ayalla (Valladolid, Pedro Giraldi y Miguel de Planes, 1496)». *Pliegos de Bibliofilia*, 2002, 20, pp. 3-6.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús. «*La Doctrina que dieron a Sara de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición crítica*». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2018, 7, pp. 66-149.
- DUMANOIR, Virginie. *Repertorio abreviado de fuentes del Romancero manuscrito*. En MARTOS, Josep Lluís (coord.). *CIM - Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant, 2023. <<https://cancioneros.org/rarm>> [14 julio 2023].
- DUTTON, Brian. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*. Madison: Seminary of Medieval Studies, 1982.
- DUTTON, Brian. *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991. 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. «Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92Vc) con sorpresa inserta: unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de *La Pasión trovada* y de la *Vita Christi*». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2019, 8, pp. 50-106.
- GARVIN, Mario. *Repertorio abreviado de fuentes impresas del Romancero (1501-1552)*. En MARTOS, Josep Lluís (coord.). *CIM - Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant, 2022. <<https://cancioneros.org/rar>> [14 marzo 2023].
- LÓPEZ CASAS, María Mercè. «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)». *Revista de Poética Medieval*, 2020, 34, pp. 131-158.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè y Natalia Anaís MANGAS NAVARRO. «*Cancionero de Llabiá* (POECIM/86*RL)». En MARTOS, Josep Lluís (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e*

- Imprenta* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant, 2022. <<https://cancioneros.org/poecim/poecim86rl>> [14 marzo 2023].
- MARTOS, Josep Lluís (coord.). *CIM - Cancioneros Impresos y Manuscritos* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant, 2011-2023. <<https://cancioneros.org>> [14 marzo 2023].
- MARTOS, Josep Lluís (ed.). *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2017(a) («Cancionero, Romancero e Imprenta», 1).
- MARTOS, Josep Lluís. «Decisiones ecdóticas ante la reescritura de la poesía». *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2017(b), pp. 9-11.
- MARTOS, Josep Lluís. «CIM: un espacio digital para la poesía de cancionero. Bases de datos». En LALOMIA, Gaetano y Daniela SANTONOCITO (coords.). *Literatura medieval (hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018(a), pp. 323-337.
- MARTOS, Josep Lluís. «Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87Fd y Juan Tallante». En ZINATO, Andrea y Paola BELLOMI (eds.). *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Comol Pavia: Ibis, 2018(b), pp. 523-533.
- MARTOS, Josep Lluís. «*Recensio* y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella». En TOMASSETTI, Isabella (ed.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 1179-1190.
- MARTOS, Josep Lluís. «Manuscritos e incunables en el entorno de los Reyes Católicos: el cancionero EM6». *RILCE*, 2021, 37/1, pp. 319-346
- MARTOS, Josep Lluís. «Estudio de un pliego poético incunable perdido: edición y ejemplares de las *Coplas* de Hernán Vázquez de Tapia (97*VT)». *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2022, 26, pp. 421-438.
- MARTOS, Josep Lluís (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant, 2022-2023. <<https://cancioneros.org/poecim>> [14 marzo 2023].
- MARTOS, Josep Lluís. *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2023, («Medievalia Hispánica», 37).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960, 2 vols.
- MORENO, Manuel. «Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el *Cancionero Capitular de la Colombina* (Sv2)». En MARTOS, Josep Lluís (ed.). *Del impreso al manuscrito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 47-71.
- ORDUNA, Germán. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- ORDUNA, Germán. *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- RIPOLL, Enrique. «Cancionero e imprenta en la red». *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 2023, 21, pp. 11-24.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, 1970.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1973-1978, 4 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Edición corregida y aumentada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia, 1997.

PROLEGÓMENOS PARA LA EDICIÓN DE LAS *RIMAS SUELTAS* DE JUAN DE LA CUEVA: DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO DEL AUTÓGRAFO (SEVILLA, BIBLIOTECA CAPITULAR Y COLOMBINA, MS. 56-3-4)*

ANTONIETTA MOLINARO
Università di Napoli Federico II

RESUMEN

La finalidad de estas páginas es la de presentar algunos avances en nuestra investigación sobre las *Rimas sueltas* de Juan de la Cueva y su testimonio fundamental, esto es, el manuscrito autógrafo que se conserva en la Biblioteca Capitulare y Colombina, ms. 56-3-4. En concreto, nos proponemos abordar el análisis material externo e interno del códice con el propósito de destacar el complejo origen y la fisonomía final de este autógrafo, su considerable estratificación interna y el necesario cuestionamiento, por lo menos en esta fase inicial, de su estatus de última voluntad del autor.

Palabras clave: Juan de la Cueva; filología de autor; autógrafo; edición crítica; descripción de un códice.

ABSTRACT

The aim of these pages is to present some advances in our research on the *Rimas sueltas* of Juan de la Cueva and its fundamental testimony, that is, the autograph manuscript preserved in the Biblioteca Capitulare y Colombina, ms. 56-3-4. More specifically, we propose to approach the external and internal material analysis of the codex with the aim of highlighting the complex origin and final structure of this autograph, its considerable internal stratification and the necessary questioning, at least in this initial phase, of its status as the author's last will.

* Esta investigación se enmarca en el proyecto PRIN 2017, *La tradizione del testo letterario in area iberica nel secolo d'oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime* (CUP E64I19002610006), dirigido por el profesor Antonio Gargano (Università di Napoli Federico II).

Keywords: Juan de la Cueva; author's philology; autograph; critical edition; description of a codex.

1. HACE UN PAR DE AÑOS, tras llevar algún tiempo interesándonos en las rimas de Juan de la Cueva (1543-1612) con vistas a una nueva edición, llegamos a recopilar algunos datos preliminares que, junto con unas cuantas observaciones generales y unas muy cautelosas hipótesis de trabajo, dimos a la luz en la revista *Creneida* (Molinaro: 2021)¹. Ya en esa ocasión destacamos la indiscutible centralidad del testimonio autógrafo de las «Rimas sueltas» –como las definía el autor al presentarlas a su público lector– para el estudio de una parte muy amplia y significativa de la producción poética de Cueva como son sus sonetos, canciones, epístolas y otras composiciones en metros italianos. De hecho, el códice *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte* constituye sin duda el testimonio más completo y autorizado del conjunto de estas composiciones breves que, tras una primera aparición impresa bajo la forma de una antología limitada a lo amoroso, las *Obras de Juan de la Cueva* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1582), el prolífico ingenio sevillano había ido reorganizando y enriqueciendo de muchos textos en un nuevo libro de rimas que, más que una «segunda edición» de ese primer cancionero, se proponía como una nueva obra, en evidente diálogo con la primera pero, al mismo tiempo, profundamente revisada tanto en su estructura como, aún más, en su sentido (Molinaro: 2021, 351-353).

La finalidad de estas páginas es, por tanto, la de presentar algunos avances en nuestra investigación sobre esta poesía y su testimonio fundamental. En concreto, nos proponemos abordar el análisis material externo e interno del códice con el propósito de destacar el complejo origen y la fisonomía final de este manuscrito autógrafo, su considerable estratificación interna y el necesario cuestionamiento, por lo menos en esta fase inicial, de su estatus de última voluntad del autor.

2. En Granada, estando enfermo en la cama, Cueva dictó su escueto testamento, autorizando a sus herederos la venta de todos sus bienes y reservando, en cambio, con una manda *ad hoc*, la custodia de sus «obras poéticas» a «la librería del convento de la cartuja de la ciudad de Sevilla» (Reyes Cano: 1981, 118). Con la esperanza de poder pronto encontrar algún dato fehaciente sobre la ejecución

¹ Para evitar extendernos aquí en estériles repeticiones, remitimos a este artículo para una reconstrucción del estado de la cuestión sobre la obra poética de Cueva y una actualización de su tradición textual.

de esta codiciada donación de los manuscritos a la Cartuja de Santa María de las Cuevas, hay que señalar por ahora que, a lo largo del siglo XVIII, el códice que nos ocupa, junto con su segunda parte —de la que hablaremos enseguida—, fue adquirido por el insigne bibliófilo sevillano don Miguel Espinosa Maldonado de Saavedra y Tello de Guzmán (1715-1784), segundo conde del Águila, conforme atestigua el inventario que de sus manuscritos realizaron dos libreros sevillanos poco después de su muerte. Finalmente, comprados por el Cabildo, los dos valiosos autógrafos pasaron a enriquecer el amplio patrimonio bibliográfico de su sede actual, la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (Cebrián: 1991, 82)².

Los dos códices en cuarto que custodió el conde de Águila coinciden con toda probabilidad con el autógrafo que nos ocupa, donde Cueva reunió sus composiciones poéticas breves, y con un «segundo tomo», en el que el poeta dio acogida a sus obras en verso de mayor envergadura. Ambos manuscritos fueron confeccionados por el autor en una fase bastante avanzada de su trayectoria vital como las dos partes de un magno proyecto unitario, tal y como explicaba en la *Dedicatoria* al hermano Claudio, bajo cuyo favor y protección habría tenido que encontrar los tipos de la imprenta:

[...] junté de mis papeles esse volumen —hecho en diferentes tiempos, a varios propósitos, sin el principal que es amatorio—. Hize división dél en dos partes: en la primera puse todas las rimas sueltas, mezclando con la variedad de sugetos las composiciones amorias, micivas i burlescas, por variar los gustos a los letores; en la segunda van las obras continuadas, en que no entiendo que se hallará menos gusto que en la variedad de las primeras, i al fin las unas i las otras —aunque temerosas— van confiadas i seguras con tan seguro protector [...] (C1, fol. 2v)³.

En suma, un solo volumen en dos tomos: por un lado, las «rimas sueltas», esto es, el ms. 56-3-4 (*olim* 82-2-4), y, por el otro, las «obras continuadas», ms. 56-3-5 (*olim* 82-2-5), conocidos por los estudiosos respectivamente como C1 y C2⁴.

² No sorprende, por tanto, que el manuscrito no figure en los dos inventarios realizados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, respectivamente por el canónigo Juan de Loaisa (ms. 57-1-19) y por el racionero de la Catedral Diego Alejandro de Gálvez (ms. B-361bis), y que solo esté fichado en el más reciente catálogo digital de la biblioteca. Aprovechamos la ocasión para agradecer a los bibliotecarios de la Institución Colombina su constante disponibilidad y ayuda.

³ Debido a la naturaleza de este trabajo, consideramos oportuno adoptar unos criterios de transcripción bastante conservadores. Por tanto, nos limitamos a normalizar el uso de las mayúsculas y minúsculas, la acentuación y la puntuación. Señalamos con la cursiva el desarrollo de las abreviaturas. En nuestras menciones, siempre seguimos la foliación moderna a lápiz. Cfr. *infra* para más información sobre las distintas foliaciones del manuscrito.

⁴ Ofrecen una descripción de ambos códices tanto Wulff (1887, III-XXXIV) como Reyes Cano (1982, VIII-XIII).

3. Centrando, pues, la atención en el manuscrito de las *Rimas sueltas*, se trata de un grueso códice facticio en papel con encuadernación en pergamino que lleva en el lomo el rótulo: «I.n DE LA CUEVA. / Obras Manus. / T. 1» y, más abajo, en un recuadro negro, se repite la cifra: «1». En la parte inferior está encolado el tejuelo con la signatura actual: «arm. 56, est. 3, n.º 4». En la cubierta figuran las referencias a las dos colocaciones anteriores del códice en la Biblioteca Capitular: Z-133-49, que es la signatura más antigua, en la parte central alta, y, más arriba y con una tinta más marcada, la posterior 82-2-4.

El tomo está constituido por 377 folios de tamaño 210x147 mm (fols. III, 372, II'). Las hojas eran originariamente de tamaños distintos y han sido igualadas mediante guillotina. Los bordes superior, inferior y lateral han sido pintados en rojo. Coevas a la cubierta son las dos hojas de guarda modernas, una inicial y una final. Más internas a estas, se encuentran, una por lado, dos hojas de protección más antiguas y muy deterioradas en los bordes, con una marca de agua distinta de la que se detecta en el interior del manuscrito y, en cambio, compartida por las hojas de guarda de C2. De este papel procede asimismo el relleno que cubre el hueco de la portada de un pliego impreso cosido en la parte final del códice (fol. 320r) –aunque el parche no incluya la marca de agua, sí coinciden perfectamente los corondeles– así como los trozos de papel puestos a soporte de varias hojas que debieron de rasgarse debido al uso –la misma marca de agua aflora, por ejemplo, en el doble parche aplicado en los bordes de uno de los últimos folios (fol. 370v)–. Al no haber trazas de restauración alguna en los registros de la Institución Colombina, este proceso de saneamiento tuvo que realizarse verosímilmente antes de que el códice llegase a su localización actual. Tal vez la identificación de la marca de agua de este papel podría en futuro proporcionarnos más datos al respecto.

En principio, el códice llevaba una fecha en la portada (fol. IIIr) que, lamentablemente, ya no se consigue leer en su totalidad («160...») por desgaste de la hoja. Otra fecha se encuentra en la dedicatoria: «1 de enero de 1603» (fol. 3v), ofreciéndonos, sin embargo, solo una datación aproximada de la confección del conjunto que, como se desprende de algunos datos internos a los textos, acoge asimismo composiciones posteriores, fechables hasta, por lo menos, los años que el autor pasó en Cuenca (Cebrián: 1991, 38 y ss.).

Por explícita admisión del propio Cueva, el códice tiene una naturaleza facticia y procede de «papeles» preexistentes. Dichas hojas y, más frecuentemente, pliegos, conforman 18 fascículos muy irregulares, que van desde los 6 folios hasta los 30, con varios hilos de costura cada uno y con muchas hojas sin su cara correspondiente, en parte cosidas y en parte pegadas al conjunto. Uno de los fascículos acoge entre sus folios un pliego impreso (fols. 320-323), sin año ni otros datos de impresión, que ha sido mutilado del grabado de la portada, al parecer por el propio

autor⁵. A pesar de su significativa irregularidad y del desgaste de muchas hojas en el lado de la costura, es posible identificar el inicio de cada fascículo gracias a las firmas con las que el autor marcó el pie del primer folio de cada uno de ellos a partir del segundo, según detallamos a continuación: *sin letra* (fols. 1-29); A (fols. 30-44); B (fols. 45-67); C (fols. 68-82); D (fols. 83-105); E (fols. 106-119); F (fols. 120-125); G (fols. 126-145); H (fols. 146-164); I (fols. 165-189); K (fols. 190-211); L (fols. 212-238); M (fols. 239-259); N (fols. 260-281); O (fols. 282-302); P (fols. 303-332); Q (fols. 333-356); R (fols. 357-370); S (fols. 371-372). La progresión alfabética nos brinda un primer indicio de una estratificación compositiva del volumen. De hecho, los dos fascículos actuales E y F han sido añadidos después de la primera numeración que, conforme se desprende de la sobreescritura de todas las letras sucesivas, llegaba hasta la letra Q –el actual fascículo R–, es decir, el último fascículo con texto antes del que solo acoge la tabla. Esto significa que los dos fascículos añadidos han sido insertados cuando el primer proyecto ya estaba completo. En cambio, el fascículo del índice, etiquetado con la letra S sin correcciones subyacentes, es contemporáneo o incluso posterior a la organización definitiva con los dos añadidos. Solo se ha detectado una marca de agua a lo largo de todo el códice, que habrá que buscar en los repertorios en uso.

El códice es mutilo en su parte final, ya que los últimos folios han sido recortados de manera bastante brusca, al parecer con unas tijeras. Faltan por lo menos una decena de hojas, aunque es muy probable que, según se desprende de la última hoja actual del manuscrito, el único texto que falta es la epístola final de encargo al hermano Claudio: «Epístola 19 al doctor Claudio de la Cueva, *inquisidor* apostólico, etc., en que le encarga que favorezca i ampare este libro que se le dedica, i lo defienda como protector dél, contra los *offensores* de estas cosas» (fol. 370v)⁶. De esta composición solo conservamos su largo y llamativo epígrafe y el ataque del primer verso que se delata por la llamada del final de la hoja: «En».

4. El estado de conservación del tomo es bastante bueno, aunque el papel, de desigual calidad y gramaje, ha sido afectado de formas distintas por los efectos del tiempo y del permear de la tinta. En algunos puntos las manchas de humedad son

⁵ En realidad, el año es el 1590. Aunque el impreso no lleve pie de imprenta, dicha fecha está incluida en el grabado de la portada que, ausente en este ejemplar debido al corte, se obtiene de otro ejemplar del pliego que está encuadrado en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Cebrián: 2002).

⁶ Notamos que, aunque el corte parece haber sido demasiado violento como para atribuirlo al autor, al admitir la posibilidad de que sea de su responsabilidad, podría conectarse con la muerte del hermano Claudio en 1611 (Reyes Cano: 1981) que desbarató el plan de publicar el cancionero bajo su amparo.

más consistentes y han oscurecido y debilitado considerablemente la parte más externa de ciertas hojas. La tinta suele aflorar en el lado opuesto del folio sin que esto afecte sensiblemente a la lectura del texto. Solo en puntuales ocasiones, en correspondencia con una mayor presión de la pluma o de algunas tachaduras, la acidez de la tinta ha atacado de forma más agresiva el papel causando la rotura de la línea de escritura. Como adelantamos, algunas hojas presentan unos pequeños desgarros laterales, probablemente ocasionados por el acto de hojear las páginas. En casi todos estos casos el borde ha sido reforzado en algún momento con unos parches para evitar que el desgarrar empeorase. Quizás con posterioridad a esta operación de refuerzo, algunas hojas han empezado a deshacerse en los bordes sin remedio, al parecer por haber sido utilizadas como espacio de prueba de pluma con una tinta muy ácida.

Además de las de algún restaurador, el volumen pasó por distintas manos de propietarios, lectores, investigadores y simples curiosos que, en algunos casos, dejaron rastros de su paso.

De hecho, junto con las distintas letras del propio autor, se registran también algunas que no se pueden atribuir a Cueva y que, en cambio, hay que asignar a diversas manos que tuvieron que manejar el códice en varias épocas y con propósitos variados.

En las primeras hojas del códice se encuentra una nota de posesión, que se repite tanto en la portada principal como en el primer folio, «este libro y los demás son del padre cura» (fols. IIIr y 1r), y que identifica a un poseedor religioso —quizás pueda referirse al de custodia conventual en la Cartuja—. De la misma mano son algunos garabatos con función de prueba de pluma, un apunte sucesivo de algunas hojas: «Su magestad nos favorezca y ampare. IHS» (fol. 16r)⁷, y, según parece, dos anotaciones de difícil interpretación escritas en el margen de otros dos folios (fols. 79r y 272v). Otra letra es la de un personaje que nos es desconocido, un tal Andrés Martín de las Fuentes Muñoz, que transcribió su firma y sus iniciales tanto en algunos folios de este códice (fols. 1r, 116v, 117r) como en varios puntos de C2⁸. Además de estas dos manos, hemos identificado por lo menos otras dos. Por un lado, hubo en algún momento alguien que, con una letra redonda muy menuda, anotó algunas variantes en la epístola fúnebre que Cueva dedicó *Al maestro*

⁷ Merece la pena señalar que la notación del fol. IIIr acaba con un monograma: «SHI» coronado por una cruz, que se corresponde con el conocido cristograma usado como símbolo por la Compañía de Jesús, pero con las letras escritas al revés, tal vez por un simple error de inversión ya que se vuelve a añadir, de forma correcta, en esta notación sucesiva.

⁸ Efectivamente, sus anotaciones en C2 son mucho más abundantes que en C1 y hay una en concreto que parece sugerir que se trate de un poseedor del códice: «y así lo firmé y recibí Andrés Martín Muñoz y Fuentes» (C2, fol. 231r).

Francisco de Medina en la muerte del marqués de Tarifa don Fernando Enríquez de Ribera, su discípulo (fol. 353v). Las lecciones alternativas ajenas, anotadas tanto en el interlineado como en el margen de todo el texto, van acompañadas por un subrayado en el lugar correspondiente dentro de la escritura de Cueva, verosímilmente como guía para realizar la copia actualizada de la carta que, entre otras cosas, omitía algunas estrofas internas más vinculadas al destinatario inicial⁹. Estos cambios ponen de manifiesto el intento de reasignar el consuelo originariamente otorgado por nuestro autor al letrado sevillano a un tal «Ambrosio» (fol. 356v), al parecer por la muerte de su hermano, y debieron de realizarse verosímilmente antes de 1825, que es cuando Bartolomé Gallardo, al analizar el códice y copiar algunas composiciones para su *Biblioteca* (1863-1889, II, 654-716), hubo de anotar al margen de dichas intervenciones su decepción: «nezio corrector!» (fol. 359r). La letra de este ilustre lector es reconocible de inmediato por ir acompañada, en otro apunte del que hablaremos enseguida, de fecha y firma. Además de estas dos notas, el erudito pobló el manuscrito con marcos de lectura con su peculiar lápiz rojo. Por último, cabe mencionar la presencia de otros cuantos signos de lectura realizados con un lápiz muy sutil al lado de algunos versos y en el interlineado de varias composiciones. Se trata de unas letras todavía enigmáticas y de una especie de semicírculos muy sutiles que evidencian algunas palabras, en la mayoría de los casos términos poco usuales o nombres propios que quizás algún lector del siglo XIX o, incluso, XX, señaló por considerarlos necesarios de mayor atención¹⁰.

5. En el manuscrito se registran dos foliaciones distintas. La primera, de autor, atestigua por lo menos dos fases compositivas del tomo, puesto que, a partir del fol. 11 y en más puntos sucesivos, fue actualizada por el propio Cueva tras la inclusión de nuevos folios o fascículos enteros. Sin embargo, de un examen atento de las tintas, las letras y otros aspectos conectados con el contenido y puesta en página de las hojas parece deducirse que de los materiales precedentes que se reutilizaron para la confección del códice, algunos ya habían sido previamente estructurados en un proyecto de cancionero, verosímilmente de menor envergadura, luego desmembrado para volver a montar sus partes junto a otras de distinta procedencia. Tanto este reciclaje como la introducción sucesiva de los insertos generaron alguna confusión y ambas foliaciones presentan múltiples incongruencias, saltos y repeticiones. No obstante, los añadidos se completaron antes de actualizar la foliación que, en su

⁹ Su supresión está señalada por una nota, «aquí salto» (fols. 356v y 357r), repetida al lado de los versos inicial y final del salto.

¹⁰ Al respecto, señalamos que no hay huella de signos parecidos en C2, pero sí se encuentran en abundancia en el ejemplar de la epístola a Sayas de Alfaro insertada en el autógrafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 10182 (fols. 53r-60v).

forma definitiva, se corresponde con la de los textos indexados en la tabla final. Posteriormente fue añadida una segunda foliación, a lápiz, que, por ser más coherente con el contenido actual del códice y la única que carece de errores, es la que adoptamos para todas nuestras referencias al texto.

Sobre este aspecto, también es importante señalar que, si miramos la foliación definitiva fijada por el autor, se nota un hueco de casi diez folios entre el que está foliado como 240 y el 249 –los fols. 244-245 de la foliación a lápiz–. Como se adelantó, Gallardo fue el primero en señalar dicha laguna, destacando con un subrayado la falta de correspondencia del reclamo de final del fol. 240 con el texto copiado en la hoja sucesiva y anotando a lápiz lo siguiente: «Aquí no falta canción, ni soneto, ni epístola, ni elegía. ¿Será yerro del autor al foliar? 1825. G» (fol. 245r)¹¹. Sin embargo, en este caso no se trata de un error, sino de un replanteamiento organizativo del autor. De hecho, como acertadamente señaló Wulff al describir los dos autógrafos de la Colombina (1887, XVII), lo que falta es precisamente el pliego impreso con la epístola *A Cristóval de Sayas de Alfaro, a quien en una academia anotaron un soneto, i hizieron una inventiva contra la poesía* («Olla guisada al sol, dixo vn sofista»), un pliego que el autor insertó en algún momento en el códice para luego removerlo y fijarlo en C2, donde se encuentra actualmente. Quedan así resueltos tanto la terminación del reclamo del fol. 244v de C1, «A Cris», que se corresponde con el íncipit del epígrafe de la composición, como la foliación de ese pliego en C2, que va precisamente del fol. 241 al 248, subsanando completamente la laguna de C1¹².

Como conclusión de todo esto, conviene precisar que las dos fases organizativas del cancionero –tres, si contamos a parte el desplazamiento final del pliego impre-

¹¹ El apunte está precedido por varios marcos que pueden deberse todos a Gallardo: dos «NB» con lápiz rojo, uno a finales del fol. 244v y uno a principio del fol. 245r; un numeral a lápiz entre paréntesis al lado del segundo «NB» del fol. 245r y uno de reclamo al lado del propio apunte. También hay un asterisco a lápiz rojo al lado de la foliación de Cueva en las dos hojas que comprenden la laguna.

¹² Notamos que, a diferencia de C1, C2 no presenta una foliación unitaria de autor y las composiciones van foliadas autónomamente. También es interesante destacar que la epístola no está mencionada en la tabla final. En cuanto a los motivos del desplazamiento, cabe notar que la nueva posición del pliego en C2 coloca la epístola justo tras el *Ejemplar poético* –una disposición que queda confirmada en otro autógrafo, el ms. 10182 de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se encuentran, junto a la versión definitiva de la obra teórica, otro ejemplar del mismo pliego impreso (Reyes Cano: 1986, 17-18)–. Es probable que, tras un primer proyecto de añadir la composición entre las «micivas», colocándola en medio de dos sonetos para asegurar cierta *variatio* formal al conjunto, Cueva haya preferido optar para un criterio de asociación temática, y, considerando el asunto marcadamente metapoético de su conversación en verso con Sayas de Alfaro, estimó más oportuno que el lector la leyese en diálogo con sus tres epístolas de teoría poética.

so— que se pueden reconstruir a partir de las foliaciones solo constituyen las etapas más tardías de un proceso aún más complejo y estratificado cuyos pasajes previos —esto es, precedentes a la confección del propio tomo de C1— solo se pueden suponer a partir de algunas correcciones y otros cuantos indicios de organizaciones y numeraciones precedentes de los poemas que, como se dirá también más adelante, resultan a veces incoherentes con los estadios organizativos y dispositivos atestigüados en el códice.

6. El manuscrito, como ya adelantamos, presenta distintas letras del propio Cueva, evidenciando un largo proceso de composición y confección del conjunto, así como el empleo de papeles preexistentes de variada procedencia. En general, predomina una letra esmerada, con un trazo muy cuidado y ordenado, con excepción de algunos casos señalados que, a menudo, coinciden con las incorporaciones más tardías, donde la letra se hace más sutil e imprecisa y el trazo más rápido e inclinado. Es evidente que las variaciones de letras están condicionadas también por cierta distancia cronológica de los materiales.

La pulcritud y el esmero de la letra, además, sobre todo en las hojas iniciales del manuscrito, que corresponden a los preliminares y a las primeras composiciones, prueban el estatus de copia en limpio que deseaba atribuirle al códice su autor, por lo menos en el momento inicial de su impostación y, probablemente, aún a lo largo de muchos de los años en los que rabajó en la remodelación y pulido del conjunto. Quizás empezó a contemplar la posibilidad —o, incluso, la necesidad— de sacar de ese una nueva copia cuando empezó a añadir unos cuantos pliegos, cuya letra mucho más descuidada y apresurada los aproxima efectivamente más a unas copias de servicio.

Cueva dispuso sus rimas conforme a una organización y a un orden muy precisos. El florilegio está encabezado por una portada impresa (fol. IIIr) con el grabado de una cartela de metal con algunas decoraciones. En el espacio central figura el título de la obra, manuscrito en su primera parte y, en la segunda, realizado con dos tiras de papel impresas cortadas y pegadas una debajo de la otra con el siguiente resultado: *De las Rimas de Ivan de la Cueva, primera parte, dirigidas al doctor Claudio de la Cueva, inquisidor apostólico y visitador de la Santa Inquisición del reyno de Sicilia, etc.* Fuera de este espacio, en la parte inferior de la hoja, manuscrita —¿de mano del autor?—, se encuentra la indicación del año, hoy en parte ilegible: «año de 160...». Siguen algunos folios de paratexto (fols. 1r-15v), con un par de textos preliminares en prosa y 10 poemas: 6 de poetas y otros personajes ilustres que, como se solía, tributaron sus elogios a Cueva y a su libro (Pedro Gómez, Rodrigo Suárez, Pedro Rodríguez de Ardila, Herrera y Claudio de la Cueva) y 4 del propio autor. Una segunda portada impresa, grabada con ilustraciones florales y faunísticas, y con un título manuscrito dentro de una cartela central, *Sonetos, canciones,*

elegías, etc. de Iuan de la Cueva (fol. 16r) —que hay que interpretar como un título de sección con respecto a las sucesivas secciones del tomo segundo—, introduce a la recopilación de los 265 sonetos, 21 canciones, 23 elegías, 20 epístolas y 1 sextina. Las composiciones están dispuestas según un criterio de *variatio* formal y temática con un claro intento de colocar las composiciones más extensas interrumpiendo de forma intermitente las largas cadenas de sonetos. Por último, se extiende la tabla, en dos folios que contienen los primeros versos de las composiciones incluidas hasta una parte de las que empiezan por la letra D. La interrupción *ex abrupto* del listado a final de la hoja parece sugerir que se hayan perdido las hojas sucesivas, más vulnerables a los estragos del tiempo, probablemente antes de que se añadieran las guardas antiguas precisamente para prevenir este tipo de incidentes. Considerando la coincidencia puntual —sin ninguna corrección— de la remisión a la hoja de cada primer verso con la foliación última del autor en el manuscrito, este listado —que también se presenta como una copia en limpio por su respetar el orden alfabético de las composiciones más allá de la capital, esto es, sin estar vinculado al orden con el que se suceden en el manuscrito— tuvo que ser elaborado después de la inserción de los añadidos. En cambio, parece preceder a algunos cambios ocurridos en los textos, ya que hay casos en los que el primer verso está registrado conforme a una redacción previa a la última atestiguada por el manuscrito¹³.

El útil de escritura —excepto por algunos de los añadidos más tardíos— es bastante regular y contiene de media entre 18 y 22 líneas. A partir de la sección de las rimas propiamente dichas, cada cara doble de hojas —salvo las de los fascículos añadidos E y F y de los fols. 318-323— lleva un titulillo en dos partes: «Primera» en la cara de la izquierda, y «Parte» en la de la derecha, que le confiere unidad a la sección al tiempo que relaciona el contenido de C1 con las obras copiadas en su códice hermano C2. En raras ocasiones se genera confusión sobre qué término usar de los dos (fols. 40v, 56r, 93v, 132v, 145v, 172r, 230r, 233r, 256r, 264r, 269r, 276r, 298r, 307r, 311v, 317r) o, incluso, intervienen errores banales de escritura («Priera», fol. 76v; «Prinera», fol. 134v) o de omisión (fols. 166v, 170v, 246v, 290v). La asimetría en la línea de escritura entre las dos caras es, como adelantamos, uno de los elementos a favor de la hipótesis de la recuperación de materiales de distinta

¹³ Valga como botón de muestra el soneto 180, «Córtame un miedo *a no* pasar delante» (fol. 244r), que en la tabla se registra de la siguiente manera: «Córtame un miedo *el* pasar delante», es decir, tal y como se lee en su lugar antes de la corrección aportada por el autor en la sobrelínea. Sin embargo, hay casos más complejos que habrá que analizar con más detenimiento donde, al parecer, se producen variantes entre la tabla y el primer verso de la composición correspondiente sin que se registre una estratificación en el texto del manuscrito. Es el caso, por ejemplo, del soneto 104, «Cinco 's' *ilustran* la grandeza» (fol. 142v) que, solo en la tabla, se registra como «Cinco 's' *denotan* la grandeza». La cursiva es de quien escribe.

procedencia y que ya iban organizados, por lo menos en parte, desde una perspectiva macroestructural.

La puesta en página queda completada por la inserción de los reclamos, cuyas tachaduras frecuentes y errores también guardan mucha información sobre las distintas fases de organización y replanteamiento por las que pasó la construcción del libro.

Las composiciones están introducidas por un epígrafe y empiezan con una letra capital en tamaño mayor tal y como la del comienzo de cada estrofa. En algunos casos, las estrofas van también numeradas con una pequeña cifra al lado de su primer verso.

Los epígrafes suelen identificar el género al que pertenece el poema y, a menudo —sobre todo los que introducen a los poemas más extensos—, ofrecen información sobre el contenido, los destinatarios y/o la circunstancia de composición. De los cambios de tinta y de la reducción de los espacios blancos antes del texto de la composición correspondiente se desprende que algunos han sido incrementados en momentos sucesivos, evidentemente con el intento de ofrecer más detalles a la hora de ampliar el público de los lectores. Tras la indicación del género, se encuentra una numeración, cada género métrico-poético (sonetos, canciones, elegías, epístolas y sextina) siguiendo su propia progresión autónomamente hasta el final del códice.

La presencia de textos que quedan sin numerar y los frecuentes errores de repetición o salto de cifras en algunas sucesiones numéricas manifiestan la dificultad de conjugar este sistema con una progresiva evolución e incremento del diseño originario. Además, la estratificación de la numeración que atestiguan ciertas composiciones, junto a los bloques de textos que, en cambio, no presentan correcciones, confirman la hipótesis de una procedencia heterogénea de los materiales utilizados, entre los cuales, conforme se dijo, algunos ya iban numerados en un proyecto precedente antes de ser encuadernados en C1.

7. A dicha estratificación compositiva del cancionero le corresponde, a nivel de los textos, una significativa estratificación de las composiciones, que el poeta corrige y revisa en distintos momentos, volviendo varias veces sobre el mismo texto, como se desprende de las diferentes tintas de las correcciones que, además, se alternan, al parecer en las fases más tardías, con el uso de un lápiz de grafito¹⁴.

¹⁴ Aunque la letra de las notas a lápiz difiere en parte de las letras a tinta, podemos aducir algunos datos que evidencian que se trata de una variación más de la letra del propio autor. Además de cierta diferencia razonable en el trazo debida tanto al distinto instrumento como al carácter de notas al margen de dichas intervenciones, también podemos respaldar esta hipótesis señalando que las variantes

Además, al estar evidentemente interesado en mantener lo más posible en limpio el texto, Cueva se sirve de un sistema de corrección muy cuidadoso, que se concreta en el uso insistente de banderillas. En concreto, tras corregir o introducir variantes en el interlineado o en los márgenes de sus textos, el autor suele pegar unas tiras de papel sobre la lección descartada —que, a menudo, ha tachado previamente con una línea o, incluso, con trazos más insistidos— para luego transcribir encima del nuevo soporte la variante sustitutiva.

De manera preliminar, llamamos la atención sobre el hecho de que este método, tan gratificante para el autor como penoso para el filólogo, dificulta notablemente no solo la identificación puntual de los cambios sino, además, y como consecuencia directa, la reconstrucción de las distintas campañas de intervención a las que se sometieron los textos a lo largo de muchos años. Se trata de un asunto muy relevante y con unas repercusiones notables en la edición crítica que se está preparando y al que se dedicará una publicación futura. En la presente ocasión, limitándonos a un examen descriptivo de este peculiar *modus corrigendi* adoptado por Cueva, señalamos que la precisión y el rigor del autor le inducen a menudo a pegar trozos de papel muchos más amplios de lo necesario hasta cubrir versos enteros y hasta estrofas, aunque sea solo para retocar algunas letras o palabras de estas. Del mismo modo, en algunos casos se esmera en redefinir los ejes de las letras de los versos inmediatamente anterior y posterior que han quedado parcialmente cubiertos por la banderilla. En cuanto al estado de conservación de estas banderillas, conviene notar que actualmente algunas de ellas se han despegado levemente, revelando un dato interesante, esto es, que su desprendimiento no comporta, en la mayoría de los casos, un marco evidente de su precedente aplicación encima de la hoja; esto quiere decir que hay que considerar que, en algún momento, pudo perderse alguna de ellas. En cambio, en lo que se refiere a las que siguen perfectamente pegadas, llama la atención el uso de pegamentos distintos, según resulta de la diferente reacción que tuvieron con la tinta con la que entraron en contacto. Esta diferencia, por un lado, se podría adscribir al propio Cueva, proporcionando así quizás un dato útil sobre distintas etapas de corrección, aunque, por otro, no se puede descartar que, en ciertos casos, se haya producido una intervención restaurativa posterior por parte de alguien distinto del autor que haya vuelto a encolar las banderillas a punto de despegarse.

Por último, aún en relación con el infatigable proceso de revisión de los textos, cabe señalar otra intervención del propio autor que se encuentra muy a menudo al lado de algunos versos. Efectivamente, quizás en la última etapa de revisión, Cueva

se encuentran en algunos casos parcialmente cubiertas por las banderillas —que sí son del autor, sin ninguna duda— así como su presencia en C2. Sobre el asunto véase también la nota siguiente.

empezó a introducir en el margen lateral unas variantes a lápiz y/o unas barras oblicuas, también a lápiz, que, según se desprende del análisis de este proceder en otros códices autógrafos, constituían unos apuntes preliminares a un sucesivo proceso de revisión relativo a unos versos con los que el autor no se encontraba todavía satisfecho¹⁵. Lo más interesante –y, al mismo tiempo, problemático– a este respecto es que, mientras algunas de estas variantes o líneas se encuentran al lado de las banderillas o de alguna corrección interlineal, otras se colocan en correspondencia con versos sin ninguna intervención, dejándonos, a falta de nuevos hallazgos, en la duda de que los poemas así marcados hayan sido efectivamente, en algún momento, objeto de una revisión ulterior a la que nos brinda el testimonio.

8. La insistencia sobre la compleja estratificación del códice tanto en su nivel macro como microestructural, así como la descripción del peculiar método de corrección utilizado por Cueva y, sobre todo, el carácter posiblemente inacabado de ciertos textos –es decir, que se trata en algunos casos de poemas que no llegaron a ser licenciados definitivamente por el autor–, nos llevan a cuestionar, por lo menos en este punto de la investigación, el estatus de testimonio de la última voluntad del autor que se le suele reconocer debido a su indiscutible relevancia en la tradición textual.

De hecho, si es cierto, por lo que evidenciamos antes, que el autógrafo empezó a ser confeccionado seguramente como copia en limpio por el autor y siguió siéndolo a lo largo de muchos años, también hay que reconocer que pudo, en cierto momento, ser superado por una nueva copia. Un posible indicio podría ser el corte, por parte de Cueva, del grabado de la portada del pliego impreso encuadernado en C1 para reutilizarlo como adorno inicial de otra obra suya, la *Historia de la Cueva* en C2 (Cebrián: 2002, 141). Efectivamente, la mutilación afecta sensiblemente a la lectura del texto de la epístola impreso en el verso del primer folio del pliego, de donde procede la suposición de que el manuscrito ya podía haberse convertido en un antígrafo y de ahí la comprensible despreocupación de su autor por la conservación del texto. Asimismo, la evidencia de que Cueva no había licenciado todavía definitivamente sus textos podría respaldar la hipótesis de un desplazamiento de sucesivas intervenciones en otro códice. Sin embargo, la total ausencia de pruebas o noticias de la existencia de dicha supuesta copia nos invita a la máxima cautela, ya que no se puede descartar que, aun existiendo el intento de volver a copiar el cancionero, su concreción haya podido ser continuamente aplazada en favor de la

¹⁵ La suposición procede de la significativa analogía entre C1 y C2 y del estudio que de estos signos y su significado se pudo realizar a través de un cotejo de C2 con una copia en limpio a la que sirvió de antígrafo. Véase al respecto Cebrián: 1986, 50-52.

labor de pulimento de otras obras de mayor envergadura de las que sí han quedado copias¹⁶. Aun así, si lo importante es trabajar con los testimonios que han llegado hasta nosotros, la puesta en discusión de C1 como última redacción de los textos y la posibilidad de que ciertas variantes alternativas o unas simples llamadas de atención –las barras oblicuas a las que aludimos antes– se hayan convertido, en una etapa sucesiva, en nuevas lecciones introducen una perspectiva importante con vistas a la colación del autógrafo con los otros testimonios que, hasta ahora, por ser apógrafos de una tradición que cuenta con un autógrafo de semejante calado, han quedado al margen.

Sin ninguna conclusión, baste con notar que la descripción razonada y el estudio del testimonio autógrafo, nos han brindado unos elementos que consideramos esenciales para sentar las bases de nuestra edición de las rimas de Juan de la Cueva tanto en lo que respecta a la reconstrucción de la tradición textual en su conjunto como, en última instancia, en el consiguiente estudio de la variación textual y de su significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CEBRIÁN, José. *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986.
- CEBRIÁN, José (ed.). Juan de la Cueva. *Viaje de Sannio*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1990.
- CEBRIÁN, José. *Estudios sobre Juan de la Cueva. «No tengo duda qu'estrañéis mi nombre»*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- CEBRIÁN, José. «Juan de la Cueva en el Cancionero Ms. Span 56 de la Houghton Library». En *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. Ed. Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 2002, pp. 137-151.
- GALLARDO, Bartolomé. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Madrid: Rivadeneira y Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols.
- MOLINARO, Antonietta. «'Junté de mis papeles ese volumen': hacia una nueva edición de las *Rimas sueltas* de Juan de la Cueva». *Creneida*, 2021, 9, pp. 337-365.
- REYES CANO, José María. «Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía». *Archivo Hispalense*, 1981, LXIV, 196, pp. 107-135.

¹⁶ Conviene recordar el importante gasto de energía y tiempo que Cueva invirtió en sus últimos años en la revisión y múltiples copias de obras como el *Ejemplar poético* y el *Viaje de Sannio*. Además, un simple cotejo de C1 y C2 pone en evidencia la mayor limpieza textual del primero con respecto al segundo. Sobre el asunto se remite a los apartados filológicos de las ediciones modernas de las dos obras, respectivamente la del *Ejemplar* por Reyes Cano (1986, 13-28) y la del *Viaje* por Cebrián (1990, VI-XXXI).

REYES CANO, José María (ed.). *Las Rimas de Juan de la Cueva*. Barcelona: Universidad de Barcelona [tesis doctoral], 1982, 3 vols.

REYES CANO, José María (ed.). *Juan de la Cueva. Exemplar poético*. Sevilla: Alfar, 1986.

WULFF, Fredrick A. *Poèmes inédits de Juan de la Cueva publiés d'après des manuscrits autographes conservés à Séville dans la Bibl. Colombine. I. Viage de Sannio*. Lund: C. W. K. Gleerup, 1887.

EL INCUNABLE POÉTICO 82*GM: VARIANTES Y VARIACIONES*

ANA M. RODADO RUIZ
Universidad de Castilla- La Mancha

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es la caracterización ecdótica de uno de los incunables que recogen el *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique: se trata del pliego suelto 82*GM, que se guarda en la Huntington Library de San Marino, en California. A través del análisis de errores y variantes presentes en el pliego y su cotejo con otros testimonios manuscritos e impresos, se estudia la especificidad de la transmisión de esta obra manriqueña en la imprenta incunable, así como la relación del pliego con la versión que recoge el *Cancionero general* de 1511.

Palabras clave: *Regimiento de príncipes*; Gómez Manrique; incunables; pliegos sueltos; ecdótica.

ABSTRACT

The aim of this paper is the textual characterisation of one of the incunabula which contains the *Regimiento de príncipes* by Gómez Manrique: this is the *pliego suelto* 82*GM, which is kept in the Huntington Library in San Marino, California. By analysing the errors and variants that contains and comparing it with other manuscript and printed testimonies, we study the specificity of the transmission of this work in the incunabula printing, as well as the relationship of the *pliego* with the version included in the *Cancionero general* of 1511.

Keywords: *Regimiento de príncipes*; Gómez Manrique; incunabula; chapbooks; textual criticism.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

EL *REGIMIENTO DE PRÍNCIPES* de Gómez Manrique se ha conservado en cinco testimonios manuscritos, en dos impresos incunables y en las nueve ediciones del *Cancionero general* que se publicaron a lo largo del siglo XVI. Se trata de una obra fundamental en el repertorio poético del autor, como atestiguan la cantidad y variedad de testimonios que la transmiten. Además de las ediciones antiguas, existen otras recientes que nos permiten acceder al texto a partir de una revisión crítica de las fuentes manuscritas e impresas¹. El objetivo de este trabajo es la caracterización ecdótica de uno de los incunables que recogen la obra: el pliego 82*GM, que se guarda en la Huntington Library de San Marino, en California². Se trata de un breve ejemplar de 8 folios, que contiene el *Regimiento de príncipes* precedido de su prólogo, y que fue publicado en Zamora en la imprenta de Antonio de Centenera, en 1482³. El análisis de errores y variantes presentes en este impreso y su cotejo con otros testimonios nos permitirá estudiar la especificidad de la transmisión de esta obra manriqueña en la imprenta incunable y, más concretamente, en el formato del pliego suelto, que será nuestro núcleo de interés.

Las fuentes manuscritas más antiguas de la obra son los dos cancioneros que recogen obras de Gómez Manrique (MP3 y MN24), el *Cancionero de Egerton* (LB3) y el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1). Los tres primeros son coetáneos (c. 1470-1480) y el último se compiló pocos años después (c. 1485). En cambio, la quinta fuente –MP2– es un cancionero manuscrito tardío de la segunda mitad del siglo XVI (c. 1560), contemporáneo, por tanto, de las últimas ediciones del *Cancionero* de Hernando del Castillo y en el que confluyen, seguramente, tradiciones tanto manuscritas como impresas. Además del pliego 82*GM y las sucesivas entregas del *Cancionero general*, entre las ediciones antiguas destaca otro incunable que contiene el *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza, en donde se imprimió la obra de don Gómez junto a las *Coplas de Vita Christi*, el *Sermón trobado* y las famosísimas *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (82*IM)⁴. El *Regimiento de*

¹ Las más recientes son las de Vicenç Beltran (2009), en la Biblioteca Castro, y Francisco Vidal González (2003), en la editorial Cátedra. Entre otras ediciones de la obra, se puede consultar la de Augusto Cortina (1947). Un análisis parcial de la tradición textual ofrece el Trabajo Fin de Máster de Sara Russo (2012), que también contiene edición.

² Me sirvo del sistema de siglas de Brian Dutton (1990-1991), como es habitual en los estudios sobre cancioneros.

³ Aunque durante mucho tiempo se mantuvo la incertidumbre sobre la fecha de impresión del pliego, hoy no existe ninguna duda al respecto. Véanse los estudios de Víctor Infantes (1989 y 2007) y Pedro Cátedra (2001).

⁴ Este ejemplar presenta ciertos problemas en su composición, ya que los folios que contienen las *Coplas* de Jorge Manrique parecen corresponder a un pliego suelto insertado, a juzgar por las firmas del incunable. Véase Gallardo (1863-1889, III, col. 748, n. 3043) y Dutton (1990-1991, V, 2).

príncipes es, pues, una de las obras poéticas con notable presencia en la imprenta incunable y post-incunable.

82*GM es un pliego suelto en 4º, que consta de 8 fols. en papel sin numerar e impreso a dos columnas (BETA, manid 1956)⁵. Se trata de un *unicum* y, aunque la impresión general para el lector es la de estar ante un ejemplar cuidado y limpio en su *mise en page*, lo cierto es que presenta gran cantidad de errores textuales de todo tipo, así como variantes de entidad. Intentaremos establecer una descripción y las causas posibles de estas características ecdóticas.

Como ya he dicho, el pliego se inicia con el prólogo o dedicatoria a los príncipes Fernando e Isabel, prólogo que no recogen todos los testimonios del *Regimiento de príncipes*⁶: no aparece en LB3 (*Egerton*) ni en MP2 ni en las sucesivas ediciones del *Cancionero general*. La rúbrica inicial presenta diferencias sustanciales en las fuentes que transmiten este prohemio, diferencias que permiten relacionar MP3 y MN24, manuscritos presumiblemente salidos del *scriptorium* del poeta y bajo su probable control, con el incunable 82*GM⁷; enfrente se sitúa la rúbrica más breve del *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1)⁸:

Conpuçion fecha por gomez manrique enderesçada a los serenissimos señores
prinçipes de los reynos de castilla e de aragon reyes [rey y Reyna, en MP3] de
çeçilia siguese el proemio

MN24, MP3

⁵ No me ocuparé ahora de la descripción material del incunable ni de los aspectos relacionados con la imprenta zamorana. Sobre esto último, véase Ruiz Fidalgo (2004, 56) y Cátedra (2001).

⁶ Presenta errores la relación de fuentes manuscritas e impresas del prólogo y del texto en las respectivas entradas de ID (ID2909, ID1872) del repertorio de Dutton (1990-1991, VII). También se indica por error que 14CG presenta una versión más larga del poema, ya que esta edición coincide en número de estrofas con 11CG y con los dos incunables.

⁷ En 82*IM se convierte en rúbrica final, convenientemente precedida por la expresión «*Acaba se la conposiçion (...)*», pero prácticamente idéntica; tan solo se sustituye la conjunción *e* por *y* ante la palabra *reyes*.

⁸ Para las citas textuales me sirvo de la edición de Severin del *Cancionero de Oñate-Castañeda* (1990), en la medida en que se trata de una edición paleográfica (como también lo es la del *Cancionero de Egerton*, 2000), y ante la imposibilidad de una consulta directa del códice. Sí he consultado los manuscritos MN24, MP3, LB3 y MP2, así como los impresos 82*GM (reproducción digitalizada en formato PDF), 82*IM (reproducción facsímil realizada por Pérez Gómez: 1975) y 11CG (edición facsímil de Rodríguez Moñino: 1958). Disponemos también de una edición facsímil de 82*GM (1984) en la que pueden comprobarse las lecturas y variantes que comento en este trabajo. Los números de estrofas y los de los versos mencionados en los ejemplos remiten a la edición de la obra de Vidal González (2003).

Composiçion fecha por gomez manrique enderesçada a los serenissimos señores
 príncipes de los reynos de castilla e de aragon e reyes de çeçilla
 82*GM, 82*IM (rúbrica final)

Composiçion fecha por gomez manrique a los muy altos rey e rreyna de los rreynos
 de castilla de aragon y de seçilia
 HH1

Es significativa la variación que introduce el rubricador de HH1 para adaptar la dedicatoria al momento en que escribe (c. 1485), y así ofrece la composición a Isabel y Fernando, pero ya como reyes de Castilla, Aragón y Sicilia, aunque en el comienzo del prohemio se sigue manteniendo el tratamiento compuesto de «príncipes y muy esclareçidos rreyes mis soberanos ssennores», una fórmula en la que coinciden con pocas diferencias todas las fuentes.

A pesar de lo dicho, a medida que avanza el prólogo, los manuscritos suelen leer conjuntamente, frente a la tradición que representan los dos impresos. En ellos se detectan errores, variantes y bastantes omisiones de extensión variable (desde la ausencia de una conjunción hasta saltos de dos o tres líneas de texto), como puede observarse en los ejemplos siguientes⁹:

MP3, MN24, HH1	82*GM, 82*IM
animales	animalias
marco tulio (...) marco curçio	marco altilio (...) marco tulio
y desto (<i>ref. al asunto mencionado</i>)	y destes (<i>ref. a Marco Tulio y M. Curcio</i>)
del amor natural (...) non le aproueche	el amor natural (...) le aproueche
ayudas humanas	ayuda humanales
avadauan las avenidas (<i>menguaban</i>)	avagan l. a. (<i>el copista no entiende el verbo</i>)

Aunque también se encuentran lecturas comunes entre 82*GM y algún testimonio manuscrito:

MP3		MN24, 82*GM, HH1
pudiese		puede
mayores y mejores		mejores y mayores
MN24	MP3, 82*GM	HH1
regnais	reinaes	rreynays

⁹ No especifico variantes meramente gráficas, sin valor fonológico, cuando doy las lecturas comunes de un grupo de testimonios.

El incunable presenta algunas omisiones de palabras sueltas y otras algo más extensas, como la siguiente:

(...) aveys menester pocas ayudas humanas para proseguir el virtuoso camino que aveys **començado tan estremado es el amor que yo he a la patria y el deseo que tengo** de ver curadas sus crudas llagas e remediadas sus grandes vexaçiones (...)

MP3, MN24, HH1

(...) para proseguir el virtuoso camino que aveys y **al deseo que teney**s de ver curadas sus crudas llagas e remediadas sus grandes vexaçiones (...) [las de la patria, antecedente que se ha perdido]

82*GM, 82*IM

Como se puede observar en este ejemplo, algunas lagunas, aunque breves, generan desajustes sintácticos y de ello resultan oraciones agramaticales o incompletas¹⁰, si bien el responsable del texto impreso no siempre presta atención a enmendar la redacción o acomodar la sintaxis. En el caso citado, los buenos deseos de Gómez Manrique respecto a la patria, tal como se expresa en los manuscritos, quedan atribuidos en los impresos a los reyes, pero la laguna omite el antecedente (*patria*) y las *crudas llagas* y *grandes vexaçiones* parecen referirse ahora al *virtuoso camino* que han emprendido los monarcas, lo que se traduce en un evidente sinsentido.

Tras la rúbrica de presentación de la obra –coincidente en todas las fuentes¹¹, lo que no ocurre con las rúbricas interestróficas¹²– se inicia el *Regimiento de príncipes*, que se desarrolla en coplas mixtas de nueve versos octosílabos, distribuidos por lo general en dos semiestrofas de redondilla más quintilla (abbcdccd). El número de estrofas varía según las fuentes: los manuscritos más cercanos al original –MP3

¹⁰ Además del ejemplo citado y para abundar en casos de lagunas que generan problemas gramaticales o semánticos, puede verse el fragmento correspondiente a las líneas 80-87 de la edición de Vidal González, que usa como base de transcripción MP3 (2003, 627) y compararse con la lectura del impreso.

¹¹ *Siguese la obra llamada regimiento de príncipes*. Difiere en MP2: *Regimiento de príncipes hecho por gomez manrique*.

¹² Como suele ocurrir en los decires narrativos, algunas estrofas están precedidas por rúbricas que orientan sobre su tema o propósito, al tiempo que sirven como elementos estructurales del poema; en nuestro texto, muchas indican «*Comparaçion*» y siguen una o dos coplas que ilustran con un símil el desarrollo del discurso poético; otras, «*Invocaci3n*», y contienen una apelaci3n al socorro divino (hay dos, una precediendo a la primera parte de la obra, mucho más extensa y dedicada a Fernando, y otra delante de las coplas finales dirigidas a Isabel); las demás introducen las secciones en las que se glosan las virtudes que han de adornar al buen gobernante: las teologales (fe, esperanza y caridad) y las cardinales (prudencia, justicia, templanza y fortaleza). En HH1 falta la rúbrica para la primera de las virtudes teologales; también faltan algunas en MN24 y en los impresos.

y MN24, cancioneros de obras del autor— junto con LB3 presentan cuatro coplas más que los incunables y que 11CG (79 frente a 75 en los impresos, 78, en HH1)¹³. Las tres estrofas consecutivas ausentes en los impresos (XXXIX, XL y XLI) figuran en el mismo folio de MP3 (p. 448)¹⁴ y de MN24 (fol. 171^r), y ocupan toda la plana, lo que permite sospechar un descuido del preparador del original de imprenta, que saltó esa plana y omitió las tres coplas con su error, error que se transmitió a los demás impresos¹⁵. La estrofa XVI se sitúa en el centro del fol. 167^r de MN24 (p. 440 de MP3) y no parece haber explicación plausible para la omisión: o bien fue otro descuido o quizá fue eliminada a conciencia, ya que Manrique alude a la *jouenil edad* del príncipe, que quizá pudiera no sentirse complacido con el tono condescendiente de ciertos consejos manriqueños; es posible que esta copla se considerase prescindible cuando el texto se lleva a la imprenta. En todo caso, el hecho de que todos los impresos presenten estas lagunas permite deducir que nuestro incunable sirvió de fuente para los demás, más allá de que Castillo pudiera haberse servido también de alguna copia manuscrita, como veremos.

Como suele ocurrir cuando encontramos testimonios con múltiples errores y variantes, en nuestro pliego incunable cabe establecer distintas tipologías. Enumerar y analizar todos los casos encontrados resultaría de una prolijidad extrema que, además de tediosa, sería poco operativa para nuestros objetivos. Así pues, me limitaré a seleccionar los ejemplos más significativos en cada categoría y con el cotejo correspondiente.

Al tratarse de un impreso, existen algunos errores inconscientes debidos a despistes del impresor o a algún fallo mecánico, aunque no son muchos:

vv. 127/131	Baste (...) oyalo	(Basta (...) oygalo)
v. 557	prinçesa goverdora	(prinçesa gobernadora)
v. 619	nor deleytes	(por deleytes, en 82*IM está corregido, pero el fallo en 82*GM también podría explicarse por un defecto de impregnación de la tinta o porque se haya borrado el trazo inferior vertical de la p)

Entre las variantes sin consecuencias semánticas, encontramos vacilaciones vocálicas (v. 36 *mesmos*, MP3, MN24, 82*GM, 82*IM, 11CG / *misimos*, LB3, HH1), omisiones o adiciones de conjunciones (v. 55), artículos (vv. 158, 161) o pronombres (vv. 190, 193), y alteraciones en la secuencia de palabras en rima, pero que

¹³ Faltan en los pliegos y en 11CG las estrofas XVI, XXXIX, XL y XLI. En HH1 falta la estrofa LXXI, omisión que solo se explica como un despiste del copista. Como ya he advertido antes, los números de estrofas remiten a la edición de la obra de Vidal González (2003).

¹⁴ MP3 contiene 267 folios y presenta numeración moderna (534 páginas).

¹⁵ Detalle que ya advirtió Russo (2012, 132).

resultan equipolentes (como en los vv. 86-88: *poderiol/señorio*, MP3, MN24, LB3, HH1 // *señoriol/poderio*, 82*GM, 82*IM, 11CG)¹⁶.

Si analizamos el recuento de variantes y errores en las fuentes manuscritas, se puede observar que MN24 y MP3 son copias muy cercanas, solo diferenciadas por escasas variantes en el prólogo y alguna omisión en las rúbricas interestróficas.

En algunos versos, LB3 y HH1 presentan errores o variantes de manera independiente, con lecturas únicas de uno u otro, respecto a los demás testimonios o que se apartan de las otras fuentes manuscritas; pero son mucho más frecuentes y de mayor entidad en LB3, como demuestran los siguientes ejemplos: v. 28 (LB3 *queredes* frente a *quisierdes*), v. 65 (LB3 *generosia* frente a *genealosya/genealogia*), v. 151 (LB3 *en estos casos atales* frente a *pues en estos casos tales*), v. 281 (LB3 *sesudos* frente a *sentidos*), etc. Cabe pensar que LB3 representa una rama de la tradición vinculada a las demás fuentes manuscritas, con variantes y errores conjuntivos (en el v. 186 los manuscritos leen *astelo* frente al correcto *estelo* de 82*GM, 82*IM y 11CG), pero con suficientes errores separativos que impiden proponer una fuente común. Lo mismo podríamos afirmar con respecto a HH1, copia que presenta lecturas comunes con MP3 y MN24, pero también alguna divergente:

v. 318 cayado (MP3, MN24, HH1) cuidado (LB3) encovado (82*GM, 82*IM) encorvado (11CG)

v. 341 permitistes (MP3, MN24, HH1) consetistes (LB3) registes (82*GM, 82*IM) mal registes (11CG) v. 495 defunsyon (MP3, MN24, HH1, om. MP2) defension (LB3, 82*GM, 82*IM, 11CG)

v. 552 lagoteria (MP3, MN24, HH1) la grosseria (LB3, 82*GM, 82*IM, 11CG) su groseria, MP2)

v. 166 del Dyos (MP3, MN24, LB3) de dios (HH1) de aquel dios (82*GM, 82*IM) daquel dios (11CG)

Con todo, los manuscritos presentan lecturas comunes en la mayoría de los versos con problemas ecdóticos, frente a los errores y variantes de nuestro incunable y de los demás impresos, con o sin coincidencia entre ellos. Veamos los siguientes ejemplos:

¹⁶ En los ejemplos que presento en este trabajo, me limito a consignar las lecturas de la primera edición del *Cancionero general* y no de las sucesivas, dado que no pretendo ofrecer una *collatio* completa de testimonios ni un análisis exhaustivo de variantes y errores. Me ceñiré a los casos que nos permitan establecer la caracterización ecdótica del impreso 82*GM.

a) Casos de error en los impresos

MP3, MN24, LB3, HH1, MP2	82*GM, 82*IM, 11CG
v. 34 y cunpliendo	y conplidos
v. 57 al godo rrey don rrodrigo	algo del rey don rodrigo (<i>corregido en 11CG</i>)

vv. 437-441

esta syenpre nos guerrea (*la voluntad en lucha con la fortaleza*)

esta syenpre nos combate

con deseos que desea

nunca çesa su pelea

nin affloxa su debate

esta syenpre nos guerrea

esta syenpre nos debate (*la voluntad ¿nos debate?*)

con deseos que desea

nunca çesa su pelea

ny affloxa su combate

En este segundo ejemplo se produce un caso desafortunado de alteración de orden de las palabras en rima (*combate/debate*).

b) Variantes adiaforas

MP3, MN24, LB3, HH1, MP2	82*GM, 82*IM, 11CG
vv. 190-193	
Quel morir o defensarla (defensalla, HH1, y defensarla MP2, <i>se refiere a la fè</i>)	
conviene señor al rey	
ques defensor de la ley	
a los sabyos disputarla (disputalla)	(11CG el om.) Que el morir por defensar
	conviene señor al rey
	que es defensor de la ley
	y a los sabyos disputar
v. 269 sin vagar	sin tardar
v. 295 asy fazen las viltades	asy fazen las maldades

c) Variaciones

MP3, MN24, LB3, HH1, MP2	82*GM, 82*IM, 11CG
vv. 563-567	
dyovos estrema belleza	dyovos linda proporçion

dyovos linda proporçion (pefescion MP2)	dyovos virtud y grandeza
dyovos tan grande grandeza	que no fallo comparaçion (no ay, 11CG)
quen toda la redondeza	de vuestra grande perfeçion (gran, 11CG)
no vos se comparaçion	en toda la redondeza

El error del pliego en el primer verso citado provoca la necesidad de ajustar las rimas y el sentido del resto de la estrofa; los impresos mantienen el esquema de la rima [abaab], a pesar de la alteración de orden de las palabras en rima y de la sustitución de *belleza* por *perfeçion*.

MP3, MN24, LB3, HH1, MP2	82*GM, 82*IM, 11CG
vv. 630-631	
sy los culpados punistes	
o malos exenplos distes (si malos, MP2)	o los males consentistes (malos, 11CG)

d) Trivializaciones

MP3, MN24, LB3, HH1, MP2	82*GM, 82*IM, 11CG
v. 478 conquistas jnjustas	conquistas y justas
v. 391 onorados	numerados / munerados (11CG)
v. 21 culmenes (<i>también</i> 11CG)	colunas (en LB3, 82*GM, 82*IM)
v. 495 defunsyon	defension (<i>así también en rúbrica</i>
(MP3, MN24, HH1, om. MP2)	<i>interestrófica en lugar de 'definición')</i>
v. 552 lagoteria (MP3, MN24, HH1)	
(su groseria, MP2)	la grosseria
(<i>zalamería, adulación</i>)	(<i>tosquedad, ignorancia</i>)
v. 505 casos (MP3)	cosas

Son abundantes estos casos de lecciones *faciliores* sorprendentes, como la del primer ejemplo citado en el que la variante del incunable y los impresos anula la observación de Gómez Manrique sobre la licitud de la guerra, en alusión, tal vez, a la conocida controversia de raíz agustiniana. También son frecuentes errores de bulto en nombres propios: 'murio' en lugar de 'Mucio' (Mucio Escévola, v. 500), similares a los ejemplos del prólogo ya mencionados.

En algunos casos, 11CG corrige las lecturas erróneas del incunable, como ocurre en el v. 21 de los citados arriba en donde enmienda *culmenes*; o en el v. 57 (*algo del rey don rodrigo* → *al godo rey don rodrigo*), y lee correctamente con los manuscritos. En otros casos, Castillo introduce enmiendas originales y únicas (sabemos que lo hace en otras obras de su compilación) para solucionar la hipometría o hipermetría de algunos versos en los incunables:

MP3, MN24, LB3, MP2	HH1	82*GM, 82*IM	11CG
v. 228 y que teneyz dyos eterno	y q. tenes d. e	y q. tenemos d. e	y creed en dios eterno
v. 341 que permitistes (MP3, MN24, HH1)			
que conestistes (MP2)			
que prometistes (LB3)	que registes		que mal registes

Estas enmiendas al incunable –presumiblemente, su fuente principal– permiten sospechar que Castillo manejó más de un testimonio para preparar su original de imprenta en esta obra y que, sin duda, intervino conscientemente allí donde sus fuentes no le ofrecían solución plausible para ciertos problemas textuales.

Un dato que habremos de tomar en cuenta es la relación de 82*GM con la tradición representada por LB3, ya que existen errores comunes entre este testimonio y nuestro pliego, como demuestran los ejemplos señalados antes, que son transmitidos a los demás impresos (solo el del v. 21 es corregido en 11CG):

Errores LB3 – 82*GM

v. 21	colunas	(culmenes)
v. 495	defension	(defunsyon)
v. 552	la grosseria	(lagoteria)

En alguna ocasión, el pliego enmienda un error de los manuscritos; a mi juicio, es lo que ocurre en el *locus* más problemático situado casi al final de la obra, de difícil intelección, que se ve esclarecido por la variante que recogen los impresos. Los copistas de los manuscritos no entendieron lo que leían en su fuente, ya que la palabra *ostal* ('posada') no hace sentido en este contexto:

MP3, MN24, LB3, HH1	82*GM, 82*IM, 11CG
vv. 658-666	
Que maguer este camino es a muchos deleytoso non al ostal virtuosso nin aquel pueblo dyuino salieron sy bien mirades los caminantes por el que asy son las bondades contra de las voluntades qual lo dulce de la fiel	Que maguer este camino es a muchos deleytoso no a los tales virtuoso nin aquel pueblo dyuino salieron sy bien mirades los caminantes por el que asy son las bondades contra de las voluntades qual lo dulce de la fiel

En las escasas coplas que dirige a la princesa Isabel, Manrique vuelve a incidir en la necesidad de anteponer la razón a la voluntad, como antes había hecho en las del príncipe; de hecho, en los versos anteriores a este fragmento lo dice expresamente: «guiadlos (a los castellanos y aragoneses) con discreçion / por la senda de razon / y no de la voluntad»; y a continuación, compara a los que se dejan llevar por la voluntad (es decir, los que eligen el camino *deleitoso* y no *virtuoso*) con el pueblo de Israel (*aquel pueblo divino*) que en su éxodo acabó adorando al becerro de oro.

En otro orden de cosas, se aprecian preferencias de uso en algunas formas verbales; así, los manuscritos prefieren las antiguas terminaciones de la segunda persona del plural en *-ades/-edes*, frente a los impresos que recogen *-ays/eys* (vv. 189, 327 *murades, dexedes/murays, dexeyes*). Otra recurrencia del incunable es el uso de la preposición *a* en complementos directos de persona, como ocurre en el verso 428 (*non temiendo a los sayones*), aunque no es sistemático¹⁷. También se aprecia cierta tendencia a la concordancia *ad sensum* –lo que genera errores– muchas veces seguido por 11CG, cuyo compilador no se percató de tales deslices.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, cabe preguntarse cuál de los testimonios manuscritos del *Regimiento de príncipes* sirvió como modelo para 82*GM. Las ediciones de la obra poética de Gómez Manrique utilizan como base MP3, con el apoyo de MN24, como manuscritos más autorizados, auténticos códices *optimi* provenientes del escriptorio del autor. En la copia del *Regimiento de príncipes*, el recuento de variantes y errores coloca a MN24 y MP3 como manuscritos casi idénticos, solo diferenciados por escasas variantes en el prólogo y alguna omisión en las rúbricas interestróficas en MN24. Sin duda es muy estrecha la vinculación de estos cancioneros con LB3 y HH1, y aunque al menos existe un error conjuntivo entre todos los testimonios manuscritos (v. 186 *astelo* frente al correcto *estelo* de 82*GM, 82*IM, 11CG)¹⁸ que obliga a proponer un antecedente común o subarquetipo, también existen errores separativos. Sin embargo, son más abundantes los errores y variantes de LB3. Muchos de los encontrados en LB3 son específicos, es decir, no coincidentes con ningún otro testimonio de la tradición (por ej. vv. 28, 37, 65, 151, 281, 341), y en unos pocos versos (por ej. vv. 21, 495, 552), coincidentes con 82*GM. Con todo,

¹⁷ El uso de ‘a’ ante complemento directo de persona con nombres propios está documentado desde época temprana durante la Edad Media (en el *Poema de Mio Cid*, por ejemplo); no así cuando se trata de nombres comunes o nombres propios geográficos, donde se encuentra más variación. Comienza a estabilizarse y extenderse su uso en el Siglo de Oro. Véase Lapesa (1983, 213 y 405) y Cano (coord., 2013, 875-876).

¹⁸ A excepción de MP2 que vuelve a apartarse de la tradición y lee *castelo*.

LB3 no recoge el prólogo de la obra, por lo que no cabe considerarlo como modelo de 82*GM, o al menos, no como única fuente.

Por otra parte, si tenemos en cuenta que HH1 (cuya copia es posterior a la edición del pliego, aunque ello no impida que pudiera compartir modelo con él) podría provenir de más de una fuente –tal vez MP3 y MN24, a juzgar por las lecturas y variantes tanto del prólogo como del texto en verso–, y que existen errores separativos entre este testimonio y el pliego incunable (vv. 65, 166, 228), el modelo de 82*GM apunta necesariamente a los manuscritos MP3 o MN24, o bien a alguna copia posterior de ellos que le transmite errores.

En todo caso, resulta evidente la distancia entre la tradición manuscrita y la impresa, pues como hemos visto en muchos de los casos mostrados, los manuscritos leen conjuntamente frente a los impresos y, a menudo, con corrección.

De lo dicho cabe extraer las siguientes conclusiones en relación con el incunable: el preparador del original que dio a luz 82*GM podría haber dispuesto de más de un modelo para su elaboración. Sin duda dispuso de uno de los códices *optimi* de Manrique, pues son los que contienen el prólogo en prosa, junto con HH1 que hemos descartado como posible modelo. Seguramente MP3, a juzgar por la fidelidad en la transcripción de las rúbricas interestróficas, pues ya hemos dicho que faltan algunas en MN24; pero pudieron ser los dos, ya que existen errores comunes entre MN24 y 82*GM en el prólogo en prosa. Quizá también pudo consultar LB3 o su modelo, pues parece difícil que dos copistas cometan de manera independiente los errores que hemos señalado antes.

El incunable recoge una versión más breve del *Regimiento de príncipes*, en relación con la transmitida por las fuentes manuscritas, que es la que reproducen también los otros testimonios impresos: 82*IM y las ediciones del *Cancionero* de Castillo. Por esta razón y a juzgar por los errores y variantes comunes, es indiscutible que 11CG tiene como modelo el incunable zamorano, sin perjuicio de que Castillo utilizara algún otro testimonio manuscrito en el que se apoyara para introducir enmiendas, como hemos visto.

Los abundantes errores del incunable revelan claros descuidos en la elaboración del original de imprenta o en la misma tarea de impresión; asimismo, las numerosas variantes –que, en algunos casos, se traducen en variaciones en versos completos– indican modificaciones importantes de léxico y rimas. Estos cambios podrían responder a un criterio de intervención autorial –dada la fecha de publicación del pliego¹⁹–, pero también pueden atribuirse al preparador del original para el taller.

¹⁹ Gómez Manrique murió en noviembre de 1490; el poema debió componerlo entre finales de 1469, tras el matrimonio de Isabel y Fernando a quienes dirige la dedicatoria, y 1474, fecha de la

La abundancia de errores y la calidad de la versión incunable, claramente inferior, me inclinan a pensar que se trata de intervenciones ajenas al autor. O bien se utilizó un modelo proveniente de MP3 y MN24, pero ya modificado o deturpado con anterioridad, o los descuidos se fueron acumulando sin revisión posterior.

En todo caso, este pliego único, que ha logrado sobrevivir más de cinco siglos como último testigo de esa edición zamorana, confirma la versión que más se difundió de la obra de don Gómez, no solo por la fácil propagación de la poesía a través de este formato, sino también por su estrechísima relación con la que recoge Castillo en el *Cancionero general*, que habría de divulgar la obra a lo largo de la siguiente centuria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAN, Vicenç (ed.). *Poesía cortesana (siglo xv). Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- BETA (*Bibliografía Española de Textos Antiguos*) [en línea]. Dir. Charles B. Faulhaber. The Bancroft Library. Berkeley: University of California, 1997. <http://vm136.lib.berkeley.edu/Banc/philobiblon/beta_en.html> [20 febrero 23]
- CANO, Rafael (coord.). *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 2013.
- CASTILLO, Hernando del. *Cancionero general (Valencia, 1511)*. Ed. facsímil de Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Real Academia Española, 1958.
- CÁTEDRA, Pedro. *Descartes bibliográficos y de bibliofilia. Primer descarte. Un incunable y dos góticos hallados para la imprenta española*. Salamanca: PQS, 2001.
- DUTTON, Brian y Jineen Krogstad (eds.). *El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991 (Biblioteca Española del Siglo XV, Serie Maior, 7).
- GALLARDO, Bartolome José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formada con los apuntamientos de B. J. Gallardo, coordinados y aumentados por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, T. III.
- INFANTES, Víctor. «Edición y realeza: apuntes sobre los pliegos poéticos incunables». En Criado de Val, Manuel (ed.). *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento (Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento)*. Barcelona: PPU, 1989, págs. 85-98; también en INFANTES, Víctor y Juan Carlos CONDE, *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo xv*. Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 163-189.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1983.

muerte de Enrique IV, pues todavía llama 'príncipes' a los dedicatarios (Vidal González: 2003, 41, 624, n. 165).

- MANRIQUE, Gómez. *Regimiento de príncipes y otras obras*. Pról. selec. y vocab. A. Cortina. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- MANRIQUE, Gómez. *Regimiento de príncipes*, [sin indicaciones tipográficas. Zamora: Centenera, 1482].
- MANRIQUE, Gómez. *Regimiento de príncipes*. Ed. facsímil. Madrid: El Crotalón, 1984 (El jardín de la memoria, 3).
- MANRIQUE, Gómez. *Cancionero*. Ed. Francisco Vidal González. Madrid: Cátedra, 2003.
- MENDOZA, Fray Íñigo de. *Vita Christi fecho por coplas*. Ed. facsímil A. Pérez Gómez. Cieza, 1975 (Incunables poéticos castellanos, XIV).
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo. «Centenera y Zamora». En Gago Vaquero, José Luis (coord.). *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI*. Zamora: Biblioteca Pública del Estado/Instituto Florián de Ocampo, 2004, pp. 55-64.
- RUSO, Sara. *Aproximación a la tradición textual de Gómez Manrique. Siglos XV-XVI* [Trabajo de Fin de Máster]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- SEVERIN, Dorothy (ed.). *El Cancionero de Oñate-Castañeda*. Introd. Michel Garcia, Asist. ed. Fiona Maguire. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- SEVERIN, Dorothy (ed.). *Two Spanish Songbooks. The Cancionero Capitular de la Colombina (SV2) and The Cancionero de Egerton (LB3)*. Asist. ed. Fiona Maguire. Liverpool: Liverpool University Press and Institución Colombina, 2000.

MÉTRICA

EL ARTE MAYOR Y SU QUEBRADO

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

Universidad de Alcalá

RESUMEN

Se estudia en este trabajo la combinación del arte mayor con su quebrado, reconocida solamente por Encina en su *Arte de poesía castellana*, en la que corrige la tipología de versos ofrecida por Nebrija en su *Gramática sobre la lengua castellana*. El gramático describe la disposición heterométrica del arte menor con el quebrado, pero no así la del adónico doblado con el simple. Encina vincula el quebrado del arte mayor a los villancicos (de base hexasilábica). Se analizan cuatro composiciones en las que se utiliza este desarrollo heterométrico tan especial. Las dos más importantes corresponden a Villasandino (un poema en el *Cancionero de Baena*) y a Torres Naharro (*Diálogo del Nacimiento* en la *Propalladia*).

Palabras clave: Heterometría; Arte mayor; Juan del Encina; Antonio de Nebrija; Alfonso Álvarez de Villasandino; Bartolomé de Torres Naharro.

ABSTRACT

This work studies the combination of the «arte mayor» with its «quebrado», only recognised by Encina in his *Arte de poesía castellana*, in which he corrects the classification of verses offered by Nebrija in his *Gramática sobre la lengua castellana*. The grammarian describes the heterometric arrangement of the «arte menor» with the «quebrado», but not that of the «adónico doblado» with the «simple». Encina links the «quebrado» of the «arte mayor» to the «villancicos» (with hexasyllables). Four compositions with this special heterometric development are analysed. The two most important are by Villasandino (a poem in the *Cancionero de Baena*) and by Torres Naharro (*Diálogo del Nacimiento* in the *Propalladia*).

Keywords: Heterometry; Arte mayor; Juan del Encina; Antonio de Nebrija; Alfonso Álvarez de Villasandino; Bartolomé de Torres Naharro.

0. NOCIONES GENERALES: MODELOS MÉTRICOS DE NEBRIJA Y DE ENCINA

DE RAREZA MÉTRICA puede considerarse la combinación del arte mayor y su quebrado. Tanto es así que sólo Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana*, contempla esta posibilidad en el capítulo v en el que traza la tipología de «pies» -o versos- y señala cuáles son las «maneras d' trobar», pero con el propósito de enmendar la descripción de «versos» fijada por Nebrija en el Libro II de su *Gramática sobre la lengua castellana*, en los capítulos VIII-IX, partiendo de estos principios:

Todos los versos cuantos io é visto en el buen uso de la lengua castellana se pueden reduzir a seis géneros, porque o son monómetros o dímetros o compuestos de dímetros i monómetros o trímetros o tetrámetros o adónicos senzillos o adónicos doblados (65).

Encina reduce al máximo esta compleja clasificación de versos asentada en la terminología de la gramática latina y coincide, con ello, con el único apunte sobre métrica que ofrece don Íñigo López de Mendoza en el *Prohemio e carta* (c.1446) que envía al condestable don Pedro de Portugal; Santillana remitía a la tradición gallego-portuguesa:

E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común –creo- en los Reinos de Gallizia e de Portugal, donde no es de dubdar qu'el exerçio d'estas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provinçias de la España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tiempo cualesquier dezidores e trobadores d'estas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa (448)¹.

Encina se apoya en el conocimiento del latín, pero no tanto del *ars grammatica* como del *ars musica*, ya que la fuente principal en la que asienta sus nociones es el *De musica* de San Agustín²; en cualquier caso, el sistema de la versificación castellana es similar al esbozado por don Íñigo:

Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas: el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama arte real, y el otro quando se compone de doze o su equivalencia, que se llama arte mayor. Digo su equivalencia,

¹ Se usa la ed. de Gómez Moreno-Kerkhof (1988).

² «Y Santo Agustino escribió seis libros d'esta facultad, intitulos *Musica*, para descanso de otros más graves estudios, en los cuales seis libros trata de los géneros de versos y de cuántos pies consta cada verso, y cada pie, cuántas sílabas», 81; se usa la ed. de López Estrada (1984).

porque bien puede ser que tenga más o menos en cantidad, mas en valor es imposible para ser el pie perfeto; y bien parece nosotros aver tomado del latín el trobar pues en él se hallan estos dos géneros (86).

El *Arte* de Encina se publica en 1496 como proemio dirigido al príncipe don Juan al frente de la impresión de su *Cancionero*, mientras que la *Gramática* de Nebrija aparece en 1492; son tantas las discrepancias que mantienen el gramático y el poeta en sus respectivos tratados que ha de pensarse que ambas obras recogen polémicas que tuvieron que plantearse en los últimos años de la década de los ochenta en el *studium* salmantino, por cuanto Nebrija abandona Salamanca en 1489, mientras que Encina entra al servicio de la casa ducal de Alba en 1492; el desacuerdo entre maestro y discípulo sobre las nociones esenciales de la teoría métrica es absoluto; si Nebrija utiliza «verso», Encina prefiere —como los poetas— usar «pie», aplicado por el gramático al grupo de sílabas constituido en unidad rítmica³, y reservar «verso» para referirse a las semiestrofas —«ayuntamiento de pies» (86)— con las que se forman las «coplas».

Nebrija concede especial valor al arte menor o real, que él denomina «dímetro iámbico», no sin recordar que «nuestros poetas» lo llaman «pie de arte menor i algunos de arte real» y señalar que «regularmente tiene ocho sílabas i cuatro espondeos» (67); sin embargo, al verso que otorga realmente importancia es al arte mayor, hasta el punto de dedicarle un capítulo entero, bajo la cobertura de la terminología latina: «De los versos adónicos» (cap. ix), es decir los formados por un pie ternario (dáctilo) y otro binario (para él espondeo, aunque en realidad sea un troqueo), con esta fórmula: óoo óo (1D1T), diferenciando entre el adónico simple (cinco sílabas métricas con varias combinaciones fonológicas) y el adónico doblado, conformado por dos adónicos, remitiendo de nuevo a la tradición castellana: «Los nuestros llámanlo pie de arte maior» (71). La regularidad de este verso, para Nebrija, depende de la distribución de las cláusulas rítmicas que ya había señalado: óoo óo || óoo óo (1D1T|1D1T), es decir se trata de un patrón isorrítmico en el que sólo cuentan los acentos de posición para determinar esas diez sílabas métricas que pueden encajar en desarrollos variables de sílabas fonológicas (de ocho a catorce sílabas, en razón de los «presupuestos» o metaplasmos que define entre los caps. vii y viii). En cambio, Encina, manteniendo ese mismo patrón acentual, incide en el peso de la cantidad silábica, de tal manera que para él el verso de arte

³ «I, por consiguiente, los que quisieron medir aquello que con mucha diligencia componían i razonaban, hizieronlo por una medida, la cual por semejança llamaron pie, el cual es lo menor que puede medir el verso i la prosa», 58. Encina recupera la terminología castellana: «Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas; y llámase pie porque por él se mide todo lo que trovamos; y sobre los tales pies, corre y roda el sonido de la copla», 86.

mayor ha de tener siempre doce sílabas métricas (a las que deben plegarse distintas distribuciones fonológicas); se trata de un sistema isosilábico, que podría ponerse en entredicho en aquellas combinaciones de 5+5, 5+6 o 6+5 (testimoniadas en poemas suyos), que lo obligan a proponer un metaplasmo nuevo para resolverlas y, sobre todo, para contradecir el «presupuesto» utilizado por Nebrija de entrar «con medio pie perdido», es decir, de suprimir la primera sílaba átona –en anacrusis– del verso o del hemistiquio; para Encina ocurrirá todo lo contrario, ya que no sólo no prescinde de esa sílaba átona inicial, sino que otorga a la tónica inicial del verso o del hemistiquio (sílaba «larga») el valor de dos átonas (o dos «breves»); conforme a este principio, el incremento silábico no sólo se aplica a la tónica final, sino a la inicial, de tal forma que logra siempre cómputos cabales de doce sílabas (6+6):

Mas porque en el arte mayor los pies son intercisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede passar una sílaba por dos cuando la postrera es luenga, mas también si la primera o la postrera fuere luenga, assí del un medio pie como del otro, que cada una valdrá por dos (88).

Se trata de una solución que ningún otro tratadista recogerá, salvo Correas en su *Arte de la lengua española castellana* de 1626, sin remitir a Encina⁴.

1. LOS PIES QUEBRADOS: ARTE MENOR Y ARTE MAYOR

La misma disparidad cabe encontrar en la explicación de los versos quebrados, con los que se conforman moldes heterométricos que remiten a dos tradiciones poéticas: la de raíz occitánica (aplicada tanto al arte mayor como al menor, testimoniada en el *Cancionero de Baena* y que se sirve no sólo de los quebrados –o «bordes biocatz» o ‘bioques’–, sino de las consonancias dobladas en pies intercisos –o «bordes enpeutatz»–)⁵ y la de cuño castellano (desarrollada sobre todo con el arte menor y representada en *Baena, Palacio, San Román y Estúñiga*)⁶. Nebrija atiende sólo a la heterometría de horma castellana al restringirla, únicamente, al quebrado del arte menor, que para él correspondía al primero de los versos de su tipología latina:

Assí que el verso que los latinos llaman monómetro i nuestros poetas pie quebrado regularmente tiene quatro sílabas (66).

⁴ Me he ocupado de estas discrepancias entre Nebrija y Encina en «Sobre los orígenes del cómputo silábico» (en prensa).

⁵ Ver mi «Heterometría y discurso poético en PN1» (2019).

⁶ He estudiado este desarrollo en «La heterometría de cuño castellano: las probaturas estróficas del arte menor» (2024).

Ofrece, de muestra, el arranque de los *Proverbios* del Marqués de Santillana, en el que se van alternando el verso de arte menor y su quebrado (8a4b8b4a:8c4d-8d4c) y explica el fenómeno de la compensación silábica (el quebrado entra con medio pie perdido) con un pasaje de las *Coplas* de Manrique.

Sobre el arte mayor, Nebrija no contempla la opción de que pueda combinarse con su quebrado, pero Encina sí deja apuntada esa posibilidad, refiriéndose no sólo al «pie» –o verso– sino a la misma acción de componer un poema:

Ay otro género de trobar que resulta de los sobredichos, que se llama pie quebrado, que es medio pie, assí de arte real como de mayor (88).

Al contrario de Nebrija, él no repara ni en la disposición de acentos ni en la sucesión de pies rítmicos para valorar este metro, aunque se refiera también al fenómeno de la compensación valiéndose de otro ejemplo de las *Coplas* manriqueñas:

...del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y éste suélese trobar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las vezes passan cinco sílabas por medio pie, y entonces dezimos que va la una perdida, assí como dixo don Jorge: «como devemos» (*idem*).

Ni Nebrija ni Encina se refieren a los casos de sinafía para conseguir las cuatro métricas, cuando este recurso se utilizaba no sólo para regular los quebrados de cinco sílabas que empezaran con vocal, unida a la última del verso anterior, sino también entre hemistiquios.

En referencia al arte mayor y su quebrado, la valoración que ofrece Encina no puede ser más extraña, ya que la ciñe a las estructuras zejelescas:

En el arte mayor, cuando se parten los pies y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte nombrados (*idem*).

Es factible que Encina, ajustado siempre a una disposición isosilábica, esté pensando en «pies» –o versos– hexasilábicos, con los que él mismo había conformado villancicos, llegando a combinar ese verso de seis sílabas con un quebrado de tres⁷. Tal solución le permite a Encina hablar de esta modalidad de verso, que no pudo tratar en el caso del arte menor al ajustarlo sólo a la medida de «las ocho sílabas o

⁷ Así en 96JE-158, ajustado a este esquema: 6x3y6x 6a6b6a6b6b3y6x, tal y como puede verse en la cabeza: «-Ya soy desposado, / nuestro, / ya soy desposado», c. 1, y lo mismo ocurre en 96JE-159, pero sin heterometría, conforme a este esquema: 6x6y6y 6a6b6a6b6b6y6y, con esta cabeza: «¡Ay, triste, que vengo / vencido de amor, / maguera pastor!», c. 1.

su equivalencia» (86); con habilidad, vuelve a apartarse de la tipología de Nebrija, en la que este metro se equiparaba al adónico simple (cinco sílabas métricas, pero apoyado en una distribución de cuatro a seis fonológicas). Este extremo demuestra las diferencias entre las normas métricas explicadas por Nebrija y por Encina.

Con todo, Encina reconoce la posibilidad de que los versos «enteros» (es decir, la línea isosilábica de 6+6) puedan combinarse con su pie quebrado, aun de modo ocasional —«nunca suelen»—, y en ello acierta porque el inventario de las composiciones en arte mayor con quebrado se reduce estrictamente a cuatro, distribuidas además en un lapso temporal muy amplio, de más de un siglo, atendidas a géneros diversos.

Nada de particular tiene, entonces, que los gramáticos y los tratadistas de métrica y poética de los siglos XVI y XVII cuando den cuenta de los módulos heterométricos, que afectan tanto a los versos castellanos como a los italianos, omitan toda referencia a la combinación del arte mayor con su quebrado. Sirva sólo de muestra la presentación con que Juan Díaz Rengifo acomete su tipología de versos en su *Arte poética española* de 1592:

Verso es una oración atada y obligada siempre a cierto número y cantidad de sílabas. Ay nueve maneras de versos: de redondilla mayor y su quebrado; de redondilla menor; italiano y su quebrado; esdrúxulo y su quebrado; de arte mayor; finalmente, verso latino imitado. D'estos nueve géneros de versos (que algunos llaman pies) se componen todas cuantas diferencias de coplas se usan en España (176-177)⁸.

Funde la métrica castellana —el verso «de redondilla mayor» o el redondillo equivale al octosílabo, mientras que el menor corresponde al hexasílabo— con la italiana y, en cada una de estas orientaciones, atiende a las posibilidades de combinar esos versos con sus quebrados⁹. En el caso de los quebrados del arte menor se omite cualquier referencia al fenómeno de la compensación, que sí era registrado por Nebrija y por Encina¹⁰, mientras que la descripción del arte mayor la limita a la suma de sus dos hemistiquios, incidiendo en el valor del acento en segunda posición:

El verso de arte mayor se compone de dos versos de redondilla menor, y no de todos los que hemos dicho, sino de solos aquellos que de las cuatro sílabas primeras tienen

⁸ Se cita por la ed. de Ángel Pérez Pascual (2012).

⁹ Como resulta obvio, el del verso italiano corresponde al heptasílabo: «El verso italiano quebrado se compone de siete sílabas, la sexta siempre larga y la séptima siempre breve, pero las cinco primeras pueden disponerse como las cinco primeras del verso italiano entero», 180.

¹⁰ «El verso quebrado de la redondilla mayor se compone de cuatro sílabas, la tercera siempre larga y la cuarta breve; pero las dos primeras pueden ser ambas breves, o ambas largas, o la una breve y la otra larga, como 'Nínfa bélla, dás míl pénas y congóxas'», 178.

la segunda larga, como se verá por el exemplo que allí pusimos, que es éste: «Temí la tormenta del mar alterado; que traga en un punto riquezas y vida» (178-179).

A finales del siglo XVI, ya no se recuerda la discrepancia entre los sistemas isométrico e isosilábico determinada por Nebrija y por Encina, por cuanto la regularidad de este metro depende del número de sílabas:

Y assí vienen a tener estos versos a doze sílabas. Y llámanse de arte mayor, a diferencia de los de las redondillas, que son de arte menor (179).

Sobre los «presupuestos» que lo rigen señala sólo el incremento por tónica final en cada uno de los hemistiquios¹¹.

Joseph Vicens, entre las adiciones incluidas en la edición de 1703 del *Arte poética española*, considera oportuno complementar las referencias que el jesuita había ofrecido sobre los quebrados:

A estos [a las nueve clases de versos] pueden con mucha razón añadirse tres géneros de quebrados; uno de cinco sílabas con el acento predominante en la penúltima; otro de tres sílabas, llevando también en la penúltima el acento; y otro de dos, también con el acento en la penúltima; porque de estos tres quebrados usan los más célebres poetas, ya en las seguidillas, ya en los villancicos; como en otras poesías, conformándose con la música, que assí requiere a veces los sobredichos quebrados (15).

Sin remitir al arte mayor, valora Joseph Vicens las formas métricas de la poesía tradicional, coincidiendo, con ello, con la solución que daba Encina al posible quebrado del arte mayor que él identificaba con los metros de base hexasilábica con que se formaban los villancicos.

Se pueden, por último, contrastar las observaciones de Rengifo, que es un metrista, con las que incluye Alfonso López Pinciano, en el Libro VII de su *Philosophía antigua poética* de 1596, a fin de examinar la valoración que merece el arte mayor en un tratado de poética. Los principios descritos vienen a coincidir en los rasgos básicos: el arte mayor obedece a un patrón isosilábico (siempre de doce sílabas), si bien la distribución de acentos sugerida sea diferente, pero no se hace referencia alguna a su posible combinación con el quebrado, que sí se había marcado en los «versos castellanos menores» (226) de ocho, de seis o de cuatro sílabas,

¹¹ «Pero el verso de arte mayor, como se compone de dos versos, puede tener dos sílabas menos, una en el medio, otra en el fin, como en estos: 'Entré en un jardín, herido de amor; / de amor celestial, cual nunca me vi'», 179.

y apuntado en los italianos¹²; al igual que a Argote de Molina, en su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), a López Pinciano le interesa reivindicar el arte mayor como «metro heroico» (229), genuino de la poesía castellana, frente al «endecasílabo suelto» que se había alzado con esa propiedad.

En cualquier caso, el único tratadista que se refiere a la combinación del arte mayor con su quebrado es Encina y, como se ha apuntado, buscaría con ello deshacer la terminología latina de Nebrija y oponer al adónico simple la distribución de seis sílabas del arte menor.

2. HACIA UN INVENTARIO DEL ARTE MAYOR Y SU QUEBRADO: LOS CACIONEROS

El catálogo de composiciones heterométricas constituidas por el arte mayor y su quebrado, aun siendo reducido, permite apreciar el esfuerzo de los autores que lo emplean por sacar el mayor rendimiento a este esquema del discurso poético; en principio, tenía que causar sorpresa en los receptores acostumbrados a las dobles cadencias de 1D1T|1D1T a las que se acompasaba este metro, buscando precisamente vincular los términos que la gradación de acentos de intensidad rítmica ponía en correspondencia. Si esa doble relación de hemistiquios se quebraba, el desarrollo discursivo quedaba truncado, pendiente de enlazarse con otro metro de similar factura.

El primero en usar esta disposición heterométrica del arte mayor con su quebrado fue Alfonso Álvarez de Villasandino en esa suerte de cancionero personal suyo con que se abre el *Cancionero de Baena*; se trata de un «dezir» satírico dirigido al monarca, c.1418, en el que se queja de que los porteros no lo dejaban entrar cuando iba a palacio, «Aviendo grant quexa de vuestros porteros», (5x14, 5), PN1-202 (ID1342); Villasandino se apoya en los quebrados para generar cantigas o «dezires» amplios, que llegan a alcanzar los catorce versos como ocurre en este caso; cada uno de esos núcleos estróficos obedece a la distribución de 8+6, con la particularidad de que el primer bloque funciona como una copla de arte mayor (de ocho versos y dos líneas de consonancias: ABAB:BAAB), a la que se añade un núcleo de seis en el que se alternan tres versos de arte mayor y tres quebrados (con la segunda línea de consonancias: Bbb:BBb). Villasandino se somete a la dificultad de tener que encontrar diez consonancias iguales para cada una de las estrofas, pero a la vez quebrándolas para que las contraposiciones con las que articula su queja resalten

¹² «Esta quiebra de acento conviene también a los metros italianos en diversas partes, especialmente a los pies y versos enteros, porque tiene otros que son como medio quebrados», II, 227; se cita por la ed. de Alfredo Carballo Picazo (1973).

con mayor efectividad, sobre todo en el caso de la primera copla en la que se insta al monarca a intervenir para solucionar ese conflicto:

Ved esta seguida sin nombre, sin sello,
e poned consello
fermoso e bello,
que juegos ay muchos que non son trebello,
e a vós pertenesçe, gentil, claro espello,
oír d'ello e d'ello (1i-n).

Se aprovecha el quebrado –siempre con hexasílabos– para insertar locuciones coloquiales, frases hechas, fórmulas reiterativas con las que reproduce el enojo que el poeta declara sentir, no sin dejar, por ello, de reclamar los pagos a los que se creía tener derecho¹³.

La segunda composición que obedece a este desarrollo se transmite en *Herberay* y parece darle la razón a Encina cuando relacionaba el quebrado del arte menor con las estructuras zejelescas, porque se trata de un cantar de «malmaridada» (4, 8x8), LB2-9 (ID2155), que cabría adscribir a la imitación trovadoresca de la poesía tradicional; sólo en la cabeza, con un verso de *retronx*, se produce esta sorprendente alternancia entre el arte mayor y su quebrado, que se reconoce cuando se marca la distribución de los pies rítmicos:

Soy garridilla || e pierdo sazón
ó o o ó o o ó o o ó[o] → 1D1T|1D1T
 por mal maridada.
 o ó o o ó o → 1D1T
 Tengo marido || en mi coraçón
ó o o ó o o ò o o ó[o] → 1D1T|1D1T
 que a mí agrada (c. 1).
ò o o ó o → 1D1T

En los dos primeros versos, la joven declara su condición de «malmaridada», mientras que en los otros dos descubre el interés que sentía hacia otro galán más apropiado para su edad juvenil. Las ocho mudanzas siguientes se hallan conformadas por una sucesión de hexasílabos, en los que quedan libres los impares y consue-

¹³ Tal es el objeto de la finida armada conforme a este diseño heterométrico (BbbBb): «Porque enxerí aquí este refrán / algunos dirán: / rico balandrán / unos nin otros non me lo darán; / quiçá burlarán», c. 6. Este «dezir» se valoró en «Heterometría y discurso poético en PN1», p. 420, entre las siete composiciones más complejas.

nan los pares, más la repetición de la consonancia del *retroñx*: 6-6a6-6a6-6a6x. Ha de tenerse presente que este *Cancionero* se envía a la corte de doña Leonor de Foix y que en él se valoran los distintos grados de relaciones amorosas, para apreciar –con Hugo de Urriés– la unión matrimonial como la más perfecta. Sirve de contrapunto, por ello, esta recreación de un cantar tradicional para aportar argumentos a ese debate, ofrecidos por una voz femenina¹⁴.

La tercera composición corresponde al largo «dezir» de Pero Guillén de Segovia, dedicado a «Los doze estados del mundo» (54x9, 13), SA10a-53 (ID1743); el título se fija en MN55-12, en donde el poema se atribuye a Santillana. Se trata de un regimiento moral, compuesto para avisar sobre los peligros que entrañan los bienes terrenales y poder ofrecer, como contrapartida, una suerte de guía espiritual para sortear esos riesgos. Su diseño métrico posee una gran originalidad, ya que Pero Guillén se sirve de coplas de arte mayor de nueve versos, rompiendo así el molde tradicional, conforme a un esquema de 4+5, pero cierra con una copla de trece versos (8+5), en cuya primera sección desarrolla una combinación del arte mayor con su quebrado, a la que añade un segmento de cinco versos ya sólo en arte mayor; el esquema sería: AbcdAbcd:EFEEF; resulta llamativa la alternancia que se produce entre la serie de las cuatro consonancias iniciales, que mantienen abiertas las relaciones paradigmáticas que cada línea propone hasta proyectarlas en las cuatro siguientes; véase este cierre, con análisis rítmico de los ocho primeros versos:

Con sabiduría || tú sienpre cudiçia
 o ò o o óo o ó o o óo → 1D1T|1D1T
 ser de consuno
 ó o o óo → 1D1T
 pues le pertenece
 o ò o o óo → 1D1T
 apartar bien de mal;
 ø o ó o o ó[o] → 1D1T
 abraça contigo || aquella justiçia
 o ó o o óo o ó o o óo → 1D1T|1D1T
 que da a cada uno
 o ó o o óo → 1D1T
 el don que mereçe
 o ó o o óo → 1D1T

¹⁴ Se trata de un poema culto no sólo por esta combinación heterométrica o por las referencias que utiliza, sino por el uso del fenómeno de la compensación, como puede verse en su última mudanza: «Con toda mi cuita, / con toda mi fiel, / cuando yo veo, / mançebo novel / más peno amarga / y fago por él / que Roldán por su 'spada'», c. 9, con un último verso ajustado a este esquema: ø o óoo óo, compensada la primera por terminar en oxítóna el verso anterior.

mostrándose igual;
 o ó o o ó[o] → 1D1T
 e donde tus viçios || mostraren crüeza
 pon por escudo || la mucha tenplança,
 no te desvíes || de gran fortaleza
 mostrando en tus obras || entera firmeza:
 ten sobre todo || en Dios esperança.

Ese segmento heterométrico de ocho versos (conformado, en realidad, por dos unidades: 4+4), no sólo resume las dos líneas temáticas del tratado (sintetizadas en los dos versos de arte mayor, con un quiasmo que busca relacionar «sabiduría» con «justiça» y «cudiça» –en sentido positivo– con «abraça» –apuntando a la acción de dejarse guiar–), sino que los quebrados, con distintas fórmulas prosódicas¹⁵, generan la tensión necesaria para recoger las últimas admoniciones contra los «viçios» del mundo, que pueden ser vencidos con las dos virtudes cardinales de la «tenplança» y la «fortaleza». De nuevo, ha de apreciarse el efecto de sorpresa que los receptores sentirían al alcanzar un cierre que rompía no sólo con el molde homométrico de la copla –ya en sí extraña– de arte mayor, para ver entrelazados, mediante la heterometría, los conceptos básicos de la enseñanza que habían de ser enlazados. Esta composición invierte las relaciones que se habían planteado en la canción de malmaridada de LB2, porque ahí la combinación del arte mayor con su quebrado servía para formular la cabeza, mientras que en este tratado moral y religioso este desarrollo heterométrico se reserva para su cierre.

En cualquier caso, el poema de Villasandino se sitúa en el segundo decenio de la centuria, mientras que la composición anónima de *Herberay* y la de Pero Guillén de Segovia tendrían que emplazarse entre 1460-1470. De estos tres poemas, sólo el primero se desarrolla en su integridad combinando el arte mayor con su quebrado, ya que en los otros dos esta disposición aparece en la primera y en la última de sus coplas. Se entiende, así, que Nebrija nada diga de la posible correspondencia que él hubiera tenido que establecer entre el adónico doblado y el simple; a su vez, Encina la reserva para explicar la formación de composiciones regidas por el hexasílabo, que supone derivadas del arte mayor entendido como un doble metro hexasilábico (siempre con la intención de contrarrestar la tipología latina de Nebrija). Encina, de todos modos, dejaba abierta esa posibilidad de que pudiera haber poemas conformados por el arte mayor y su quebrado –«nunca suelen mezclarse con los

¹⁵ Repárese que el segundo corresponde al adónico simple puro, con cinco métricas, mientras que el cuarto consta de siete fonológicas, pero entra con medio pie perdido por sinafia al terminar el anterior en vocal.

enteros» (88)– pero él, en su obra, no se sirve de este esquema y tampoco puede saberse si llegaría a conocer alguno de los tres poemas ya examinados; no se olvide que el *Cancionero de Baena* y su copia (PN1) se custodiaban en la cámara regia.

Por deturpación de los textos, quedan fuera de este registro dos poemas transmitidos uno en *San Román*, otro en *Palacio*. El primero corresponde a un «dezir de un portugués» (3x7...), MH1-275 (ID0540), de temática amorosa y carácter satírico, con una tercera estrofa que, tal y como se conserva, correspondería al esquema AB6bACCA¹⁶. El segundo, asignado a Montoro, (3, 3x5), SA7-4 (ID2398), desarrolla una estructura zejelesca, con una cabeza de tres versos en los que podría reconocerse el adónico simple (6x5y5y)¹⁷, seguida de dos mudanzas de cinco versos, ajustados los dos primeros al adónico doblado y los tres siguientes al simple (A[5+5]A[5+5]5x5y6y)¹⁸, pero ya no la tercera en la que los dos primeros versos son octosílabos (8a8a5x5y6y)¹⁹; resulta extraña esta disposición heteroestrófica para un poema tan breve.

El último texto, si es correcta su transcripción en *Palacio*, hubiera permitido valorar también las combinaciones del arte mayor no con su quebrado (adónico simple o hexasílabo), sino con el arte menor (el octosílabo). En *Baena*, hay dos textos de gran complejidad que obedecen a este esquema: en el primero, de Gómez Pérez Patiño (5x7-2), PN1-353 (ID1478), las coplas de siete versos se ligan a pareados de octosílabos, con los que se conforma una trama de «trebellos» o sentencias (ABBACCA:8d8d); en el segundo, Baena se queja al rey de su pobreza (6x9-2), PN1-452 (ID1580), valiéndose de un esquema estrófico en el que se mezcla el arte mayor (con consonancias internas de un hemistiquio a otro), el quebrado del arte menor más un núcleo de octosílabos con dos de cierre, formando un «trebello»²⁰. A Baena se le debe el trazado de las estructuras estróficas más intrincadas de su *Cancionero*; en una «recuesta» contra Villasandino (4x9, 4), PN1-379 (ID1504 S 1503), puede llegar a insertar un quebrado trisílabo en un copla de arte mayor: ABBA3aCCCA, pero ello es porque el tercer verso se divide en cuatro

¹⁶ «E si esta razón || a vós mucho dura, / a mí convén || forçado morrer / por vos bien querer, / e vós de meu mal || non avés cura. / Cuán mal pesar || vi de meu padre / tan malo lo vea || de vós vuestra madre / e de todas partes || abrá y tristura», cito por la transcripción de Brian Dutton (1990, I, 542a).

¹⁷ «Amor que yo vi / por mi pesar / quiero olvidar», se cita por Dutton IV.

¹⁸ «Mi corazón || se fue perder / amando a quien || non pude aver; / si lo perdí / por mal buscar, / ¿dó lo iré fallar?», c. 2.

¹⁹ «Allí do piensa bevir / faze a mí solo morir; / mas pues allí / piensa durar, / dévolo dexar», c. 4.

²⁰ 12[6a+6b]12[6a+6b]12[6a+6b]12[6a+6b]:4c4c4c4c:8c-8d8d.

segmentos rítmicos menores con esa medida y la misma consonancia²¹. Otros módulos con desarrollos similares se localizan en MH1-216 (ABBA:;8?c8-8c8c), en MN54-150 (de Carvajal: XY8y8x 8a8b8a8b:8x8y8y8x) y en LB2-10 (X[6+6]8y8x X[5+6]X[5+6]8y8x)²². Por fin, con factura heteroestrófica, podría valorarse el «Memorial de Diego de Valera a su amiga cuando partió de Castilla» (5x8), PN13-31 (ID2121), en arte mayor salvo la finida, en la que recurre al menor, por cuanto se considera inhábil para cerrar ese poema y, así, lo señala: «Con tanto dolor y pena / non puedes fazer finida» (5ab).

3. EL ARTE MAYOR Y SU QUEBRADO: EL DISCURSO DRAMÁTICO

La cuarta composición en la que se emplea el singular molde heterométrico del arte mayor con su quebrado no corresponde a un texto poético, sino dramático; se trata del *Diálogo del Nacimiento* de Bartolomé de Torres Naharro, con el que cierra el conjunto de las seis obras teatrales que, como «principal cibo» (8), ofrece en su *Propalladia*, impresa en Nápoles en 1517, engastadas entre otras obras poéticas a las que se refiere como «antepasto» y «pospasto», pero que deben ser tenidas en cuenta porque reflejan la voluntad del autor pacentino por renovar los esquemas métricos tanto cancioneriles como teatrales²³. Por lo común, tanto en sus poemas como en sus piezas dramáticas tiende a partir de un núcleo homométrico de cuatro o cinco versos, cuya consonancia final le da pie para generar la primera del módulo siguiente²⁴; este encadenamiento de estrofas, que presupone un grado de dificultad técnica para su creador, teje un hilo discursivo de gran sutileza, ya que la última de las consonancias de un molde estrófico –por lo común de cinco versos– recoge la trama de sentidos definida en ese módulo y la proyecta en el siguiente, convirtiéndola en cabecera de la nueva indagación de valores que vaya a llevarse a cabo. Se trata de un procedimiento común en sus poemas (lamentaciones, capítulos diversos, epístolas) y que utiliza en *Calamita*; esta obra, en arte menor, consta de 2798 versos y tanto el «Introito y argumento» como sus cinco jornadas se sirven de esta técnica: un núcleo inicial de cuatro versos conduce a una consonancia que se convierte en punto de partida ya de un desarrollo de seis, con heterometría por quebrado en segunda posición²⁵.

²¹ ABB[3b+3b]3b+3b]A3aCCA; analizo estos textos en «Heterometría y discurso poético en PN1», pp. 419-422.

²² Los registro en «La heterometría de cuño castellano» (2024).

²³ Se cita por M. Á. Pérez Priego (1994); se utiliza también la ed. de Julio Vélez-Sainz (2012).

²⁴ Son las *coblas capcaudadas* de la tradición occitánica o las consonancias encadenadas.

²⁵ Véase en su histriónico arranque: «Norabuena esté el Concejo, / las moças y todo el hato; / no quede perro ni gato, / ni soncas moço ni viejo», 1-4; esa consonancia inicia el encadenamiento de

En el *Diálogo del Nacimiento*, Torres Naharro desarrolla la cuarta muestra de este singular patrón heterométrico, extendido a lo largo de 729 versos; antes de analizarlo, debe destacarse el trazado polimétrico de esta obra que pudo componer en dos momentos distintos, por cuanto la integran dos secciones de carácter diferente –un *Diálogo* de tono moral y una *Adición* con intención festiva–, separadas por el romance «Triste ‘stava el padre Adam»; por su proximidad a las églogas y farsas de los autores salmantinos, se ha fechado el *Diálogo* en torno a 1505 y la *Adición* hacia 1507; pero no se trata ni mucho menos de una obra menor, adscrita al ciclo litúrgico de la Natividad, sino que lo renueva poniendo sobre la escena a personajes que van a plantear situaciones dramáticas que poco tienen que ver con las adoraciones—ya por los pastores, ya por los Reyes Magos— ante el portal a las que se solían ceñir las piezas tradicionales de este desarrollo temático; el *Diálogo*, que es donde se ensaya la combinación del arte mayor con su quebrado, lo sostienen dos peregrinos, Patrispano y Betiseo, que comparten, en la noche en la que ha nacido el Hijo de Dios, las cuitas sufridas en el largo camino que cada uno había recorrido; el primero, que venía de Jerusalén, conforta y adoctrina al segundo, que procedía de Santiago, con las nociones esenciales de la doctrina cristiana, pidiéndole nuevas de la situación política y militar en que se hallaban los reinos hispánicos, instándolo a acompañarle a Roma, que es donde se encontraba precisamente Naharro; pero este coloquio había sido observado por unos zagales, Herrando y Garrapata, que saldrán a su encuentro con el propósito de unirse a ellos, para compartir la alegría por el nacimiento de Cristo y someterlos a un gracioso escrutinio en el que plantean toda suerte de cuestiones con el fin de probar el saber de esos hombres religiosos. Torres Naharro acierta al elegir el discurso métrico conveniente para cada una de estas partes; la grave conversación, sazónada con alguna que otra anécdota, mantenida por los dos peregrinos se encauza a través del arte mayor, mientras que las jocosas preguntas que formulan los pastores requieren el arte menor; tanto en un caso como en otro se utilizará el quebrado, partiendo de un módulo de cuatro que, en esta ocasión, no fija la consonancia para el molde siguiente; el «Introito y argumento» se desarrollan también en arte mayor con su quebrado, lo que provoca un efecto de sorpresa puesto que, como era costumbre en la comedia italiana, Torres Naharro utiliza una figura marginal que, para llamar la atención del auditorio, da cuenta de sus escabrosas peripecias sentimentales; a él le corresponde dar paso a las figuras del *Diálogo*, para poner en situación al público, informando de dónde procedía cada peregrino cuando se encuentran en esa noche sagrada:

estrofas: «No miréis el aparejo / del zagal, / que debaxo del sayal / también hay hombres de chapa / que osarán poner la capa / a beber con cada cual», 5-10, y así sucesivamente: «Yo só Remojos Pascual, / el tirado», 11-12.

Y juntos que son,
 entrambos resciben gran consolación;
 de habras en habras venidos al cuento,
 dirán un poquito de nuestra nación
 y todo el mesterio del gran Nacimiento (110-114).

Son módulos, por tanto, de cinco versos con dos consonancias que parten de un quebrado (aABAB)²⁶. Torres Naharro, en este proemio, cuando presenta a los peregrinos procede a contrastarlos con los pastores en la segunda sección:

Mas ya que se irán,
 no sé qué pastores a ellos saldrán,
 al menos Herrando con un Garrapata,
 qu'el uno presume de gran sacristán
 y ell otro también de medio poyata (115-119).

Cuando integra la obra en la *Propalladia*, las dos secciones conforman un conjunto unitario que permitirá contrastar la exposición doctrinal de la primera parte con el intercambio de bromas y de adivinanzas de la segunda. Por ello, la entrada de los pastores exige un nuevo patrón métrico, el del octosílabo; la *Adición* (334 vv.) se adecua, así, al esquema del *Diálogo*: a un núcleo de cuatro, le sigue una unidad de cinco que parte de un quebrado (4a8a8b8a8b). Ambas secciones, como se ha indicado, se hallan separadas por el romance «Triste 'stava el padre Adam» (730-777) que sirve para recordar el beneficio de la redención del pecado original, obtenido por el sacrificio del Hijo de Dios nacido en esa noche prodigiosa y descrito, gozosamente, por Adán ante los patriarcas y profetas que serán liberados del infierno; al primer padre le corresponde resumir los hechos principales del ciclo de la Natividad, a fin de que los espectadores puedan también recordarlos²⁷. Por tanto, en esta compleja obra se ensayan tres discursos métricos: el arte mayor y su quebrado para el *Diálogo* y el «Introito y argumento» –que tuvo que componer al

²⁶ No se entiende cómo en la ed. de Vélez-Sainz se ofrece esta descripción: «Está compuesta en quintillas (aabab) con un primer verso de seis sílabas y el resto de ocho», p. 661, cuando el *Diálogo* cursa en arte mayor; podría el editor referirse a la *Adición*, pero no lo indica, como tampoco que se trata de moldes heterométricos.

²⁷ «Ved los pastores que van: / cómo corren a porfía / por llegar al portalejo / dond'está nuestro Messía. / Ved los tres reyes que parten, / ved la strella que los guía. / Ved en un pobre pesebre / quien mejor estar podía: / de una parte tiene una asna, / de la otra un buey yazía», 768-777. Los pastores que entran enseguida en escena, en la *Adición*, nada tienen que ver con los aquí evocados. La materia de la natividad de Cristo la desarrolla Patrispano, 385-444, contrastando la paz que Cristo trae al mundo con las guerras de su presente.

completar la obra—, el arte menor para el romance que sirve de eje al conjunto y el arte menor y su quebrado para la *Adición*.

Los versos de arte mayor en esta obra tienden al isosilabismo (6+6); sólo hay cinco casos seguros de 5+6²⁸ y dos posibles de 6+5²⁹, con un uso continuo de la diéresis que permite alcanzar «las doze [sílabas] o su equivalencia» (88), fijadas por Encina para el cómputo de este metro³⁰, que acoge esquemas de tensa brevedad³¹ o extensas líneas versales³². Por esta razón, los veinticinco quebrados del «Introito y argumento» y los ciento diecinueve del *Diálogo* son de base hexasilábica, destacando alguno constituido por una sola palabra —«Verdaderamente» (320)— frente a otros conformados por una materia de amplia densidad silábica³³. En cualquiera de los casos, el quebrado del arte mayor —con esa solución regular de seis sílabas— imprime agilidad al discurso dramático al situarse en el arranque de cada una de las coplas de cinco versos, puesto que, en la mayor parte de los casos, forman parte de la línea sintagmática del metro de arte mayor al que preceden³⁴; son formas sutiles de generar intrigas dramáticas, ya que se deja en suspenso la acción de la que se habla por la necesidad de guardar la pausa que marca la línea versal.

Otros dramaturgos en las dos primeras décadas del siglo XVI se sirven también del arte mayor en razón del contenido de la obra. Por una parte, este metro imprime solemnidad al asunto tratado y, con este fin, lo utiliza Francisco de Madrid, en

²⁸ Así: «toda la parte || que tengo de triste», 157, «porque los justos || se guíen derechos», 173, «días ha muchos || que busco su amor», 599, «dixo las manos || en cruz sobr'el pecho», 661, «Cata la sierva || del alto Señor», 662. Supone un 0'85 % del total de 585 versos de arte mayor resueltos con 6+6.

²⁹ Dudoso —«parir sin dolor || una criatura», 161—, porque podría resolverse con diéresis: «una criatura», como ocurre en el siguiente que, por eso, no se ajusta a 5+6: «a su criador || y nuestro reparo», 162. Lo mismo sucede en el segundo caso: «le dixo que fuera || vanagloriosa», 586, ya que con diéresis se consigue el cómputo de 6+6: «vanagloriosa».

³⁰ Por poner dos casos cercanos: «se suele inclinar || a lo sensüal», 486, con ruptura de la cadena sintagmática: «y el ángel, por ser || espirituäl», 488; este último hemistiquio acoge la cadencia de 1D1T en una sola palabra: o ðoo ó[o], dando igual que se utilice el plural: «con los enemigos || espirituäles», 379.

³¹ Por terminación oxítone en los dos hemistiquios: «mil vezes llorar || y nunca reír», 289, o «y vengo después || de Jherusalén», 302, «y al tal tocará || hazer caridad», 528.

³² Dos casos en una misma copla: «que he visto por libros, || y no se me niembran», 292, o «los que en este mundo || sus lágrimas siembran», 294.

³³ Conseguida por diptongos y sílabas trabadas: «que allá en Trasterriego», 5, «Muy más me pluguiera», 225, «Pues sed buen christiano», 245, o por combinaciones aliterativas: «También, ciertamente», 10. Contrastan con líneas de mayor concisión: «Y dixo: Va vía», 605.

³⁴ Con encabalgamientos que provocan la ruptura de perífrasis verbales: «Quiçá le hiziera / gormar lo comido detrás la higuera», 25-26, «Muy más me pluguiera / dexalles la capa y el sayo siquiera», 225-226, o del sujeto con el verbo: «Los padres discretos / procuran tener sus hijos sujetos», 265-266, o del objeto directo, para construir perífrasis: «Salud y alegría / podáis alcançar por tal cortesía», 240-241.

la *Égloga* con la que justifica la intervención del rey Fernando en la guerra de Italia en 1495 contra el invasor francés; conviene, asimismo, el uso culto para piezas religiosas como el *Auto de San Martín* de Gil Vicente de 1504, que es un texto hagiográfico, o la *Égloga en loor de la Navidad* de Fernán López de Yanguas y en su *Farsa sacramental* (se conservan sólo fragmentos copiados por Moratín), o la *Farsa en loor del Nacimiento* de Hernando Díaz, impresa en 1554, pero que puede ser anterior; por su intención doctrinal, lo despliega Pedro Manuel Jiménez de Urrea en la *Égloga llamada «Nave de seguridad»* (1516); también resulta procedente para la materia erotológica, tanto en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina –por ser una adaptación de la *Ecloga de Tirsi e Damone* (1502) de Tebaldeo y por su grave desenlace–, como en la *Égloga de Torino* –por el rechazo de Belisena a Flamiano– inserta en la *Questión de amor* impresa en Valencia en 1513. Por otro lado, el arte mayor puede servir para construir divertidos *contrafacta*, como sucede en la *Égloga interlocutoria* de Diego Guillén de Ávila –parodia de un casamiento rústico que tuvo que representarse en la celebración de unas bodas reales– o con algunos textos dramáticos difundidos en pliegos de cordel, ya en fechas próximas a la publicación del *Cancionero de obras de burlas* de 1519, como por ejemplo el *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes*, tan cercano en su desenlace a la *Carajicomedia* que se imprime en el mismo año. Por último, puede encontrarse combinación de arte mayor y menor en la *Égloga interlocutoria*, anónima, reservado el verso grave para el panegírico de los duques de Alba, o en la *Égloga real* de Fernando del Prado, que se pone al servicio de los agasajos con que el joven Carlos fue recibido, junto a su hermana doña Leonor, cuando llegó a la Península en 1517, ya que se combina en esta obra –de difícil ejecución escénica– una égloga pastoril, en arte menor con heterometría, en la que dos pastores transmiten la noticia de la llegada del rey, y otra sección de carácter curial, en la que los estados del reino se postran ante el nuevo monarca y que se dispone en arte mayor. Sólo Gil Vicente, en portugués, utiliza el arte mayor con su quebrado; en la *Nao d'amores*, representada en 1527, la figura que representa a la ciudad de Lisboa, en el inicio de la obra, finaliza su monólogo inicial con una copla de seis versos, abierta y cerrada con quebrados: aABB-a (vv. 41-46), que antecede a la entrada del paje del príncipe de Normandía; tras dar su mensaje, Lisboa continúa «sua fala» con dos coplas (4+5), cuya segunda semiestrofa se abre con un quebrado, conforme a esta original disposición: ABBA:cCDDC (vv. 77-94), en un desarrollo heteroestrófico que culmina con una copla de arte real: 8a8b8b8a:8c8d8c8d8c (vv. 95-103)³⁵.

³⁵ Se trata de un uso esporádico dentro del teatro vicentino, pero valioso por las dos combinaciones que ofrece y por el uso de una copla de nueve versos, en la que el metro corto inicia la tercera línea de consonancias; sigo la ed. de María Idalina Resina Rodríguez (1995).

Sirva, en fin, este rápido listado para valorar la originalidad del *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro, por el empleo de patrones métricos diferentes, siendo la única pieza dramática en castellano en la que se concierta el arte mayor con su quebrado, en su primera sección, obligado el dramaturgo por el molde métrico al que ajustaba sus poemas y sus comedias, constituido por un núcleo homométrico que servía de cabecera para un desarrollo heterométrico³⁶.

4. CONCLUSIONES

Tras este análisis de las contadas composiciones compuestas en arte mayor con su quebrado procede fijar las ideas más importantes que se han ido señalando.

1.a) La heterometría se desarrolla básicamente en arte menor, por lo común con octosílabos y su quebrado, pero también pueden darse casos de hexasílabos con quebrado (como ocurre en un villancico de Encina). La heterometría en arte mayor depende, sobre todo, de la utilización de pies intercisos con consonancias dobladas entre hemistiquios o duplicadas también en el mismo hemistiquio.

2.a) Nebrija sólo atiende a la combinación del arte menor (dímetro) con su quebrado (monómetro), pero no determina esta relación entre el adónico doblado y el simple. Encina, en cambio, sí que fija la posibilidad de que el «pie» de arte mayor pueda partirse y constituir, de este modo, series uniformes de quebrados, es decir de hexasílabos, tal y como ocurre en algunos villancicos, propios y ajenos. Tal explicación le permite atender a esta modalidad de verso de arte menor que vendría a ser el equivalente del adónico simple señalado por Nebrija.

3.a) Encina, de todos modos, considera que puede «mezclarse» el pie quebrado del arte mayor con los versos enteros, aunque sin ofrecer ejemplo alguno. Como se ha indicado, son contadas las composiciones en las que se produce este desarrollo heterométrico: un «dezir» satírico de Villasandino en *Baena*, la cabeza de una canción de malmaridada en *Herberay*, la última copla de un tratado moral de Pero Guillén de Segovia en SA10a y, ya cambiando de género, en la primera sección del *Diálogo del Nacimiento* de Bartolomé de Torres Naharro, que vendría a ser la pieza más amplia en la que el arte mayor se sirve de su quebrado para intensificar el discurso dramático. En el caso de Torres Naharro, se ha señalado la tendencia de este autor a construir módulos estróficos encadenados por la consonancia, con apoyo del quebrado, siempre en arte menor, salvo en el caso del *Diálogo*, cuya primera parte, por la carga doctrinal abordada por los dos peregrinos, se ajusta al mayor.

³⁶ Para un repertorio de títulos extendido hasta la mitad del siglo XVI, ver Edwin J. Webber: 1951.

4.a) Ningún gramático ni tratadista de métrica ni de poética de los Siglos de Oro recogen esta opción de combinar el arte mayor con su quebrado; sólo describen las estructuras heterométricas conseguidas con el arte menor (versos de redondilla mayor –ocho sílabas- o menor –de seis sílabas-).

5.a) A pesar de la escasez de referencias, tanto teóricas como creativas, merece la pena atender a esta combinación del arte mayor y su quebrado, desarrollada a lo largo de un siglo –de Villasandino a Torres Naharro-, tanto por su originalidad, como por los distintos sentidos que permite poner en juego: una sátira curial, una queja amorosa, un resumen de materia doctrinal, más un discurso dramático ágil y elegante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Adiciones de Joseph Vicens. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí, 1703 [BNE 3/40400].
- DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Ed. de Ángel Pérez Pascual. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
- DUTTON, Brian. *El Cancionero del siglo xv*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, 7 vols.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «Heterometría y discurso poético en PN1». En *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Ed. Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas. Alicante: Universitat, 2019, pp. 401-428.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «La heterometría de cuño castellano: las probaturas estróficas del arte menor». En «¿Qué se hizo aquel trobar?»: *La poesía de cancionero ayer y hoy*, ed. de Cleofé Tato. A Coruña: Universidade, 2024, pp. 239-277.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «Sobre los orígenes del cómputo silábico». [*Homenaje a José Domínguez Caparrós*], en prensa.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. *Obras completas*. Ed. Ángel Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Las poéticas castellanas en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso. *Philosophía antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: C.S.I.C., 1973, 3 vols.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé. *Obra completa*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé. *Teatro completo*. Ed. Julio Vélez-Sainz. Madrid: Cátedra, 2012.
- VICENTE, Gil. *Auto da barca da glória. Nao d'amores*. Ed. María Idalina Resina Rodrigues. Madrid: Castalia, 1995.
- WEBBER, Edwin J. «'Arte mayor' in the Early Spanish Drama». *Romance Philology*, 1951, 5, pp. 49-60.

A PROPÓSITO DEL *POEMA DE ALFONSO XI*: CONFIGURACIÓN MÉTRICO-TEXTUAL Y TRADICIÓN LÍRICA DE UN TEXTO FRONTERIZO

FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER
Universidad de Jaén

RESUMEN

El objetivo central de la presente investigación es el de ofrecer resultados actualizados entorno al componente lingüístico-métrico del *Poema de Alfonso XI* en su contexto contrastivo con otras tradiciones textuales contemporáneas: los poemas del segundo ciclo de la escuela del mester de clerecía, las composiciones líricas iberorrománicas o el canon romanceril, con la finalidad de ubicar en el panorama filológico actual uno de los epígonos poéticos de legitimación regia de carácter fronterizo.

Palabras clave: Métrica; historia de la lengua; poesía medieval; *Poema de Alfonso XI*.

ABSTRACT

The main objective of the current research is to offer updated results concerning the linguistic-metric component of the *Poema de Alfonso XI* in its contrastive context with other contemporary textual traditions: the poems of the second cycle of the mester de clerecía, the iberorromance lyrical compositions or the Spanish romance canon. All of that in order to place in the current philological studies one of the poetic epigones of political legitimacy compound between cultural crossroads.

Keywords: Metrics; Historical Linguistics; Medieval Poetry; *Poema de Alfonso XI*.

EL POEMA DE ALFONSO XI EN SU RECORRIDO HISTÓRICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

[...] El Poema se mueve en un ambiente que corresponde exactamente al de la corte en vida del rey Alfonso: doña Leonor como figura predominante, y doña María respetada como reina, pero oscurecida por la favorita; los bastardos ennoblecidos como hijos amados de Alfonso XI, y el infante don Pedro ensalzado como futuro rey (Catalán: 1953, 26).

El único testimonio conservado del *Poema de Alfonso XI*¹ es un manuscrito fechado en el siglo xiv, inacabado y sin los primeros cuatro folios (ms. *E*: Biblioteca de El Escorial, ms. Y-iii-9), copiado –con el mantenimiento de las mismas lagunas textuales– hacia finales del siglo xv en el manuscrito *M* (Biblioteca de la RAE, ms. 213). Debido al proceso de transmisión textual, la materialidad conservada presenta alteraciones métricas, así como rimas que parecen haber sido modificadas por la supuesta «dialectalización» del texto en su proceso de transmisión y conservación.

En este sentido, muchos han sido los investigadores que han postulado hipótesis sobre la lengua del poema: Carolina Michaëlis (1902) pensó que se trataba de un poeta leonés que empleó el gallego-portugués; sin embargo, en un estudio posterior (1909) sostuvo que pudo haberse tratado de un portugués desnaturalizado que compuso el poema en lengua castellana, opinión que sostiene Yo Ten Cate (1956). Menéndez Pidal (1914 y 1924), por su parte, confirmó que el gallego era la lengua original del poema, transcrito en castellano por Ruy Yáñez, hipótesis compartida por Menéndez Pelayo (1944). Diego Catalán (1953 y 1977), si bien acepta que el poema forma parte de la literatura leonesa, concluye que su modalidad lingüística constituye una «lengua mixta» que no parece posible adscribirse a ningún espacio en concreto. Finalmente, Juan Victorio (1991), así como en investigaciones más recientes llevadas a cabo por Fernando Gómez Redondo (2016 y 2021) desde una perspectiva de carácter histórico-literario, defiende el uso del castellano como lengua original del poema.

A lo largo de la primera mitad del siglo xiv, la variante lingüística tradicionalmente denominada galaico-portugués ejerció una fuerte impronta en el desarrollo del verso de arte menor castellano². De esta manera quedó materializado en las

¹ Catalán (1953) propuso como fecha de composición el año 1348, más exactamente, antes de septiembre de 1348 y después de enero de 1346, tramo temporal comúnmente aceptado por los especialistas.

² Los vínculos existentes entre poetas castellanos y gallegos desde el siglo xiii originaron interferencias entre ambas lenguas; además, el peso de la tradición galaico-portuguesa desembocó en la escuela de poetas portugueses en castellano, tradición que se mantendrá en siglos posteriores: «[...] sin

composiciones recogidas en el *Cancionero de Baena* por poetas que compusieron coplas en lengua castellana, en lengua gallega o en una suerte de koiné literaria de base castellana con influencias de los rasgos propios de los geolectos occidentales (Lapesa: 1985 [1953] y 1981⁹ y Perinián: 1969-1970).

Los avatares socioculturales y la revolución lingüística acaecida en el seno de la corte de Alfonso XI (1312-1350) derivaron en la acomodación de innovadoras estructuras silábicas al metro del octosílabo, así como en el empleo generalizado de herramientas métricas (sinalefa o compensación silábica de los versos), alejados de los rígidos corsés formales empleados con anterioridad. El marco de producción y recepción de la corte del monarca Justiciero se ajusta a las necesidades de un nuevo público de carácter cortesano que demandan un estilo poético innovador: es el caso de las combinaciones heterométricas, junto al desarrollo de un molde estrófico octosílabo determinado por la redondilla y la cuarteta de consonantes cruzados (Gómez Redondo: 2016, 206-207).

Esta excepcional pieza poética bebe de una red textual compleja, basada en la tradición historiográfica del *scriptorium* alfonsí, los textos legislativos, el emergente interés por las traducciones de los textos de materia troyana, los libros de caballería, la épica y la consolidada escuela del mester de clerecía. Entendido como una crónica en verso (Catalán: 1953 o Yo Ten Cate: 1956) o como un poema correspondiente a la épica culta destinado a la propaganda ideológica (Gómez Redondo: 2021), el *Poema de Alfonso XI* está compuesto, generalmente, por versos octosílabos que comparten espacio con estrofas eneasílabas y heptasílabas. En publicaciones recientes, centradas en el estudio del componente fraseológico, he concluido (Pla: 2022a y 2023) que tanto los usos locucionales³ como los parémicos⁴ manifiestan la compleja red textual que conforma sus fuentes textuales. Asimismo, a la luz del estudio lingüístico correspondiente, fue posible afirmar que todas ellas responden

embargo, no siempre se ha tenido en cuenta que los poemas galleguizantes compuestos entre 1360-1425 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» (Lapesa: 1985 [1953], 239).

³ Tanto las locuciones de ámbito gramatical (*por arte de, con miedo de, por mal de, por como de, en el cabo de o con gran poder de*) como las que constituyen campos semánticos concretos: i) la construcción identitaria del monarca (*de virtud, con piadat*), ii) la caracterización de los personajes nobles (*de gran nobleza, de gran valor o de gran altura*), iii) la narración y legitimación de las acciones bélicas (*a la çaga, en tropel, en manteniendo, tornar la rienda, dar apellidos*) y iv) el amor al servicio del vasallaje (*muy gran señal de amor, tomar por la mano*).

⁴ En el poema se insertan fórmulas parémicas totalmente reconocibles por el receptor, todas ellas dispuestas al servicio de la construcción de un buen gobernante: *quien non asegura non prende* (209c), *quien bien possa non levante* (838b), *el omne de seso poco / por su lengua toma muerte* (839c) o *Mas val onra que tesoro* (1117a).

a la modalidad lingüística que caracteriza la lengua castellana, incluso las que se sitúan en posición de rima⁵.

El amplio abanico variacional de las construcciones fraseológicas (Echenique: 2021 y Echenique y Pla: 2021) del que hace gala el texto es muestra de la riqueza léxica que caracteriza la lengua castellana en la primera mitad del siglo xiv, momento en que la estilística de las producciones narrativas (en prosa y verso) se enriquecen hasta el punto de constituir nuevos géneros textuales (Pla y Vicente: 2020), tales como la tradición caballeresca, la irrupción del segundo ciclo de la escuela del mester de clerecía (Pla: 2019), los innovadores cánones traductológicos (así lo reflejan los testimonios iberorromances de materia troyana del trescientos) y la consolidación de la poesía de cancionero (Beltrán: 2009), derivada del asentamiento del verso octosílabo⁶.

A lo largo de la primera mitad del trescientos, en definitiva, la lengua castellana asiste a su consolidación como lengua vehicular de expresión poética (ya entendida como lengua de cultura desde la corte de Fernando III y Alfonso X) de la que se sirvió el autor del *Poema de Alfonso XI* para la construcción de uno de los textos más significativos del entramado propagandístico castellano que, posteriormente, cristalizará en la *Gran Crónica de Alfonso XI* (Catalán: 1977)⁷, principal soporte ideológico de los Trastámara:

El *Poema de Alfonso XI* es una de las muestras más significativas del entramado de propaganda ideológica que se construiría en torno a este monarca para definir y publicar las líneas maestras del regimiento política y militar que le habían permitido derrotar a sus enemigos no solo por medio de una intensa actividad bélica o de cuidadas intrigas palaciegas, sino mediante la fijación de argumentos contrarios a los divulgados en las obras en las que se defenderían los intereses de los grupos hostiles contra su persona; tal es el valor que debe concederse a este singular *Poema* en el que se promovería una nueva visión de la épica, centrada no ya en el amparo de los privilegios de los clanes linajísticos, sino en la articulación de un sólido modelo de

⁵ Así lo constata la locución *desde la cima fasta el fondo*, a pesar de estar en posición de rima con la variante léxica *mondo* (estrofa 2398), que presenta una vocal media tónica sin diptongar, perfectamente explicable en el marco de la influencia ejercida por las rimas galaico-portuguesas.

⁶ Desde esta perspectiva, el autor del *Libro de miseria de omne* (Pla: 2015a) adaptó el octosílabo a los versos alejandrinos de la cuaderna vía, al tiempo que el Arcipreste de Hita concilió la mezcla indistinta de diversos tipos de versos (Pla: 2015b), en tanto Sem Tob combinó la tradición poética de mayor prestigio en el reino de Castilla con la métrica semítica y latina, basada en dísticos de arte mayor con presencia de rima interna y homoioteleuton (Pla: 2018).

⁷ «El testimonio cronístico es también imprescindible para confirmar las lecturas dudosas e interpretar acertadamente algunos pasajes confusos [del *Poema*]» (Catalán: 1953, 20), al tiempo que «[...] el Poema, en muchos casos, es el representante más directo y fiel que nos queda del texto cronístico originario» (Catalán: 1953, 21).

autoridad regia, fundamentado en un contenido sapiencial, ajeno al ideario con que don Juan Manuel pretendía sostener sus derechos estamentales, y en una doctrina caballeresca que imposibilitara la integración de los miembros de la aristocracia en su corte (Gómez Redondo: 2021, 755-756).

Con la finalidad de completar un breve panorama filológico sobre el presente texto poético, se hace necesario abordar las herramientas métricas configurativas de sus versos fronterizos entre la tradición poética occidental y los ensayos innovadores emanados de la corte castellana, estrechamente vinculados con el estadio fonético-fonológico de la lengua en época de Alfonso XI.

DE LA TRADICIÓN A LA INNOVACIÓN POÉTICA: ANOTACIONES MÉTRICAS

El estudio que aquí se presenta pretende contribuir, si bien someramente, a la descripción de la naturaleza métrica del *Poema de Alfonso XI*, estrechamente vinculado con sus rasgos fónicos (Pla: en prensa). Los metaplasmos conocidos como sinalefa, dialefa, la conjunción de versos de distinta naturaleza isométrica, así como los encabalgamientos y las sinafías transcurren de la mano de otros fenómenos vinculados a la construcción de las rimas, fundamentalmente, las consideradas como rimas aproximantes y las tradicionalmente entendidas como anómalas (justificadas en el marco de los rasgos lingüísticos caracterizadores de la supuesta lengua original del autor).

VERSO, RITMO Y METRO

Conocer el estado lingüístico de un período dado –a modo de corte sincrónico en un continuum temporal– a través de la métrica y la rima de los textos poéticos contribuye a la recuperación del estado originario de la materialidad textual conservada. Este método se encuentra estrechamente relacionado con las investigaciones emanadas de la tradición filológica de la escuela de Menéndez Pidal (Alarcos: 1951; Lapesa: 1985 [1951], 1985 [1953], 1985 [1982], 1981⁹; Alonso: 1972 [1962]; Catalán: 1989 [1971]; Echenique: 2013, entre otros), basadas en la relación que se establece entre lengua y métrica (significante), por un lado, y función textual (significado), por otro (Pla: 2014 y 2022b).

Por todo ello, con la finalidad de aplicar con adecuación los metaplasmos poéticos que configuran las tiradas versales del *Poema de Alfonso XI*, es importante saber, entre otros, que,

- a) en la primera mitad del siglo XIV, tiene lugar el proceso de regularización de la estructura silábica, por lo que se generaliza el empleo de formas tauto-

- silábicas abiertas. Este proceso transcurre de la mano del asentamiento del octosílabo, el empleo generalizado de la sinalefa y las nuevas formas métricas ensayadas en los cancioneros de la dinastía Trastámara.
- b) La influencia de la tradición textual poética junto a la impronta de la lengua latina motivó el mantenimiento de formas heterosilábicas, tanto etimológicas como derivadas de la pérdida de la consonante intervocálica.
 - c) La convivencia de variantes lingüísticas, reales en el paradigma lingüístico de la época, derivó en la selección de las formas que mejor se ajustaban a las necesidades métricas; es el caso del morfema verbal [jé] del pretérito imperfecto de indicativo y la variante con hiato [í.a], generalizada a partir del reinado de Alfonso XI (1312-1350).
 - d) Entre los reinados de Fernando IV (1295-1312) y Alfonso XI (1312-1350) se documenta la apertura del proceso de monoptongación del sufijo [-jé.ʎo]⁸.

Desde esta perspectiva filológica integral es posible acercarse a la naturaleza métrica del *Poema de Alfonso XI* y desentrañar, en la medida de lo posible, las herramientas métricas empleadas por su autor.

Sinalefa

La métrica, generalmente octosílabo, exige el empleo del metaplasmo de la sinalefa, si bien no de manera sistemática:

TABLA 1. Ejemplos de versos con sinalefa

Verso	Escansión
<i>desde aquel día adelante</i> (14a)	òo oóo oóo
<i>que a mi dizen don Iohan</i> (42d)	oó óo òo ó(o)
Ya el <i>infante es</i> pasado (681a)	òo oóo oóo
Muerto es el <i>mi heredero</i> (899a)	óo óo òo óo
<i>que él les quería heredar</i> (948c)	óo oóo oó(o)
<i>e non oviese</i> que dubdar (2031c)	òo óo òo ó(o)
<i>quatro azes de una</i> montaña (2162c)	oóo óo oóo
Mas el rey moro <i>non osava</i> (2228a)	òo oóo oóo

⁸ No es de extrañar que el *Poema de Alfonso XI* presente una distribución ecuánime para los dos tipos de terminaciones, con diptongo y con la forma monoptongada.

La unión de dos vocales del mismo timbre ([a] + [a] *día adelante*; [e] + [é] *infante es*), una vocal media y otra abierta ([e] + [a] *que a*; [o] + [á] *quatro azes*), una vocal abierta y otra media ([a] + [e] *quería heredar*), así como la constitución de segmentos, generalmente coincidentes con los diptongos crecientes ([i] + [e] → [je] *mi heredero*) constituyen los casos mayoritarios de los encuentros vocálicos con sinalefa. Asimismo, la sinalefa entre la vocal del adverbio de negación (*non*) y la vocal siguiente de comienzo de palabra permite deducir la ausencia de articulación de la consonante nasal dental de final de palabra (*non oviese* → [nó.βjé.se]). Si bien resulta innegable la presencia de la dialefa, no hemos de olvidar que la acomodación de las innovadoras estructuras silábicas al metro del octosílabo, así como el empleo de estas herramientas métricas tiene lugar, precisamente, en el seno del reinado de Alfonso XI, en contraste con los rígidos corsés métricos empleados en los versos de los textos poéticos anteriores.

Dialefa

De igual modo que la sinalefa, la dialefa métrica constituye herramienta de regularización versal heredada de la tradición poética castellana; su empleo generalizado en el primer ciclo de la escuela del mester de clerecía, así como en otros textos poéticos, tales como la *Historia troyana polimétrica*, justifica su empleo variable en función del metro del verso⁹ —si bien, en el caso del *Poema de Alfonso XI*, en menor medida, hecho que distancia la fecha de su composición con las anteriormente citadas—. La estructura silábica, por tanto, se acomoda al patrón del verso que determina su articulación:

TABLA 2. Ejemplos de versos con dialefa

Verso	Escansión
<i>que</i> <i>eran</i> muy gran poder (25d)	oóo oò oó(o)
<i>assaz ffermosa</i> <i>e</i> <i>alva</i> (101b)	oó oóo oóo
<i>ssalvo ssi</i> <i>es</i> don Iohan ¹⁰ (229c)	óo oó òo ó(o)
<i>que</i> <i>ovo</i> muy grand placer (259b)	oóo oó oó(o)
<i>que</i> <i>açerca</i> le venía (308d)	òo óo òo óo

⁹ Incluso en los mismos encuentros vocálicos analizados en el caso de las sinalefas.

¹⁰ Asimismo, y en el marco de las preferencias por los hiatos, el nombre propio <Iohan> encuentra correspondencia en el poema con un alto grado de uso con la variable heterosilábica [ʒo.án]; si bien, a medida que avanza la obra, el autor emplea las formas monosilábicas [ʒoán] como herramienta de regularización versal.

por dar onrra al <i>ssu</i> <i>estado</i> (310d)	oó óo òo óo
qual <i>sse fizo</i> <i>en verdat</i> (396a)	òo óo òo ó(o)
<i>sienpre</i> <i>avrà</i> que falar (415b)	óo oó òo ó(o)
En <i>ssu palaçio</i> <i>entrava</i>	oó oóo oóo
<i>e</i> <i>iva</i> descavalgar (605a-b)	oóo òo oó(o)
<i>e</i> <i>entraron</i> por España	òo óo òo óo
<i>e</i> <i>en</i> Sevilla fallaron (639b-c)	òo oóo oóo
Contra Dios ¹¹ <i>so</i> <i>herrado</i>	òo óo òo óo
de <i>que</i> <i>he</i> muy gran manziella (666a-b)	òo óo óo óo
<i>e</i> <i>un</i> freyre mató luego (806c)	òo óo oó óo
<i>Muerto</i> <i>es</i> el mi heredero (899a)	óo óo óo óo

E- paragógica

Es indudable la influencia de la variación lingüística occidental en el mantenimiento de la vocal final en formas como <oye>, procedentes de HODĪE latino –corregida por <oy> en el ms. *M* por su mejor adecuación al metro de la estrofa–, así como la variante <bondade> en rima con <Billagrade>. Sin embargo, la articulación de la vocal paragógica en las formas de imperativo, al igual que en otros sustantivos, parece responder a otro criterio lingüístico heredado, seguramente, de la tradición poética de la épica; es el caso de <potestade>, <salide> o <dade>:

TABLA 3. Ejemplos de versos que presentan voces con vocal paragógica

Verso	Escansión
* <i>oye</i> vos vino grand pesar (1703b)	óo oóo òo ó(o)
* <i>si oye</i> fuereamos arrancados (2102a)	oóo óoo òo óo
<i>oy</i> vos vino grand pesar (ms. <i>M</i>)	óo óo óo ó(o)
<i>si oy</i> fuereamos arrancados (ms. <i>M</i>)	ó óoo òo óo
AMOSTRANDO GRAND <i>bondade</i> [...]	òo óo òo óo
Lope Ferrández de Billagrade (2260)	óo oóo oóo óo
con su gran <i>potestade</i> [...]	òoo òo óo
el rey moro <i>Aboçayde</i> (360)	oó óo òo óo
<i>Salide</i> desta marisma (1354a)	oóo òo oóo

¹¹ Es necesaria la lectura de <Dios> como bisílaba; nada extraño en la fonética que caracteriza el *Poema*, entre formas tradiciones y caducas propias del discurso poético y otras más innovadoras.

<i>salidebos</i> de la tienda (1489c)	oó oò òo óo
Desto nos <i>dade</i> recabdo (1360a)	óo oóo oóo
en la vuestra tienda <i>folgade</i> [...]	òo óo óo oó
non vos temades de nadi(e) (1494)	óo oóo oóo

Sinafia, compensación de versos y reconstrucción versal

La compensación entre versos y la sinafia o sinalefa entre la última vocal de un verso y la primera del siguiente justifica, en muchas ocasiones, la isometría versal:

TABLA 4. Ejemplos de versos con sinafia

Verso	Escansión
dióvos el consejo mejor que vos podría dar (181)	óo òo óo oó(o) (o)oó oóo ó(o)
maestros en <i>tolosía</i> e muchos clerigos de España (629)	oóo oóo óo óo óoo oóo

Las exigencias métricas permiten reconstruir, asimismo, la supuesta originalidad de los versos y descartar, por tanto, rasgos lingüísticos implementados por los copistas, como es el caso de artículos superfluos o el mantenimiento de articulaciones antiguas como la monoptongación del posesivo <mio>:

TABLA 5. Ejemplos de reconstrucción versal

Verso	Escansión
obispos de (la) clerecía (937b)	oóo oò oóo
con (los) judíos e judías (939b)	òo óo òo óo
mio fijo al Andalozia (993b) [mjó]	oóo òo oóo

Apostillas sobre tipología versal

En el marco de la experimentación poética, ya entendida como *ciencia*, y defendida como tal en el prólogo del *Libro de Buen Amor* conservado en el ms. S, se inserta la convivencia de los distintos tipos versales que pueblan las coplas del *Poema de Alfonso XI*, diversidad ya ensayada en textos poéticos anteriores como, entre otros, la *Historia troyana* polimétrica. En este caso en particular, si bien el metro preferido es el del octosílabo en estrofas generalmente isométricas, el texto documenta coplas configuradas en su totalidad por versos heptasílabos destinados,

fundamentalmente, a los episodios bélicos, donde el tema requiere un ritmo de consecución más ágil; es el caso de las estrofas 73, 86, 104, 113, 322 o 442.

TABLA 6. Estrofas compuestas por versos heptasílabos

Verso	Escansión
Los algos les tomavan por mal o por codicia, las tierras se hermavan por mengua de justicia (73)	oó òo óo oó òò oóo oóo òo óo oóo òo óo
Dios por la su messura al rey ¹² dio bondat muy apuesta criatura ¹³ de muy ¹⁴ gran beldat (86)	óo òo oóo oóo óo ó(o) òò óo oóo oóo òo ó(o)

Asimismo, existen coplas que combinan dos tipos de versos, generalmente con una estructura binaria alterna. En una primera parte del texto, hasta la batalla del Salado, las combinaciones existentes son del tipo 8 + 7 + 8 + 7 (como la estrofa 128) para, a partir de la convocatoria de la guerra santa en el marco de esta batalla, el poema adquiere un tono más cercano al de la épica materializado en versos eneasílabos distribuidos en coplas eneasílabas (917), mixtas (1039) o en coplas de versos octosílabos y eneasílabos (987, 1658), si bien no dispuestas de manera sistemática:

TABLA 7. Estrofas compuestas por versos alternos

Verso	Escansión	
E fazedle buen sserviçio	8	òò óo óo óo
con los reynos d'España	7	òò óo oóo
e del cuerpo ssacrifiçio;	8	òò óo òò óo
regid bien ssu conpañia (128)	7	oó óo oóo
enperador de Babillonia	9	oò oó oòò óo
e sseñor sobre los sseñores	9	òòó òò òò óo
e governador de Calçadonia	9	òò óo óo òò ó
e de las Indias Mayores (917)	9	(o)òò oóo oóo

¹² La métrica del verso exige una lectura bisílaba.

¹³ Es recurrente en los textos poéticos de esta época la convivencia de variantes entre la forma con diptongo [krja.tú.ra] y la que conserva un hiato etimológico [kri.a.tú.ra].

¹⁴ La métrica del verso exige una lectura bisílaba.

En el ssu estrado possava	8	oò oó oó
Albofaçén este rey,	8	òo óó óo óo
por ssus privados enbiava	9	oò oó òo óo
e por los alfaquís de la ley (1039)	9	òo òó òo ó(o)
El rey ovo gran plazer	8	óó óo òo ó(o)
quando la flota vio llegar;	9	óo oó óo ó(o)
dixo contra ssu poder:	8	óo óo òo ó(o)
Agora sso rey de la mar (987)	9	oóo óó òo ó(o)
Terçíanvanlas en las manos,	8	oóoo òo óo
apertavan los mugurones;	9	òo óo oò oóo
Dios ayudó los cristianos	8	óo oó òo óo
en las primeras entençiones (1658)	9	òo oóo òo óo

Precisamente, en este marco de experimentación, también se llegan a documentar tiradas de rimas que van más allá del ámbito de una estrofa y encuentran continuidad en los versos de las estrofas siguientes; es el caso de la rima en [ó] de las estrofas 297-299, primero en versos impares y, luego, en los versos pares:

(1) Quando el rey esto oyó a
 ayuntó la su conpañá, b
 por las tierras sse salió, a
 commo el león con saña, (297) b

sobre Escalona bolvió, a
 çercóla con la ssu gente c
 e luego la combatió a
 el buen rey ssañudamente (298) c

E muy bien sse defendía d
 e el buen rey cavalgó; a
 dexóla e fue ssu vía, d
 a Valladolid legó (299) a

RIMAS Y TIPOS DE COPLAS

La copla prototípica del *Poema de Alfonso XI* es la formada por versos octosílabos con rima *abab*. Gracias a la naturaleza de la rima consonántica, muchos investigadores han llegado a reconstruir rasgos de la supuesta lengua original del autor, como es el caso del mantenimiento etimológico de las vocales breves tónicas latinas sin diptongar, señaladas en su día por Diego Catalán:

En la lengua del Poema, la *õ* nunca diptonga en *ue*, según prueba la unanimidad de los casos en rima: *ora-fuera* (443, 593, 850, 2352); *corte-muerte* (332); *frota-muerta* (1003-2120) -*buelta* (2356, 2359) -*vuestra* (1020) -*apuesta* (2098) -*muestra* (1088) [...] *solo-duelo* (890, 1693, 1878); *bozes-nuezes* (1680); *Alfonso-hueso* (882) [...] (Catalán: 1953, 34).

Hay rimas, efectivamente, cuya consonancia apunta a una realización fonética propia de los geoelectos del occidente peninsular. Todas ellas se caracterizan tanto por el mantenimiento de la vocal media etimológica, como por presentar voces con metafonía:

(2) e en las villas que tovier
que vos acojan a qualquier *ora* < HÖRA
e si el esto non quisier
echaldo del mundo *fuera*; < FÖRA (594)

Un privado diz: Sseñor,
muy bien ssaben por el *mundo* < MŪNDU
que non ha rey tal nin mejor
desde la çima fasta el *fondo*. < PROFŪNDU (1162)

Bos, buen rey, non lo buscastes
e por bos cobré *corona*, < CORÖNA
e pues me bien començastes
la çima sea muy *buena*. < BÖNA (1188)

Sin embargo, estos resultados conviven con las formas propiamente castellanas que presentan diptongo procedente de vocales breves tónicas latinas:

(3) el rey don Alfonso el *bueno* [...] < BÖNU
commo la piedra del *trueno* < TÖNITRU (1718)

Además, es posible encontrar rimas configuradas por rasgos fónicos aproximantes; ejemplo de ello es la rima entre *arrancados* y *dardos* (68), *andança* y *ganancia* (143), *culpades* y *manardes* (217) o *bulda* y *saluda* (643).

En esta misma línea, el *Poema* documenta otras rimas problemáticas si continuamos con la aplicación sistemática de la cuarteta cruzada *abab*; sin embargo, a la luz de ejemplos como 1750, 1848 y 1990, entre otras estrofas¹⁵, es posible entrever la influencia del patrón de la rima de los romances, en la que solo riman los versos pares. En el caso concreto del *Poema*, su vinculación periférica a este género habría

¹⁵ Como las estrofas 52, 278, 364, 2038 y 2099.

estado sujeta al servicio de la legitimación del poder de Alfonso XI y su relación con Leonor de Guzmán (Beltran: 2022):

(4) Diego Alfonso de Tamayo	a
feriendo con grand saña,	b
don Ferrando, el privado,	c
del muy noble rey de España, (1750)	b

Por Algezira el septimo	a
llegó este rey malandante,	b
e fablóle el viejo amo,	c
que lo aconsejava delante: (1848)	b

Al rey las apresentaron	a
que estava en su tienda.	b
A Priego se allegavan	c
davanle muy grand contienda. (1990)	b

Desde el punto de vista lingüístico, si tomáramos en consideración la rima del tipo romancístico, algunas de las estrofas quedarían excluidas del cómputo total del corpus que sostiene la no diptongación en posición de rima. En el caso de la estrofa 1683, por ejemplo, <bozes> y <nuezes> podrían no llegar a configurar ningún tipo de rima; así ocurre con las coplas 52 y 278:

(5) que nos están dando <i>bozes</i> ; < VÔCES	a
non nos pueden fazer mal,	b
non los preçiemos dos <i>nuezes</i> ; < NŪCES	c
solonbra son, que non al (1683)	b

don Pedro yaze en las Huelgas,	a
don Iohan en la iglesia mayor,	b
e sus almas son en paz	c
con Dios Padre Judgador (52)	b

Coraçon commo de cobre	a
contra sus omeziers;	b
fizo la vanda traer	c
a ssus cavalleros (278)	b

Dada esta situación, y desde un punto de vista cuantitativo, de las 2460 estrofas que componen el texto, no abundan las que presentan rimantes con rasgos occidentales. En cambio, es innegable la dificultosa clasificación de la lengua empleada

por el poeta, caracterizada por rasgos castellanos, leoneses y galaico-portugueses: «[...] estamos ante un caso evidente de lengua arbitraria, mixta de caracteres contrapuestos» (Catalán: 1953, 46).

DE LA TRADICIÓN POÉTICA A LA CONFIGURACIÓN LINGÜÍSTICA: HACIA UNAS CONCLUSIONES

A la luz de los datos que arroja el presente estudio, no parece posible afirmar que el estado lingüístico del texto sea resultado de un intento por trasladar de una lengua a otra un contenido de carácter poético. Su semejanza con otras formas poéticas correspondientes a las primeras generaciones de la poesía de cancionero de dominio castellano, así como las procedentes de otras tradiciones textuales, como las del mester de clerecía o la propia del romancero, lo aleja de una supuesta circunscripción de carácter exclusivo leonés (e incluso gallego) para acercarlo a los modos de composición propios de la poética castellana en contacto con sus lenguas circunvecinas (particularmente en zonas de contínuum lingüístico). Además, la documentación de rasgos lingüísticos característicos de los geoelectos occidentales es perfectamente atribuible al influjo ejercido por la tradición poética galaico-portuguesa¹⁶ que, entre otros rasgos, presenta resultados no diptongados de las vocales breves latinas.

El adstrato lingüístico, así como el cruce de caminos intertextual conforman un poema a mitad camino entre la poesía épica, la historiografía, la innovación estilística y las nociones métricas ensayadas en la primera mitad del siglo XIV –en el que encuentra desarrollo el segundo ciclo del mester de clerecía– para ubicarse, todavía, en la periferia entre la poesía épica y el futuro núcleo de transmisión del romancero castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS, Emilio. «La lengua de los *Proverbios morales* de don Sem Tob». *Revista de Filología Española*, 1951, 35, 1, pp. 249-309.
- ALONSO, Dámaso. «Temas y problemas de la fragmentación fonética peninsular». En *Obras completas, vol. I: Estudios lingüísticos peninsulares*. Madrid: Gredos, 1972 [1962], pp. 13-291.
- ANÓNIMO. *El Poema de Alfonso XI*. Ed. Yo Ten Cate. Madrid: CSIC, 1956.
- ANÓNIMO. *Gran Crónica de Alfonso XI*. Ed. Diego Catalán. Madrid: Gredos, 1977.

¹⁶ La impronta ejercida por la tradición textual occidental no presenta incompatibilidades con la atribución al antiguo reino de León de Rodrigo Yáñez, supuesto autor del texto (Cáseda: 2023).

- ANÓNIMO. *Poema de Alfonso XI*. Ed. Juan Victorio. Madrid: Cátedra, 1991.
- BELTRÁN, Vicens. *Edad Media: lírica y cancioneros*. Madrid: Visor Libros, 2009.
- BELTRÁN, Vicens. *Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2022.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando. «El *Poema de Alfonso Onceno*. Estudio de la autoría de la obra: de Rodrigo Yáñez de Zamora a las circunstancias históricas de su escritura». *Anuario de Estudios Filológicos*, 2023, 46, pp. 95-118.
- CATALÁN, Diego. *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*. Madrid: Gredos, 1953.
- CATALÁN, Diego. «En torno a la estructura silábica del español de ayer y del español de mañana». En *El español: orígenes de su diversidad*. Madrid: Paraninfo, 1989 [1971], pp. 77-104.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1991.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa. «Fuentes y vías metodológicas para el estudio de la pronunciación castellana a través de su historia. De Amado Alonso al siglo XXI». En ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa y Fco. Javier SATORRE GRAU (eds.). *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*. Valencia: Tirant Humanidades, 2013, pp. 29-60.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa. *Principios de fraseología histórica española* [en línea]. Madrid: Instituto Universitario «Seminarario Menéndez Pidal», 2021. <<https://www.ucm.es/smenendezpidal/coleccion-ars-maiorum>> [febrero de 2023].
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa y Francisco Pedro PLA COLOMER (eds.). *Diccionario histórico fraseológico del español (DHISFRAES). Tarea lexicográfica del siglo XXI. Combinaciones locucionales adverbiales y prepositivas. MUESTRA ARQUETÍPICA*. Bern: Peter Lang, 2021.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «Poemas noticieros e historiográficos: siglos XIII-XIV». En Fernando GÓMEZ REDONDO (coord.). *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016, pp. 185-208.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la poesía medieval castellana. Tomo I: la trama de las materias*. Madrid: Cátedra, 2021.
- LAPESA MELGAR, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981⁹.
- LAPESA MELGAR, Rafael. «La apócope de la vocal en castellano antiguo: intento de explicación histórica». En *Estudios de historia lingüística española*. Madrid: Paraninfo, 1985 [1951], pp. 167-197.
- LAPESA MELGAR, Rafael. «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino». En *Estudios de historia lingüística española*. Madrid: Paraninfo, 1985 [1953], pp. 239-248.
- LAPESA MELGAR, Rafael. «Contienda de normas lingüísticas en el castellano alfonsí». En *Estudios de historia lingüística española*. Madrid: Paraninfo, 1985 [1982], pp. 209-225.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. VI. Parte segunda: tratado de los romances viejos*. Madrid: CSIC, 1944.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Elena y María (Disputa del clérigo y el caballero: poesía leonesa inédita del siglo XII)». *Revista de Filología Española*, 1914, 1, pp. 52-96.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y Juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1948 [1924].

- PERIÑÁN, Blanca. «Lengua y forma poéticas en el *Cancionero de Baena*. I. Inventario descriptivo de la escuela galego-castellana». *Miscellanea di studi ispanici*, 1969-1970, 17, pp. 25-90.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*. Valencia: Tirant Humanidades, 2014.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «*Mester es que las palabras sepa bien silabificar*: estudio filológico del *Libro de miseria de omne*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2015(a), 18, pp. 9-42.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «Métrica y pronunciación en el *Libro de Buen Amor*: prototipo del isosilabismo castellano medieval». *Analecta Malacitana*, 2015(b), 38, pp. 55-78.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «*Por que escritura rimada es mejor decorada*. Nueva revisión sobre la lengua, métrica y estilística de los *Proverbios morales* de Sem Tob». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 2018, 34, 1, pp. 312-339.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «Consideraciones en torno al verso alejandrino desde la historia de la lengua». *Tonos Digital*, 2019, 36, pp. 1-32.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «*Por arte buena y con grand braveza*: variación locucional y fraseometría en el *Poema de Alfonso XI*». *Fraseolex*, 2022(a), 1, pp. 26-44.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «*Juzgar lo hemos según el común uso del hablar o según viéremos quel pie lo requiere*: métrica y reconstrucción del componente fónico de la lengua castellana». En ARIAS, Álvaro (ed.). *Sistematicidad y variación en la fonología del español*. Lugo: Axac, 2022(b), pp. 107-136.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «*Rey que non tiene vasallos nunca bien puede regnar*: usos fraseológicos al servicio de la legitimación regia en el *Poema de Alfonso XI*». *Revista de Filología*, 2023, 46, pp. 91-110.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro y Santiago VICENTE LLAVATA. *La materia de Troya en la Edad Media hispánica. Historia textual y codificación fraseológica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro «A vueltas con la lengua del *Poema de Alfonso XI* (I): vocalismo». *Actas del XII Congreso Internacional de Historia de la lengua española*. León, 16-19 de mayo de 2022, en prensa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus diacrónico del español*. CORDE [en línea]. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [febrero de 2023].
- VASCONCELLOS, Carolina Michäelis de. «Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular, I: O Romance de Lope de Moros». *Revista Lusitana*, 1902, 7, pp. 1-32.
- VASCONCELLOS, Carolina Michäelis de. «Estudos sobre o Romanceliro peninsular. Romances velhos em Portugal». *Cultura Española*, 1909, 15, pp. 670-732.

POESÍA CATALANA



LA EDICIÓN SINÓPTICA DE LAS POESÍAS DE AUSIÀS MARCH: PROCESO, RECURSOS Y UTILIDADES*

ADOLFO HILARIO
Universitat Politècnica de València

LLÚCIA MARTÍN
Universitat d'Alacant

RESUMEN

El proyecto «Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March» permite visualizar el conjunto de textos poéticos del autor en todos los testimonios conservados de su obra a través de un formulario web. Para todo este proceso se han desarrollado unos recursos que permiten la elaboración automatizada de la edición sinóptica de cada poesía bien accediendo a todos los testimonios, bien a una selección. Como resultado de este proyecto se puede observar la transmisión textual de cada composición, su posible filiación, las irregularidades en esta transmisión, los casos problemáticos de composiciones fragmentarias o facticias, la identidad textual de cada composición. Además de las variantes textuales, la edición sinóptica es un buen recurso para el estudio lingüístico y la estilometría así como todos los cambios estilísticos que se produjeron en el espacio de más de un siglo de testimonios manuscritos, impresos y traducciones.

Palabras clave: edición sinóptica; poesía; Ausiàs March; transmisión textual; estudio lingüístico; automatización.

* Trabajo realizado en el marco del proyecto «Edición Sinóptica de las poesías de Ausiàs March, II», PID2019-105857GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Anteriores proyectos que han contribuido a la realización de este estudio sobre la poesía de Ausiàs March: «Edición paleográfica digital de los testimonios manuscritos de la poesía de Ausiàs March», FFI2010-21453-C02-01, y «Edición Sinóptica de las poesías de Ausiàs March a partir de todos los testimonios manuscritos e impresos en su contexto literario», FFI2014-52380-C2-1-P, ambos financiados por el anterior Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/

ABSTRACT

The «Synoptic edition of Ausiàs March's poems» project allows to view all of the author's poetic texts in all the preserved testimonies of his work through a web form. For all this process, resources have been developed that allow the automated elaboration of the synoptic edition of each poem, either by accessing all the testimonies or a selection. As a result of this project, it is possible to observe the textual transmission of each composition, its possible filiation, the irregularities in this transmission, the problematic cases of fragmentary or factual compositions, and the textual identity of each composition. In addition to the textual variants, the synoptic edition is a good resource for linguistic study, stylometry, as well as all the stylistic changes that took place in the space of more than a century of handwritten, printed and translated testimonies.

Keywords: synoptic edition; poetry; Ausiàs March; textual transmission; linguistic study; automation.

INTRODUCCIÓN

LA TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS POÉTICOS de Ausiàs March es, posiblemente, una de las más complejas que se conservan de la producción de un poeta medieval. El conjunto de testimonios en lengua original consta de 14 manuscritos de desigual factura: March se incluye en extensas antologías poéticas como el ms. 225 de la BNF o el ms. 210 de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Zaragoza, junto con poetas más o menos contemporáneos entre los cuales sobresale su obra de marcado carácter discursivo, alejado del tono de la poesía cancioneril. Sin embargo a principios del siglo XVI o aún finales del XV su obra empezó a recopilarse de forma íntegra e individualizada, como cancionero de autor. A esto contribuyó la difusión proporcionada por la imprenta, hasta cinco impresos del siglo XVI más dos traducciones con diferentes reimpressiones¹. Una tradición textual dificultosa, extensa cronológicamente y amplia por el número de poesías conservadas en los diferentes testimonios. Ausiàs March, además es un autor complejo en cuanto a su discurso poético y las diferentes interpretaciones de que fue objeto, modelo de poetas del siglo de Oro español, debido a las lecturas en clave petrarquista de su obra.

El estudio pormenorizado de los testimonios y su posterior transcripción individualizada proporciona un volumen más que considerable de material poético en el que se advierten lecturas diferenciadas, poesías con una transmisión irregular, textos facticios, así como diferentes reordenaciones del discurso poético. A pesar de

¹ La relación completa de testimonios de la obra de Ausiàs March puede consultarse en https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/bibliografia/ [última consulta 3 de abril de 2023]. La nomenclatura de los cancioneros es la que estableció Pagès en su edición de 1912, con un estudio exhaustivo de cada testimonio y la propuesta de filiación entre ellos que da como resultado un primer *stemma codicum* (March: 1912, reed. 1990, 118-149).

contar con ediciones críticas de la obra marquiana² que incluyen un extenso estudio de cada testimonio y un exhaustivo aparato crítico, algunas de las cuestiones mencionadas no son visibles si no es con un cotejo pormenorizado de cada texto en sus diferentes testimonios. De esta observación surgió, por parte de un equipo de investigación de la Universidad de Alicante, el proyecto de elaborar una edición sinóptica que permita ampliar el estudio de la obra y la evolución de la poesía marquiana, un instrumento para comparar y detectar variantes, estudiar la transmisión regular o irregular de cada composición, establecer una posible filiación entre testimonios y también elaborar una serie de estudios sobre la evolución lingüística. La realización de una edición sinóptica es un trabajo minucioso, extenso, pero también implica una gran novedad, ya que gracias a las nuevas tecnologías y cada vez con mayor intensidad, accedemos a procedimientos que hasta ahora resultaban muy difíciles de realizar por no decir casi imposibles. La ingente cantidad de textos a procesar ha requerido el desarrollo de un proceso automatizado para poder mostrar el texto poético en todos los testimonios y desarrollar diferentes estudios particularizados³.

El proceso de trabajo, la metodología empleada y algunos resultados visibles ya han sido objeto de comunicaciones en diferentes congresos y de diversas publicaciones (Alemany: 2017 y 2019; Cantavella: 2020; Llorca: 2019; Martín: 2020a, 2020b y 2020c). A continuación, nos centramos en el proceso de realización y las especificaciones técnicas así como en los resultados provisionales con algunos ejemplos que revelan las utilidades de la edición sinóptica.

PROCESO AUTOMATIZADO DE LA EDICIÓN SINÓPTICA

El objetivo final del proceso es generar un documento en formato PDF que contenga las diferentes lecturas de una poesía en diversos testimonios con una correspondencia visual por estrofa. Esto requiere la sincronización de las estrofas de diferentes testimonios en la visualización de una misma poesía. Dado que el usuario puede requerir cualquier combinación de testimonios en los que aparece una poesía, se ha desarrollado una herramienta que compone un documento en código LaTeX

² Contamos con las ediciones de Amadeu Pagès (March: 1912, reed. 1990); Pere Bohigas (March: 1952-59, reed. 2000) y Robert Archer (March: 1997a).

³ Esta visualización automatizada de los textos es consultable en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes mediante un formulario que permite escoger la poesía objeto de estudio y los testimonios (una selección o todos) en que esta composición está presente. El resultado genera un documento con todos los testimonios seleccionados en paralelo lo que permite visualizar con cierta celeridad la transmisión regular o irregular de la poesía y más detalladamente las variantes. Los diferentes textos en edición sinóptica se obtienen desde el formulario https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/edicio_sinoptica/ [consultado 3 de abril de 2023]. También las transcripciones con enlaces a los facsímiles digitales son consultables en el mismo sitio web, https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/bibliografia/ [consultado 3 de abril de 2023].

(texto marcado) en el que las estrofas están sincronizadas. El documento en formato PDF que se le ofrece al usuario se genera a partir de este documento en código LaTeX. La herramienta que compone el código LaTeX tiene a su disposición todas las estrofas de todas las poesías en todos los testimonios de la obra de Ausiàs March.

Una fase previa y muy importante para que el resultado final sea el deseado es la generación de la base de datos de estrofas de la que se alimenta la herramienta de composición del documento final. La gran cantidad de poesías y de testimonios, que dan como resultado más de trece mil estrofas, requieren un procedimiento automatizado de generación de esta base de datos. La metodología ha consistido en: 1) marcado de los documentos transcritos paleográficamente, por lo que se obtiene un documento por cada uno de los testimonios; 2) conversión de cada uno de los documentos a LaTeX; 3) posprocesado y separación de cada una de las estrofas de todas las poesías de cada testimonio.

El proceso de marcado de las transcripciones es esencial. Debe estar marcado el número de poesía dentro del testimonio, la poesía canónica correspondiente, estrofas que faltan, estrofas extra o estrofas adicionales, así como estilos especiales. Todas estas marcas son tratadas en el posprocesado de los documentos para generar una base de datos de estrofas coherente que ayude a la herramienta de composición a generar el documento en formato PDF deseado: las diferentes apariciones de una poesía en diversos testimonios con una correspondencia visual por estrofa.

UTILIDADES Y EJEMPLOS

TRANSMISIÓN REGULAR O IRREGULAR

El estudio de una poesía en todos los testimonios conservados, tal como proporciona la edición sinóptica, nos permite establecer diferentes tipologías en la transmisión textual, según la regularidad y la disposición del texto conservado. Las composiciones más constantes por su transmisión regular en la mayoría de testimonios son las que describen un proceso amoroso y que generalmente se construyen en composiciones de 44-56-60 versos. Forman parte de las secciones de los manuscritos misceláneos dedicadas a Ausiàs March (H, Biblioteca Universidad de Zaragoza ms. 210); A (BNF ms. 225); y alguna sección de G, en concreto G¹ y suelen encabezar como grupo bastante compacto y coherente los primeros testimonios de autor: F, Biblioteca Histórica Universidad de Salamanca 2244 y N, Hispanic Society 2281⁴. A estos textos cabría añadir los llamados *Cants de mort*, de trans-

⁴ Se trata de testimonios de finales del siglo xv. No nos referimos aquí concretamente a los testimonios del siglo xvi, copiados en el entorno intelectual de Barcelona: B, K y posteriormente D todos de mediados del siglo xvi.

misión generalmente regular en los manuscritos que los conservan (Gómez: 2008; Martín-Sequero: 2019) junto a las poesías amorosas. Por otra parte, los poemas conocidos como cantos morales, más extensos, no presentan una transmisión tan temprana, ya que lo habitual es encontrarlos en los testimonios del siglo XVI y en las secciones en que se dividió la obra marquiiana a partir de la transmisión impresa. Sin embargo tanto el manuscrito H como A, algunas partes del facticio G y N, considerados más antiguos, (el caso de F es un cancionero más extenso) presentan algunas de estas composiciones morales, lo que nos lleva a la conclusión que algunas tienen una tradición bastante primeriza, mientras que otras composiciones morales y también algunas coplas esparsas solo aparecen en ediciones tardías del siglo XVI.

Para el tratamiento de la transmisión de estas poesías extensas consideraremos dos grupos de testimonios, por una parte los de tradición más antigua y que ya hemos referenciado: los manuscritos H, A (y su *descriptus* I), G^{1a}, N y F; por otra parte los cancioneros de autor del siglo XVI, B, K, así como D, posible original de imprenta de la edición de 1543 y su reedición de 1545. No contamos con C, copia manuscrita de la edición de 1545 ni con E un manuscrito peculiar copiado en 1546 (López Casas: 2017a). Mención aparte merece la *editio princeps* de 1539, con solo 46 poesías y su correspondiente traducción, que presenta la eliminación de las tornadas finales además de la fragmentación de ciertos poemas. Las últimas ediciones de 1555 (López Casas: 2017b) y 1560 (López Casas: 2018) son textos tardíos con ciertas peculiaridades en la ordenación de los textos.

Observamos los ejemplos de las poesías 87 y 106.

La poesía 87 es una extensa composición de 340 versos escrita en estrofas de 10 versos decasílabos (ABBACDDCEE) en la que el yo poético expresa las ideas básicas de su teoría amorosa, la solidez del amor espiritual frente a la fragilidad del corporal y sus efectos. Esta poesía está documentada en todos los testimonios excepto L, M, O⁵ y algunas secciones de G (G^{1b}, G³, G⁴)⁶. La transmisión es bastante regular excepto H, que conserva los versos 1-20 y 131-340; y G^{1a} que solo conserva los versos 161-340. B omite una estrofa entre los versos 301 y 310 y finalmente los impresos d (1555) y e (1560) repiten la estrofa comprendida entre los versos 281-

⁵ Cancioneros que contienen pocas poesías de March, L (Biblioteca de Catalunya ms. 9) contiene 22 composiciones, M (Biblioteca del Ateneo de Barcelona, ms. 1) contiene 6 y O (Cambridge, Trinity College, ms. R 14.17) contiene solo un poema. Para la relación entre ALM, cabe consultar los trabajos de Gómez (2017 y 2019).

⁶ Cancionero estudiado por Beltrán (2006) y Martos (2003, 2009 y 2010b). Sobre el comportamiento de la poesía 87 en este Cancionero G, así como sus variantes textuales, véase Martos: 2010a.

290 por segunda vez en la posición 311-320. Por último el copista de N se equivoca al inicio del fol. 195 y repite unos versos que ya había copiado en el fol. 193⁷.

La poesía 106 es el canto moral más extenso de todo el cancionero marquiano con 488 versos dispuestos en octavas de versos decasílabos (ABBACDDC). En esta composición se describe minuciosamente la naturaleza del bien, la falsedad de los bienes mundanales, la búsqueda del bien verdadero, el placer, la felicidad y la virtud. A pesar de ser una poesía tan extensa y de contenido altamente moral, presenta una transmisión bastante regular y aparece en todos los cancioneros excepto A, I, L, M, O y algunas secciones de G (G^{1b}, G², G³ y G⁴). En general se conserva completa excepto en el impreso a (1539) [106: versos conservados 1-408, 433-472], el manuscrito B en el que falta una estrofa comprendida entre los versos 145 y 152; C que omite la estrofa comprendida entre los versos 241 y 248⁸; H omite las dos primeras estrofas conservando el texto entre los versos 17 y 488⁹ y K, con un comportamiento más irregular pues conserva los versos 1-128 y 177-488¹⁰.

Otras poesías extensas que también se conservan en los cancioneros considerados más antiguos son la 100 en A i G^{1a}, H, K; la 102 en G^{1a}, H, K; la 103¹¹ en H, la 104¹² en G^{1a}, H y la 107 en H¹³ i N.

⁷ Estos versos corresponden a 211-216, son los siguientes: «Quant al meu cors amor la desempara / Perquel poder daquell ve son terme / En puramor lesperit meu conferme / En aquell punt resta ma raho clara / Tan gran delit sent en aquella hora / Quelos delits del cors en fastig tornen».

⁸ C, *descriptus* de la edición de 1545 (conocida como c), presenta la omisión de una estrofa, en cambio en su original aparece completa, posiblemente por un error del copista.

⁹ La omisión de las dos primeras estrofas se debe posiblemente a la pérdida de algunos folios.

¹⁰ B y K son cancioneros relacionados, copiados ambos por la misma persona, Pere de Vilasaló, entre 1541 y 1542 a instancias de Folch de Cardona, almirante de Nápoles. Sin embargo, K es menos extenso, contiene unas variantes diferentes a B, lo que induce a pensar que el copista corrigió errores de B, pero también pudo basarse en otro original. En este caso también la poesía 106 ha sufrido la omisión de varias estrofas.

¹¹ Esta poesía merece un estudio detallado pues presenta dos versiones en el Cancionero B: una de 60 versos, y otra de 84 en la que se han incorporado tres estrofas más. Esta versión ampliada reaparece en los impresos d (1555) y e (1560).

¹² El caso de esta poesía es peculiar. Se conserva en todos los cancioneros excepto A, G^{1b}, G², G³, G⁴, I, L, M, N, O. Sin embargo su copia no está exenta de dificultades. Mientras que aparece copiado en su totalidad en F, B D y los impresos b, c, d, e, la versión de a (ed. 1539) evita dos estrofas (vv. 49-64) posiblemente comprometidas pues cuestiona la corrupción del poder, por lo que se omiten versos como «e ja los Reys / los potents no castiguen» (v. 51); «axi los Reys / los pobres executen» (v. 55) o «No roman sol / la culpa, en los prínceps / mas en aquells / qui en mal fer los insten» (vv. 57-58). El mismo poema se conserva en el ms. H de forma fragmentaria: faltan los fragmentos comprendidos entre los vv. 49-64 y 201-216. El caso más complejo es el del manuscrito K en que la copia no mantiene el orden estrófico habitual.

¹³ No consideramos en este manuscrito una composición también extensa, la 112, que se transmite en este testimonio pero todo indica que la copia es de una mano diferente y su posterior inclusión es tardía (Torró: 2009; Gómez: 2020 y Martín: 2020a).

IDENTIDAD TEXTUAL

Gracias a la edición sinóptica se advierte que algunos poemas presentan diferentes identidades textuales, bien porque aparecen con un cierto número de versos según los testimonios, bien de forma independiente, o formando parte de otra poesía más extensa. Indicamos los ejemplos de la poesía 105 (Alemany: 2017 y 2019), de la poesía 29 (Martín: 2020c) y la poesía 27.

El *Cant Espiritual* no se conserva en los Cancioneros A, I, L, M, N, O ni en las secciones de G: G^{1b}, G³, G⁴. Se transmite en una versión supuestamente más antigua de 161 versos mientras que la completa, la considerada canónica de 224 versos es posterior y la encontramos en los impresos b, c, d, e y en los manuscritos tardíos B, C, D, E. En cambio en F, G^{1a}, H y K aparece con la versión de 161 versos. La versión breve consta en la edición de 1539 con 160 versos, si bien en este mismo testimonio se copian cuatro estrofas más como una poesía independiente. Estas mismas cuatro estrofas las reencontramos en G² formando también una poesía independiente, lo que indica la posible relación entre el impreso a de 1539 y esta sección G² del ms. G (Martos: 2009 y Alemany: 2019).

El caso de la poesía 29, la conocida copla *Si com lo taur se'n va fuyt pel desert* también es singular. Esta composición aparece como *esparsa* en los manuscritos AIEFG²HL con una rúbrica distintiva de su condición de copla única y diferenciada de la composición que la sigue, *Vengut es temps que serà conegut*. Una vez observado el comportamiento separado de las dos poesías en los testimonios anteriores, encontramos una serie de manuscritos, la mayor parte del siglo XVI, en que ambas aparecen sin corte y sin elementos distintivos que indiquen que se trata de dos composiciones. Se trata de los manuscritos BDKN, y de los impresos bcde, además del *descriptus* de c, el manuscrito C. Posiblemente el origen de esta unión entre las dos composiciones se deba a un error patente en el texto N, en que el copista ha escrito la 29 y 30 juntas y sin elementos distintivos, error u omisión que se trasladaría al resto de cancioneros B, K y además a D, original a su vez de la edición b de 1543. Finalmente en los impresos más tardíos la composición 29/30 aparece en la sección de «Cantos Morales» (Martín: 2020b).

La poesía 27, *Sobredolor m'ha tolt l'imaginar* se configura en dos versiones y ambas aparecen en algunos testimonios. La versión canónica consta de 44 versos y aparece en todos los testimonios excepto a, G^{1b}, G³, G⁴, M, O. La peculiaridad la encontramos en G^{1a} y G². En la primera sección se copian los versos 25-44 encabezados por *Yo contrafaç nau en golf perillan*, mientras que G² copia la poesía completa. Esta doble copia, la completa y la parcial se reprodujo en D y de aquí a los impresos b, c (y su *descriptus* C), d y e, generándose en estos testimonios, dos poesías independientes.

DOBLES VERSIONES

En algún caso hemos detectado dos versiones de una misma poesía, como por ejemplo la composición 3, *Alt e Amor d'on desig s'engendra* (Martín: 2014 y 2020b) que aparece en el Cancionero A (BNF 225 conocido como *Cançoner d' enamorats*). Este manuscrito misceláneo contiene 65 poesías de March, agrupadas en dos secciones¹⁴. La primera sección, de 24 poesías, ocupa los fols. 25r-55v, es una sección compuesta por un grupo bastante compacto de textos de March, aunque podemos advertir dos subgrupos marcados en los fol. 47-48 por sendas poesías de Lluís de Vilarasa y Jaume March que actúan como frontera o separación: el primer subgrupo (fols. 25r-48v) acaba con la copia de la primera versión de la poesía 3, en cuyo verso inicial leemos *Alt e Amor d'on gran desig s'engendra*. El segundo subgrupo, a partir del fol. 49 hasta el 55v comienza con la copia de la secuencia de las poesías 1-2-3-4-5-6-7, lo que nos lleva a la suposición que el copista podía manejar dos fuentes diferentes¹⁵. Aquí encontramos la composición 3 repetida con otro verso inicial *Per molta amor d'on gran desig s'engendra*, que coincide con la versión copiada en N y en F, aunque en este segundo manuscrito la versión original *Per molta amor* aparece tachada y en su lugar, sobreescrito *Alt e amor*. Es posible que esta poesía se difundiera en un primer momento en una versión aunque después triunfó la que se consideró canónica.

POESÍAS FACTICIAS Y FRAGMENTOS

La edición sinóptica advierte también de la confección de poesías facticias construidas a partir de fragmentos de diferentes poemas. La gran parte las encontramos en la edición de 1539, por ejemplo, la composición que une la poesía 33, versos 1-8, 17-40 y la poesía 16: 1-40; pero también hay algunos ejemplos en F, como por ejemplo la poesía construida con estrofas de las poesías 97: 1-40 y 96: 25-44.

¹⁴ Las poesías repetidas son la 3 y la *esparsa* 83. La misma ordenación de los textos encontramos en I (BC, 10), manuscrito que es una copia de A, con algunas diferencias, como por ejemplo que en el *descriptus* no existen dos secciones de las poesías marquianas, mientras que en A aparecen dos composiciones más de copla única entre las dos secciones, las poesías 82 y 83. Esta última se repite en el Cancionero A, sin embargo la número 82 no aparece en I y la 83 solo en una ocasión. Por lo visto el copista de I reordenó los materiales de March en una sola sección, conserva la repetición de la poesía 3 con dos inicios diferentes pero no incluye de la misma forma estas *esparsas*.

¹⁵ En cambio en el primer subgrupo las poesías no presentan este orden que coincide con los ms. N y F. Además contiene una peculiaridad que no encontramos en el resto de testimonios manuscritos: la copia de los textos en un orden contrario al habitual de otros cancioneros, un ejemplo significativo es el de los *cants de mort* copiados en este orden de poesías 96-97-95-94-92-93.

Observamos el ejemplo de la poesía 18 *Fantasiant Amor a mi descobre*, una de las más conocidas de March ya que prácticamente se transmite en todos los testimonios manuscritos e impresos, así como en las traducciones al español de Romaní y de Montemayor¹⁶. Sin embargo, en el Cancionero A hay un tratamiento peculiar. La poesía 18 completa se copia entre los fols. 205-206, mientras que la tornada también forma parte de la poesía 24, *No sech lo temps mon pensament inmoible* copiada en el fol. 208. Los versos 1-40 de la composición 24 pertenecen a la versión considerada canónica, sin embargo la tornada no, ya que está formada de dos versos procedentes de la poesía 18 (57-58) y otros dos versos que no hemos localizado en la producción de March, lo que no significa que sean espurios, ni tampoco forman parte de la poesía 24.

Tornada

Lir entre carts / lo meu voler se trempa
En ço que null / amador sab lo temprà
Ffas ho perço / que ma vida empregua
E los estremps / durada no han largua

Por lo que respecta de nuevo a la poesía 18, la composición está copiada de forma fragmentaria en la edición de 1539, una antología –que a su vez es la *editio princeps* de la obra de March– de 46 poesías con su traducción al castellano por Baltasar de Romaní, elaborada a instancias del Duque de Calabria e impresa en Valencia por Juan Navarro. La reescritura de este cancionero se realiza bajo la influencia de una lectura petrarquista, tal como describe y documenta Albert Lloret (2013, 57-99), así como su distribución en secciones de *Cantigas*: amor, morales, muerte y espiritual que tuvo una enorme fortuna posteriormente en las sucesivas ediciones de 1543, 45, 1555 y 1560 y también en la traducción de Jorge de Montemayor de 1560 aunque el portugués solo tradujo el conjunto de poesías bajo el título de *Cantica de amor*. La distribución que recuerda la del *Canzoniere* de Petrarca permite trazar la evolución del poeta desde su experiencia amorosa al arrepentimiento en su vejez, así como el dolor por la muerte de su amada.

Por otra parte, tanto la selección del original como la traducción presentan una intención claramente moralista que se observa incluso desde la dedicatoria al duque de Calabria invocando las grandezas de su bisabuelo Alfonso el Magnánimo y su interés por la sacra Teología. La dificultad en la comprensión de los versos herméticos llevó a Romaní la decisión de traducirlas en lengua castellana para ofrecerlas al Duque. Y esto por dos razones: porque los hombres, cuanto más sabios

¹⁶ No documentada en G^{1a}, G^{1b}, G², G³, H, L, M, O. Se transmite completa (60 versos) en los testimonios manuscritos A, B, C, D, E, F, G⁴, I, K, N y en las ediciones b, c, d, e.

y mayor conocimiento tienen de las buenas letras, más proclives son a la virtud y solo los virtuosos son realmente sabios; y, en segundo lugar, la consideración de las poesías de March de «moralidades» en verso lemosín escritas, de ahí la necesidad de traducción.

La consideración de las poesías como las «moralidades» implica que cualquier alusión al amor profano, así como también cualquier alusión a elementos religiosos susceptibles de malentendidos se eliminaran, de ahí que de la poesía 18 se conserve solo de forma fragmentaria y, más aún, las tornadas con los señales *Llir entre cards* o *Plena de seny* que recordaban una dama, la posible enamorada del poeta, se supriman en todo en cancionero.

El contenido de la poesía 18 presenta una de las pocas ocasiones en que el yo poético es capaz de alcanzar la plenitud amorosa, un amor que ultrapasa los deseos de la carne y se convierte en una experiencia espiritual. Todo esto ocurre gracias al poder de la imaginación, ya que fantasea con la posibilidad que encontrarse con amor, el dios amor –que sustituye al dios cristiano– y que éste le revele los más íntimos secretos al yo poético, el único, el elegido por Amor, el que se considera un fénix, a quien todo aquello que representa lo mundanal no tiene su efecto en el enamorado que proclama su amor excepcional, puro y sobrehumano, sin que ningún atisbo de sensualidad lo perturbe. Las estrofas desaparecidas son las coplas 4 y 5, aquellas en que la voz poética describe su experiencia de amor espiritual comparándola con la iluminación experimentada por los santos (estrofa 4) y más aún con el ejemplo de San Pablo (estrofa 5), es decir los versos 25-40¹⁷.

Si com los sants, sentints la lum divina,
la lum del mon conegueren per ficta,
e menyspreants la gloria mundana,
puys major part de gloria sentien,
tot enaxi tinch en menyspreu e fastig
aquells desigs qui, complits, Amor minva,
prenint aquells que de l'esperit mouen,
qui no 's lassat, ans tot jorn muntiplica.

Si com sant Pau Deu li sostrague l'arma
del cors perque ves divinals misteris,
car es lo cors de l'esperit lo carçre
e tant com viu ab ell es en tenebres,
axi Amor l'esperit meu arrapa
e no y acull la maculada pensa,

¹⁷ La poesía 18 (March: 1912[1990], 241-244; 2000, 114-115 y 1997a, 98-101) también consultable en versión electrónica <http://www.riale.unina.it/94.32.htm> [consultado 3 de abril de 2023].

e per ço sent lo delit qui no-s canssa,
si que ma carn la ver'amor no-m torba.

OTRAS UTILIDADES DE LA EDICIÓN SINÓPTICA

Más allá de cuestiones puramente ecdóticas y textuales, un instrumento como la edición sinóptica es de gran ayuda en la interpretación de las poesías, en el estudio estilométrico así como otras posibilidades. Hay que tener en cuenta que los testimonios de la poesía marquiana son de gran extensión cronológica: desde mediados del siglo xv a finales del siglo xvi, con una gran diferencia entre los manuscritos e impresos. Si a estos añadimos las traducciones, realizadas según en qué contextos concretos e interpretaciones, las poesías marquianas pueden haber sido alteradas o simplemente ser objeto de diferentes interpretaciones según la ideología y el contexto cultural. En este sentido es bastante representativo la ausencia de elementos religiosos en la primera edición de 1539 y el esfuerzo del editor y/o del traductor por no introducir interpretaciones amorosas que puedan tener unas connotaciones de carnalidad.

En otro sentido, la edición sinóptica se revela como un instrumento realmente valioso para el estudio de la evolución lingüística y la constatación de cambios tanto en la gramática como en el léxico, así como también las variantes debidas al proceso de impresión, la procedencia de los copistas o impresores, de manera que se pueden realizar estudios tanto des de la perspectiva sincrónica como diacrónica.

CONCLUSIÓN Y PROPUESTAS

Los ejemplos anteriores son una clara muestra de las utilidades de un proyecto como la edición sinóptica y los múltiples recursos que pueden generar para el estudio de la transmisión textual de una obra. El proyecto sin embargo no estará completo hasta la incorporación –inminente– de las traducciones castellanas de Baltasar de Romaní y de Jorge de Montemayor, ya que pueden dar luz a la forma en que estos autores interpretan la poesía hermética del valenciano, considerado el modelo junto con Petrarca, de los poetas del Siglo de Oro español. Hemos rescatado un manuscrito de la BNE, el 1131 que dio a conocer Riquer en su obra de 1947, que contiene una traducción anónima al español. Por último, la tradición textual marquiana se completaría con la traducción latina de Vicente Mariner (March: 1997b) y las ediciones del siglo xix¹⁸, el momento en que la poesía de March y la literatura

¹⁸ Véase la relación completa en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/bibliografia/#edicions_antriors [consultado el 3 de abril de 2023]

catalana medieval es redescubierta por intelectuales de la época y además pasa a ser un objeto de estudio según el método filológico. En este sentido, estudiosos del primer tercio del siglo XIX realizan una tarea ingente de transcripción y estudio de determinados manuscritos; el caso por ejemplo de Josep Tastu (Martín: 2013), colaborador de lingüistas y etimologistas franceses que descubre, documenta y transcribe los manuscritos que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de París, cuya obra se conserva inédita y prácticamente olvidada en la Biblioteca Mazarina de París. De esta manera obtendríamos el panorama más exhaustivo posible de la tradición textual antigua y moderna (hasta el siglo XIX) de la poesía de March, un proyecto que esperamos llevar a cabo durante los próximos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY, Rafael. «L'anomenat 'Cant espiritual' d'Ausiàs March en els testimonis antics de l'obra del poeta». *Revista Valenciana de Filologia*, 2017, 1, pp. 13-33.
- ALEMANY, Rafael. «La *Cántica Espiritual* de la primera edición de las poesías de Ausiàs March». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, vol. II. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 999-1014.
- BELTRAN, Vicenç. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castelló/Barcelona: Fundació Germà Colón Doménech/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- CANTAVELLA, Rosanna. «La teoria dels rims diccionals als manuals poètics trobadorescos i el seu context». *Lecturae tropatorum*, 2020, 13, pp. 84-126.
- GÓMEZ, Francesc J. «Per una nova lectura amorosa i consolatòria dels 'Cants de mort' d'Ausiàs March». *Llengua & Literatura*, 2008, 19, pp. 49-85
- GÓMEZ, Francesc J. «Una antología marquiiana a la Barcelona del tercer quart del segle XV». *Revista Valenciana de Filologia*, 2017, 1, pp. 61-94.
- GÓMEZ, Francesc J. «La tradició textual d'Ausiàs March en els manuscrits ALM: aportació a un nou Stemma Codicum». *Llengua & Literatura*, 2019, 29, pp. 59-99.
- GÓMEZ, Francesc J. «La *meditatio mortis* d'Ausiàs March. Lectura del cant CXII». En BÀDIA Lola, Anna ALBERNI y Raffaele PINTO (eds.). *El Pensament d'Ausiàs March*. Barcelona: Real Acadèmia de Bones Lletres, 2020, pp. 109-147.
- LLORCA, Francesc. «Les edicions marquiianes de 1545 i 1555: estudi de variants». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, vol. II. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp. 1121-1134.
- LLORET, Albert. *Printing Ausias March. Material culture and Renaissance Poetics*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè. «Lectores humanistas y doble versión: variantes impresas para el cancionero manuscrito E de Ausiàs March». En MARTOS, Josep Lluís (ed.). *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2017(a), pp. 181-196.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè. «Un cancionero 'extravagante' en la edición vallisoletana de las obras de Ausiàs March». En RIBEIRO, José Carlos y Rafaela da CÂMARA (eds.). *Doiro*

- antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*. Oporto: Estratégias Criativas, 2017(b), pp. 633-645.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè. «Claudi Bornat, editor d'Ausiàs March? Estudi material d'un cançoner imprès». *eHumanista/IVITRA*, 2018, 13, pp. 472-488.
- MARCH, Ausiàs. *Les obres d'Auzias March*. 2 vols. Ed. Amadeu Pagès. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912 [reed. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991].
- MARCH, Ausiàs. *Obra completa*. 2 vols. Ed. Robert Archer. Barcelona: Barcanova, 1997(a).
- MARCH, Ausiàs. *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicent Mariner*. Ed. Marco Antonio Coronel Ramos. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1997(b).
- MARCH, Ausiàs. *Poesies*. 5 vols. Ed. Pere Bohigas. Barcelona: Barcino, 1952-59 [reed. Barcelona: Barcino, 2000].
- MARTÍN, Llúcia. «Alguns comentaristes ausiasmarquians. Aproximació a l'estudi de la crítica sobre Ausiàs March en el XIX». *Catalan Review*, 2013, 27, pp. 69-86.
- MARTÍN, Llúcia. «Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N de las poesías de Ausiàs March». En ESTEVE, Cesc (ed.). *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2014, pp. 731-747.
- MARTÍN, Llúcia. «Cobrir no pusch la dolor qui-m turmenta: Fuentes impresas y tradición manuscrita de una poesía de Ausiàs March sobre la muerte». *Revista de Poética Medieval*, 2020(a), 34, pp. 229-249.
- MARTÍN, Llúcia. «La tradición textual de la poesía Alt e amor d'on gran desig s'engendra de Ausiàs March». *Cultura Neolatina*, 2020(b), 80, 223-244.
- MARTÍN, Llúcia. «Identidad y delimitación textual del poema 29 de Ausiàs March». *Estudios Románicos*, 2020(c), 29, pp. 319-330.
- MARTÍN, Llúcia y Maria A. SEQUERO. «Els Cants de mort: textos i contextos». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, vol. Ii. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, pp.1167-1178.
- MARTOS, Josep L. «Cuadernos y génesis del Cancionero O1 de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)». En SERRANO REYES, J. L. (ed.). *Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 129-142.
- MARTOS, Josep L. «La duplicació de poemes en el cançoner G d'Ausiàs March i el copista G2b». *Cancionero General*, 2009, 7, pp. 35-69.
- MARTOS, Josep L. «Tot entenent amador mi entengua: la transmissió textual del poema 87 en el cançoner G d'Ausiàs March». *Catalan Review*, 2010(a), 24, pp. 59-77.
- MARTOS, Josep L. «La gènesi del cançoner G d'Ausiàs March. Les mans dels copistes de G2 i G4». En FRADEJAS RUEDA, José Manuel et al. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, vol. Ii. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010(b), pp. 1349-1359.
- TORRÓ, Jaume. «El Cançoner de Saragossa». En ALBERNI, Anna, Lola BADIA y Lluís CABRÉ. *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum-Publicacions URV, 2009, pp. 379-423.

VARIANTES LINGÜÍSTICAS EN LOS MANUSCRITOS Y EDICIONES MARQUIANOS DE LOS SIGLOS XV-XVI*

FRANCESC XAVIER LLORCA IBI
Universidad de Alicante

RESUMEN

La lengua de Ausiàs March es referente principal para los estudios literarios y léxicos del catalán y otras lenguas románicas de los siglos xv y xvi. Es un repertorio lingüístico propio del registro estándar y cancilleresco. Este corpus lingüístico está constituido por 3.317 lemas, con 7.876 variantes gráficas documentadas en 77.349 ocurrencias. En este trabajo presentamos las conclusiones del estudio de algunas variantes donde observamos la evolución del modelo lingüístico en la obra de March.

Palabras clave: léxico; variantes; March; poesía; manuscritos.

ABSTRACT

The language of Ausiàs March is the main reference for literary and lexical studies of Catalan and other Romance languages of the 15th and 16th centuries. It is a linguistic repertoire typical of the standard and chancellery register. This linguistic corpus is made up of 3,317 lemmas, with 7,876 documented graphic variants in 77,349 occurrences. In this paper we present the conclusions of the study of some variants where we observe the evolution of the linguistic model in the March's poems.

Keywords: lexicon; variants; March; poetry; manuscripts.

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación «Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March, II», PID2019-105857GB-I00 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

EL LÉXICO DE AUSIÀS MARCH es uno de los principales referentes para el conocimiento de la lengua literaria y su evolución durante el Siglo de Oro de la literatura catalana¹. Los diversos manuscritos y ediciones conservados de las poesías de March nos permiten un acercamiento tanto al repertorio léxico usado por el poeta como a la posterior evolución del modelo lingüístico a partir de estos testimonios de los siglos xv-xvi. Es una base de análisis que se enriquece gracias al contraste con las muestras lingüísticas de otras obras y autores de estos siglos².

Y esto es posible porque aunque se trata de textos literarios destinados a un público culto, que tienden a un modelo estandarizado de lengua a partir de la prosa cancilleresca, la realidad es que encontramos variantes que nos permiten entrever el cambio lingüístico³. Por tanto, las diversas variantes léxicas y fonéticas reflejadas en los manuscritos y ediciones nos señalan la evolución lingüística del modelo literario aceptado por editores y lectores. Son unas preferencias lingüísticas que vemos evolucionar a lo largo de los testimonios que se conservan, fruto de la intervención de copistas y editores quienes introducían variantes que ya estaban aceptadas por la convención cultural de cada época⁴. En definitiva, vemos en cada testimonio un modelo que se consideraba adecuado para este registro culto de su tiempo.

El corpus lingüístico de las poesías de March está constituido por un total de 128 poesías con 10.000 versos donde encontramos 3.317 lemas, con 7.876 variantes gráficas documentadas en 77.349 ocurrencias (Alemany y Llorca: 2010, 121)⁵. En este trabajo presentamos el estudio de algunas de las variantes en 14 manuscritos.

¹ Diversos autores han tratado el corpus léxico de Ausiàs March como Sanchis (1959); Hauf (1983); Colón (1987); Casanova (1999); Lara (2000); Santanach y Torruella (2005); Alemany (2008 y 2013); Alemany y Llorca (2010); Llorca (2019) y Archer y Fornés (2022).

² Debemos tener en cuenta que no poseemos los escritos originales de Ausiàs y pocos datos que contextualicen la época de elaboración de sus poemas como indica Archer (1992). Por tanto, el cotejo de las variantes nos puede dar datos fiables sobre las formas lingüísticas originales, y la temporización en la elaboración y fuentes de los manuscritos conservados.

³ Respecto a la lengua literaria de los siglos xiv-xv, Nadal y Prats señalan que: «Els textos que fins ara s'han estudiat més o menys són aquells que anomenem textos literaris i ja hem parlat de com se'ns presenten amb una rara característica d'unitat estandarditzada que cal atribuir, sobretot, a la influència normativa de la prosa cancelleresca».

⁴ Nadal y Prats (1996:502) advierten de esta circunstancia en el estudio de documentos con intervención de copistas: «Sobretot en relació amb la fonètica ja hem dit més d'una vegada que s'ha d'anar amb peus de plom per tal de no atribuir a l'autor característiques pròpies de la llengua del copista».

⁵ El número de variantes se ha incrementado por los proyectos de investigación «Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March a partir de todos los testimonios manuscritos e impresos en su contexto literario», FFI2014-52380-C2-1-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad; y «Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March, II», PID2019-105857GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

tos y cinco ediciones de los siglos xv y xvi. Un estudio que nos permite determinar mejor la evolución del modelo lingüístico durante este período⁶.

En los poemas de March tenemos una serie de términos que marcan las características diacrónicas y diastráticas propias del estilo del autor. Estos términos los podemos dividir en cuatro tipologías:

- 1) Términos propios de la primera mitad del siglo xv sin concurrencias existentes posteriormente. Es el caso de términos como *cercar*, verbo de presencia única que tuvo la concurrencia de *buscar* a partir del siglo xvii (Coromines 1992-1996: II, 353-354).
- 2) Presencia de términos del registro culto y literario por oposición a la ausencia de lemas considerados vulgares. En este grupo tenemos ejemplos como *anyell* ‘cordero’ o *ca* ‘perro’ que contrastan con la ausencia de sus sinónimos *corder* y *gos*. Estos dos últimos no aparecen en el corpus léxico marquiano por la selección de adecuación al registro literario que realizó el autor ya que eran considerados vulgarismos. Es un conjunto léxico fruto de la selección que hizo el poeta y que no se han visto afectados en la transmisión de las variantes.
- 3) Formas coetáneas concurrentes como *arma* y *ànima* ‘alma’, que no presentan variación en los distintos testimonios pero que en la evolución de la lengua llevó al triunfo de una de las variantes. En este caso *ànima* sigue como forma viva en la lengua, mientras que *arma* queda como un término arcaico en el sentido de ‘componente espiritual del ser humano’.
- 4) Variantes lingüísticas que no quedaron fosilizadas sino que alternan en los manuscritos y nos están dando información sobre su aceptación o no en el registro literario. Es el caso de los dobles *búixola* / *brúixola*, *déus* / *déu*, *esturment* / *lestrument* / *instrument*, *propri* / *propi*, *vertader* / *verdader* o *leixar* / *deixar*. *Deixar* era una forma innovadora que desplazó a *leixar* en la lengua viva (Coromines: 1992-1996, III, 44).

Así pues, desde el punto de vista lingüístico es importante analizar los términos que han variado su configuración, normalmente, bajo el impulso de cambios fonéticos que no alteraban ni la rima ni la métrica. Son unas referencias textuales que

⁶ A partir de estudios como Pagés (1912); Beltrán (2006); Martos (2014) y Gómez (2019), entre otros, hemos considerado la siguiente relación cronológica de los manuscritos: H, A, N, I, G, L, M, F, B, K, D, E, C. El manuscrito O solo contiene un poema que no ha sido considerado en este trabajo. En la cronología hay que tener en cuenta casos como G, que es un volumen facticio, donde G1a y G1b son de finales de siglo xv, y G3, G4 y G2 son de época posterior.

van evolucionando a lo largo de los testimonios conservados debidas a los copistas y editores. Ejemplo de esto son formas como *propril/propi* o las soluciones al grupo consonántico *-sc-* como *visca / vixca*. Son estos dobles los que nos dan una gran información de la evolución diacrónica del modelo léxico y su contraste nos puede dar pistas sobre las formas seleccionadas por March. Unas formas que se han visto alteradas a causa de la transmisión textual y los cambios de criterio en el modelo lingüístico de cada época.

En este trabajo analizaremos las formas *búixola/brúixola*, *garrejar/guerrear*, *verdader/verdader*, *propril/propi*, *cors/cos*, *Déus/Déu*, *esturment/esturment/instrument* y la evolución del grupo consonántico *-sc-/ix-* presente en verbos de la segunda y tercera conjugación.

BÚIXOLA / BRÚIXOLA

El término *búixola* ‘instrumento consistente en una caja en cuyo interior una aguja imantada gira sobre un eje y señala el norte magnético’ aparece en catalán en el siglo xiv (1363). La variante *brúixola* -con *-r-* tiene su primera aparición en 1389 (Coromines: 1992-1996, II, 295-296). En March, la variante *búixola/búixola* es la más antigua y se encuentra en el poema 102. También encontramos la variante con *-r-* en algunas versiones de la poesía 102 desde 1491 (manuscrito G1a), y es forma única en todas las versiones de la poesía 113; y en *Lo passi en cobles*, obra de 1493 (García: 2002, 352). Estos testimonios son los más tempranos para esta variante con repercusión de líquida en catalán y castellano. En castellano, tenemos la forma *brúixola* desde 1534 en una obra del autor catalán Joan Boscà (Coromines: 1992-1996, II, 296).

Poema	vers	H últ. ter. xv	F xv-xvi	G1a 1491-5	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
102	22	buxola	buxola	bruxola	bruxola	bruxola	buixola	bruxola	buixola
113	205	–	–		–	–	bruxola	bruxola	bruxola

poema	vers	1539	1543	1545	1555	1560
102	22	buxola	buixola	buixola	buixola	buixola
113	205	–	bruxola	bruxola	bruxola	bruxola

Coromines (1992-1996, II, 296) opina que la variante con *-r-*, más moderna por repercusión del fonema líquido posterior, no debía de ser obra del poeta sino de los editores y copistas porque March no usaría las dos. En este aspecto, una

intervención clara de los copistas la observamos en las ediciones de la obra *Spill* de Jaume Roig. Aunque en el manuscrito de Vat. Lat. 4806⁷ (el único manuscrito que nos ha transmitido esta obra de Jaume Roig, realizado entre 1479 y 1505) y en la edición de Peirats (2010, v. 12644) aparece la forma *búxola*⁸, algunas ediciones presentan la forma con *-r-* como Chabás (1905,199) o Gustà (1978, 181)⁹. Dado que el *Spill*, obra de tiempo y lugar similares a los de Ausiàs March, con un léxico de marcado carácter popular, reporta la variante etimológica *búxola* consideramos que la forma primera en March debía de ser *búxola* y que *brúixola* fue una forma innovadora triunfante en el modelo literario como también parece indicar su aparición en *Lo passi en cobles*.

Así pues, teniendo en cuenta la constatación de *búxola* -no *brúixola*- en el manuscrito de la obra de Roig; la presencia de la variante *brúixola* en *Lo passi en cobles* (1493), coetánea a la forma que aparece en el manuscrito G1a; y el contraste de manuscritos y ediciones de la obra marquiana, nos hace considerar adecuada la idea expresada en Llorca (2019, 1128):

La presencia de *búixola* en el poema CII y la de *brúixola* en el poema CXIII nos inclina a pensar que son dos variantes usadas por el poeta, perfecto conocedor de los términos marineros, y que usó en poemas escritos en épocas distintas. Variantes que serían fruto de una dubitación léxica para designar el objeto que hasta entonces se había denominado *agulla*. De acuerdo con esta hipótesis, el poema CII con la variante *búixola* sería anterior al poema CXIII con la variante *brúixola*.

GARREJAR / GUERREJAR

Garrejar y *guerrejar* son dos variantes formales derivadas de *guerra*. La forma *garrejar* aparece en el poema 10, verso 2, de H, N, A e I. *Guerrejar* es la variante que se usa en el resto de poemas y manuscritos excepto en el poema 57, verso 14, de la edición de 1555 (*guarreja*) donde debemos considerarlo un error gráfico. Tanto *garrejar* como *guerrejar* se registran en autores medievales como Llull y Jaime I (*DCVB*; Coromines: 1992-1996, IV, 718b). Pero *garrejar* se consideró arcaica y desapareció de los registros escritos dejando como única forma literaria *guerrejar*.

⁷ Manuscrito consultable en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/spill--3/html/ff495100-82b1-11df-acc7-002185ce6064_184.htm> [12 abril 2023].

⁸ Por tanto, cabe matizar la afirmación de Coromines (1992-1996: II, 296), quien siguió la edición de Chabás (1905): «En canvi el que veiem en JRoig és la forma amb r (sense variants)».

⁹ Gustà sigue la edición de Ramón Miquel i Planas de 1929-1930 (Gustà: 1978, 19).

Poema	vers	H últ. ter xv	N final xv	A final xv	I post. A	F xv-xvi	G facticio	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
10	2	garciar	garrejar	garregar	garregar	guerrec>ar	guerrejar G4	guerreiar	guerreiar	guerrejar	guerrejar	guerrejar
57	14	guereia	guerega	–	–	guerreja	guerreja G1a	guerreia	guerreia	guerreja	guerreja	guerreja
79	38	guerreiar	guerrejar	–	–	guerreiar	guerrejar G1b, G2	guerreiar	guerreiar	guerrejar	guerreiar	guerreiar
104	129	guerregen		–	–	guerregen	guerregen G1a	guereia	guerreien	guereia	guerregen	guerreja

poema	vers	1539	1543	1545	1555	1560
10	2	guerrejar	guerrejar	guerrejar	guerrejar	guerrejar
57	14	guerreja	guerreja	guerreja	guerreja	guerreja
79	38	–	guerrejar	guerrejar	guerrejar	guerrejar
104	129	guerregen	guerreja	guerreja	guerreja	guerreja

VERTADER /VERDADER

En catalán existe el doblete *vertader / verdader*. Según Coromines (1992-1996, IX, 133 y 1983, 47-51), desde el siglo XIII, *vertader* era percibido como una variante más aпроvenzalada, mientras que *verdader* era percibido como una forma más catalana. Asimismo, la variante *vertader* ha sido más propia del territorio en contacto o con influencia del occitano como son el nordeste peninsular e Islas Baleares, mientras que la forma *verdader* ha sido la predominante en el resto del dominio lingüístico catalán. Colomina (2021, 1034), a propósito de la lengua de san Vicente Ferrer, indica esta preferencia valenciana por la forma *verdader*: «*Vertader* apareix sempre en els sermons barcelonins, no mai en els sermons valencians. És variant que apareix poc en els autors valencians medievals [...] La forma majoritària en els clàssics valencians és *verdader*». No obstante, la comparación de manuscritos y ediciones nos muestra como la forma *vertader*, mayoritaria en los manuscritos de finales del siglo XV, va dando paso a *verdader* como forma única en las ediciones del siglo XVI.

	H últ. ter. xv	A final xv	N final xv	I post. A	G facticio	L xv	M xv	F xv-xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
vertader	7	4	4	4	0	3	1	0	2	4	0	1	1
verdader	0	1	1	1	3/2/0/0/2	0	1	7	2	2	7	6	6

	1539	1543	1545	1555	1560
vertader	0	0	0	0	0
verdader	3	7	7	7	8

PROPRI / PROPI

Las variantes *propri* y *propi* con origen en PRÖPRIÛS son formas que, desde el bajo latín y desde los orígenes del catalán, aparecen en concurrencia. No obstante, la disimilación que eliminó la segunda *-r-* tenía tendencia a imponerse y así ha sido finalmente. Según Coromines (1992-1996, VI, 830), el mantenimiento de la forma *propri* era una característica del estilo literario de personas eruditas. Sin embargo, vemos que *propri* y derivados es la forma principal en los sermones de san Vicente Ferrer, obras de un marcado carácter popular (Colomina: 2021, 804).

En los documentos que hemos analizado se observa esta vacilación entre *propri* y *propi*. Desde los manuscritos más antiguos (H, A, N) la forma disimilada *propi* y derivados es abrumadoramente mayoritaria con más del 90% de las ocurrencias. Pero tenemos que, en la edición de 1539, resurge *propri* y derivados con el 81% de las ocurrencias¹⁰. En las ediciones de 1543 y 1545, *propri* sigue siendo mayoritaria con un 66% de las ocurrencias. Y también en el manuscrito C -copia de la edición de 1545-. Así pues, vemos que el adjetivo *propi*, que era el más usual en las versiones anteriores a 1539, se vuelve minoritario en las ediciones de 1539, 1543 y 1545. Posteriormente, el uso de *propri* vuelve a decaer.

Consideramos que el resurgimiento de *propri* fue una reacción estilística de los editores quienes la debían de estimar más adecuada para el registro literario de la época.

	H últ. ter. xv	A final xv	G facticio	N final xv	I post. A	L xv	M xv	F xv.xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
<i>propri</i>	7%	0%	0%	7%	0%	0%	0%	28%	0%	5%	43%	0%	81%
<i>propi</i>	93%	100%	100%	93%	100%	100%	100%	72%	100%	95%	57%	100%	19%

	1539	1543	1545	1555	1560
<i>propri</i>	81%	66%	66%	34%	3%
<i>propi</i>	19%	34%	34%	66%	97%

Poema	Vers	H	A	N	1539	1543	1545	1555
87	12	<i>propia</i>	<i>propia</i>	<i>propia</i>	<i>propia</i>	<i>propria</i>	<i>propria</i>	<i>propia</i>
87	18	<i>propi</i>	<i>propi</i>	<i>propi</i>	<i>propi</i>	<i>propri</i>	<i>propri</i>	<i>propi</i>
92	87	<i>propi</i>	<i>propi</i>	<i>propi</i>	<i>propri</i>	<i>propri</i>	<i>propri</i>	<i>propri</i>

¹⁰ En 1539 encontramos 7 *propri*, 3 *propriis*, 3 *pròpria*, 1 *propi*, 1 *pròpia* (*propi* y *pròpia* en el mismo poema) y 1 *apropiat*.

102	115	apropiat	–	–	apropiat (v. 107)	apropiat	apropiat	apropiat
70	6	propriament	–	propriament	–	propriament	propriament	propriament
112	173	repropi	–	–	–	repropi	–	repropi
115	104	–	–	–	–	repropi	repropi	repropi

CORS / COS

El sustantivo *cors* ‘cuerpo’ es el resultado románico del latín CŌRPUS. En los textos catalanes aparece desde los orígenes hasta el siglo xv. No obstante, Comromines (1992-1996, II, 981) considera que durante los siglos xiv-xv *cos* ya era la forma oral más frecuente y que el mantenimiento del grupo *-rs* era una convención cultista del registro escrito. No obstante, Colomina (2021, 235) reporta veinte ejemplos de uso del sustantivo en los sermones de san Vicente Ferrer, testimonios cercanos a la oralidad de la época. Trece de ellos en la forma singular. De estos, 11 son *cors* y 2 *cos*, por lo que consideramos que *cors* era la forma más usual en tiempos de Ausiàs March tanto en el registro oral como en el escrito. Por lo tanto, *cos* debía de considerarse una forma innovadora, cercana al registro coloquial. En los documentos analizados observamos que la presencia de este fenómeno fonético innovador es relevante a partir de la edición de 1539 mientras que en los testimonios más antiguos su presencia es poco significativa.

	H últ. ter. xv	A final xv	N final xv	G facticio	1539	1543	1545	1546
<i>cors</i>	96%	97'5%	99'5%	infra	8%	39%	30%	7%
<i>cos</i>	4%	2'5%	0'5%	infra	92%	61%	70%	93%

G	G1a	%	G1b	%	G2	%	G3	%
<i>cors</i>	20	20%	8	8%	30	41%	7	100%
<i>cos</i>	80	80%	92	92%	43	59%	0	0

Poema	Vers	H últ. ter. xv	N final xv	G facticio	F xv-xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7	1539	1543	1545	1555	1560
79	2	<i>cors</i>	<i>cors</i>	<i>cos</i> G1b. G2	<i>cors</i>	<i>cos</i>	<i>cos</i>	<i>cos</i>	<i>cors</i>	<i>cos</i>	–	<i>cos</i>	<i>cos</i>	<i>cos</i>	<i>cors</i>
87	171 ¹¹	<i>cors</i>	–	<i>cors</i> G2	–	–	–	–	<i>cos</i>	–	–	–	–	–	–

¹¹ Este verso del poema LXXXVII, verso 171, en la edición de Bohigas (200,:268) es enunciado: «Los appetits sensua ls l'arma liguen». En los manuscritos H, G2 y E se encuentra una variante que sustituye *sensual* por *cors* o *cos*: «Los appetits del cors nostrarma liguen» (H 53, v. 61).

DÉUS / DÉU

La forma *Déus*, heredera del nominativo latín *DĒUS*, era la forma general en catalán antiguo. Durante siglos existió la forma duplicada *déus/déu* con distinción funcional según fuera sujeto o complemento. Esto se puede observar, por ejemplo, en la *Doctrina Pueril* de Ramón Llull. El uso distintivo se mantiene vigoroso hasta el siglo XIII, e incluso en el primer tercio del siglo XIV en documentos roselloneses (Coromines: 1992-1996, III, 111). En los testimonios de March tenemos la presencia de las dos formas aunque en las ediciones más modernas (1555 y 1560) de los poemas estudiados solo se usa la forma *Déu* como podemos observar en el cuadro siguiente:

Manuscrito	H últ. ter. xv	A final xv	N final xv	G facticio	I post. A	L XV	M XV	F xv-xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
Deus 7:10	deus	deu	deus	deus (G4)	deu	deu	deu	deus	deus	deus	deus	Deu	deus
Deus 7: 36	deus		deu	deus (G4)	deus	deus	deus	deus	deu	deu	deus	deus	deus
Deus 21: 33	Deu		deu	Deu G2	Deu	Deu	-	Deu	Deu	Deu	Deus	Deu	Deu

Edición	1539	1543	1545	1555	1560
Deus 7: 10	-	deus	Deus	Deu	Deu
Deus 7: 36	-	deus	Deus	Deu	Deu
Deus 21: 33	-	Deus	Deus	Deu	Deu

Por tanto, la presencia de *déus* es una característica arcaizante que tendía a ser regularizada en la forma *déu*, pero que en los testimonios entre 1542-1545 es reintroducida por copistas y editores.

ESTURMENT / ESTRUMENT / INSTRUMENT

Las formas *esturment/estrumet* son variantes populares de *instrument* ‘objeto fabricado con el que se puede realizar una actividad’, especialmente referido a los instrumentos de música. Estas variantes tienen una larga tradición en catalán y ya aparecen en los textos de Ramón Llull (Coromines: 1992-1996, III, 103). De forma oral coloquial, llegan hasta nuestros días como formas concurrentes al cultismo *instrument*. En los testimonios marquianos la forma *instrument* empieza a usarse a partir de la mitad del siglo XVI donde anteriormente solo se usaban las formas populares. Es especialmente relevante, sobre el papel de los copistas, la corrección en

el manuscrito E (1546, poema 32, verso 10) donde se raya *sturment* para sustituirlo por *instrument*.

Manuscrito	H últ. ter. xv	A m. xv	N final xv	G facticio		I post. A	F xv-xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
				G1a	G2							
32:10	esturment	jstrumen	estrumen	sonasturment	esturments	jstrumen t	esturment	sturmen	jstrumen	esturmen	jstrumen (sturment) ¹²	esturmen
32:12	lesturment	lesturment	lesturment	lesturment	lesturment	lesturment	lesturment	lesturment	lesturmen	linstrument	lesturment	l'instrument

EDICIÓN	1539	1543	1545	1555	1560
32: 10	–	esturmen	esturmen	esturmen	esturmen
32: 12	–	l'strument	l'strument	l'istrument	l'istrument

GRUPO CONSONÁNTICO -SC- / -XC-

En catalán, y en otras lenguas románicas, se produjo una variación entre los verbos incoativos con la vocal *e* o con la vocal *i* delante del antiguo infijo. El grupo consonántico *-sc-* propio de los verbos de la segunda y tercera conjugación, por ejemplo (jo) *visc/visca*, sufrió una palatalización transformándose en *vixc/vixca*, fenómeno característico de los siglos XIV-XVI (Casanova: 1993 y Pérez: 1998, 147-168).

La aparición de la palatalización *-xc-*, en verbos o sustantivos, que es inexistente o minoritaria en los manuscritos, resulta mayoritaria en la edición de 1539 a partir de la cual se observa una presencia relevante -aunque no mayoritaria- en las siguientes ediciones. Tan solo los manuscritos D, E y C del período 1542-1546 muestran una presencia significativa de la palatalización. Este fenómeno debemos considerarlo innovador en la época, dada la baja frecuencia de aparición en los testimonios marquianos. Tampoco aparece, o es mínimamente relevante, en otros textos como los sermones de san Vicente Ferrer (Colomina: 2021, 758-759 y 766-767). Fue un fenómeno que se generalizó en los escritores valencianos y que se usó como forma literaria hasta la reforma ortográfica de 1932.

	H últ. ter.sig. xv	A final xv	N final xv	G facticio	I post. A	L xv	M xv	F xv-xvi	B 1541	K 1542	D 1542-3	E 1546	C 1546-7
-SC-	99'9%	100%	99%	<i>Infra</i>	100%	100%	100%	99'9%	99'9%	100%	74%	96%	73%
-XC-	0'1%(1)	0%	1%(1)	<i>Infra</i>	0%	0%	0%	0'1%(1)	0'1%(1)	0%	26%	4%	27%

¹² Corrección en el manuscrito.

G	G1a	%	G1b	%	G2	%	G3	%	G4	%
-sc-	41	95%	28	100%	26	79%	0	0%	10	83%
-xc-	2	5%	0	0%	7	21%	7	100%	2	17%

EDICIÓN	1539	1543	1545	1555	1560
-SC-	33%	70%	69%	80%	85%
-XC-	67%	30%	31%	20%	15%

CONCLUSIONES

El corpus léxico de los manuscritos y ediciones de los poemas de Ausiàs March en los siglos xv y xvi son un referente esencial para los estudios lingüísticos y literarios del catalán y otras lenguas románicas. Desde el punto de vista lingüístico es importante la existencia de términos que han ido variando su configuración, normalmente, bajo el impulso de cambios fonéticos que no alteraban la rima ni la forma y que se adaptaban al criterio culto de la época.

Por lo que respecta al conocimiento de la lengua usada por el poeta, observamos que hay diversos términos que presentan modificaciones por parte de copistas y editores. Estas diferencias alteraron las formas originales de March de quien no conservamos escritos originales. No obstante, a través del contraste entre los testimonios marquianos, y con otras obras de la época, tenemos la posibilidad de acercarnos a las formas usadas por el poeta.

En este trabajo hemos analizado las variantes *búixola*/*brúixola*, *garrejar*/*guerrejar*, *vertader*/*verdader*, *propri*/*propi*, *cors*/*cos*, *déus*/*déu*, *esturment*/*estruement*/*instrument* y la evolución del grupo consonántico *-sc-/ix-* presente en los verbos. De aquí hemos obtenido una prelación en las variantes de los lemas estudiados que nos pueden orientar sobre las formas usadas por March:

1. La forma *búixola* es primigenia y *brúixola* es la variante innovadora. *Búixola* aparece en el poema CII; y *brúixola* en el poema CXIII. Creemos que las dos formas fueron usadas por el poeta y que, por tanto, el poema CII debe de ser anterior al CXIII.
2. Se usaron las variantes *garrejar* y *guerrejar*. La forma *garrejar* aparece solo en el poema 10 de los cuatro manuscritos más antiguos (H, A, N, I), Esta forma se consideró arcaica y en el resto de testimonios se sustituyó por *guerrejar*.
3. Aparece el doblete *vertader* y *verdader*. *Vertader* como forma principal y *verdader* como secundaria. No obstante, los copistas y editores hicieron preva-

lecer la forma *verdader* en las ediciones más modernas, especialmente desde 1539.

4. Aparecen las formas *propi* y *propri*. *Propi* era la forma principal y *propri* la variante secundaria en los testimonios más antiguos. Sin embargo, la forma *propri* pasa a ser mayoritaria en las ediciones de 1539, 1543 y 1545.
5. Se constatan las formas *cors* y *cos*, resultado románico del latín *cōrpus*. Las ediciones más modernas tienden a generalizar la forma innovadora *cos* aunque se mantienen ejemplos de *cors*.
6. Las formas de singular *dēus* y *déu*, herederas del nominativo latín *dēus*, se mantienen en los diversos testimonios excepto alguna pequeña variación hasta las ediciones de 1555 y 1560 donde se regulariza en *déu*.
7. Aparecen las formas populares *esturment* y *estruement*, y el cultismo *instrument*. La forma mayoritaria es *esturment*. Aunque las formas *esturment* y *estruement* en la actualidad se tachan de vulgarismos¹³ tenían la consideración de literarios en el siglo xv y siguientes.
8. El fenómeno de la palatalización en el grupo consonántico *-sc->-xc*, particularmente de los verbos incoativos, no aparece en los testimonios marquianos de manera remarcable hasta las ediciones y manuscritos de mediados de siglo xvi, es especialmente notoria a partir de la edición de 1539.

Así pues, consideramos que el modelo léxico de Ausiàs March es un sistema construido a partir de un conocimiento muy profundo de la lengua. Un vasto conocimiento acompañado de la voluntad de crear y exhibir un modelo de lengua literario elevado y diferenciado del habla cotidiana, aunque alguna de sus imágenes poéticas se acerque a vivencias habituales de los oyentes. A partir de este conocimiento y voluntad, el autor hizo una selección reflexiva y consciente de términos la finalidad de la cual era construir un registro literario que lo alejara de la cotidianidad lingüística y del resto de variantes sociales. Es una selección léxica a la que se unió la inclusión de neologismos de la época ligados a innovaciones culturales y tecnológicas como *bemoll* o *becaire*, en el campo de la música, o *búixola*/*brúixola* en la navegación.

A partir de estas premisas comprobamos que hay una serie de variantes lingüísticas no debidas al autor que aportan información valiosa sobre el estilo léxico del poeta. Además, el análisis y el estudio contrastado de las distintas formas en los testimonios nos permiten apreciar la evolución de la lengua de los siglos xv

¹³ «FON.: instrumén (Barc.); instrument (Val., Palma). En la pronúncia vulgar és freqüent la forma estruement o esturment» (*DCVB*, s. v. *Instrument*).

y XVI. También las variantes nos muestran las prelacións del modelo lingüístico literario de cada período como hemos visto en casos como el uso de *garrejar/gue-rejar*, *vertader/verdader* o *propri/propi*. Unos criterios de modelo lingüístico que también varía para corregir fenómenos fonéticos como la palatalización del grupo consonántico *-sc-> -xc-*, para incidir en la regularización de ciertas variedades como *cors/cos* o para el mantenimiento de formas gráficas que se debían de considerar significativas de los usos poéticos marquiánicos como *déus* frente a la innovación *déu*. En otros casos, observamos que hay propuestas que no se consolidan como es la introducción de *instrument* por *esturment* (o *estrumen*) por la aceptación social de las formas semipopulares como válidas para el registro literario.

Finalmente, constatar que el análisis y el estudio de las formas léxicas en los manuscritos y ediciones de las poesías de Ausiàs March nos permiten conocer mejor el modelo usado por el poeta y sus transmisores; y, también, la evolución de la lengua catalana en una etapa fundamental de su historia como fueron los siglos XV y XVI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY FERRER, Rafael (dir.). *Diccionari del lèxic de les poesies d'Ausiàs March*. Paiporta: Editorial Denes, 2008.
- ALEMANY FERRER, Rafael. «El lèxic i les constants temàtiques marquiàniques». En COLÓN DOMÈNECH, Germà (coord.). *Els escriptors valencians del segle XV*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 59-77.
- ALEMANY, Rafael y Francesc Xavier LLORCA. «El lèxic mariner de les poesies d'Ausiàs March i la seua dimensió poètica». *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, 2010, XXIV, pp. 121-138.
- ARCHER, Robert. «Ausiàs March en sus manuscritos». En VILANOVA ANDREU, Antonio (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 103-110.
- ARCHER, Robert y Tono FORNÉS. *Veles i vents. El món de la mar en Ausiàs March*. València: Llibres de la Drassana, 2022.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castellón/Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- BOHIGAS I BALAGUER, Pere (ed.). *Ausiàs March. Poesies*. Barcelona: Editorial Barcino, 2000.
- CASANOVA HERRERO, Emili. «El català dins la Romania: a propòsit del doblet Esc/Isc». En LORENZO VÁZQUEZ, Ramón (coord.). *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxia Románicas*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, pp. 293-315.
- CASANOVA HERRERO, Emili. «Recorregut per la llengua d'Ausiàs March». En ALEMANY FERRER, Rafael (ed.). *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*. Alicante: Universitat d'Alacant/IIFV, 1999.
- CHABÁS, Roque (ed.). *Spill o libre de les dones / per Mestre Jacme Roig*. Edición crítica con las variantes de todas las publicadas y las del ms. de la Vaticana, prólogo, estudios y comen-

- tarios [en línea]. Alicante/Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes/Biblioteca Nacional, 2009. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch70x2>> [13 abril 2023].
- COLOMINA I CASTANYER, Jordi. *La llengua de sant Vicent Ferrer*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2021.
- COLÓN I DOMÈNECH, Germà. «Els vocabularis barcelonins d'Ausiàs March al segle XVI». *Problemes de la llengua a València i als seus voltants*. València: Universitat de València, 2008, pp. 117-136.
- COROMINES I VIGNEAUX, Joan. *Lleures i converses d'un filòleg*. (3ª edició). Barcelona: El pi de les tres branques, 1983.
- COROMINES I VIGNEAUX, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols. Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Caixa de Pensions «La Caixa», 1992-1996.
- DCVB = ALCOVER, Antoni Maria y Francesc de Borja MOLL. *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vols. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1980.
- GARCÍA SEMPERE, Marinela (ed.). *Lo passi en cobles (1493)*. Alacant/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- GÓMEZ, Francesc Josep. «La tradició textual d'Ausiàs March en els manuscrits ALM: aportació a un nou Stemma Codicum». *Llengua & Literatura*, 2019, 29, pp. 59-99.
- GUSTÁ, Marina (ed.). *Espill o Llibre de les dones*. Barcelona: Edicions 62 y «La Caixa», 1978.
- HAUF I VALLS, Albert Guillem. «El lèxic d'Ausiàs March: primer assaig de valoració i llista provisional de mots i de freqüències». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 1983, VI, pp. 121-224.
- LARA POZUELO, ANTONIO. *Concordances i index de mots de les poesies d'Ausiàs March*. Barcelona: Barcino, 2000.
- LLORCA IBI, Francesc Xavier. «Las ediciones marquiánas de 1543, 1545 y 1545: Estudio de variantes». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019.
- MARTOS SÁNCHEZ, Josep Lluís. «El Cançoner G² d'Ausiàs March i l'edició de Baltasar de Romanió». *Estudis romànics*, 2014, 36, pp. 273-30.
- NADAL, Josep Maria y Modest PRATS. *Història de la llengua catalana. 1. Dels inicis al segle XV*. (6ª edició). Barcelona: Edicions 62, 1996.
- PAGÈS, Amadeu (ed.). *Les obres d'Auzias March*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912.
- PEIRATS NAVARRO, Anna Isabel (ed.). *Jaume Roig: Spill*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010.
- PÉREZ SALDANYA, Manuel. *Del llatí al català. Morfosintaxi verbal històrica*. Valencia: Universitat de Valencia, 1998.
- SANCHIS GUARNER, Manuel. «La lengua de Ausiàs March». *Revista Valenciana de Filología*, 1959-1962, 6, pp. 85-99.
- SANTANACH, Joan y Joan TORRUELLA (eds.). *Ausiàs March, Poesies. Banc de bases textuales en DBT*. Barcelona: Barcino (Biblioteca Digital, 2), 2005. [CD-ROM].

EL AMOR SEGÚN JORGE DE MONTEMAYOR: DOS PARATEXTOS MARQUIANOS EN DIÁLOGO CON *LA DIANA*

MIGUEL MARTÍNEZ PÉREZ
Universitat d'Alacant

RESUMEN

En el presente trabajo analizamos las consideraciones comunes respecto del amor que se establecen en dos composiciones de Jorge de Montemayor. De esta manera, hacemos un estudio de dos paratextos que acompañan a la edición de 1560 de su traducción marquiana en contraste con la novela pastoril *La Diana*, obra que ha sido considerada cumbre dentro de su producción.

Palabras clave: Jorge de Montemayor; paratextos; Ausiàs March; *La Diana*.

ABSTRACT

In this article we deal with the common considerations regarding love established in two compositions by Jorge de Montemayor. For that, I do an exhaustive study of two paratexts that appear in the 1560 edition of his Marquian translation compared to the pastoral novel *La Diana*, which, according to critics, was considered the most important in his production.

Key words: Jorge de Montemayor; paratexts; Ausiàs March; *La Diana*.

INTRODUCCIÓN

ESTE TRABAJO TRATA DE DIRIMIR las posibles confluencias en torno al amor que hay entre dos obras que forman el corpus del poeta portugués del siglo XVI, Jorge de Montemayor. Ambas publicaciones muestran una configuración diferente, pero con una relación mucho más cercana de lo que, aparentemente, pueda parecer. Por una parte, tenemos la novela pastoril, los *siete libros de la*

Diana, que fue publicada en el año 1559. Por otra, dos paratextos de la edición de 1560 de la traducción de los *Cants d'amor*, de Ausiàs March, los cuales aparecen justo después de las poesías marquiánas. Ambas obras fueron editadas en la ciudad de Valencia en la misma imprenta, en casa de Joan Mey (Eugenia Fosalba: 2010, 2).

A partir del estudio textual pretendemos averiguar algunos puntos interesantes como son los siguientes. El primero es la conexión temática e intertextual que se produce entre estas dos epístolas poéticas y la novela pastoril. Estos paratextos no han recibido por parte de la crítica una atención que consideramos interesante para obtener una lectura mucho más nutrida y completa de la perspectiva amorosa que se infunde en *La Diana*.

Por otra parte, desde el punto de vista de la perdurabilidad durante el siglo XVI de Ausiàs March y sus textos, este artículo resulta importante para comprobar cómo influye la lírica del valenciano en la obra personal de Montemayor. Si bien Sánchez Rodrigo y Nogueras Valdevieso (1999, 185) señalan que esta traducción es un ejemplo de cómo era entendido March, podremos entender la motivación que hay en el portugués a la hora de llevar a cabo su trabajo.

Finalmente, la afinidad de personajes existente entre ambos relatos nos permitirá dirimir el grado de testimonialidad autobiográfica que se amaga tras los escritos de Montemayor. La aparición en los paratextos de uno de los personajes principales de *La Diana* como es Sireno al igual que los datos que arrojan los escritos pueden ser motivos para reflexionar sobre el papel que tienen las experiencias personales del portugués en la redacción de una de sus composiciones más importantes. Además, la implicación de Simón Ros, persona a la cual se dirigen los poemas marquiános, puede resultar relevante para conocer las inquietudes culturales del entorno valenciano que rodeó al escritor luso.

EDICIÓN DE 1560 DE LA TRADUCCIÓN DE AUSIÀS MARCH HECHA POR JORGE DE MONTEMAYOR

En primer lugar, cabe presentar una breve descripción de la traducción de parte de las poesías de Ausiàs March hecha por Jorge de Montemayor. Como ya hemos dicho anteriormente, en el año 1560 aparece en la ciudad de Valencia la primera edición de la traducción de los *Cants d'amor* del escritor portugués¹. Sin entrar a

¹ Esta traducción castellana es la segunda después de la realizada anteriormente por Baltasar de Román, la cual cuenta con dos ediciones: Valencia (1539) y Sevilla (1553). Para un estudio destacado, remitimos a Escartí (1997).

valorar el trabajo traductológico del portugués², nos centramos únicamente en el contenido global de la edición. Los poemas en castellano de March son acompañados de todo un corpus de textos prefaciales y posfaciales que orientan la lectura del poeta valenciano hacia unos principios marcadamente renacentistas (Martínez Pérez: 2023).

Un hecho histórico importante sobre el que cabe informar es que esta edición del año 1560 es la única que se publica en vida del traductor, ya que en las publicaciones de las dos ediciones posteriores -Zaragoza, 1562; y Madrid, 1579-, Jorge de Montemayor ya había fallecido (López Casas: 2012, 520). Este suceso, junto con la intervención activa por parte de los editores de las otras publicaciones, provoca una alteración completa del contenido paratextual que acompaña a la traducción marquiana (Martínez Pérez: 2022). Precisamente, los dos paratextos que son de nuestro interés, titulados «Sireno a Rosenio» y «Rosenio a Sireno» únicamente se encuentran en la obra publicada en Valencia en el año 1560. Antes de entrar en materia, cabe señalar que, para trabajar esta publicación valenciana, nos hemos servido de la reproducción digital publicada por la biblioteca virtual *Miguel de Cervantes*, que provienen del original conservado en la biblioteca universitaria de Göttingen (8P HISP 833). También ha sido de gran utilidad la transcripción de los paratextos llevada a cabo por Francisco Carreres de Calatayud en su publicación del año 1947.

LOS PARATEXTOS «SIRENO A ROSENIO» Y «ROSENIO A SIRENO»

Las dos epístolas poéticas que analizamos a continuación se sitúan justo después de la traducción de las poesías de Ausiàs March. Se trata, por tanto, de paratextos posfaciales, que cuentan con una lectura que es resultado del texto que le antecede. Así lo indica Gennete (2001, 203): «ubicado al final del libro y dirigido a un lector que ya no es potencial sino efectivo, el posfacio es para él de lectura más lógica y más pertinente.» Aquí vemos que la intención es presentar un punto de encuentro entre autor-obra-lector a través de la temática amorosa que envuelve la traducción. En ambos casos, son composiciones poéticas en tercetos encadenados que intercambian dos personajes como son Sireno y Rosenio, unas denominaciones que evocan a un marcado ambiente pastoril. (Montero: 2000, 191).

Más allá de la propia caracterización como paratextos que adquieren estas composiciones al acompañar la traducción marquiana de Montemayor, es importante situar estas dos obras dentro del género epistolar. Sabemos que el lusitano es actual-

² Esta traducción ha sido tratada en diversos estudios, entre los cuales destacamos Pagès (1991); Riquer (1946) y López Casas (2012).

mente considerado uno de los principales núcleos epistolares en la literatura castellana del siglo XVI, con un total de siete composiciones poéticas (cuatro propias y tres que le dedican) (Marías: 2016, 159). Si atendemos a la cronología epistolar propuesta por Molina Huete (2002), ambos paratextos coinciden en el tiempo con las cartas que se enviaron Jorge de Montemayor y Ramírez Pagán³. Álvaro Alonso, que ha estudiado este intercambio, destaca cuatro motivos fundamentales en la parte correspondiente al portugués: Elogio de la medianía y del retiro, la amargura, el amor y la crítica a los malos poetas (2002, 212-215). En nuestro caso observaremos cómo se reincide de mayor manera tanto sobre el amor como en la amargura. No obstante, el método de comunicación cambia, ya que el carácter que tienen como textos que complementan una obra principal hacen que se aproximen a ser una reflexión personal colaborativa, como destacó López Estrada (2000, 51).

En cuanto a la descripción, el primer paratexto con el título «Sireno a Rosenio» y un subtítulo, «Epístola», está compuesto por un total de 123 versos organizados en tercetos encadenados endecasílabos. Estamos ante un tipo de métrica que, siguiendo lo que indica Montero (2000, 183), es habitual en la producción epistolar de Montemayor. Por otra parte, Esteva de Llobet afirma que «epístola en endecasílabos, donde se pone de manifiesto la voz del poeta expresando sus angustias, deseos y congojas en el ámbito de la pasión amorosa» (2017, 224). Por lo que respecta a la autoría, Rhodes (1983, 132) que identifica Sireno, autor ficticio de la epístola y protagonista de la novela *La Diana*, con Jorge de Montemayor. Por otra parte, Rosenio, receptor de la primera carta y emisor de la segunda, sería Simón Ros, un personaje histórico de la Valencia de mediados del siglo XVI a quien el poeta portugués dedica esta traducción. El segundo paratexto, con título «Rosenio a Sireno» y subtítulo «Epístola», que funciona como réplica al anterior, está compuesto por 70 endecasílabos de rima libre. Tanto el cambio en la rima como la variación de registro, hecho que el propio poema señala «Baxa Syreno el elegante stylo» (v. 1), nos dan muestra de una diferencia de categoría literaria entre los correspondientes.

La temática global de ambas epístolas gira en torno al lamento amoroso expresado por Sireno, el cual utiliza una supuesta experiencia personal para erigirse como toda una figura experta en la materia. Esta queja será un pie propicio para reflexionar en torno a la concepción amorosa y sus fatales consecuencias. En cambio, la respuesta de Rosenio muestra una postura distante respecto de su remitente. A pesar de ello, hace un esfuerzo por tratar de comprender la visión que le ofrece. A partir de este punto, podemos iniciar un análisis de ambos paratextos para en-

³ Destacamos los siguientes trabajos sobre la correspondencia epistolar de Jorge de Montemayor: Creel (1981); Montero (2000); López Estrada (2000) y Esteva de Llobet (2013).

tender las claves principales que se esconden tras estas epístolas y poder conectarlas con la concepción amorosa que refleja la novela pastoril *Los siete libros de la Diana*⁴.

«SIRENO A ROSENIO»⁵

La epístola poética se inicia con un término que configura la estructura de la novela como es «El tiempo» (v.1), que aparece descrito como «gran autor de novedades» (v. 1). En este caso, es destacable la correspondencia que tiene con el inicio de *La Diana*, como expone Honda:

Según el marco ideológico y teórico que plantea Montemayor para su *Diana*, son tres motores los que arrancan y determinan la vida: la fortuna, el tiempo y el amor. Dice Montemayor, al comienzo de la novela, que estos tres poderes atormentaban tanto a Sireno que deseaba su propia muerte, ya que la fortuna quiso que con sólo un año de su ausencia, Diana le olvidara y se casara con otro (2000, 36).

Así pues, el paratexto se elaborará a través de estos tres principios que, progresivamente, aparecerán en la epístola, bien con una alusión directa, como es el caso de la fortuna: «Fortuna t'ha puesto en tal estado» (v.52); o bien como parte central del argumento. De hecho, a partir de este primer verso se inicia un paréntesis en el que se reflexiona sobre la afeción que tiene la temporalidad en la construcción del sentimiento amoroso. En esta parte encontramos los dos versos iniciales que dicen: «El tiempo [...] va mudando/ los fines, la ocasion, las voluntades» (vv. 1-2). El primer punto que nos llama la atención es que el inicio de la epístola resulta ser un calco de una de las primeras intervenciones de Sireno en el primer libro *La Diana*⁶, que dice así: «Yo te digo, Silvano, que en ti muestra bien el tiempo que cada día va descubriendo novedades muy ajenas de la imaginación de los hombres.» (1996, 23). Esto nos hace pensar que esta recreación poética, ya desde su principio, pretende aludir, en cierta forma, a la novela pastoril como fuente relatada de toda esta reflexión.

Por otra parte, la temporalidad está vinculada con uno de los paradigmas de la cosmovisión amorosa de *La Diana* como es falta de consistencia que muestra la amada. Wolfgang (2001, 893) sitúa este hecho como la última escala dentro de las fases del amor neoplatónico, que, además, se vive dentro de las novelas pasto-

⁴ A la hora de trabajar esta obra nos hemos servido de las ediciones a cargo de Rallo (1991) y Montero (1996), así como del clásico estudio de Avelle-Arce (1974) en torno a la novela pastoril.

⁵ Göttingen [142v-145r]; Carreres de Calatayud (1945, 314-319)

⁶ Para hacer referencia a partes concretas de la novela de Montemayor, hemos usado la edición de Juan Montero del año 1996.

riles. De manera especial, continua Wolfgang (2001, 893), se relata el encuentro entre pastores como paso previo a superar la soledad desesperanza que provoca este sentimiento. En el caso del poema paratextual vemos que la comunicación entre interlocutores se produce con una escala de diferenciación: «Tu alma, que de Amor esta cercada/ converse con la mia, trate, y cuente, / que no menos esta d'Amor prendada» (vv. 22-24). Es decir, Sireno decide compartir su pesar con Rosenio, aunque lo considere una persona con cierta distancia emocional: «si pienso en tu Amor los fundamentos, / ni entiendo si estas muerto, o si estas vivo». (vv. 29-30).

Esta necesidad de verbalización del sentir se puede comprender a partir de las palabras de Asunción Rallo, que en la introducción de su edición crítica de *La Diana*, señala lo siguiente: «Este movimiento hacia fuera no sólo hilvana el argumento, sino que, con sentido neoplatónico, conduce al amante al perfeccionamiento de su amor que, por su búsqueda y comunicación, puede llevarle al encuentro del Amor, o la idea verdadera de él» (2001, 53). Es decir, hay una necesidad de trasmisión para poder alcanzar el absoluto. No obstante, la posición del amante muestra una evidente superioridad con respecto a su destinatario. Esto se debe a que el autor paratextual considera que su vivencia personal le proporciona un estatus de poder para reflexionar en torno a la que cree es la concepción correcta de amor. Precisamente, Montero (2000, 190) entiende este posicionamiento como una evocación de Ausiàs March, ya que se refiere a sí mismo como un piloto experimentado y un capitán cauteloso navegando por el mar de amor.

Después de hacer alusión a la condición de su cómplice amoroso, la voz poética de Sireno hace una referencia que nos puede hacer pensar en *Los siete libros de la Diana*: «Con tantos casos, tantos movimientos,/ con tantas esperiencias escusadas,/ quien puede sustentar los pensamientos?» (vv. 31-32). Aquí hay dos elementos que podrían tener una cierta vinculación con la novela pastoril de Montemayor. Por una parte, la variedad de historias que aparecen en *La Diana*, como apunta Asunción Rallo (2001, 57): «Cada personaje se distingue de los demás porque encarna un problema o un aspecto amoroso particular, y entre todos conforman un variado caleidoscopio del amor [...]».

El otro punto a destacar es el debate que se da entre amor y razón, con la idea de «sustentar los pensamientos» (v. 32). Eso nos remite directamente al libro IV, del cual Fosalba (2010, 3) manifiesta que: «El tono reflexivo que adquirirá siempre el diálogo entre los pastores llegará en ocasiones a convertir la novela en una especie de tratado amoroso (deudor, sobre todo, de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que Montemayor prácticamente plagia en el libro cuarto)». Por lo tanto, las diferentes insinuaciones que aparecen al principio de la epístola hacen que el lector de los paratextos pueda conectar de una manera inmediata este documento, y por ende, los poemas de Ausiàs March, con la trama de *La Diana*. Además, se

establece una conexión con los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, que el propio Montemayor había consultado a fondo para construir su obra más importante.

A continuación, aparece otro referente que es prototípico de la concepción amorosa de las novelas pastoriles como es la visión peyorativa de la mujer estimada una vez que el amor no es correspondido. Se ve a través de los siguientes versos: «Que es ver unas palabras muy pensadas,/ en lengua de muger» (vv. 61-63). Precisamente, la inconsistencia de las palabras de la estimada es una referencia que aparece de manera parecida en *La Diana* por el mismo Sireno: «¡Mira el amor lo que ordena,// que os viene a hacer creer// cosas dichas por mujer// y escritas en el arena» (1996, 16).

Sobre la visión de la mujer, Maurizi (2001, 901) señala que el modelo femenino referido por Montemayor continua con la línea marcada por el amor cortés, especialmente por lo que se refiere a *La Diana*. En cambio, Cristina Martínez muestra cómo, a pesar de tildarse a las mujeres de «inhumanas, insensibles, frías, inconstantes o crueles» (2009, 643), el peor de sus defectos será el cambio de pensamiento, que se convierte en el reproche que más resuena en la concepción del amor para Montemayor. De hecho, así se lo hace saber directamente en la epístola paratextual: «Que cosa es ver te ayer muy satisfecho,/ y hoy de crudo amor tan desabrido» (vv. 5456). Estamos ante una perspectiva que, como veremos más adelante, tiene un estrecho vínculo con la espiritualidad.

Pasamos ahora al punto central de la obra, donde a través de una alusión directa al interlocutor, Sireno sintetiza con mucha claridad el sentimiento que le provocó en el pasado este desamor: «Rosenio por mi mal lo sé de coro/ y aun tu podrías sabello, a no hacerte/ el crudo amor volver mi vezes Moro» (vv 79-81). Este elemento tiene vinculación con la sacralización del sentimiento amatorio y la marcada raigambre cristiana que tiene para el autor portugués. En ambas obras se concibe el querer como un misterio, el cual conduce al hombre a la pérdida de la identidad individual. Al respecto, Asunción Rallo observa lo siguiente:

Lo que interesa a Montemayor, y que convierte en argumento de la novela, es el misterio que entraña el amor que se plantea de modo paradójico: si el verdadero amor requiere una búsqueda de la felicidad, para alcanzarlo el amante ha de renunciar a sí mismo, y en ese renunciamiento se puede destruir o reforzar la virtud (2001, 56).

Además, esta visión amorosa se concibe desde una perspectiva totalmente irracional, cosa que el yo lírico de Sireno se encarga de remarcar en este paratexto: «Verdugo cruel de la cordura,/ pues da garrote al seso, de tal suerte/ que no sabe entender su desventura» (vv. 91-93). El posicionamiento lírico expresado remite a la manera que tiene Montemayor de entender la espiritualidad. Así pues, Mejía propone que: «Creemos, por tanto, que la *Diana*, lejos de abandonar el asunto

religioso, no sólo lo hace explícito en su configuración literaria, sino que a través de ésta se atreve a proponer una lectura profundamente crítica y personal de la realidad» (1998, 17).

El amor, por lo tanto, en tanto que parte de la raíz de la experiencia espiritual (Avallé-Arce: 1974, 70-71) es un método idóneo para llegar a la profundidad del ser, con todas sus incongruencias y errores. Eso posibilita que Montemayor se interesase en la producción lírico-amorosa de Ausiàs March. La poesía del valenciano, relacionada con el pensamiento escolástico, profundiza en el yo más íntimo en lo que Sánchez Rodrigo y Nogueras Valdivieso se aventuran a tildar de «introspección psicológica» (2000, 358). Precisamente, estos paratextos posteriores a la traducción son un lugar indicado para llevar a cabo una profundización teórica en torno a la visión subjetiva sobre el amor.

De hecho, lo podemos ver en una pregunta planteada en la epístola poética, que dice: «¿Qué piensas que es el amor?» (v.82). Esta cuestión ya la podemos recuperar en la propia *Diana*, que aparece como: «¿Pues quién es este amor? Es una ciencia // que no la alcanza estudio ni experiencia» (1996, 20). En el primer caso, el yo lírico de Sireno plantea una variedad de escenas que sirven para relatar la experiencia amorosa desde una posición eminentemente sensitiva. De todas ellas, destacamos la siguiente: «Es una dulce llaga, una manera/ de daros veneno cortesamente,/ que dure, y que no s'acabe aunque hombre quiera» (vv. 85-86) . Más allá de la imposibilidad de controlar el sentimiento amoroso, destacamos de estos versos se Montemayor vuelve a reciclar una pequeña parte de *La Diana*, que dice así: «la llaga de amor es como la que haze la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del que ama» (1996, 30-31).

Una nueva analogía con la obra principal del portugués la volveremos a encontrar cuando hace referencia en el paratexto a una pieza de vestimenta como es el sayal: «de daros a entender que todo es oro// lo que reluze: y el sayal brocado.». Esta indumentaria es la misma que presenta el propio personaje de Sireno al principio de la novela pastoril: «Venía, pues, el triste Sireno los ojos hechos fuentes, el rostro mudado, y el corazón tan hecho a sufrir desventuras, que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recibirle. El vestido era de un sayal tan áspero como su ventura» (1996, 12). Damiani (1986, 431) indica que, a pesar de la supuesta simplicidad de los ropajes pastoriles, tras ellos se esconde una manera compleja de observar la vida humana. Por tanto, la alusión al sayal y la diferencia en el tacto («brocado» enfrente de «áspero») nos hace ver entrever una relación intertextual que se establece entre ambas composiciones.

Finalmente, llegamos a la justificación que la voz poética alude para que su texto acompañe la traducción de las obras de Ausiàs March: «Me puse a traducir el gran Ausiàs,/ que ha sido Fenix cierto en endello,/ y enel gasto también sus días tristes» (vv. 117-119), junto con una reflexión que hace de cierre temático: «No

sigas este Amor loco y confusso/ pues aunque me aya puesto yugo al cuello/ me voy saliendo del mi poco a poco» (vv. 120-123). Con respecto a la consideración de Fénix, se trata de una denominación que apunta hacia la recepción que Jorge de Montemayor hace del poeta valenciano. Esteva de Llobet (2017, 20) supone que, para el portugués, a través de la traducción se establece una especie de comunicación íntima y privada sobre el amor con un escritor que se sitúa en una estela común, no solo literaria, sino también desde el punto de vista vital y sentimental.

«ROSENIO A SIRENO»⁷

La segunda epístola poética, hecha ficticiamente por el personaje de Rosenio, es una contestación a la carta anterior. Como ya hemos dicho al principio, se ha identificado al autor de este paratexto con Simón Ros, persona a la cual va dedicada la edición de 1560 de la traducción marquiana⁸. A la hora de escribir este texto, el autor inventa un yo lírico adecuado al modelo pastoril de *La Diana*. El origen onomástico de los protagonistas de esta novela pastoril fue estudiado por Caseda Teresa (2020), y se señalan unos mismos patrones de creación que se repiten en el caso del texto supuestamente creado por el noble valenciano.

En el contenido empezamos por destacar la fórmula inicial, la cual nos llama altamente la atención: «Baxa Syreno el elegante stylo,/no pongas en el cielo tus palabras,/ Pues como vees me tiene la fortuna/ en su mas baxo centro sepultado» (vv. 1-4). Más allá de la diferencia de estilo, que ya apuntamos con anterioridad, parece interesante destacar el posicionamiento de las voces líricas en el texto. Mientras que las ideas amorosas grandilocuentes de Sireno lo sitúan en el cielo, la fortuna, fuerza transgresora para estos amantes, ha hecho que Rosenio se quede en un plano netamente terrenal. De hecho, no solo eso, sino que después de advertir esta diferencia, el yo lírico agradece la intención que ha tenido con una metáfora que ejemplifica a la perfección esta distancia: «Pues ya que en mi passion gastaste el tiempo/ y tus palabras dulces bien medidas/ Que puedo yo hazer sino mirallas;/ como haze el aldeano y sus hijuelos,/ A quien ala ciudad de nuevo trae» (vv. 21-26).

⁷ Göttingen [145v-147r]; Carreres de Calatayud (1945, 320-323).

⁸ La información que se ha encontrado sobre este personaje histórico ha sido siempre limitada. Fuster (1984, 48) indica que, además de la edición de la traducción que estudiamos, también es destinatario de la obra *Compendio de las hystorias del reyno de Nápoles del famoso doctor Pandolfo Colenucio*, de Nicolás Espinosa (Valencia, 1563). Escartí (1999, 182) afirma que es un abogado y síndico de la ciudad de Valencia desde las cortes de Monzón en el año 1546. Por otra parte, López Casas (2009, 307) encuentra un «Mossen» Ros implicado en el proceso contra Gaspar de Centelles, acusado de luteranismo. Este hecho explicaría la persecución inquisitorial que se ha atribuido a la edición de 1560 de la traducción de Jorge de Montemayor.

Justo después, se empieza a desarrollar la concepción de esta nueva voz lírica respecto del amor. Dice así: «Jamás quise recibir algún contento/ quien no examinasse estrechamente:/ Y en el estrecho examen, le hallava/ un cierto descontento, una tristeza,/ que Amor me dava allí por contra peso» (vv. 43-48). En este punto observamos que, a diferencia de Sireno, la unión con el otro no es símbolo de felicidad. Para acabar de comprender completamente esta postura debemos avanzar un poco más en la epístola: «El pensamiento va sin yo querello:/ La rienda tira al seso, el qual pretende/ hazer, que pare el pensamiento a raya,/ Y las espuelas hincan allí el desseo» (vv. 63-66). A pesar de compartir una perspectiva irracional del amor, sí que aparece un elemento que no había estado localizado anteriormente como el deseo. Y es que, en este caso, las espuelas hincadas por este deseo son indicadoras de una concepción amorosa mucho más ligada con el goce carnal y no tanto con una visión espiritual del amor.

El propio poema se encarga de explicar el motivo de su posicionamiento: «Sentid como el Amor tuvo en el lazo/ mi corazón cansado y affligido» (vv. 75-76), como también muestra algunas de las ventajas respecto de su interlocutor: «valio me esto despues, Sireno mio,/ Para quedar, quiça con mas alivio,/ que aquel que te dexo Diana un tiempo./ No niego queste alivio ha sido poco:/ según el grand amor, segun la pena» (vv. 49-52). Por una parte, se destaca que la falta de un amor puro e idealizado como el caso de Sireno hace que el dolor por la ruptura amorosa no pueda equipararse con el de su correspondiente. Por otra, resulta destacable la aparición de la figura de Diana como enamorada de Sireno. Este hecho fue trabajado por Rhodes (1983), que identificó a Diana con una dama valenciana llamada Ana Ferrer.

Si bien es cierta esta posibilidad, también cabría contemplar esta mención como una manera de ligar la traducción marquiata con *La Diana*. Sabemos la inmensa popularidad e influencia posterior que tuvo, ampliamente demostradas por el vasto número de ediciones y traducciones (Avalle-Arce: 1996, 8-9). Por lo tanto, esta referencialidad a través de dos de los personajes principales de la novela (Sireno y Diana) podría ser una manera de atraer al público lector del género pastoril hacia la traducción castellana de March, y viceversa.

Retomamos nuevamente la temática principal de la epístola de Rosenio. La dualidad entre amor y deseo que habíamos destacado anteriormente parece apuntar hacia una fuente que, casualmente, Montemayor utiliza en *La Diana*. Si bien Fosalba (2010) había apuntado que el Libro IV de dicha novela se reproduce una parte del primer diálogo de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, en relación con la disputa entre amor y razón, en el mismo primer diálogo aparece la confrontación entre deseo y amor. Estos son explicados por parte de Filón con la siguiente diferenciación: «El deseo es afecto voluntario del ser, de tener la cosa estimada por

buena, que falta... y el amor es afecto voluntario de gozar con unión de la cosa estimada por buena» (Hebreo: 1989, 49).

En este punto resulta interesante esta diferenciación entre interlocutores en cuanto a su manera de entender el amor y el deseo como dos hechos que distancian el propio estado espiritual de las personas. López Casas (2009, 302-309) sitúa en Valencia un círculo cortesano que protegió y subvencionó las publicaciones del autor portugués durante su estancia en la ciudad entre aproximadamente 1558 y 1561. Hipotéticamente, se puede llegar a pensar que ambos personajes históricos, Montemayor y Simón Ros, confrontaron de una manera literaria sobre estos asuntos, y que, bien a modo de homenaje, bien a modo de reflexión compartida, publicarían estos paratextos acompañando a la traducción de una eminente referencia en las letras hispánicas en el siglo XVI como fue Ausiàs March.

Finalmente, Rosenio agradece tanto la carta como el envío de la traducción y destaca la utilidad de la poesía marquiana desde ese momento: «Tomado he gran licencia en responderte/ el gran Ausias recibo, y te prometo/ De no dexar jamás su compañía:/en el pretendo yo hallar consuelo,/ si acaso puede havello en tanto daño» (vv. 66-70).

CONCLUSIÓN

Finalmente destacamos cuál ha sido la lectura que hemos obtenido del contraste entre los paratextos que acompañan la edición de 1560 de la traducción castellana de las poesías de Ausiàs March hecha por Jorge de Montemayor, y *La Diana*.

En primer lugar, cabe indicar que ambas epístolas poéticas no únicamente funcionan como paratexto de la traducción marquiana, sino que también complementan, de alguna manera, la lectura de la novela pastoril. Puntos como la confluencia de personajes, las referencias intertextuales entre ambos documentos y la proximidad ideológica nos hacen pensar que Jorge de Montemayor reservó este espacio inmediatamente posterior a los poemas marquianos para profundizar sobre diversas cuestiones que atañen a la concepción personal del sentimiento amoroso.

En este sentido, la primera epístola «Sireno a Rosenio» es una amplia profundización sobre los tres principios que rigen el pensamiento del autor portugués como son el amor, el tiempo y la fortuna. A través de estos tres pilares, el yo lírico desarrolla una intrahistoria que, por una parte, conecta argumentalmente con *La Diana* por la perspectiva de una visión del amor desde punto de vista espiritual, al mismo tiempo que ahonda en la inconsistencia de la mujer, uno de los principales males de este sentimiento. Con ello da paso una reflexión mucho más genérica sobre el querer, que lo lleva a mostrar su posición de gran amante, el cual busca la elevación mística como fin último de su sentimiento amoroso. Es precisamente este rasgo el

que le permite, ya en el final, confluir con Ausiàs March, quien se destaca que fue fénix, figura de máxima referencia, en hacerlo.

La segunda composición a modo de réplica, con el título «Rosenio a Sireno», supone un distanciamiento con los principios expresados por su interlocutor. En primer lugar, se marca la evidente diferencia entre ambos con imágenes metafóricas que refuerzan los roles entre un amor que aspira a la elevación del espíritu y el sentimiento más cercano al placer carnal. En su propia vivencia, la voz poética de Rosenio desarrolla brevemente la incapacidad para poder controlar su voluntad como también una ineptitud para alcanzar la idea verdadera de amor, en contraposición a Sireno. Finalmente, se agradece el esfuerzo de la traducción y entiende el arte poética de Ausiàs March como método de posible «sanación» para volver a creer en el amor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro. «El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán». En LARA GARRIDO, José (dir.). *La epístola poética del Renacimiento español*. Málaga: Analecta Malacitana, 2002.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Barcelona: Akal, 1974.
- CASEDA TERESA, Jesús. «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor». *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 2020, 6, pp. 49-61.
- CREEL, Bryant. *The religious poetry of Jorge de Montemayor*. London: Tamesis, 1981.
- DAMIANI, Bruno. «Aspectos estilísticos de la *Diana* de Jorge de Montemayor». *Revista de Filología Española*, 1983, 63, 3-4, pp. 291-312.
- ESCARTÍ, Vicent J. *La primera edició valenciana d'Ausiàs March*. Valencia: Fundació Bancaixa, 1997.
- ESCARTÍ, Vicent J. «Encara sobre València i Ausiàs March al segle XVI». En ALEMANY, Rafael (ed.). *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1999, pp. 173-197.
- ESTEVA DE LLOBET, Lola. «Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano». En BÈGUE, Alain y Emma HERRÁN ALONSO (eds.). *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 375-388.
- ESTEVA DE LLOBET, Lola. *Jorge de Montemayor: poesía escogida y géneros poéticos cancioneriles*. Vol. 11. Torino: Edizioni Nuova Cultura, 2017(a).
- ESTEVA DE LLOBET, Lola. «Las cartas en verso octosilábico y las epístolas en endecasílabos en los cancioneros de Jorge de Montemayor». En BOLOGNO Anna, Florencio DEL BARRIO DE LA ROSA, María DEL VALLE OJEDA CALVO, Donatella PINI y Andrea ZINATO (eds.). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Venecia: Edizioni Ca Foscari, 2017(b), pp. 223-244.

- FOSALBA, Eugenia. «El amor en *la Diana* de Jorge de Montemayor». *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes* [en línea]. 2010. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-en-la-diana-de-jorge-demontemayor/>> [14 febrero 2023].
- FUSTER, Joan. «Lectures d'Ausiàs March en la València del segle XVI». *Estudi General*, 1984, 4, pp. 31-55.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Ed. de Susana Lage. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor, traducción de Garcilaso de la Vega, el Inca (1589)*. Ed. Miguel de Burgos Núñez. Sevilla: Quinto centenario/Padilla libros. 1989.
- HONDA, Seiji. «Sobre las bases ideológicas de la '*Diana*' de Montemayor». *Cuadernos CANELA: Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana*, 2000, 12, pp. 19-42.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè. «Ausiàs March traducido por Jorge de Montemayor: la edición valenciana de 1560». En BREA, Mercedes (coord.). «*Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor*» *Homenaxe a Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Secretaría Xeral de Política Lingüística/Centro Ramon Pineiro para la Investigación en Humanidades, 2009, pp. 291-311.
- LOPEZ CASAS, María Mercè. «Los cantos de amor de Ausiàs March, traducidos por Jorge de Montemayor». En MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia y Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO (coords.). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012, pp. 581-591.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación». En LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.). *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, pp. 26-60.
- MARCH, Ausiàs. *Les obres d'Ausiàs March*. Ed. de Amadeu Pagès. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991.
- MARÍAS, Clara. *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer renacimiento*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- MARTÍNEZ, Cristina. «La imagen de la mujer en los libros de pastores». En GUTIÉRREZ GARCÍA, Francisco (ed.). *Lengua, literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Jaén: SEDLL Universidad de Jaén, 2009, pp. 641-653.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Miguel. «Els paratextos prefacials de l'edició de 1560 de la traducció de Jorge de Montemayor feta per Ausiàs March». 2023. En GARCÍA SEMPERE, Marinela, Llúcia MARTÍN PASCUAL, Francesc LLORCA IBI, Josep Lluís MARTOS, Joan PERUJO MELGAR y Gabriel SANSANO (coords.) *Estudis en honor a Rafael Alemany*, Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2023.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Miguel. «Els paratextos de les edicions de 1562 i 1579 de la traducció de Jorge de Montemayor les poesies d'Ausiàs March». *Actes del II Congrés «Traductio et traditio»*. Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2022, en prensa.

- MATZAT, Wolfgang. «Amor y subjetividad en *la Diana* de Montemayor». En STROSETZKI, Christoph (coord.). *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (AISO). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 892-898.
- MAURIZI, Françoise. «Acerca de *la Diana* de Montemayor». En STROSETZKI, Christoph (coord.). *Actas de V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 899-904.
- MOLINA HUETE, Belén. «Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro (I: 1534-1600)». En LARA GARRIDO, José (dir.). *La epístola poética del Renacimiento español*. Málaga: Analecta Malacitana, 2002.
- MONTEMAYOR, Jorge. *Primera parte de las obras del excellentissimo Poeta y Philosopho mossen Ausias March ... / traducidas de lengua lemosina en castellano por Iorge de Montemayor* [en línea]. València: Joan Mey, 1560. <<https://bivaldi.gva.es/en/consulta/registro.do?id=291>> [03 septiembre 2023].
- MONTEMAYOR, Jorge. *Las obras de Ausiàs March, traducidas por Jorge de Montemayor*. Ed. Francisco Carreres de Calatayud. Madrid: CSIC, 1947.
- MONTEMAYOR, Jorge. *La Diana*. Ed. Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1991.
- MONTEMAYOR, Jorge. *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Editorial Crítica, 1996(a).
- MONTEMAYOR, Jorge. *Poesía completa*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, en colaboración con Emilio Blanco. Madrid: Biblioteca Castro, 1996(b).
- MONTERO, Juan. «Montemayor y sus correspondientes poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)». En BUENO, Bruno López (ed.). *La epístola. Actas de los V encuentros Internacionales sobre la poesía de los Siglos de Oro*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 181-198.
- RHODES, Elizabeth. «Introducción a la *Historia de Alcida y Silvano* de Jorge de Montemayor». *Dicenda*, 1983, 2, pp. 121-134.
- RIQUER, Martín de. *Traducciones castellanas de Ausiàs March en el Siglo de Oro*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946.
- SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes y Enrique NOGUERAS VALDIVIESO. «Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March». En PAREDES, Juan y Eva MUÑOZ RAYA (eds.). *Traducir la Edad Media. La traducción en la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999, pp. 167-206.
- SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes y Enrique NOGUERAS VALDIVIESO. «Ausiàs March en el Siglo de Oro: la interpretación de Jorge de Montemayor». En SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes y Enrique NOGUERAS VALDIVIESO (eds.). *Ausiàs March y las literaturas de su época*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 87-110.

UNA PRECEPTIVA INÈDITA I UN CANÇONER CATALÀ PERDUT (SEGLE XV)

ALBERT ROSSICH
Universitat de Girona

RESUM

L'objectiu d'aquest treball és donar notícia als estudiosos de l'existència d'una breu preceptiva poètica en català fins ara desconeguda, de la segona meitat del segle xv, conservada actualment en una biblioteca particular. La preceptiva va seguida d'un índex de primers versos, la meitat dels quals són identificables. Pertanyen a vuit poetes de l'època d'Alfons el Magnànim, i tot fa pensar que l'índex és l'única referència que ens ha arribat d'un cançoner poètic perdut.

Paraules clau: Preceptiva poètica; poesia catalana del segle xv; *Leys d'amors*; cançoners medievals.

ABSTRACT

The aim of this work is to inform of the existence of a hitherto unknown short poetic preceptive in Catalan dating from the second half of the 15th century, currently kept in a private library. The preceptive is followed by a list of first verses, half of which are identifiable. They belong to eight poets from the time of Alfons el Magnànim, and everything suggests that this list may be the index of a lost chansonnier.

Keywords: Poetics; Catalan Poetry of the 15th century; *Leys d'amors*; medieval chansonniers.

INTRODUCCIÓ

EL MEU PROPÒSIT EN AQUEST ARTICLE és donar notícia d'un manuscrit de la segona meitat del segle xv que transcriu una breu preceptiva poètica i a continuació un índex de poesies catalanes. El manuscrit es troba en possessió d'un bibliòfil, a qui he d'agrair que m'hagi permès accedir al text, analitzar-lo

i donar-lo a conèixer als estudiosos. És clar que l'exhumació d'aquesta preceptiva requereix de manera prioritària indagar-ne amb rigor les fonts. Així mateix, el llistat de primers versos fa necessari emprendre el treball de valorar la coherència dels noms que hi trobem i contextualitzar-los. Aquestes tasques, que depassen l'extensió d'aquest article, ja estan en curs, en col·laboració amb Anna Alberni, i és previst que el resultat es publiqui aviat. De tota manera, he cregut que la importància de la troballa feia indispensable donar-ne aquí una primera notícia, encara que es presenti de manera succinta i sense aprofundir-hi com es mereix.

El manuscrit que analitzem és un sextern, en paper, de 18 pàgines no numerades, en quart. Les mides de la pàgina del manuscrit són 22,2 x 14,7 cm. El contingut està dividit en dues parts: en primer lloc hi ha la preceptiva, titulada *Suma de tot lo gay saber*, que ocupa els fols. I-IVv, i a continuació una llista de primers versos, sense cap títol ni indicació especial, llista que va del fol. V al VI. El fol. VIv conté unes operacions amb xifres romanes.

El text de la preceptiva és complet: comença amb el títol, centrat (veg. la il·lustració que acompanya aquest article), i acaba amb l'expressió «Deo gratias / amen». L'índex també deu ser complet, perquè no acaba d'arribar al final del fol. VI. Que el fol. VIv estigui ocupat per números distribuïts irregularment indica que inicialment era un full en blanc sobrer, i reforça el convenciment que ja no hi havia més versos per anotar. El total de versos reproduïts són 64, tots anònims, però el fet que en puguem identificar 25 com a primers versos de poemes de diversos autors obliga a pensar que els altres també són primers versos, els quals corresponen a composicions desconegudes que no ens han arribat en cap altre manuscrit.

Primera pàgina del sextern

Suma de tot lo que se ha de saber
 Primo que es trobar, Trobar es fer nouell dictar en ro-
 mar ff e ben compasar.
 Que son trobar lo que se ha de saber, dir q son trobar per que
 molt fer se recomptar e q p contar, e alegrar se oblidar
 molt de plaer.
 Quantes coses se requyren en trobar, dir que non
 coses / raho / ma no / robes / ynage / teps / rima / ras / lenguar
 ge / e artite /
 Que es bardo, Bardo es vna ptida de rima q ren
 fillabes fa. rima e lo meor de ce a quatre daqny mall nol
 pots abatze.
 Quantes rim, Rim es cer nombre de filles si que
 daltres bordoner larabas endues ab plasem p equal
 de filles e no
 Que es cobla, Cobla es hu mystem q mch bordon
 compu el mes, el pus alt sobre se se ferma de mch
 onall may, no mnyua
 Quantes son los dictars principals, dir q onze, co es
 danca / canco / freuentep / pondug / plam / tenos / perny
 nente / pastorella / vers / d'vorr / e / verionda
 Los mayes principals son suffins, se poden band nom
 segons lo de que tractar a e, co emug / omny e altre.
 Que es danca, danca es hu dictar qy deu band
 hum deppos e tres obles q en la ff resemble a age
 E seu tractar de honors e laupors, e lo bardo no deu
 band sino huyr fillabes.
 Canco deu tractar de amore, e laupors e deu cer

LA PRECEPTIVA

El text de la preceptiva, escrit en català, i amb els exemples igualment en català, palesa la influència de les preceptives posttrobadoresques sorgides a l'entorn dels certàmens poètics: *Las leys d'amors* (Fedi: 2019) i *Las flors del gay saber* (Anglade: 1926), de Guilhem Molinièr, el *Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del gay saber*, de Joan de Castellnou (1969), i el *Torsimany*, de Lluís d'Averçó (1956). De fet, són un resum utilitari dels principis de la preceptiva medieval, com eren també resums –anterior– el tractadet anònim *De doctrina de compondre dictats* (segle XIII) i els dos epítoms, també anònims, del ms. 129 de Ripoll, l'un sobre les diferències entre les estrofes i l'altre sobre les maneres de rimes (Marshall: 1972, 95-105). La preceptiva catalana que dono a conèixer aquí és la primera que ja no fa servir l'occità en els exemples. Com és sabut, el *Torcimany* d'Averçó ja estava redactat en català, però la llengua dels versos que servien d'exemple, la llengua poètica, era encara la tradicional, amb algunes formes espúries o vulgarismes incorporats al diccionari que forma la tercera part del llibre, sens dubte per allargar-lo tant com fos possible. El mateix fa Jacme March en el seu *Libre de concordances* (1921), de 1371, en què les explicacions sempre són en català, tot i que la voluntat d'acréixer el nombre de vocables va donar entrada a formes catalanes i no literàries.

El distanciament lingüístic de la poesia catalana del segle XV respecte del model occità que arrencava dels trobadors s'ha explicat sovint de manera contradictòria, com una evolució gradual dins la història de la poesia catalana i com una opció lingüística més o menys genial d'Ausiàs March, tot alhora. Jaume Torró ha dedicat alguns treballs a fer veure que la desprovençalització de la poesia catalana no va ser el resultat de l'obra personal d'Ausiàs March, sinó un fenomen que s'ha d'explicar en el context de la cort d'Alfons el Magnànim entre 1424 i 1432 (2005, 1535). Assentat això, no pot sorprendre que el món dels certàmens i de les preceptives poètiques, tan relacionades amb els certàmens, acabessin acomodant-s'hi relativament aviat.

Per això aquesta preceptiva és tota en català. I és important segurament que la trobem relacionada d'alguna manera amb Itàlia, com es dedueix del manuscrit on es trobava. Perquè també és a Itàlia, a la cort del Magnànim, que descobrim un text similar. En efecte, aquest tractat és substancialment el mateix que, traduït al llatí amb el títol d'*Illuminator*, apareix atribuït a Jaume Borbó, que era mestre de cant a la capella reial d'Alfons el Magnànim a Nàpols entre 1444 i 1453. És en aquest últim any que trobem datat el seu tractat, escrit inicialment en català i més tard (el 1473) traduït «de layca lingua in latinam» per un deixeble (veg. Gallo: 1975). Però tot i que el tractat es presenta sota l'autoritat de Ciceró, Virgili i Terenci, les seves fonts són *Las leys d'amors*, *Las flors del gay saber*, el *Compendi* de Castellnou i

el *Torsimany* (veg. Pujol i Marfany: 2022), i exposa el mateix redactat que transmet la nostra preceptiva, amb algun afegit. En la major part del text –aproximadament les tres quartes parts–, n'és simplement la traducció. Per ser més exactes, els dos tractats remetent a una font comuna, ja que les variants separatives que presenten permeten assegurar que no hi ha dependència directa entre ells. Per exemple, el fet que l'*Illuminator* s'augmenti amb algunes definicions al final de formes estòfiques de tradició francesa (virolais, balades) que no consten a la nostra preceptiva. Els models que va seguir Borbó per elaborar aquesta part afegida, en tot cas, no ens són coneguts (Pujol i Marfany: 2022, 22), però el fet que la inclusió d'aquestes formes franceses no apareguin a la preceptiva catalana fa pensar que la versió de partida era la catalana (sense l'ampliació), que Borbó la va aprofitar, i que ja estava redactada el 1453, data de la versió inicial de l'*Illuminator*.

La *Suma de tot lo gay saber* s'inicia amb una sèrie de definicions de caràcter general (definició de trobar, de vers, de rima i de cobla), després hi ha una relació de gèneres poètics (exactament onze: «dança, cançó, sirventesch, scondig, plant, tençós, pertinents [=partimens], pastorel·la, vers, discort e retroncha»), dels vicis en què no ha d'incórrer el versificador (quinze: «replicació, mot tornat, rim tornat, pausa tornada, bordó tornat, rims fexuchs, ffre, mots pesats, hiats, metacismes, col·lisió, liament, empost de dictió, pedaç, fals accent»), i finalment una enumeració i explicació de figures retòriques.

Aquest tractadet poètic es fonamenta, com hem dit en relació amb la versió llatina, en les preceptives posttrobadoresques, especialment en *Las flors del gay saber* i el *Compendi* de Joan de Castellnou. Tot plegat es pot il·lustrar amb un parell d'exemples. En tots els casos es veu que es tracta d'un resum de les preceptives canòniques, en aquest punt substancialment idèntiques¹:

Text de la *Suma de tot lo gay saber*: «Pastorel·la és dictat bell, e pot haver deu o onze cobles o trenta. Emperò si passa, no és de art. Deu tractar de burles o de scars».

Text de l'*Illuminator*: «Pastorella est quedam graciosa et pulcherrima loqucio et debet .x. vel undecim coppule et si sunt amplius non sunt de arte et debet loqui de truffis seu de derisionibus».

A continuació vegem què deien a propòsit d'això *Las leys d'amors*:

Us bels dictatz es pastorela,
que .vi. oz .viii. coblas capdela
e .x. alqunas vetz o may
am noel so plazen e gay,

¹ He introduït eventualment petites esmenes de puntuació als textos transcrits per altri.

no ta lonc cum chansos requier,
 ans lo vol .i. pauc viacier.
 Pero can trenta coblas passa
 cascus pot dir que·s lingua massa.
 D'esquern deu pauzar son dictat
 ses far e ses dire viltat. (Fedi: 2019, 385)

El text de *Las flors del gay saber* i el del *Compendi* de Castellnou són gairebé iguals al de *Las leys*. Considerem ara un altre exemple. Aquest és el text de la *Suma de tot lo gay saber*: «Què és tençó? Tençó és debat de dues parts, o moltes, e cascuna se esforça de mantenir son propòsit, emperò deu finir la qüestió en cinch o deu cobles e no·n deu passar pus. E en la tornada deu demanar jutge».

Text de l'*Illuminator*: «Tanço [sic] questio duarum parcium est, ita quod unus conatur partem suam vincere et questio illa debet finire in quinque coppulas et debet iteratio querere sentenciam».

Text de *Las leys d'amors*:

Tensos es debatz on tensona
 cascus per sa part e razona
 per mantener o dig o fag;
 e deu hom fenir aytal plag
 de .vi. a .x. coblas al may;
 e pueysh tornada cascus fay,
 en la qual devon elegir
 jutge per lor plag definir;
 e·l jutges, lor compas seguen,
 poyra dictar son jutjamen. (Fedi: 2019, 384)

També el text dels versos de *Las flors* i del *Compendi* és substancialment idèntic. L'error de parlar de cinc cobles (compartit per la *Suma* i l'*Il·luminator*) en lloc de sis s'explica o bé per la lliçó de *Las flors* o bé pel manuscrit del *Compendi* de la Societat Arqueològica Lul·liana de Palma, que parlen de cinc cobles (en lloc de vi [=6] de *Las leys*). En principi, això reduiria a aquells dos textos la influència directa sobre les preceptives resumides de què tractem.

La vigència de la preceptiva posttrobadoresca a Catalunya, ara catalanitzada, és una dada reveladora, que ajuda a entendre coses tan diverses –i mal explicades– com la vitalitat dels certàmens als segles xv, xvi i xvii (i la difusió per Castella), l'autoritat concedida als poetes catalans (els «prestantíssims trobadors») en textos de normativa lingüística tan primerencs com les *Regles d'esquivar*, la defensa de la tradició poètica autòctona al xvi davant la influència castellana o la consciència de continuïtat d'una llengua i una literatura que conservarà sovint, en el futur, el nom

de llemosina amb què s'havia conegut des de les *Rasos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú².

UN CANÇONER PERDUT?

A continuació de la preceptiva hi ha una relació de versos agrupats per blocs, que remetent a una successió de números en xifres romanes, que van de l'I al XVI. Els versos que segueixen la preceptiva corresponen majoritàriament a una sèrie de primers versos d'un recull o un cançoner desconegut (o un projecte de cançoner), segurament complet, que copiava 64 poemes, dels quals 39 no ens han arribat i 25 ens han pervingut a través d'altres manuscrits. D'aquests darrers n'hi ha vuit de Jordi de Sant Jordi, quatre de Martí Garcia, quatre de Lluís de Requesens, tres de Lluís de Vila-rasa, tres de Lleonard de Sors, dos de Francesc de la Via, un de Joan Basset i un de Jaume Safont. La nòmina dels poetes ens situa a l'època d'Alfons el Magnànim. Notem, però, que aquest grup comprèn indistintament autors que escriuen en el model lingüístic tradicional, com Jordi de Sant Jordi, Francesc de la Via o Joan Basset, i d'altres, com Lluís de Requesens, Lleonard de Sors o Jaume Safont, que ja escriuen sense trets gràfics i morfològics occitans.

Aquesta taula de poemes fa necessari emprendre el treball de valorar la coherència dels noms que hi apareixen i la relació que es pot establir entre ells. En aquesta ocasió tan sols n'avanço la llista i hi afegeixo un avançament de les atribucions³. Per a l'edició aplico els criteris habituals en els textos catalans medievals. Regularitzo, per tant, i/j, u/v (i també les consonants c/ç). Modernitzo la puntuació, accentuo i separo els mots segons l'ús actual i desfaig les abreviatures indicant-ho en cursiva. Al manuscrit, la numeració dels blocs figura al marge, al costat dret dels versos; aquí l'he posada al començament de cada apartat.

[fol. V] I.

Veniu, veniu, mirau co-s plany

Desaventurat, pobre, mesquí

² Per a cadascun d'aquests temes, em permeto de remetre'm a alguns treballs meus (2006; 2005; 2014 i l'article «Les troubadours dans l'historiographie littéraire catalane», pendent de publicació).

³ El text reproduïx la lliçó del manuscrit, sense esmenar els possibles errors que transmet. La numeració dels poemes de Jordi de Sant Jordi és la de l'edició de Riquer i Badia (1984); la de Martí Garcia, Lluís de Requesens i Lluís de Vila-rasa és la de Torró (2009); la de Joan Basset, de Bohigas (1988); finalment, la de Lleonard de Sors i Jaume Safont és la del RIALC [Repertorio informatizzato dell' antica letteratura catalana]. Per als textos de Sors i Safont, veg. Baselga (1896); quant a Francesc de la Via, veg. Via (1997).

II:

De morir he gran desig

Com és bona la manera*Com* vos só *prop*, ma senyora

Hun cos gentil m'à tant enamorat [Jordi de Sant Jordi, XI]

Avant, *avant*, e veurets la *pus* bella [Francesc de la Via, *A bella Venus*, començament de la segona estrofa]

III.

Verge excel·lent e molt pia

Lexar plaer e sus apendre dol

Esta sament Déu vos sall

No puix fforçar tant lo veller [Martí Garcia, VII]

IV.

Què *us* par de mi *que* vull amar

Desconcertat de aquell saber [Martí Garcia, V]

O llas, Amor! *Per* què consent [Martí Garcia, IX]

Lavors serví gran desplaer

V.

Deseretat me trop de tot plaer

E *què* diré *pus* *res* no valA vós *mon* cor bé *us* deuria *membrar*

Desert de amichs, de béns e de senyor [Jordi de Sant Jordi, XIV]

VI.

No pens negú que yo *persona* siaNo vul saber de *res* ni vul apendre [Lluís de Requesens, III]No sé si és, no ha molts *jorns* passats [Lluís de Requesens, IV]

No vul anar en loch on dones sien [Lluís de Requesens, V] /

[f. Vv] Jamés no fonch axí senyorejar

Nun~~que~~ diré *qui* és la qui yo am [Lluís de Requesens, VI]En *hun* mot *que* digués vme [=vossa mercè?]

VII.

Qui vol dar al bestiar

Dona *qui* vol cascun dia

Avisau-vos, bona gent

L'enuig hes meu e vostre el *dan* [Lluís de Vila-rasa, VII]

Desig de amor e pensament

VIII.

Puix me combat huy greu malaltia
 Eu vos requir, na Làdria malvada [Joan Basset, XVII]
 Pus *que* só *vostre* enamorat
 Bé-s ffort penç l'amia
 No *us* pensseu, senyora mia

IX.

Vul anar veure m·aymia
 Dormint mon cos, vellant mon cor
 Segons los ffets axí és lo pensament [Lluís de Vila-rasa, VIII]
 Per ben amar yo pas lo derer dan [Lluís de Vila-rasa, VI]
 Tots jorns aprench e desaprench ensemps [Jordi de Sant Jordi, XV]

X.

Pus *que* tan bé sabets de cambiar [Jordi de Sant Jordi, XVI]
 Adéu, bon temps e bona sort [Martí Garcia, I]
 Enamorats *qui* tenui *prim* sentit [Leonard de Sors, VIII]
 En Leonart, si bé mon sperit [Jaume Safont, I]

XI.

Lo meu deport és poder-vos mirar [Leonard de Sors, X]
 No ffon donat tal joy en tot lo segle [Francesc de la Via] /
 [f. VI] Cert, ar, Amor, me convendrà parlar [Leonard de Sors, IV]
 Restau, no-stau, no pertiau

XII.

A la fi vós, ma ventura
 Ve conech que-m voleu mal
 Enamorat de bell·aymia
 Vós *qui* amau tant falsament
 Mon cor se vol enamorar
 Puix me *per*teixch axí fforçat
 Per lo cor me ffa partir
 Qui vol grans conprar
 Lausenguers, tota vegada

XIII.

De vós, Amor, en bona ffe
 Enuig, enemich de jovent [Jordi de Sant Jordi, XVII]
 Enyorament, enuig, dol e dessir [Jordi de Sant Jordi, XII]
 Passio amoris secundus secundus Ovidium [Jordi de Sant Jordi, XVIII]

XIV.

Ara hojats, dompnes, què *us* ffan saber [Jordi de Sant Jordi, VIII]
 Plagués a Déu que *m* mudàs la ventura

És interessant la selecció dels noms que trobem en les composicions identificades. Jordi de Sant Jordi, Francesc de la Via i Joan Basset pertanyen a una primera etapa: són poetes que figuren al Cançoner Vega-Aguiló, el gran recull de la poesia anterior a Ausiàs March i els poetes de la seva generació, copiat a l'entorn de 1430 (veg. Alberni: 2006). La resta, en canvi, es recullen al Cançoner de Saragossa i als altres cançoners catalans de la segona meitat del xv: el Cançoner de l'Ateneu, el *Cançoner d'obres enamorades*, etc., i se situen en una segona etapa. D'aquesta tria segurament se'n poden extreure conclusions rellevants. També convindrà establir quina vinculació té aquesta llista de poesies amb la preceptiva que els precedeix, més enllà d'aparèixer juntes en un mateix plec manuscrit. Tot això, però, haurà de ser l'objecte d'un altre estudi més extens.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERNI, Anna. «Intavulare», *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri provenzali, 8. Biblioteca de Catalunya: VeAg (mss. 7 e 8)*. A cura di Anna Alberni. Modena: Mucchi Editore, 2006.
- ANGLADE, Joseph. *Las flors del gay saber*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1926.
- AVERÇÓ, Luis. *Torcimany de ... Transcripció, introducció e indices por José María Casas Homs*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- BASELGA Y RAMÍREZ, Mariano. *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Cecilio Gasca, Librero, 1896.
- BOHIGAS, Pere. *Lírica trobadoresca del segle xv*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- CASTELLNOU, Joan de. *Obres en prosa. Introducció, edició crítica i índexs per Josep M. Casas Homs*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1969.
- FEDI, Beatrice (ed.). *Las Leys d'amors. Redazione lunga in prosa*. Florència: Edizioni del Galluzzo, 2019.
- GALLO, F. ALBERTO. «MUSICA, poetica e retorica nel Quattrocento: l' *Illuminator* di Giacomo Borbo». *Rivista Italiana di Musicologia*, 1975, 10, pp. 72-85.
- MARCH, Jaume. *Diccionari de rims*. Ed. A. Griera. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- MARSHALL, J.H (ed.). *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. Londres: Oxford University Press, 1972.
- PUJOL, Josep i Marta MARFANY. «La gaia ciència a Nàpols: l' *Illuminator* de Jaume Borbó (1453)». *Mot So Razo*, 2022, 21, pp. 15-29.
- RIQUER, Martí de i Lola Badia. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*. València: Tres i Quatre, 1984.

- ROSSICH, Albert. «[Intervenció a propòsit de les *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols*]». *Estudis Romànics*, 2005, 27, pp. 241-242.
- ROSSICH, Albert. «Els certàmens: de la Gaia Ciència als Jocs Florals». Dins *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Eds. Sadurní Martí, Miriam Cabré, Francesc Feliu, Narcís Iglésias i David Prats. Vol. I. Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 63-90.
- ROSSICH, Albert. «La poesia de Jeroni Pujades, entre tradició i modernitat», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 2014, 53, pp. 379-404.
- TORRÓ TORRENT, Jaume. «Ausiàs March falconer d'Alfons el Magnànim». Dins *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. Vol. III. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1521-1538.
- TORRÓ, Jaume (ed.). *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*. Barcelona: Editorial Barcino, 2009.
- VIA, Francesc de la. *Obres. Edició i estudi per Arseni Pacheco*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.

POESÍA FRANCESA



VOUS AVEZ DIT «NOVAS»? LE STATUT GÉNÉRIQUE DES *NOVAS* DANS LE CADRE DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE MÉDIÉVALE

DOMINIQUE BILLY
Université Jean-Jaurès, Toulouse

RÉSUMÉ

Réflexion sur l'interprétation de *novas* que la tradition critique romane associe à des nouvelles. L'identification des référents comme la prise en compte des verbes régissant le mot permet d'établir la spécificité de *novas* par rapport à *romans* et de le détacher du champ sémantique des étiquettes de genre littéraire écrit. Dans le cadre de la poésie narrative, *novas* ne désigne jamais le poème mais des contes oraux dont l'auteur s'est inspiré, si ce n'est dans *Flamenca* où il se réfère à l'épisode dont l'auteur a interrompu la narration: le mot doit donc être compris comme 'histoire que l'on raconte', sens que l'on retrouve dans des vies de saints ou légendes pieuses. Les emplois dans les rubriques soulèvent d'autres problèmes où l'on voit en particulier apparaître une nouvelle signification pour désigner un discours quelconque.

Mots clés: *novas*; *romans*; littérature narrative occitane; *Flamenca*; lais.

ABSTRACT

Focusing on the interpretation of *novas* that the romance critical tradition associates with short stories. The identification of referents as well as the consideration of the verbs governing the word makes it possible to establish the specificity of *novas* in relation to *romans* and to detach it from the semantic field of written literary genre labels. In the context of narrative poetry, *novas* never refers to the poem itself, but to the oral tales from which the author was inspired, except in *Flamenca*, where it refers to the episode whose narration has been interrupted: the word must therefore be understood as 'story that is told', meaning that it can also be found in lives of saints or pious legends. The uses in manuscripts headings raise other problems where, in particular, a new meaning seems to refer to any type of discourse.

Keywords: *novas*; *romans*; narrative literature in old provençal; *Flamenca*; lais.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE s'entend à voir dans *novas* une étiquette de genre qui se serait appliquée à des textes narratifs courts en couplets d'octosyllabes relevant de la littérature romanesque et correspondant, *mutatis mutandis*, au genre moderne de la nouvelle, bien que, dans leur définition de *novas* comme catégorie littéraire, ni Raynouard (*LR*) ni Levy ne s'y fussent trompés, parlant tout au plus l'un de «conte, histoire», l'autre de «conte, récit» (*PD*). Près d'un siècle après la thèse de Müller (1930), J.-Ch. Huchet (1991) a souligné que le critère de la taille n'est pas pertinent et conclu que le terme désignerait en fait une variété de textes beaucoup plus large, de sorte qu'on peine à y voir une étiquette de genre déterminé: le terme servirait aussi bien à désigner un texte didactique (le *Breviarii*)¹, un débat théologique (*Novas del heretje*) ou des chansons de geste que des romans ou nouvelles², ce qui correspond à la vieille interprétation de Stimming (1897, 10), formulée un siècle plus tôt, qui incluait les *Leys d'amors*, faisant des *novas* ce genre «eterogeneo e controverso» que pourra évoquer P. Di Luca (2011, 292). L'étude de Huchet pâtit malheureusement de ses défauts de méthode: d'une part l'auteur se trompe souvent dans l'identification du référent de *novas* dans les différents contextes examinés (rejoignant en cela la plupart des critiques qui se sont penchés sur ces textes); d'autre part, dans l'examen des emplois recensés, il ne prend pas pleinement en compte la polysémie du mot³ dont F. Gambino (2019) a depuis donné une analyse globale, avec une approche descriptive fondée sur la caractérisation des référents, qui peut servir de base en attendant une étude lexicographique en bonne et due forme⁴: 1) Fatto nuovo, novità; 2) Notizia, racconto di un fatto nuovo, di una novità; 3) Discorso, chiacchierata; 4) Discorso vano e inconcludente, chiacchiera oziosa; 5) Vicenda non vera; 6) Diverbio, lite; 7) Canzonatura; 8) Indicazioni terapeutiche⁵; 9) Esposizione di fatti o discorsi, racconto; 10) Vicenda elaborata secondo uno schema narrativo e una più o meno palese ispirazione artistica, novella in versi spesso eseguita oralmente da un trovatore o da un giullare (più lunga di un conte, plus breve di un roman, con il racconto di una

¹ Sur cet exemple invoqué à tort, voir p. 472 et 492-493, n. 88.

² L'«entourage contextuel» du mot «ne permet ... pas de l'identifier génériquement avec une clarté suffisante» (29); le terme «désigne toujours un texte typifié du point de vue du genre de manière incertaine».

³ *Op. cit.*, 24-25. Il fait toutefois état, 25, n. 1, de l'existence d'autres acceptions: 'conversation, entretien', 'querelle, dispute'.

⁴ Ainsi, sous 8 («segons las *novas* qui eu t'aport»), le sens est plus exactement celui de 'indications' ou 'observations', seul le contexte permettant d'identifier leur nature. Dans *SWV*, 426, Emil Levy distingue seulement les trois champs sémantiques suivants: 1) «Neuigkeit, Nachricht, Kunde»; 2) «Gespräch, Unterredung, Unterhaltung»; 3) «Streit»; dans le *Petit dictionnaire*, «nouvelles; conte, récit; conversation; bavardage?; querelle». Voir aussi la présentation plus limitée d'Espadaler: 2007, 107-108.

⁵ Il s'agit plutôt d'observations cliniques.

sola avventura di ambientazione cortese). La dixième acception, déclinée en six points⁶, consacre l'opinion commune dont les fondements sont en réalité fragiles dès lors que l'on revient aux textes sans idée préconçue. Nous examinerons d'abord les attestations du mot dans la littérature narrative ou les textes s'y rapportant, puis hors de ce cadre, de la littérature religieuse aux rubriques du chansonnier *R*.

NOVAS DANS LA LITTÉRATURE NARRATIVE

La question du genre a pour la dernière fois été soulevée par V. Fasseur, responsable de la partie littéraire de l'introduction de la dernière édition de *Flamenca* que l'on classe, depuis plus d'un siècle et demi, dans le «genre poétique» des *novas*⁷. L'autrice, qui se dit bien consciente du fait que «l'idée de brièveté que nous associons aux *novas* en langue d'oc ... procède ... de la rétroprojection d'un caractère générique moderne sur des œuvres médiévales», ne s'en montre pas moins elle-même tiraillée entre la conception moderne des genres et une pensée médiévale qui se dérobe sans cesse, comme dans ce passage significatif⁸: «Compte tenu de la posture intertextuelle qu'il adopte constamment, l'auteur, en parlant de *novas*, ne peut que s'inscrire dans l'héritage d'un genre déjà constitué et représenté de la littérature d'oc des XII^e et XIII^e siècles, dont l'un des critères formels récurrents, comme dans le cas des nouvelles, est la brièveté». Cette brièveté qu'Espadaler (2007, 112-113) tient pour le dénominateur commun «primero y decisivo», «condición esencial que [...] se añade a la intensidad de sus efectos», ne concerne-t-elle pas que les textes à travers lesquels la critique moderne – et elle seule – a bien voulu reconnaître des nouvelles? Huchet (1991, 29) soutient que les dimensions de *Flamenca* et de *Jaufré* «interdisent d'identifier systématiquement les *novas* au récit bref»⁹. Adoptant déjà le point de vue d'Espadaler assimilant les *novas* à la «narrativa breve» dont les limites ne donnent du reste pas lieu à un consensus (Gambino: 2019, 44), M. Brea

⁶ 10.1 Nella locuzione *novas rimadas*: 10.1.1 'Lunga poesia di argomento filosofico'. 10.1.2 'Trasposizione narrativa in versi di un tema della casuistica amorosa, del tipo che si discuteva nelle *tenso*s e nei *jeux-partis*' (come la novella allegorica *So fo el temps c'om era jays*, conosciuta anche come *Cour d'amour*). 10.2 'Epiteto assegnato come soprannome a un trovatore autore anche di novelle in versi'. 10.3 'Lettera in versi'. 10.4 'Opera di propaganda religiosa, trattato teologico'. 10.5 'Componimento narrativo in distici di *octosyllabes* più lungo di un *conte* e di una *novela*, romanzo medioevale'. 10.6 'Racconto epico'.

⁷ Meyer: 1865, xvii; Zufferey: 2014. Limacher-Riebold (1997, 118-126), n'aborde pas directement le problème.

⁸ Zufferey: 2014, 81.

⁹ Huchet (1992, 11) donne une idée de «l'élasticité de la brièveté» allant des quelque trois cents vers de *Las novas de papagay* aux mille sept cents d'*Abril issia*, tout en reconnaissant que cette mesure est souvent dépassée.

(1998, 165, n. 1 et 167-171) classe aussi bien *Jaufré* que *Flamenca* dans la catégorie des romans dont elle considère la longueur comme l'un des traits distinctifs, soulignant que cette distinction par la taille n'apparaît pas explicitement dans les textes médiévaux, ce qui expliquerait que ces «romans» au sens moderne puissent également se présenter comme *novas*, attendu que, dans les uns comme dans les autres, le mot soulève les questions fondamentales: «¿Qué hay de nuevo?», «¿Qué nuevas me traes?» (170). Faute de trouver une brièveté 'objective' dans ce texte qu'elle entend rattacher aux narrations brèves malgré les 9000 vers environ qui nous en sont parvenus, Fasseur considère que «La brièveté, en somme, n'est pas question, dans *Flamenca*, d'étendue, mais de densité: la longueur apparente du catalogue [?] correspond en fait à une condensation extrême de la matière – nom médiéval de l'intertexte – que la narration joue malicieusement à déployer». Mais, n'est-ce pas l'amplification même de cette matière qui constitue l'œuvre et en définit par la même occasion la taille? Les questions plus fondamentales qui nous retiendront ici sont: 1°) quel est véritablement le référent de *novas* dans les ouvrages que l'on classe comme tels? 2°) quel(s) sens convient-il exactement d'attribuer au mot?

ENTRE *NOVAS* ET *ROMANS*¹⁰

Malgré ses propos ambigus, Fasseur réfute, au début de son analyse, toute valeur générique à *novas*, en en donnant par contre une à *romans*¹¹. Constatant que, «alors que l'auteur parle de *romans* pour évoquer *Floire et Blanchefleur*, c'est au terme de *novas* qu'il recourt lorsqu'une seule fois il désigne son récit»¹², elle en vient à conclure: «Autant dire qu'il lui importe peu, contrairement au lecteur moderne, d'enrôler son œuvre sous quelque bannière générique que ce soit, si ce n'est que l'évitement du terme *romanz* n'est assurément pas insignifiant», ce qui témoigne ici encore de la permanence des vieux malentendus, alors même qu'il nous est signalé que *Jaufré* «est également qualifié du terme de *novas* ... par son auteur, mais aussi de *romantz*»¹³, tandis que, pour Huchet (1991, 27), «L'équivalence de ces indices

¹⁰ Nous empruntons ce titre à Limacher-Riebold: 1997.

¹¹ Zufferey: 2014, 81. Rare, la forme asyllabique – au cas régime singulier – se rencontre dans une version des *Évangiles de l'Enfance* (provençal alpin selon Giannini et Gasperoni: 2006, 139), le *Roman d'Esther*, qui est en fait une transcription de l'hébreu par P. Meyer, et le *Sant Honorat*, d'auteur niçois.

¹² Elle parle même d'«autodésignation» (82), comme encore Di Luca: 2011, 293, n. 14. Gambino (2019, 44) considère semblablement que *Jaufré et Flamenca* «sono definiti *novas*».

¹³ Et comme *canso* ajoute-t-elle, 82, n. 2. Cf. Huchet: 1991, 27: «Dans le prologue, *Jaufré* se définit comme *novas* ..., mais comme *roman* [*sic*] dans l'épilogue».

génériques défait toute possibilité d'approche de l'identité de la [*sic*] *novas*, gagnée par l'imprécision sémantique caractérisant le mot *roman* [*sic*].

Au problème qui nous occupe s'ajoute donc celui de *romans* que Huchet (1991, 23) considère comme indéfini¹⁴, le terme désignant selon lui tout au plus une œuvre quelconque écrite (éventuellement traduite) en langue romane (ou, plus précisément, dans la langue vulgaire de la communauté romane concernée), par opposition au latin: sont en effet ainsi désignés un traité de fauconnerie, une nouvelle allégorique sur les états du monde et une vie de saint¹⁵, aux côtés de *Guilhem de la Barra* et du *Roman d'Esther*, et nous pourrions ajouter à cette liste, grâce à la consultation de la deuxième tranche de *COM3* (inédiée), l'*Évangile de l'enfance de Jésus*, *Lo romans de las hores de la crot*, la traduction du *Liber beati Augustini*¹⁶, un poème sur l'astrologie (éd. Contini: 1940), *Daurel et Beton*, le *Roland à Saragosse*, la *Chanson de la Croisade*¹⁷, la *Vie de saint Alexis*, celle de *sant Honorat* (dont l'auteur déclare «romanzar aquesta vida»), le *Roman des quatre vertus cardinales*. On peut encore relever dans la troisième tranche de *COM3*, la traduction du *De quinque septenis* d'Hugues de Saint-Victor (Brunel: n° 155), le *Récit du moine qui se crucifie* (Brunel: n° 199), le *Voyage au purgatoire de Saint Patrice*. Huchet (1991, 22-24) concluait ainsi:

En Occitanie, le mot *roman* n'est jamais parvenu à se dégager de son ambivalence sémantique et à constituer un indice générique consistant et stable, renvoyant à des invariants formels (narrativité...) ou thématiques. Il ne constitue pas dans les textes un signifiant autour duquel ont pu s'élaborer une conscience et une histoire du genre romanesque.

Pour autant, *romans* a bel et bien connu un sens restreint, pris en compte dans les dictionnaires, pour référer à une catégorie d'ouvrages littéraires destinés à la distraction, soit une littérature de caractère romanesque, vraisemblablement. C'est ainsi que dans les *Statuts de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem*, on lit cette condamnation faite aux moines, qui vise autant la lecture d'œuvres de fiction que les jeux et la bonne chère, comme Toniutti (2021, 43-44) l'a montré à propos de la version

¹⁴ «la présence du mot *roman* [*sic*] dans un texte qu'on s'accorderait à reconnaître comme romanesque n'assure de rien, dans la mesure où il apparaît à l'intérieur de syntagmes lui conservant son ambiguïté sémantique».

¹⁵ La *Vie de sainte Énimie*, où la métonymie se fait clairement sentir au v. 5: *trais aquest romans de lati*; vv. 11-12: *per que traïs maystre Bertrans/ de lati totz aquestz romans*. Texte de *COM2*, d'après Okada: 1994.

¹⁶ Ici encore, la métonymie est nette dans l'incipit: «Aysi comesson lo romans de sant Augusti que apelha hom *Contemplacio*», à opposer aux vv. 6-11: *un libre de sant Augusti ... ai mes en rima de romans*. Texte de *COM2*, d'après Mushacke: 1890, 1-37.

¹⁷ «Per qu'ie-us dic per entendre que aujatz mo romans» (v. 185).

française de ce texte et d'un passage de l'*Évangile de l'enfance*, où «[c]e type de jugement négatif institue paradoxalement l'autonomie du genre critiqué»¹⁸:

Establit que los frayres que sont a l'enfermaria e jogaran a taulas o ad escax o le giran romans o manjaran viandas deffendudas, que le frayre de l'enfermaria no lor deu donar re de l'emfermaria d'aqui en avan e outra pena non devo portar.

[Il est] ordonné que, aux frères qui sont à l'infirmerie et joueront aux dames ou aux échecs ou liront des romans ou mangeront des viandes interdites, le frère de l'infirmerie doit à partir de ce moment ne plus leur donner quoi que ce soit de l'infirmerie, et ils ne doivent pas supporter d'autre peine.

Même condamnation faite par Ramon Llull aux enfants dont on doit écarter *romans et chansos* pour le *noirimen* de leur âme¹⁹. Cette signification se retrouve dans les *Razos de trobar*, lorsque l'auteur enseigne que le français se prête davantage que l'occitan aussi bien au *romans* qu'aux chansons à refrain et à la pastourelle: «deves saber que la parladura francesa val mays e es pus avinent a far romanç e retronxas e pastorellas, et aycellas de Lemosi valon mays a cansos, a serventes, a verses» (Marshall: 1972, 7). On la retrouve dans les références – souvent succinctes – au répertoire des jongleurs, comme dans *Abril issia* (v. 40: «say romans dir e contar») ou la *vida* d'Arnaut de Marolh qui *cantava ben e lesia romans*, où l'on pensera difficilement à des opuscules religieux ou à des ouvrages didactiques en langue vulgaire. Par contre, dans le cas du v. 4477 de *Flamenca*: «Pren lo romanç de Blancaflor», c'est le complément déterminatif – abandonné dans les reprises anaphoriques des vers 4480 (*cel romans*) et 4485 (*lo romanç*) –, qui permet, certes, d'orienter l'interprétation au sens restreint, mais qui, en soi, ne définit pas pour autant davantage un nom de genre que, p.ex., dans «lo romans de sant Augusti» dans la traduction du *Liber Beati Augustini* (Mushacke: 1890) ou «los grans romanç, coma dels Reys o-ls Emperadors o-l *Breviari d'amor*» du *Compendi* de Joan de Castelnou (Casas Homs: 1969, I, 90).

La différence de statut entre *novas* et *romans* (tant dans son sens large que dans son sens restreint) ressort clairement lorsque l'on prend en compte leur contextualisation: contrairement à *romans*, *novas*, dans les textes narratifs ici discutés, n'est ja-

¹⁸ Texte de *COM3*, d'après Bonnet et Cierbide: 2006.

¹⁹ «Acostumar sos effans a auzir vanetatz, laidas paraulas, romans et chansos, estrumens et las autras chauzas que donan movement de luxuria» (éd. *COM3*, d'après Marinoni: 1997), 'Accoutumer ses enfants à entendre vanités, gros mots, romans et chansons, ainsi que tout ce qui peut inciter à la luxure'.

mais complément ou sujet dans une tournure passive, de *far/faire*²⁰, (*a*)*comensar*²¹, *fenir*²², *acabar*²³, *aternir*²⁴ ou *complir*²⁵, ni l'objet d'un envoi²⁶ ou d'une recommandation²⁷. Il n'est pas davantage complément de *legir*, mais l'est volontiers de (*re*) *comtar*, *retraire* ou même *dire*, ce qui suggère une diffusion exclusivement orale, alors que le *romans* est une réalité matérielle autant que textuelle, comme celui de *Blancaflor* que Flamenca demande à sa suivante Alis de prendre sur la table, qui s'écrit²⁸, se lit en solitaire ou en compagnie²⁹, ce qui rejoint l'intuition de Dubuis (1988, 179) pour qui la longueur des textes est vraisemblablement liée à leur mode de diffusion, oral ou livresque. Rien ne peut donc justifier le parallélisme établi entre *novas* et *romans* sur lequel est venu se greffer l'opposition moderne *roman vs nouvelle*: les deux mots ne s'opposent pas pour la simple raison qu'ils ne s'inscrivent pas dans une classe sémantique homogène et ne s'appliquent pas au même type de référent, comme nous tâcherons à présent de le montrer. On notera au passage qu'aucun des récits brefs occitans connus ne se présente comme *romans*, ce qui peut autant être l'effet du hasard que d'une certaine indépendance de leurs auteurs au regard des milieux cléricaux et, plus généralement, de la culture néolatine.

UNE DÉFINITION CULTUROCENTRÉE

De fait, on ne trouve nulle part, semble-t-il, de définition satisfaisante de *novas*: la notice que Jean Salvat donna au début des années 1960 dans le *Dictionnaire des lettres françaises* a certainement contribué à perpétuer l'idée reçue: «On entend, par ce mot (...), ce que la littérature moderne et contemporaine appelle en France une 'nouvelle', c'est-à-dire un genre intermédiaire entre le roman et le conte, plus étendu que celui-ci, moins long que celui-là», précisant curieusement que «la *nova* [*sic*] se distingue du roman d'aventures en ce que l'on n'y conte qu'une seule aven-

²⁰ Contrairement à *Auzels cassadors, Évangiles de l'Enfance, Guilhem de la Barra, Jaufré, Roman d'Esther, Roman de mondana vida, Vie de saint Alexis*.

²¹ Contrairement à *Auzels cassadors, Roman de mondana vida, Vie de saint Alexis*.

²² Contrairement aux *Évangiles de l'Enfance, Poèmes sur la Géomancie, Rollan a Saragossa, Vie de saint Alexis*.

²³ Contrairement à *Guilhem de la Barra, Roman de mondana vida*.

²⁴ Contrairement au *Récit du moine qui se crucifie*.

²⁵ Contrairement à *Auzels cassadors, Évangiles de l'Enfance, Guilhem de la Barra*. Voir aussi l'explicit de *Fierabras*: «Bon' es d'aquest romans la fi e l'encontrada».

²⁶ Contrairement à *Guilhem de la Barra, Roman de mondana vida*.

²⁷ Contrairement à la *Vida de Sant Honorat*.

²⁸ *Vida de Sant Honorat*.

²⁹ *Débat de la Vierge et de la Croix, Guilhem de la Barra, Vie de saint Alexis, Voyage au purgatoire de saint Patrice*.

ture». Les éditeurs français de l'époque ne manquaient pas du reste de traduire systématiquement par «nouvelles», à commencer par Lavaud et Nelli (1960). Dans son étude de la versification des troubadours, Chambers (1985, 248-249) y voit des «verse novels», ce qui est encore autre chose, et met clairement en évidence le culturocentrisme tant de la critique anglo-saxonne que de la française, que l'on retrouve en Allemagne où l'on parle globalement de «Versnovellen», bien que (Müller: 1930, 10) étendît la notion au «Roman»: «die dichter selbst bezeichneten als novas nur gedichte erzählenden inhalts, also novellen und romane» (*Les poètes eux-mêmes désignaient les 'novas' comme des poèmes de contenu narratif, c'est-à-dire des nouvelles et des romans*)³⁰. Dans son manuel de littérature médiévale occitane, Lazzerini (2001, 220) entend par *novas* des «racconti brevi in octosyllabes a rima baciata», reprenant pour son compte le critère de la brièveté tout en ajoutant des spécifications formelles.

De fait, le seul emploi métatextuel de *novas* dans *Flamenca* ne désigne pas l'œuvre elle-même, comme l'avait déjà bien observé son premier éditeur³¹, pas plus que dans *Jaufré*, contrairement à ce qu'affirme Fasseur après Huchet (1991, 24) pour qui «*Jaufré* et *Flamenca*, que tout lecteur reconnaîtrait comme des romans, se désignent comme *novas*», comme le faisait Müller (1930, 10) et comme le font encore, parmi d'autres, Espadaler (2007, 108) ou Di Luca (2011, 293)³². Lorsque le narrateur dit *Pero a mas novas vos torn* (v. 250), c'est après une digression sur la déchéance des valeurs: il faut donc comprendre 'Mais revenons à notre histoire', ou, à la rigueur, comme le traduit du reste Fasseur elle-même, 'Mais je vous ramène à mon récit', semblablement à Manetti qui traduit: 'al mio racconto', précisant en note: «*storia, narrazione (tecn.), non necessariamente breve*», précision dont on ne sait dans quelle mesure elle renvoie ou non à l'œuvre en vers conservée³³. Spetia (2012, 189) considère sans ambiguïté que «il suo senso sembra essere quello di 'storia, racconto', più che costituire una definizione del testo in esame». Et en effet, il faut bien se garder de voir dans un récit en cours une référence à un quelconque genre: y aurait-il un sens à dire, dans un roman, «Mais je vous ramène à mon roman», comme si la digression qui aurait interrompu la narration n'appartenait pas au roman? Un roman au sens moderne mêle récit, dialogues, commentaires et digressions, et l'auteur de *Flamenca* n'a ici en vue qu'un épisode de son roman, *novas* référant au cours des aventures dont il a interrompu le fil en en suspendant la narration. *Flamenca* n'est donc pas un roman qui «se qualifie lui-même de *novas*» (Huchet: 1992, 11). Cet unique emploi de *novas* se situe au début du récit, lors

³⁰ «ein werk in versen», souligne-t-il (7, n. 1).

³¹ Meyer: 1865, xvii: «le poème lui-même ne prend nulle part cette qualification».

³² Comme Müller, ce dernier pointe également les incipit de *Castia-Gilos* et du fragment Didot.

³³ Manetti: 2008, 93.

de l'évocation de la veille de la Pentecôte qui réunit la cour à Namur pour la foire la plus fastueuse qui s'y tint jamais, à l'occasion du mariage de l'héroïne. L'auteur vient d'évoquer le déploiement de largesse dont tout un chacun fait preuve en cette occasion d'exception, ouvrant, sous une forme dialoguée en vogue dans la poésie lyrique une parenthèse sur le monde actuel dans lequel vit lui-même et ses lecteurs, évoquant la déchéance des valeurs dans des cours où règnent désormais le calcul et l'absence de vergogne. C'est là que l'auteur entend revenir à ses *novas*, reprenant avec le récit du dimanche, où le comte invita Archambaut à rendre visite à Flamenca: *novas* n'a pas pour référent la totalité du récit qui compose *Flamenca*, mais un épisode dudit récit, à savoir le mariage d'Archambaut et Flamenca.

Pour fonder une interprétation générique de *novas*, on s'est souvent appuyé sur l'emploi du mot parmi les références au répertoire des jongleurs que font Bertran de Paris et Raimon Vidal dans leurs *ensenhamens*, ou encore dans *Jaufré* sur lequel nous reviendrons. Examinons tout d'abord ces emplois, en commençant par ceux de Bertran de Paris³⁴:

- | | | |
|----|--|---|
| 10 | Jes no sabes d'Artus tan quant ieu fatz,
ni de sa cort on ac man soudadier,
ni d'Ospinel con aucis l'escassier, ...
Ni no sabetz cossi pres del jayan
de Tideüs cant li tolc lo castel,
ni no sabetz las <u>novas</u> de Tristan, | <i>Vous n'en savez pas autant que moi sur Ar-
thur, ni sur sa cour où il eut de nombreux
soldats, ni sur la façon dont Opinel tua l'es-
tropié, ... Et vous ne savez pas comment,
près du géant, Tideüs lui prit son château; ni
ne connaissez l'histoire de Tristan ni du roi
Marc ni du bel Absalon; je ne pense pas que
vous sachiez quoi que ce soit d'Apolonius, ni
d'Adastre quelque bon fait qu'il fit; ... ni ne
connaissez l'histoire de Floovant qui le pre-
mier prit le commandement de la France;
ni ne savez qui fit périr Hector, ni comment
Andrivet mourut de désir. ... et vous ne con-
naissiez pas l'histoire du roi Gormont ni le
conseil qu'Izambart [lui] donna sur le pont.</i> |
| 20 | ni del rey Marc ni d'Apsalon lo bel;
d'Apoloini non cug sapiatz res,
ni d'Adraste nul bo fag qu'el fezes, ...
ni no sabetz <u>novas</u> de Floriven
que pres premier de Fransa mandamen, | |
| 55 | ni no sabetz qui fetz Ector aussir,
ni d'Andrivet com moric de dezir. ...
ni no sabetz <u>novas</u> del rey Gormon | |
| 64 | ni del cosselh qu'Izambart det sul pon. | |

Selon Huchet (1991, 28), ce passage illustrerait le fait que «la distinction entre l'épopée et le roman n'est pas toujours clairement perçue», tandis qu'Espadaler (2007, 108) y trouve confirmation de la «flexibilidad del vocablo». Huchet y trouve en effet des «indices génériques»³⁵, dont «l'un s'applique à un texte romanesque»

³⁴ Éd. Pirot: 1972, 600-605, ponctuation retouchée. Pirot traduit toujours *novas* par 'nouvelles'. Dans les exemples donnés en hors-texte, nous soulignerons systématiquement *novas* (à l'occasion *novela(s)*).

³⁵ Ces indices se limitent en fait au nom des personnages évoqués.

(*las novas de Tristan*), alors que «les deux autres renvoient à des textes épiques» (*novas de Floriven, del rey Gormon*) (1991, 28-29). Toute l'histoire de la littérature médiévale, en particulier la tradition manuscrite, montre au contraire que la distinction est bien établie, et que l'emploi commun de *novas* que l'on peut ici constater n'a tout simplement aucun rapport avec une catégorie générique: l'objet du savoir du jongleur, ce ne sont pas des romans ou des chansons de geste mais la matière même de ces récits épiques ou romanesques, à savoir l'histoire d'Arthur et de sa cour ou celle de Tristan, la présentation des personnages eux-mêmes et leurs actions (*qui fez Ector aussir, l(o) cosselh qu'Izambart det sul pon*) ou les aventures dont ils sont l'objet ou le sujet (*Ospinel con aucis l'escassier, Andrivet com moric de dezir*). On remarquera au passage que les aventures en question ont le plus souvent donné lieu à des récits longs, si l'on veut bien considérer objectivement les œuvres exploitant la matière arthurienne et celles de l'Antiquité qui nous sont parvenues en ancien français.

L'«*ensenhamen au jongleur*» de Raimon Vidal *Abril issi' e mays intrava* a lui-même pu être rattaché à la littérature romanesque en raison de l'importance qu'y tient la trame narrative (Huchet: 1991, 11 et 1992), bien que, selon Don Monson (1981, 90-94), le poème «se distingue des deux autres œuvres de Raimon Vidal, comme des *novas* en général, et se place nettement parmi les *ensenhamens*». Le mot *novas* s'y trouve à trois reprises, mais seule la première occurrence se trouve inscrite dans un paradigme de genres littéraires³⁶:

- | | |
|---|---|
| <p>— Senher, yeu soy us hom aclis
a joglaria de cantar,
40 e say romans dir e contar,
e <u>novas</u> motas e salutz
e autres comtes esbandutz
vas totas partz azautz e bos,
e d'En Guiraut vers e chansos
45 e de N'Arnaut de Maruèlh mays,
e d'autres vers e d'autres lays
que ben deuri' en cort caber.</p> | <p><i>Seigneur, je suis un homme qui s'adonne au
métier de jongleur-chanteur, et je sais dire et
raconter des romans, et nombre d'histoires et
de 'salutz' et autres contes partout répandus,
gracieux et bons, et les 'vers' et les 'cansos' de
Guiraut, et davantage d'Arnaut de Marolh, et
d'autres 'vers' et d'autres 'lais' [de sorte] que je
devrais bien avoir ma place à la cour.</i></p> |
|---|---|

Dans ce passage – dont Lafont (1992, 266) tire argument pour défendre l'idée de l'importance du narratif dans la littérature occitane médiévale tandis que Brea (1998, 166) y voit établie la complémentarité du *cantar* et du *comtar* dans l'activité du jongleur³⁷ –, le terme, qui ne vise pas l'œuvre même du narrateur, se trouve ici

³⁶ Éd. Field: 1989, t. I, 144.

³⁷ Elle cite également les vv. 182-187 qui se terminent ainsi: «Cantaire fo maravilhos/ e comtaires azautz e rix».

plus spécialement associé à *romans*, au sens restreint d'œuvres narratives en langue vulgaire, et *salutz*, mais aussi à *comtes*, comme COD des verbes *dir* et *comtar*³⁸, dans un emploi analogue au prologue de *Jaufré*. Huchet a justement noté le fait que l'on a d'un côté *romans*, *novas*, *salutz* et *comtes* «définis par leur diffusion», de l'autre, *vers* et *chansos* «définis par leur auteur»³⁹: on a donc bien affaire ici à deux paradigmes distincts, avec d'un côté des genres lyriques clairement identifiés par des noms spécifiques volontiers invoqués pour les désigner par les auteurs mêmes des pièces visées⁴⁰, de l'autre, une terminologie renvoyant à des genres non lyriques mais dont le statut n'est pas toujours net, comme Don Monson l'a montré pour les emplois fondamentalement ambigus de *salutz* et *novas*, termes pourtant censés selon lui désigner deux genres littéraires dont il dit⁴¹: «pour chaque attestation des termes qui les désignent il existe la même ambiguïté que pour *ensenhamens* entre désignation du poème et description de son contenu» (1981, 18, n. 13). Mais si la métonymie est effectivement ici en œuvre, il n'en reste pas moins que, dans cette pièce comme dans ses autres récits, Raimon Vidal ne désigne ses poèmes comme *novas* ni ne prétend écrire des *novas*. Aussi, lorsque Monson affirme que le mot, qui «signifie [...] au premier sens 'nouvelles, information, rapport' (*Neuigkeit, Kunde, Nachricht*)» en vient à prendre le sens de «récit, conte, histoire», et que «c'est dans cette acception qu'il s'applique à un genre poétique» (84), il faut bien se garder de voir dans *novas* le genre que peuvent constituer ces contes en vers, de par leurs caractéristiques générales (récits en octosyllabes à rimes suivies), puisque le lien entre le mot et ces narrations en vers n'est jamais clairement établi, *novas* n'étant pas ici défini comme *œuvre* mais comme *objet de savoir* ou *de narration*, ce qu'indique plus précisément son emploi comme complément de *say* ou de *dir e comtar*, les deux lectures étant possibles⁴².

La seconde occurrence du mot nous fait découvrir une nouvelle acception, dans une construction isolée, avec complément de nom⁴³:

³⁸ Comme ce doit être le cas des genres lyriques évoqués.

³⁹ Huchet: 1992, 18, n. 13.

⁴⁰ Nous mettons de côté la question de l'énigmatique *lays* – appelé par la rime – qui, croions-nous, a plus de chance de renvoyer ici à des airs qu'à quelque genre précis que ce soit.

⁴¹ Ceci étant, on notera avec Huchet (1991, 27) – qui semble confondre *Abril issia* et les *Novas de papagay* – l'intégration surprenante des *salutz* parmi les pièces qui «se racontent».

⁴² *Vers* et *chansos*, pourtant ici également compléments de *say* ou de *dir e comtar*, sont par contre bien des genres, de sorte qu'on les trouve fréquemment employés ailleurs comme compléments de *far*, mais aussi de *s'entremetre de*, *comensar*, *finir*, *mandar*, *portar*, *trametre*, *presentar*, *far prezen de*, *prometre* etc.

⁴³ Transcription inédite de Beatrice Solla que nous remercions.

- Per qu'ieu vos dic, per so car guitz *C'est pourquoi je vous dis, pour que cela vous soit un guide précieux afin de bien vous conduire en société, que vous devrez adapter au changement votre sentiment et votre savoir pour qu'ils n'aillent pas contre le goût [du public], qu'ils ne soient ni vils, ni sots, ni inconvenants, et comment je juge à présent ceux qui, où que ce soit, pour le meilleur ou pour le pire⁴⁴, feront des récits de [leurs] amours dans leurs 'cansos' et d'autres chants également⁴⁵.*
- 1065 c'al canjamen vulhatz canjar
vostre sen e vostre saber
e non sion contra plazer,
vilan, ni fat, ni mal estan
- 1070 ni com jutj' ar sels que faran
vas nulha part, mals fatz o bos,
novas d'amors e sas chansos
e autres chantars eyssamens;

Le contexte n'est certes pas univoque ni dépourvu d'obscurités, mais il nous semble qu'ici, l'énonciateur recommande d'agir comme ceux qui feraient des confidences amoureuses dans leurs *cansos* ainsi que dans d'autres chants. Nous pensons en effet que *novas* a ici le sens que lui donne Guilhem Peire de Cazals lorsqu'il évoque l'éventuelle infidélité de sa dame qui se refuse à lui, après lui avoir rappelé leurs rencontres nocturnes⁴⁶:

- Be-s degra albirar, ans qu'aïtal cor se meta,
cum solia-m far tercià et ora nona
e las autres horas e nostra completa
que durava leu tro qu'om la prima sona.
- Tot sabrai si es fracha o entieyra
ni-m laissa del tot o-m rete,
o si es ges que autr'om la m'enqueira⁴⁷,
- Elle devrait bien se rappeler, avant d'être ainsi disposée [à mon égard], ce qu'elle avait l'habitude de me faire à tierce et à none et aux autres heures, et à nos complies qui dureraient facilement jusqu'à ce que sonne prime⁴⁸. Je saurai bientôt si elle est fourbe ou fiable⁴⁹, et si elle me*

⁴⁴ Huchet (1992) traduit «bien ou mal faites», au mépris de l'accord; peut-être a-t-on ici affaire à une locution adverbiale avec l'issue de FATUM, selon une suggestion de P. Sauzet que nous remercions.

⁴⁵ Field: 1989, 231: «que no siguin [considerats] contraris als gusts [del poble], ni vils, ni folls, ni inecosos, ni com jutjo jo ara aquells qui, allà on sigui, voldran escriure noves d'amors, ben fetes o mal fetes, amb les tonades i les cançons i altres versos igualment». Huchet: 1992, 99, traduit: «il ne faut pas rapporter de choses plaisantes, ni grossières ni sottes ni inconvenantes, ni trop porter de jugements sur ceux qui agiront bien ou mal, où que ce soit, qui feront quelque part, bien ou mal faites, des nouvelles d'amour avec leurs chansons et également d'autres chants».

⁴⁶ PC 227, 8, vv. 13-24; éd. Mouzat: 1954, 62.

⁴⁷ Mouzat met ges entre parenthèses, comme s'il était en surnombre dans cet ennéasyllabe; il faut sans doute élider qu'autr'om. Mouzat met un point-virgule après *sona* du v. 16, contredit par la majuscule de *Tot*, au vers suivant.

⁴⁸ Cf. vv. 11-12: *qu'ieu veni' a lieys e de nueitz et de dias/ totas las veguadas que-m mandava a se, 'car je venais à elle de nuit comme de jour, toutes les fois qu'elle m'appelait auprès d'elle'.*

⁴⁹ Litt.: «rompue ou entière».

o de qu'o vol dir, quar no-m cre;
verament hi falh, qu'ieu no-m pretz ren fadias,
s'illa-m tolh s'amor et autruy la cove,
qu'om no-n fara ja los sens ni las folias,
ni-l guap ni las novas qu'ieu en fas ancse.

*délaisse complètement ou me retient,
ou si un autre, peut-être, la courtoise, ou
bien ce que cela veut dire, car elle ne me
croit pas; elle y manque vraiment, car je
ne prise guère les faux espoirs, si elle me
retire son amour et l'accorde à autrui,
car nul ne fera jamais les choses sensées
ni les folies, ni les vantardises ni les récits
que j'en ai toujours faits⁵⁰.*

Les troubadours nourrissent volontiers leurs chansons des anecdotes de leur vie amoureuse, mais ils le font d'habitude de façon allusive et ambiguë. On peut songer à Bernart de Ventadorn chantant: «Estranha novela/ podetz de me auzir,/ que, can vei la bela/ que-m soli' acolhir,/ era no m'apela/ ni-m fai vas se venir» (*Vous pouvez entendre à mon sujet une étrange histoire: lorsque je vois la belle qui avait coutume de m'accueillir, elle ne m'appelle plus [comme avant] ni ne me fait venir auprès d'elle*)⁵¹. Guilhem semble faire référence aux vantardises qu'il pouvait retirer de son aventure amoureuse avec une apparente indiscrétion peu conforme au *celar* et à la courtoisie qu'il fait valoir dans ses autres chansons.

La troisième occurrence dans *Abril issia*, qui n'a également rien à voir avec la littérature, peut parfaitement se comprendre au sens d'histoires', pour ne pas dire 'potins', avec un emploi absolu au sein de l'expression *comtar novas*:

1445 Vos dic qu'entre-ls valens e pros
n'i a que son ses tot esgart,
e que-us diran a una part
e mest autrui que lur cantes;
e no-y gardaran null vetz
1450 ni nulh temps ni nulha sazo,
e al ters de mot de la canso,
cal que digatz, ilh groniran
e josta vos cosselharan
o-s metran novas a comtar.

*Je vous dis que parmi les vaillants et les preux il
en est qui sont dépourvus de discernement et qui
vous demanderont de chanter pour eux en par-
ticulier ou parmi d'autres; et ils ne feront jamais
attention au moment ni à l'occasion, et au troi-
sième mot de la chanson, quoi que vous disiez, ils
grogreront, et devant vous ils chuchoteront ou se
mettront à papoter.*

⁵⁰ Mouzat: 1954, 64: 'ni ne la louera comme je l'ai toujours fait'. Pour Gambino (2019, 59, § 7), *novas* illustrerait ici l'acception 'canzonatura'.

⁵¹ *BdT* 70, 25: 13-18. Müller: 1930, 150, y voit le sens de 'abenteuer, seltsame geschichte, nouvelle'.

«NOVAS» DANS JAUFRÉ

Se fondant notamment sur l'essai de Müller (1930, 9-10)⁵², Brunel considérait déjà que «[l']auteur a rangé lui-même son poème parmi les *novas*, parmi les récits romanesques dont la littérature provençale du Moyen Age nous donne plusieurs exemples, parfois dans la dimension réduite et le développement d'une action unique qui constituent la *novela*»⁵³. De la mise en réseau et de la comparaison des différents emplois de *novas* dans *Jaufré* et autres œuvres narratives, Huchet (1991, 27 et 29), pour qui *Jaufré* «se définit comme *novas*», conclut⁵⁴:

L'entourage contextuel des indices par lesquels un texte s'auto-désigne comme *novas* ne permet ... pas de l'identifier génériquement avec une clarté suffisante. À la différence de *roman* [*sic*]⁵⁵, le terme *novas* désigne toujours un texte typifié du point de vue du genre de manière incertaine, sans qu'on puisse définir, à la seule lumière des textes, ses traits.

Conclusion où l'auteur se trompe comme ses prédécesseurs sur l'identification du référent puisque *novas* désigne chaque fois *la matière du récit*, non l'œuvre qui s'en fait le support. Même méprise chez Fasseur pour qui *Jaufré* «est également qualifié du terme de *novas* ... par son auteur» (dans Zufferey: 2014, 82, n. 2). On trouve en effet trois occurrences dans le prologue de ce texte, peut-être plus ancien que *Flamenca*⁵⁶, où la valeur générique du mot n'est pas davantage assurée, quoi qu'en ait Huchet ou plus récemment Lee (2006, à propos des vers 21 et 54), selon laquelle «l'autore lo definisce perfino *novas*»⁵⁷. Après avoir fait la réclame du *conte de bona maniera* qu'il les invite à écouter en précisant qu'il en dira autant qu'il en a entendu et qu'il en sait, il ajoute:

⁵² «Bei 1-4 [vv. 21-54] handelt es sich um stellen aus den gedichten selbst; diese geben also unzweifelhaft die benennung durch den dichter wieder» (*Dans 1-4, ce sont des passages des poèmes eux-mêmes: ceux-ci reflètent donc sans aucun doute leur désignation par le poète*).

⁵³ Brunel: 1943, I, xlv; Müller: 1930.

⁵⁴ Il dit aussi (10) le rattacher, avec *Flamenca*, *Castia gilos* ou les *Novas de papagay*, aux textes «dénommés *novas*».

⁵⁵ L'auteur semble oublier sa conclusion sur l'absence d'un «indice générique consistant et stable» dans les emplois du mot (voir *supra*, p. 471).

⁵⁶ Voir Ch. Lee, <<http://www.rialto.unina.it/narrativa/jaufre/jaufre-nota.htm>>: «si propende per una datazione durante il regno di Giacomo I (1213-1276), soprattutto negli anni 1225-30, ma senza escludere datazioni più tardive», ce que fait Espadaler (2007, 104) qui le situe entre 1272 et 1276.

⁵⁷ Di Luca (2011, 293, n. 14) parle d'«autodezignazione» pour le v. 21.

- | | |
|---|---|
| <p>12 E digaz m'en so qu'en volres,
s'ieu en dic, si m'escoteres
ni-m volres de bon cor entendre,
car hom non deu comprer ni vendre
ni l'un ab l'autre conseilar,
16 cant au bonas <u>novas</u> contar;
que quant no son ben entendudas,
a cel que las diz sun perdudas
e a acels non valun gaire,
20 que las auson, a mon viaire;
que aicho son <u>novas</u> rials,
grans e richas e naturals
de la cort del bon rei Artus. ...
per que devon esser grazidas
<u>novas</u> de tan bon luec essidas
e-m patz e sses gap escoutadas.
56 E ditz cel que las a rimadas,
que anc lo rei Artus non vi,
mas contar tot plan o auzi
en la cort del plus honrat rei,
60 que anc fos de neguna lei.</p> | <p><i>Et dites m'en ce que vous en pensez, si je vous la raconte, ainsi vous m'écouteriez et vous attacherez à me comprendre, parce qu'on ne doit pas se livrer à des marchandages ni à des bavardages avec ses voisins quand on écoute conter de bonnes <u>histoires</u>. Car, lorsqu'elles ne sont pas écoutées avec attention, elles sont perdues pour celui qui les raconte, et cela ne vaut guère mieux pour ceux-là qui les entendent, à mon avis: car il s'agit ici⁵⁸ d'une <u>histoire</u> remarquable, grande, riche et véritable, sur la cour du bon roi Arthur. ... parce que des <u>histoires</u> issues de si bon lieu doivent être bien accueillies et écoutées en silence et sans bavardages. Et celui qui les a mises en vers dit qu'il n'a jamais vu le roi Arthur mais a simplement entendu conter cette histoire à la cour du plus honoré des rois qui fût jamais, de quelque confession que ce soit.</i></p> |
|---|---|

Au v. 16, l'auteur ne parle pas de son «texte», mais des histoires ou des aventures qui constituent la matière des textes de cette sorte: «quand on entend conter de bonnes histoires», non, comme le traduisaient Lavaud et Nelli (1960), «quand on entend conter de bonnes 'nouvelles'». On considère depuis Müller (1930, 9) que *novas rials* se réfère au roman même de *Jaufré*, mais il s'agit en réalité des histoires de la cort del bon rei Artus que l'auteur de *Jaufré* entend rapporter dans son roman. On peut comparer *cel ... qe las* (= les *novas*) a rimadas (v. 56) avec les vers 10949-50 où l'auteur fait référence à lui-même comme *cel que-l romantz comenset et aquel que l'acaber*: l'auteur a mis en vers les anciennes *novas* pour en faire son *romans*, ce qui est l'opinion de Spetia (2012, 190) qui considère que dans son emploi de *romantz* et de *canso*, «l'anónimo parla del proprio lavoro di scrittura in opposizione a quanto ha sentito raccontare ... e non genericamente di un racconto o di una storia, cui rinviano invece il *conte* del v. 1⁵⁹ e il già ricordato *novas* dei vv. 16 e 21». Dans *cel qe rimet la canchon* (v. 85), *canchon* semble prendre la place de *novas*, à ceci près que le mot semble moins désigner la source (les aventures retracées) que

⁵⁸ Ainsi comprenons-nous le démonstratif *aicho* duquel on rapprochera *o* du v. 58, COD de *contar*.

⁵⁹ Voir citation p. 484.

le résultat (le *romans*), sans que l'on sache trop ce dont il est exactement question, *canchon* ne pouvant pas correspondre à un texte lyrique mais guère davantage à un texte épique dans ce récit à caractère romanesque, si ce n'est que les actions n'y manquent pas, ce qui lui a justement valu d'être rangé par Mahn (1874) aux côtés de *Girart de Roussillon* comme exemple de poésie épique. Ce voisinage n'est du reste pas sans rappeler la conclusion de *Fierabras* qui est un texte épique⁶⁰:

<p>Bon' es d'aquest romans la fi e l'encontrada, el mieg loc e per tot, qui be l'a escoutada. A Dieu vos coman totz — ma canso es finada.</p>	<p><i>La fin de ce «roman», pour qui l'a bien écoutée, est bonne, ainsi que le commencement, le milieu et partout. Je vous recommande tous à Dieu. Ma chanson est finie.</i></p>
---	--

On peut toutefois songer aux autres emplois de *canso* dans *Jaufré*. Voici comment Augier, effondré, s'adresse à Jaufré qui ne remonte pas de la fontaine où il a plongé au secours de la dame enchantée:

<p>Amicx Jaufre, conpaintz e seiner, anc hom non poc derçar ni peiner en estoria ne in canson⁶¹ vostre par, ni anc vist non fon 8625 ni anc hom non l'ausi retraire.</p>	<p><i>Ami Jaufré, compagnon et seigneur, jamais on ne put décrire ni dépeindre en histoire ou en chanson votre pareil, et jamais on n'a vu [quelqu'un de semblable] ni [n'en] a jamais entendu parler.</i></p>
---	--

De façon semblable, aux vv. 9722 sq., l'auteur évoque la *rica curona* dont le roi se couvre, «que anc en canson ni en gesta/ anc mais tan rica non ausis», où *canson* se trouve dissocié de *gesta* comme s'il s'agissait de deux choses distinctes. Mais on pense naturellement au *platz vos auzir huna rica canso* de *Daurel et Beton*, écrit en laisses, dont le caractère romanesque l'emporte déjà sur le caractère proprement épique (ce que suggère *So es lo romans de Daurel e de Beto*⁶²): *canchon* peut donc être compris dans un sens analogique pour un récit présentant des événements tels qu'on peut en trouver dans les chansons de geste selon la présentation qu'en donne lui-même l'auteur dans son prologue (cité plus bas).

Une autre occurrence (v. 3090) réfère selon Huchet (1991, 26) aux textes – plus précisément aux récits d'aventures – que diffusaient les jongleurs:

⁶⁰ Texte de *COM2*, d'après C. Buridant et A. Kowalska (inédit).

⁶¹ On notera au passage la coordination de *estoire* et *canson* qui n'ont pas le même statut dans la terminologie littéraire.

⁶² Rien ne nous semble justifier l'opinion de Spetia (2012, 186) selon laquelle «Solo nel *Guillaume de la Barre* il termine è utilizzato nell'accezione con cui oggi è comunemente inteso». Comparer avec «Qui aquest romans ligira» dans l'épilogue du *Débat de la vierge et de la croix*, par ailleurs désigné par l'auteur lui-même comme *tenso* (conformément au sens habituel du mot), tiré du même ms. Didot, éd. P. Meyer, *Daurel et Beton*, Paris, S.A.T.F., 1880, lxxv.

<p>... e joglars de moutas manieiras, que tot jorn van per las carieiras cantan, trepan e baorden, 3090 e van bonas <u>novas</u> dizen e las proessas e las guerras que son faichas en autras terras.</p>	<p>... et des jongleurs de toute sorte, qui vont tou- jours par les chemins en chantant, dansant et badinant, et vont racontant de bonnes <u>histoi- res</u>⁶³ et les prouesses et les guerres que l'on fait en d'autres terres.</p>
--	---

Ici, un polysyndète vient mettre *novas* au même niveau que les prouesses et les guerres: il n'est par conséquent pas plus question d'un quelconque genre que de nouvelles que l'on donnerait, mais bien d'aventures. Huchet (1991, 28), qui ne peut s'empêcher d'attribuer à *novas* une valeur générique, a vu dans ce passage l'embryon d'une distinction entre épique et romanesque: «*las novas*, genre narratif, paraît s'opposer à la chanson de geste, genre non nommé mais indirectement évoqué par la mention des 'prouesses' et des 'guerres'»; avant d'ajouter que l'emploi de *canso* au v. 85 – «cel qui rimet la canchon» – vient ruiner la pertinence de cette distinction. Mais l'on se souvient de l'*ensenhamen* de Bertran de Paris où se trouvent évoquées les *novas* tant de Tristan que de Floovent et de Gormont: prouesses et guerres ne sont pas des histoires, mais les événements qui nourrissent romans et chansons de geste. L'auteur de *Jaufré* a donc en vue les aventures qui constituent la matière d'œuvres inscrites au répertoire des jongleurs indépendamment de leur genre, comme il nous le dit encore implicitement dans son prologue (cité plus bas), non ces œuvres même: un même 'conte', une même 'histoire' peut être l'objet de textes différents qui constituent autant d'œuvres particulières qui seuls sont susceptibles de s'inscrire dans le cadre d'une théorie des genres littéraires. Sans être explicite, c'est bien ainsi que Jung (1991, 223) semble comprendre ces occurrences de *novas* quand il écrit, sans se compromettre dans une traduction véritable: «La cour du roi d'Aragon est le lieu extra-diégétique où *cel qe rimet la canso* a entendu la *raso* (v. 85-86) du *cumte* (v. 1) ou des *novas* (v. 16, 21, 54) qu'il s'apprête à raconter», si ce n'est que pour lui, *Jaufré* se présenterait comme «un 'roman royal'», expression dont la correspondance avec *novas rials* laisse pour le moins planer un doute. Il y a toutefois une certaine ambiguïté dans ce que l'on entend par *cumte*. Ainsi, lorsque Huchet (1992, 276-277) affirme que «le 'cumte de bona maneira' (v. 1) rapporté est appelé *novas*», ce qu'il a en tête est clairement le récit en vers anonyme qu'il assimile erronément à un genre «*novas*», mais *conte* y désigne en fait l'histoire que le jongleur a entendu raconter et qu'il entend rapporter à son tour aussi fidèlement que possible sans prétendre en épuiser la *matière* qui ne commence pas avant sa mention aux vers 89-90 (*un'aventura que avenc al rei Artus*); vv. 1-10:

⁶³ Huchet: «récitant des bonnes nouvelles».

- | | |
|--|---|
| <p>D'un conte de bona maniera,
 D'azauta rason vertadeira,
 De sens e de chavalarias,
 D'ardimens e de cortesias,
 5 De proesas e d'aventuras,
 De fortz, d'estrainas e de duras,
 D'asaut, d'encontre e de batailla,
 podez auzir la comenzailla;
 que, se volez, e-us en dirai
 10 aitant con ai auzit ni sai.</p> | <p><i>D'un <u>conte</u> de bonne manière, [traitant d'un] sujet plaisant et véridique, de raison et de chevalerie, de hardiesse et de courtoisie, de prouesses et d'aventures, des fortes, étranges ou cruelles, d'assauts, de rencontres et de batailles, vous pouvez entendre le début; car, si vous le voulez, je vous en dirai autant que ce que j'en ai entendu ou en connais.</i></p> |
|--|---|

On ne peut par conséquent pas adhérer au propos de Huchet (1991, 27) selon lequel *Jaufré* «se définit comme *novas*» dans le prologue, pas plus qu'à sa conclusion: «Une équivalence semble ainsi posée entre *las novas* et le roman (texte en langue romane, typifié ou non quant au genre)»⁶⁴.

AUTRES TEXTES NARRATIFS

Nous mettrons ici de côté la question des *Novas de papagay* qui ne contiennent pas le mot *novas* que seule donne la table du chansonnier *R*. Que de ce que nous tenons comme des romans ne contiennent pas le terme *novas* qui nous intéresse ici, comme *Guilhem de la Barra* que son auteur désigne effectivement comme *romans* dans son épilogue (pas moins de cinq fois), cela n'est pas en soi significatif: l'auteur n'éprouve tout simplement pas pour sa part le besoin d'évoquer les aventures qui constituent la matière de son récit autrement que sous la dénomination d'«*aventuras*», comme dans l'intertitre *Ara comenssan las diverssas aventuras de mossenber G. de la Barra* (avant le v. 2754), sans recourir à l'artifice qui consiste à faire référence à des récits intermédiaires (selon nous des *novas*) pour donner du crédit à son histoire, artifice sans doute plus apprécié dans des récits contés par des jongleurs. Il en va de même de «*So fo el tems com era gais*», où ne manquent pas les références à la poésie lyrique⁶⁵, qui se présente comme un *romanz*, ou de *Blandin de Cormoalha* qui se présente comme un *dictat* parlant d'amour et de chevalerie, avec deux chevaliers en quête d'*aventuras*. Il est évident que l'on avait là divers auteurs, n'appartenant pas aux mêmes «écoles» bien que tous fussent en contact avec les

⁶⁴ Huchet: 1992, 276-277. L'auteur n'en remarque pas moins que *novas* «renvo[ie] plutôt à la matière». Huchet (1991, 27) considère que *cumte* «sert de synonyme» à *novas*.

⁶⁵ Sur l'imprégnation lyrique des textes narratifs, tant brefs que longs, voir p.ex. Huchet: 1992, 12-15 ; Monson: 1992 ; Lafont: 1988 et 1992, 267-269 ; I. de Riquer: 1995 ; Brea 1998: 172-174 ; Espadaler: 2007, 110 ; Ibos-Augé: 2021.

cours fréquentées par les troubadours, chacun ayant ses propres usages linguistiques et stylistiques et ses préférences littéraires, et que la destination de ces textes se distinguait sans doute en visant la seule lecture, privée ou publique⁶⁶; mais ce que nous retiendrons surtout, c'est qu'aucun de ces textes ne fait référence à de quelconques sources de tradition orale (les *novas*) dont leurs auteurs se seraient inspirés, au contraire de *Jaufré* et, possiblement, de *Flamenca* qui étaient vraisemblablement eux aussi conçus pour la seule lecture.

L'histoire de *Castia gilos* est pour notre propos particulièrement révélatrice, car elle repose sur une mise en abyme avec l'inscription délibérée du récit principal dans un récit-cadre, situé à la cour d'Alphonse de Castille. Raimon Vidal commence ainsi: «Unas novas vos vuellh comtar/ que auzi a un joglar», qu'il n'y a pas lieu de comprendre autrement que: «Je veux vous raconter une histoire que je tiens d'un jongleur»; jongleur qui déclare être venu «per dire e per retraire/ un'aventura» advenue à Alphonse de Barbastre⁶⁷. Au terme de son récit, le roi déclare au jongleur, substituant le diminutif *novelas* à *novas* pour des raisons de rime⁶⁸:

- | | | | | | | | | |
|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--------------------------|--|
| 435 | — Joglars, per bonas las <u>novelas</u> ,
e per avinens e per belas
tenc, e tu que las m'as contadas.
E far t'ai donar tals soldadas
que conoisiras qu'es vertat | 440 | que de las <u>novelas</u> m'agrat.
E vuellh c'om las apel, mest nos,
tostemps mai 'Castia-Gilos' —.
Can lo reis fenic sa razo,
anc non ac en la cort baro, | 445 | cavaier, donzel ni donzela,
cesta ni cest, ni cel ni cela,
de las <u>novas</u> no s'azautes
e per bonas non las lauzes,
e que cascus no fos cochos | 450 | d'apenre 'Castia-Gilos'. | <i>Jongleur, je tiens pour bonne, agréable et belle cette <u>histoire</u>, ainsi que toi qui me l'as racontée. Et je te ferai donner des gages tels que tu apprendras comme il est vrai que cette <u>histoire</u> me plaît. Et je veux qu'on l'appelle désormais entre nous «Castia-Gilos». Lorsque le roi eut fini son discours, il n'y eut jamais à la cour de baron, chevalier, jeune homme ou jeune fille, telle ou tel, qui ne prit plaisir de cette <u>histoire</u> et n'en loua les qualités, et que chacun ne fut empressé d'apprendre 'Castia-Gilos'.</i> |
|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--------------------------|--|

Traduire par 'nouvelle' serait là encore non seulement un anachronisme, mais aussi une mésinterprétation quant au référent du mot, et l'allemand 'Novelle'

⁶⁶ Sur la question de la diffusion des textes, voir *supra*, p. 473.

⁶⁷ Même interprétation du mot, bien sûr, dans la déclaration de l'auteur du fragment du ms. Didot évoqué p. 487. Comme Müller: 1930, 9-10 ; Di Luca: 2011, 292 considère que le fragment appartient au «genere *novas*».

⁶⁸ Éd. Tavani: 1999. Sur *novela*, voir aussi *infra*, p. 486.

qu'adopte ici Levy (*SWV*, 428, non répercuté dans *PD*) ne convient pas davantage. Monson (1981, 91) considère que dans aucune de ces quatre occurrences «le terme ne semble s'appliquer à notre poème». Y voir une désignation de l'œuvre même de Raimon Vidal comme on le fait généralement depuis Müller (1930, 150) se trouve en effet contredit par la relative du v. 437 qui désigne les *novelas* comme *l'objet* du récit donné par le jongleur, et c'est moins au récit du jongleur qu'à *l'histoire* qu'il vient de raconter que le roi donne le titre de *Castia gilos*, certainement pas aux vers de Raimon Vidal qui, par la voix du narrateur, dit tenir de ce jongleur son histoire. Ce que les auditeurs sont empressés d'apprendre, c'est l'histoire du héros, non les vers de Raimon Vidal qui s'adressent au lecteur ou à d'éventuels auditeurs. Le sens d' 'histoire' convient donc toujours, même si 'aventures' pourrait parfois convenir ici comme ailleurs, soit une vision construite ou morcelée de la matière dont se nourrit la narration⁶⁹.

Contrairement à *novas*, *novela* peut s'employer au singulier, avec le même sens, comme au v. 1747 de Blandin de Cornoalha, où le mot est également motivé par la rime: «Brianda, una novella/ vos diray d'una damoysella»: il ne s'agit pas de donner des nouvelles de cette personne mais de raconter ce qui lui est arrivé⁷⁰. Dans les vers suivants de *Jaufré*, il est mis en parallèle avec *aventura*, aventure qui ne vaut que par les récits qu'elle est appelée à nourrir et dont la nouveauté fait tout l'attrait:

<p>que ja sabetz vos veramentz e avetz o vist mantas ves, que non manjaria per res, que cort tan esforsada tenga, 150 entro que aventura mi venga o qualque estraigna novella de cavalier ou de pulcella.</p>	<p><i>car vous savez déjà en vérité, et vous avez pu maintes fois le constater, que je ne mangerais pas pour rien, car je ne consacre pas tant d'efforts à tenir ma cour qu'il ne s'y présente quelque aventure ou quelque étrange <u>histoire</u> de chevalier ou de pucelle.</i></p>
---	--

⁶⁹ La question de savoir s'il faut rendre compte du pluriel dans *novas* doit tenir compte du fait qu'il s'agit d'un *pluralia tantum* dans lequel le nombre est grammaticalisé. Seul le contexte peut inciter à préférer l'un ou l'autre sens.

⁷⁰ Des exemples cités par Müller: 1930, 150, nous écartons les trois derniers, soit 3 où Cluzel traduit justement *auzi la novella del mal que* par: «apprit le mal que» (Boutière et Schutz: 1973, 389); 4, car c'est la nouvelle et non *l'histoire* («abenteuer, seltsame geschichte, nouvelle») qui court à travers le Roussillon et la Catalogne, après le décès dramatique de Guilhem de Cabestanh et de sa dame; et 5, où c'est semblablement la nouvelle de la trahison de la dame et de l'ami de Guilhem de Sant Didier qui fut connue de la terre entière. Et l'on notera au passage que, dans ces *vidas*, l'emploi de *novel(l)a* ne peut précisément pas être justifié par la rime.

Sont distinguées ici *l'aventura* que peut vivre le héros et celle qui advient à autrui, objet d'une *novella* qui la raconte⁷¹ dans un rapprochement qui se retrouve dans le prologue de *Blandin de Cornoalha* où le narrateur annonce au lecteur qu'il va leur raconter l'histoire de deux chevaliers qui se jurent fidélité avant de partir à l'aventure: «E intren s'en per los desertz/ com bons cavaliers et apertz,/ tot jorn lur aventuras sercan/ e de lur novellas parlan»⁷² (*Et ils s'engagèrent dans des terres inconnues en chevaliers bons et aguerris en quête d'aventures tout en se racontant leurs histoires*).

Les mêmes remarques peuvent être faites à propos du fragment Didot qui commence ainsi: «A vos que etz aysi dirai/ unas poucas novas que ay/ auzidas dire, non a gayre,/ mas riman las vos vulh retraire»⁷³. Bien qu'il y vît «une nouvelle inconnue», Meyer (1880, xciv) rend l'incipit par «Je vais vous dire une aventure nouvelle que j'ai ouï conter il y a peu», alors que Huchet (1991, 25) considère que l'auteur «procède de manière identique» à celui de *Flamenca*, de même que Di Luca (2011, 292-293) qui parle d'une «autodesignazione», alors qu'il n'est pas ici question du texte que l'auteur nous propose mais des *novas* qu'il a entendu dire, autrement dit des histoires qu'il a entendu raconter et qu'il entreprend de rapporter à son tour dans une composition en vers, en une formule qui rappelle étrangement l'exorde de *Castia gilos* comme les vv. 21-23 et 53-60 de *Jaufré*: les *novas* qui font la matière de tous ces récits renvoient en fait à une tradition orale dont le narrateur se donne, à raison ou par artifice, comme l'héritier et le transmetteur au travers d'une création originale en vers à laquelle il ne donne par contre pas de nom. S'il distingue bien deux moments dans le processus créatif: «el conocimiento del asunto y su posterior disposición en un texto rimado, o sea, su transformación en obra de arte», Espadaler (2017, 113) néglige le fait récurrent que c'est précisément à «la indicación de la fuente» que le terme de *novas* est associé, cette source même qui «forma parte de los recursos con los que el escritor medieval ofrece garantías de su valía y del interés de su historia»⁷⁴. Naturellement, l'amputation des parties initiale ou/et terminale ne permet pas de savoir si un récit tel que *Flamenca* correspond ou non à ce schéma, mais le simple fait que le narrateur dise revenir à ses *novas* au v. 250 nous semble le suggérer.

⁷¹ Espadaler (2007, 108) comprend autrement: «un acontecimiento inusitado a cargo de un caballero o de una doncella».

⁷² Éd. *COM2*, d'après Galano: 2003.

⁷³ Éd. Di Luca: 2011, 290; trad. nôtre: «A vous qui êtes ici, je vais raconter une histoire dont j'ai entendu parler, il n'y a pas longtemps, mais c'est en vers que je veux vous la rapporter».

⁷⁴ De façon différente, Brea (1998, 168, n. 11) qui voit dans *novas* «un término 'acuñado' para designar un tipo de texto narrativo» comme dans les *Novas de papagay*, reconnaît que «aunque no deja de ser utilizado también en el interior de otros (o de los mismos) de un modo similar a comte».

DES NOUVELLES À LA NOUVELLE

Du fait que *novas* peut également signifier ‘informations fraîches, nouvelles’, V. Fasseur, pleinement consciente de l’inexactitude qu’il y aurait à «assimiler le genre médiéval d’oc à celui qui est apparu plus tard en France» mais n’en adoptant pas moins l’idée selon laquelle «*novas* peut signifier soit les événements rapportés, soit le poème qui les contient» (Monson: 1981, 85), tire l’intéressante conclusion suivante⁷⁵: «l’auteur de *Flamenca* (...) anticipe sur l’ambiguïté, constitutive du genre de la nouvelle au moment où elle émerge en France, entre la désignation du genre littéraire et sa matière: sous la plume de l’auteur de *Flamenca*, les *novas* sont un discours littéraire, déployé à partir de la propagation de *novas* et *novellas*»⁷⁶. Mis de côté l’interprétation de *novas* comme ‘discours littéraire’, l’auteur développe ici l’idée – abordée ailleurs par U. Limacher-Riebold (2005) – que *Flamenca* se nourrit des innombrables nouvelles, potins et bavardages qui ponctuent le récit: les deux sens de *novas* «renvoient à une genèse commune de la narration, qui se nourrit et prend forme de nouvelles fraîches ou présentées comme telles, en tout cas d’informations colportées qui deviennent sa matière», ce qui sera, nous dit-elle, «le processus de genèse des *Cent nouvelles nouvelles*». Il y a là un essai d’interprétation suggestif, là où, ayant constaté l’impossibilité de différencier les «*novas*» du roman et de démêler le sémantisme du terme, dont les emplois dans *Jaufré* et les *Leys d’amors* lui semblent chargés de contradictions, Huchet esquive le problème terminologique en se tournant vers la mise en fiction de la lyrique⁷⁷, alors que Spetia (2012, 186-191), qui s’est plus spécialement penchée sur les désignations de *Jaufré*, se montre davantage intéressée par les caractéristiques littéraires générales de l’œuvre, telles que la critique moderne s’applique à les identifier.

C’est un fait que, dans *Flamenca*, *novas* a le plus souvent le sens de ‘nouvelles que l’on communique à autrui’, synonyme de *novelas* en son sens habituel, parfois employé dans *Jaufré* dans des emplois qui témoignent de ces affinités. Toutefois, ce rapport entre nouvelles et aventures n’est pas une particularité de *Flamenca* ni des autres textes abusivement classés comme «*novas*» – on peut le relever dans *Blandin de Cornoalha* p.ex. –, et il ne s’agit jamais ici que d’un procédé narratif dépourvu

⁷⁵ Dans Zuffèrey: 2014, 84. Rappelant le sens premier du mot, Huchet (1991, 25) considérait que, «Par continuité métonymique, le mot a désigné le discours ou le récit rapportant ces nouvelles, puis tout simplement un genre ».

⁷⁶ L’auteur emploie ici *novas* au sens littéraire, *novellas*, au sens vulgaire.

⁷⁷ Huchet: 1992, 275-300. L’exercice rhétorique auquel se livre le critique est pour le moins acrobatique (p. 278): «*Las novas* ne représentent-elles pas le pluriel de la littérature, l’espace narratif destiné à accueillir la pluralité des voix de la littérature pour qu’elle y connaisse un renouveau?» Ce que L. Spetia (2012, 187) interprète comme «una pluralità di voci, risultato di un rapporto dialogico tra lirica e romanzo».

de portée générique. De fait, la formule stimulante de Fasseur ne fonctionne que dans notre représentation faussée d'un genre que nous convenons d'appeler «*novas*» contre les évidences, et que l'on s'obstine à identifier peu ou prou à la nouvelle moderne. Le rapprochement n'en est pas moins évocateur en ce qu'il s'appuie sur la proximité sémantique des deux acceptions, avec le passage d'événements vécus notables, à caractère plus ou moins privé, le plus souvent déconnectés les uns des autres, à celui d'aventures mémorables, stimulant l'intérêt et l'imagination, en se déplaçant de la réalité quotidienne des personnages vers la fiction littéraire de l'intrigue. Roger Dubuis (1991, 20-24) a d'ailleurs pu montrer comment, dans la littérature française, nouvelles et aventures pouvaient être liées, la nouvelle étant porteuse à la fois de nouveauté et d'intérêt, ouvrant la voie à la relation d'événements non plus simplement nouveaux mais mémorables: il ne s'agit plus alors de rapporter des nouvelles mais de raconter une histoire, ce qui est précisément l'essence du romanesque. La différence est que l'af. *novele* pouvait même avoir le sens de 'relation, récit', ce qui peut du reste expliquer l'existence d'un verbe *noveler* (et *renoveler*), aux sens de 'rapporter une nouvelle' ou 'rapporter, raconter', qui n'a pas d'équivalent en ancien occitan, bien que le l'hapax *noellaire* de la *vida* d'Elias de Fonsalada en présuppose l'existence⁷⁸.

NOVAS HORS DE LA LITTÉRATURE NARRATIVE

En dehors des textes narratifs ou des références qui se rapportent à des récits où le mot offre le sens d' 'histoire, aventures', *novas* connaît des emplois métatextuels divers qu'il convient à présent d'explorer.

NOVAS DANS LA LITTÉRATURE RELIGIEUSE

Novas est également employé dans des textes non littéraires au sens étroit, mais de nature narrative, comme la *Passio imaginis Domini Nostri Jesu Christi* du XIII^e siècle (éd. Chabaneau et Reynaud: 1890), où l'on conviendra que le terme de 'nouvelle', au sens générique qu'on lui attribue, est parfaitement inadéquat, là où le sens de 'récit, relation d'événements', voire, 'développements' s'impose, comme ici⁷⁹:

⁷⁸ «No bons trobare mas noellaire fo» (éd. Boutière et Schutz: 1973, 235).

⁷⁹ Éd. Chabaneau et Reynaud: 1890, 237 (voir aussi 333, 346, 364 et 400). Il cite auparavant le texte de la Vulgate qu'il reprendra ensuite en occitan.

Sainz Ieronimes fon uns bons hom, e fez moutaz meravillas en sa vida, e direm vos n'una; car si dire las vos voliam totas, longas novas serian. (280)

Aquellas quatre bestias signifavan las quatre evangelistas, e non vos direm l'istoria minga aoras, car trop serian longas novas. (. 333)

Saint Jérôme fut un homme bon, et il fit de nombreuses merveilles dans sa vie, et nous vous en dirons une; car si nous voulions toutes les dire, ce seraient de longues histoires [à raconter].

Ces quatre bêtes représentaient les quatre évangélistes, et nous ne vous [en] raconterons pas l'histoire maintenant, car ce seraient de trop longs développements.

(On aura noté l'opposition entre *istoria* et *novas* dans le second passage.) Qu'est-ce qui peut en effet motiver la renonciation du narrateur à approfondir les sujets qu'il évoque sinon que poursuivre le déroulement de la *Vie de saint Jérôme* ou le récit de l'*Apocalypse* le mènerait à de trop longs développements? Le même genre de réticence est exprimé en des termes différents dans le récit occitano-catalan des aventures du chevalier Huc et de Madona: «lo comte e N'Uch foren vengut/ a la carreta sus l'escala./ Si-us desia quinya ne quala/ ela era quant le devaleron/ ne-Is pobles quant la remireron,/ trop seria larc per contar/ ne ja no-u poria dictar», cité par Espadaler (2007, 112)⁸⁰. Dans la *Passio*, la portée sémantique de *novas* se déplace nettement de l'histoire – la matière relatée – vers son exposition, sans que l'on puisse parler pour autant d'une catégorie littéraire relevant de la théorie des genres. Il nous semble même que l'on se rapproche ici d'un autre sens du mot que l'on rencontre dans la septième épître de Guiraut Riquier.

NOVAS CHEZ GUIRAUT RIQUIER

On rencontre au sein de l'épître XI de Guiraut Riquier, dans la *declaratio* attribuée à Alphonse de Castille, deux occurrences du mot⁸¹:

E silh c'ap cortezia
et ab azaut saber
se sabon captener
225 entre las ricas gens,
per tocar esturmens,
o per novas comtar
d'autrui, o per cantar
autrus vers e cansos ...

Et ceux qui savent se conduire parmi les gens de condition avec courtoisie et le savoir approprié pour jouer de la musique ou pour conter des histoires [empruntées à] d'autres, ou pour chanter les 'vers' et les 'cansos' d'autrui
...

⁸⁰ Éd. Badia et Soberanas: 1996, vv. 532-538.

⁸¹ Éd. Linskill: 1985.

- | | |
|---|--|
| <p>265 car qui sap cansos far
e vers d'aucturitat
e <u>novas</u> de bon grat,
de bels essenhamens,
mostran temporalmens
o espiritual</p> <p>270 per c'om pot ben de mal,
sol se vol, elegir,
honor deu possezir
el mon ...
pus [qu']autre trobador;</p> | <p><i>car qui sait faire des 'cansos' et des 'vers' faisant autorité, et aisément des <u>recits</u> [contenant] de beaux enseignements⁸² montrant pourquoi l'on peut, dans le domaine temporel et spirituel, distinguer, pourvu qu'on le veuille, le bien du mal, doit posséder plus d'honneur en ce monde ... qu'un autre troubador;</i></p> |
|---|--|

Ce qui nous paraît en fait déterminant pour l'interprétation de ces emplois est le contexte de l'épître, qui constitue un plaidoyer en faveur d'une reconnaissance de la hiérarchie professionnelle qui s'observe dans l'exercice de l'art de *trobar*: l'élite des troubadours crée et enseigne, là où le jongleur interprète et vise la distraction de son public. Le premier passage se réfère en effet à une catégorie de jongleurs de second rang, ce qui amène à voir dans *novas comtar* – et le verbe est naturellement déterminant –, le fait de conter des histoires; le second se réfère par contre à la plus haute catégorie des troubadours (les *sabens*) qui ont *saber* et *sen* et, en faisant des *vers*, font *d'aucturitat* (Linskill: «d'une manière magistrale») des compositions parfaites (*trobars fi e bos*) et de *bels ensenhamens* (XI, *Expositio*, vv. 825-833), ce qui rappelle le *savi* de la quatrième épître: Guiraut semble viser les troubadours (l'*autrui* du v. 228) qui créent ces fictions édifiantes (*far novas*), tels que Raimon Vidal ou Arnaut de Carcasses, non ceux qui les diffusent, bien que lui-même ne semble pas s'y être jamais intéressé⁸³. Le mot ne se trouve que chez Guiraut comme complément de *far*, si l'on met de côté une occurrence chez Guilhem Peire de Cazals, au sens différent, commentée p. 478-479: il est ailleurs complément de *saber*, *contar*, *dire*, ou même *retraire* dans les *Razos de trobar* (éd. Marshall: 1972, 18-19), soit des verbes utilisés «para referirse a la acción de narrar, sin que importe la adscripción de género ni la medida» (Espadaler: 2007, 107). On peut donc comprendre *far novas* comme «inventer des histoires», les histoires que le troubadour met en scène et en

⁸² Plutôt qu'une asyndète, nous comprenons comme Linskill (qui ne traduit pas *novas*): des histoires *aux* beaux enseignements, rapportant *mostran* à *novas* plutôt qu'à *essenhamens*.

⁸³ Linskill laisse quant à lui flotter une incertitude quant au sens exact de *novas* qu'il ne traduit finalement pas: d'abord «jouant de leurs instruments, récitant des *novas* d'autres auteurs, chantant des vers ou des chansons d'autrui»; puis «celui qui sait composer d'une manière magistrale chansons et *vers* et *novas* gracieuses contenant de beaux enseignements» (à noter qu'il néglige le caractère adverbial de la locution *de bon grat* en en faisant une épithète à *novas*, au demeurant comme Müller: 1990, 113-114).

vers (soit des scénarios) plutôt que les compositions en vers qui en sont l'aboutissement textuel comme on est immanquablement tenté de le faire.

Cette interprétation est toutefois remise en cause par le fait que l'expression *far novas* se retrouve avec un sens différent dans l'incipit de l'épître VII «qui consiste en un discours sur les six principales hontes et sur les devoirs d'un prince envers ses sujets», ce qui lui vaut d'être rapproché d'un sermon populaire (Linskill: 1985, 43 et 100): *Estas novas fe Guiraut Riquier l'an MCCLXIX*. Constatant l'impossibilité de comprendre *novas* au sens où il l'entend⁸⁴, Müller (1930, 12, n.) l'attribue à l'initiative d'un copiste dont il semble pourtant peu probable qu'il se soit permis d'interférer dans les rubriques si précises et «plus ou moins prolixes» (Zufferey: 1994, 6) du livre de Guiraut, même si, pour un emploi aussi isolé, on ne peut totalement écarter l'hypothèse d'une mélecture de la copie dont disposait le scribe⁸⁵. On pourrait sans doute plus facilement accepter l'hypothèse qu'une rubrique primitive *Estas novas letras* etc., à rapprocher de celle de la VIII^e (*Estas letras trames Guiraut Riquier a N'Aimeric de Narbona, a Tonis*), ait été accidentellement raccourcie⁸⁶. Le copiste, qui fait apparaître *novas* aussi bien en tête de l'épître que dans la table, semble en effet tout à fait familier de la littérature qu'il recopie. Linskill (1985, 100 et 239) voit quant à lui dans *novas* un «[t]erme désignant probablement une composition de caractère didactique», traduisant par: «Guiraut Riquier fit ce discours en 1269»⁸⁷.

Il nous paraît bien aventureux de voir dans cette «désignation» de *novas* «un sens très large» (Monson: 1981, 85)⁸⁸, tel que, p.ex., 'composition', qui s'applique-

⁸⁴ «Die annahme, daß es Guiraut selbst wegen des belehrenden inhaltes – abhandlung über die 6 arten der *vergonha* – so genannt habe, hat wenig wahrscheinlichkeit für sich, da er ausdrücklich zwischen *novas* und *ensenhamens* unterscheidet» (113) (*L'hypothèse que Guiraut lui-même l'ait appelé ainsi en raison de son contenu instructif – il s'agit d'un traité sur les six espèces de honte – est peu vraisemblable, puisqu'il fait explicitement la distinction entre novas et ensenhamens* [dans la *declaratio* citée plus haut, p. 490]).

⁸⁵ S'il envisage que Guiraut pût en être l'auteur, il ajoute: «Aber selbst wenn das hier der fall wäre, würde die falsche bezeichnung bei einem so späten dichter nicht verwunderlich sein, obwohl sich Gr. im allgemeinen bemüht, die alten formen der dichtkunst innezuhalten» (*Mais même si c'était ici le cas, l'erreur d'appellation ne serait pas étonnante de la part d'un poète aussi tardif, bien que Guiraut s'efforce en général de conserver les formes anciennes de l'art poétique*).

⁸⁶ On pourrait également penser à un primitif *Estas novas rimadas* etc., mais l'expression n'est connue que de Molinier et son école.

⁸⁷ Linskill: 1985, 101 (renvoi), 108 (trad.) et 239. Partant du référent, Gambino (2019, 62) parle de «Lettera in versi».

⁸⁸ C'est également le point de vue de Huchet (1991, 29) selon qui le terme *novas* qui «englobe différents modes de narration [*romanesque et épique*], ne paraît pas totalement dénué de rapport avec le discours lyrique et peut, comme dans *Las novas del heretje* ou du [*sic*] *Breviari d'Amor*, ne pas dédaigner le didactisme, soit ce que la modernité appellerait la théorie» (d'où il faut retrancher le *Breviari*

rait à la fois aux épîtres VII et XI, d'autant que le mot, nous l'avons montré, n'est jamais utilisé par les poètes pour désigner leurs propres compositions: si la rubrique est bien authentique, il convient de faire appel à la polysémie du terme. Le sens de 'discours' qui semble ici convenir – mais 'exposé', 'réflexions', 'considérations' conviendraient tout aussi bien –, correspond à une catégorie rhétorique assez générale: *novas* désignerait ainsi une catégorie particulière de *dictatz* – c.-à-d. de compositions en vers –, consistant en un exposé aux réflexions argumentées dont le sujet peut tourner autour de considérations quelconques, telles que des questions d'éthique⁸⁹. Pour autant, son caractère exceptionnel ne permet pas de voir dans l'emploi de Guiraut une étiquette de genre, bien qu'un genre didactique qui lui corresponde fût bel et bien constitué avant même de se pratiquer dans l'orbite d'Alphonse le Sage, avec des dispositifs rhétoriques variés, dont la marque formelle est le recours au même couplet d'hexasyllabes qui est «la forme la plus habituelle» des pièces délivrant des *ensenhamens* (Monson: 1981, 168)⁹⁰, à laquelle Cerveri recourt tant dans le *Mal dit ben dit* que dans la *Faula del rossinyol*, forme déjà utilisée dans la traduction des *Disticha Catonis* et par Arnaut de Marolh dans un de ses *salutz* qui a précisément des affinités avec le genre didactique (Cerullo, dans Gambino: 2009, 129-131)⁹¹ et qu'on retrouvera notamment chez Raimon de Cornet dans son *Doctrinal*, sa glose et ses lettres: on a affaire ici à une tradition de littérature didactique et morale dont on ne saurait dire qu'elle se nomme de quelque manière: c'est ainsi que Don Monson a montré que les emplois d'*ensenhamen(s)*, terme que l'on a pu également assimiler à une étiquette de genre, peuvent toujours être interprétés comme *référant au contenu*, et non aux pièces elles-mêmes⁹².

NOVAS DANS LES RUBRIQUES

Dans le chansonnier *N*, «So fo el tems com era gais» est précédé de la rubrique «*novas inperials*» qui semble inspirée des *novas rials* de *Jaufré*: rien ne permet de

qui ne s'est jamais et n'est nulle part présenté comme *novas*). Cette signification vague et confuse cache en réalité un bouquet d'acceptions diverses relevant de la polysémie et s'inscrivant dans des contextes et des cadres culturels distincts.

⁸⁹ Gambino: 2019, 50, pour qui, dans les *Leyes*, il s'agit d'«un termine tecnico per 'testo', specie in versi», voit plus précisément dans l'épître VII un «[t]esto in versi che può veicolare una lezione di morale» (ce qui est une description du référent).

⁹⁰ Pièces d'Amanieu de Sescas, Arnaut Guilhem de Marsan, At de Mons et Garin lo Bru.

⁹¹ *Tan m'abellis e-m plaz*, éd. Gambino: 2009, 354 sq. Voir aussi le fragment anonyme *Donna, mesaçeu sui*, éd. Ramuner, dans Gambino: 2009, 694 sq.

⁹² Monson: 1981, 17-29, et sa remarque (18, n. 13) citée plus haut, p. 477. On peut rapprocher ces cas de celui de *tenso* qui, chez les troubadours, désigne la dispute en cours plutôt qu'un genre dialogué comme les regroupements et les rubriques des manuscrits pourront donner à le penser.

penser que le copiste ne se réfère pas ici à l'histoire que Raimon Vidal a entrepris de raconter plutôt qu'à son texte même où *novas* ne désigne jamais ni le récit ni l'histoire racontée.

Le cas de la rubrique «Aiso son las novas del heretje» détone au point que Meyer (1879, 234), qui traduisait «Ceci est la *nouvelle* de l'hérétique», considérait qu'elle «n'a probablement pas d'autre autorité que celle d'un copiste». L'auteur de ce texte du milieu du XIII^e siècle⁹³ a en effet choisi la forme d'une *disputatio* fictive, certes déséquilibrée puisque Izarn, l'inquisiteur qui lance le débat, se charge le plus souvent de développer ses propres arguments, laissant peu d'espace – à cheval sur deux laisses (vv. 530-650) – aux réponses de Sicart. Il s'agit ici d'une composition en laisses d'alexandrins conclues sur un hexasyllabe, enchaînant par la rime avec la laisse suivante, procédé qui correspond dans la poésie lyrique, comme l'a relevé Meyer (1879, 234 et 241), au principe des *coblas capcaudadas*, système volontairement emprunté à la *Chanson de la croisade albigeoise* auquel ce texte constituerait un «appendice naturel»⁹⁴.

Bien que considérant lui aussi que la rubrique est sans doute imputable au copiste (10 et 116)⁹⁵, Müller (1930, 14) considère contradictoirement que le sens étymologique de *novas* ('choses nouvelles') était ici sollicité par le poète qui «viel-mehr wollte er dadurch ausdrücken: 'hierin steht etwas neues über einen ketzer, über den ketzerischen glauben der Albigenser'» (Qui *voulait plutôt exprimer*: «*Il y a quelque chose de nouveau ici sur un hérétique, sur la foi hérétique des Albigeois*»), ajoutant que *novas* n'était pas une notion aussi précise («kein fester begriff») que *pastorela*, ce qui expliquerait que les traités de poétique n'en donnent pas de définition. Gambino (2019, 62) y voit la désignation d'une «Opera di propaganda religiosa, trattato teologico», ce qui est une caractérisation du référent et ne signifie par conséquent pas que tel est le sens du terme dans la rubrique. Le sens de 'Streit' (SWV, 426) pourrait peut-être convenir en dépit de l'attitude prudente et plus ou moins approbative, que d'aucuns trouveraient goguenarde, de Sicart. Levy donne ainsi un extrait de la version occitane de la *Gesta Karoli (Roman de Philomena)*⁹⁶, où *No es aissi ora d'aver novas ni d'aver contensa*⁹⁷ constitue une variante du plus explicite *Non es loc, so dixx Karles, de tennsonejar*, le texte latin mettant en avant l'aspect polémique: *Non est locus, dixit Karolus, litigandi*. On peut comprendre

⁹³ P. Meyer: 1879, 240: «peu après 1244».

⁹⁴ On le retrouvera dans le *Poème de la Guerre de Navarre* de Guilhem Anelier (1278-1277).

⁹⁵ Voir aussi Thiolier-Méjean: 1996, 11. Ricketts: 2000, 75 sq., ne traduit pas ni ne commente.

⁹⁶ SW5, 426-427.

⁹⁷ Voir aussi PD, 262, 'converser, s'entretenir'. Il est à noter que *novela* entre dans le même contexte dans la *Guerra de Navarra: Que-ls baros de la terra an noelas e content, / si que res no s'i fa ni s'y ditz leialment*; cité dans SWV, 428.

ici la locution *aver novas* quelque chose comme ‘échanger des arguments’ plutôt que comme ‘avoir des mots, se disputer’⁹⁸. L’expression est du reste relevée ailleurs dans la *Gesta Karoli*, dans un passage où il est question de réconciliation, que Levy rattache à l’acception ‘Gespräch, Unterredung, Unterhaltung’, avec le sens de ‘sich unterhalten, reden’: *Avudas que agro lurs novas entr’ elb[s], Falco e sa moler anero penre comjat de K[arle]*. On peut également rapprocher de cette locution une autre, *metre qqn en novas*, dans tel passage de la *Vita sancti Panthaleonis et Passio*, classé par Levy sous la même acception générale⁹⁹:

Cant venc un jorn, e lo lo sonet aquest veïlz Hermelaus, cant passava, aici con solia, per la carrera, e fez l’intrar laintre en la masoneta on s’era escondutz. E cant Panthalis intret, saludet lo Hermelaus, e dis: «Deus te don gauh, enfans.» Respondet l’enfans, e dis: «Et a te don gauh e te fassa digne de tota honor.» Ab aitant le veïlz va lo penre per la man, e dis li que se sezes. E pois acomenset lo metre en novas, e dis li: «Filz, con estas tu? O de qual doctrina es? O qual disciplina seques?»

Quand vint un jour où ce vieil Hermelaus l’interpela, alors qu’il passait comme il en avait l’habitude, et le fit entrer dans la maisonnette où il s’était caché. Et quand Panthalis entra, Hermelaus le salua et dit: «Dieu te donne joie, jeune homme.» Le jeune répondit en disant: «Et qu’à toi Il donne la joie et te rende digne de tout honneur.» Alors le vieux va le prendre par la main et lui dit de s’asseoir. Et puis il entreprit de converser avec lui, et lui dit: «Fils, comment es-tu? Ou bien: de quelle doctrine es-tu? Ou encore: quelle discipline suis-tu?»

Levy propose dubitativement «‘sich mit jmdm. Unterhalten?’ oder ‘ausfragen?’» (*SW V*, 426; cf. «s’entretenir avec? ou questionner?» dans *PD* 262). Si Panthalis se réfère bien à l’échange qu’il engage de cette façon, c’est plus précisément à la formulation des questions qu’il enchaîne que l’expression semble renvoyer («il entreprit de le questionner»), mais ce sont bien évidemment les réponses qui lui importent et l’échange que celles-ci alimentent¹⁰⁰. Les *Novas del heretje* commencent justement de cette façon: *Diguas me tu, heretje, parl’ ap me .i. petit...*, même si ce n’est là qu’un dialogue fictif où l’inquisiteur somme l’hérétique de répondre à ses

⁹⁸ Gambino, art. cit., 58: ‘conversare’ (§ 3.1).

⁹⁹ Éd. Chabaneau et Reynaud: 1890, 379, ll. 43-51. Gambino: 2019, 58, § 2.5: ‘domandare’.

¹⁰⁰ L’expression serait ainsi proche de *novas demandar* (‘s’informer, se renseigner’) que l’on trouve dans *Guilhem de la Barra* (v. 4706), lorsque le baron et ses dix compagnons partent *incognito* et s’enquière auprès des bourgeois de savoir à qui appartient le château qu’ils ont sous les yeux. De façon semblable, dans *Blandin de Cornoalba*, Guilhot engage la conversation avec un berger en lui demandant s’il a à manger, le narrateur décrivant leur échange au moyen de la formule *novas contar*, au sens de ‘échanger des propos, converser’ (v. 624): «E mentre che els se dinavam/ e lur novas aqui contavam,/ viron venir un messagier etc.» (éd. Galano).

razos (v. 43), le *commettant* de divers *disputamens* (182) afin qu'il dise son *vejaire* (350). Pour autant, ce qui est mis en avant, ce sont les réponses de l'hérétique plutôt que les questions qui lui sont posées. On trouve des emplois analogues dans la *Guerra de Navarra*¹⁰¹:

E.l governador fun d'escoltar ben aizitz,
 e diss lor: «Francs borgues, yeu vos ai ben auditz;
 enantz que-l foc s'espanda, vuill que sia escantitz.
 audirai l'autra part, per que o contraditz,
 710 Ni si an dreit per que-s deian esser bastitz.
 E puiss mandarai Cortz e savis e-eslegitz,
 e maintz barons ondratz que son de sen garnitz,
 e qu'aujan les razos sens novas ni sens critz;
 quar yeu vuill que per dreitz ne siatz devezitz,
 715 e cel que dreit n'aura qu'en sia dessazitz.
 E jur vos, pel Seinnor qu'en croz fo aremitz,
 que non i a ningun, si-l dreit me contradiz,
 qu'eu no-l sia enemics tro a qu'el sia delitz.»
 Ez ap aquestas novas, del Borc se fo yssitz,
 720 coma governador qu'era de sen garnitz...

Et le gouverneur écouta attentivement, et leur dit: «Bons bourgeois, je vous ai bien entendus; je veux que le feu soit éteint avant qu'il ne s'étende. J'écouterai l'autre partie, parce qu'elle contredit cela, [pour savoir] s'ils ont droit d'être fortifiés. Et puis je manderai une assemblée, avec les sages et les élus, et maints barons honorables et sensés, pour qu'ils écoutent les arguments sans discussions et sans cris; car je veux que vous soyez partagés selon le droit, et que celui qui en aura le droit en soit dessaisi. Et je vous jure, par le Seigneur qui fut mis en croix, qu'il n'y en a pas un, s'il me contredit le droit, dont je ne serai l'ennemi jusqu'à ce qu'il soit détruit.» Et sur ces paroles, il quitta le bourg, en gouverneur bardé de bon sens.

Dans le discours du gouverneur, le mot est associé à des cris, mais n'a pas nécessairement un caractère polémique: s'il vise bien les réactions oratoires des barons, on peut penser qu'il s'agit tout aussi bien de commentaires que de protestations. Ces emplois se rattachent par conséquent, selon nous, au sens général de 'discours'¹⁰². La seconde occurrence (v. 719) vise du reste les propos du gouverneur

¹⁰¹ Éd. Berthe, Cierbide, Kintana et Santalo: 1995, II, 104-105; trad. 242.

¹⁰² Nous ne suivons par conséquent ni Francisque Michel (1856: 51) qui parle de «bavardages», expression suggérant le désintérêt des bourgeois, ni Levy qui classe l'exemple sous 'Streit', ou les derniers éditeurs qui traduisent par «sin disputas ni gritos», acceptions qui relèvent au demeurant du même champ sémantique.

Pedro Sanchez, sans connotation particulière. *Novas* a par conséquent connu diverses significations susceptibles d'entrer en concurrence dans le cadre de ses emplois métatextuels, et il a bien existé aux côtés du noyau sémantique 'histoire' (ou, par métonymie, 'aventures') ou de celui de 'nouvelles que l'on communique à qqn' un autre sens, qui semble articulé autour d'un noyau que l'on pourrait définir comme 'propos que l'on tient à quelqu'un, engageant la volonté ou l'opinion de l'énonciateur', avec, p.ex., le sens de 'propos' ou celui de 'questions, thèses, opinions' qui conviendrait parfaitement aux *Novas del heretje* et qui pourrait éventuellement convenir aux *Novas de papagay* qui prend la forme d'un débat (Lafont: 1988 et Gérard-Zai: 1999).

Problématique est l'interprétation de l'intitulé «letras e novas e comtes» donné dans la table du chansonnier *R* à un regroupement d'une cinquantaine de pièces non lyriques en vers de tous genres parmi lesquelles, outre les *letras* et textes assimilés de Guiraut Riquier plus sa glose de la *Canso del menre ters d'amor* de Guiraut de Calanso, le *Tesaur* de Peire de Corbian, les *Novas del heretje*, le prologue d'un *planh* de la Vierge et les *Sept Joies* de la Vierge de Gui Folqueis, les épîtres et les *ensenhamens* d'At de Mons, *Senher Dieu que fezist Adam* de Folquet de Marselha, *So fo el tems* et *Castia gilos* de Raimon Vidal, plus divers textes désignés par la critique moderne comme *ensenhamens* (Arnaut Guilhem de Marsan, Guiraut de Calanson) ou *salutz* (Arnaut de Marolh, Raimon de Miraval), parmi lesquels, la lettre de Guilhem de Berguedan et sa réponse, celles de Raimbaut de Vaqueiras, les sermons de Peire Cardenal, *Abril issia*, le dialogue d'Adrien et Épictète (*Episcopus declaramens de motas demandas*) et le *Romans de mondana vida* de Folquet de Lunel, suivi du prologue d'une pièce anonyme («Mot aurai estat longamen», évoquée p. 501-502). Accordant un crédit sans doute excessif à cette rubrique, Zufferey (1994, 6-10) considère que *novas* renvoie au genre narratif et *comte* au didactique, sans nous expliquer pourquoi cet intitulé ternaire embrasse une douzaine de «textes religieux». Dans son interprétation – conventionnelle – de *novas*, le romaniste récuse les rubriques de la septième épître de Guiraut Riquier et des *Novas del heretje* qui contredisent son classement au motif que celles-ci seraient imputables au copiste¹⁰³. Son interprétation de *comte* est pour le moins douteuse, puisque, dans l'*ensenhamen* d'Arnaut Guilhem de Marsan qu'il cite à l'appui, *comte* réfère bel et bien à l'anecdote dont le troubadour se sert de point de départ, avec la rencontre d'un chevalier venu lui demander des conseils sur la manière de se bien comporter à la cour¹⁰⁴. Le

¹⁰³ Il renvoie en effet (n. 21) le lecteur, à un chapitre de Müller – intitulé «Fälschlich novas genannte gedichte» – pour «la discussion sur le terme *novas*» dont il conteste l'authenticité (113 et 114; voir aussi 10).

¹⁰⁴ «Qui comte vol apendre,/ e be lo sap entendre,/ ie-us en dirai un tal/ que motz d'autres en val» (vv. 1-5; éd. *COM2*, d'après Sansone: 1977; trad. nôtre: *Qui veut apprendre un conte et sait le bien*

prologue de «Mot aurai estat longamen», dont les éléments permettant d’esquisser son «sujet possible» vont dans le sens d’un poème didactique, constituerait un argument plus sérieux si son auteur inconnu n’entendait aborder son sujet au travers d’un «*novel comte*», soit, finalement, de la même manière qu’Arnaut Guilhem¹⁰⁵: que des contes fussent utilisés à des fins didactiques suffit-il à justifier que l’on employât *comte* d’une manière aussi restrictive? Ne pourrait-on prétendre au contraire que c’est *novas* qui représente le genre didactique dans la mesure où des textes tels que *Castia gilos* entendent précisément délivrer un *ensenhamen*? Toujours est-il que les trois classes qu’il croit pouvoir identifier ne lui suffisent pas à ranger tous les textes concernés, Zufferey ajoutant une quatrième classe pour les textes religieux, parmi lesquels il range les *Novas del heretje*. La rubrique de la table nous fait plutôt penser aux énumérations telles que celle que l’on trouve dans *Abril issia: romans ... / e novas motas e salutz / e autres comtes expandutz*¹⁰⁶, où il ne faut pas chercher un inventaire ni précis ni systématique et où le dernier terme du polysyndète prend la valeur d’un *et cetera*.

La rubrique de *Novas de papagay* ne se trouve que dans la table du chansonnier *R*¹⁰⁷, en tête d’un petit groupe d’entrées qui renvoient aux *ensenhamens* et aux *salutz* d’Amanieu de Sescas. On pourrait comprendre *novas* comme ‘histoire’, le titre pouvant être rapproché de l’explicit du *Chevalier du papegau* français (Heuckenkamp: 1896, 90): «Cy finit le conte du papegaulx»¹⁰⁸. Mais s’agit-il vraiment d’une histoire de perroquet? Le dispositif adopté autant que la prosopopée a plus à voir avec les «romances» du rossignol et de l’étourneau de Peire d’Alverne et de Marcabru (Cluzel: 1954, 325) qu’avec les autres contes ici discutés, indépendamment des différences formelles qui les opposent. Le fait que la rubrique puisse être imputée au scribe amène cependant à tenir compte des autres occurrences du mot dans la table. Celles-ci concernent des textes issus du Languedoc, de Narbonne

comprendre, je vous en raconterai un qui en vaut bien d’autres). Zufferey, 7: «L’apparente contradiction entre les deux termes peut se résoudre si l’on accorde à *comte* le sens de ‘poème didactique’ s’appliquant à l’ensemble de l’enseignement tout en soulignant son exorde narratif». Lorsque le narrateur conclut: «Cavayer, bel amix, / cortes e pros e rix, / er vuelh siatz manens / d’aquestz ensenhamens» (*Chevalier, mon cher ami, / vous qui êtes courtois, vaillant et riche, / je veux que vous soyez désormais riche de cet enseignement*), il ne faut pas voir dans *ensenhamens* une assignation générique dont le référent serait le poème d’Arnaut Guilhem mais simplement le sens premier du mot dont le référent est la leçon donnée au chevalier par le premier protagoniste du conte (qui n’est autre que le narrateur).

¹⁰⁵ Voir le passage cité p. 502.

¹⁰⁶ Voir citation p. 476. À noter que Gambino: 2019, 49 voit dans ce *comtes* un synonyme de *novas* au sens de ‘novella in versi’.

¹⁰⁷ La version de *J* est dépourvue de rubrique.

¹⁰⁸ Rappelons que le titre de *Las novas de Guillem de Nivers* est une invention de Limentani (1965) pour désigner la version raccourcie qu’il a donnée à *Flamenca* pour en faire un texte d’étude.

(Guiraut Riquier) à Carcassonne (*Las novas de papagay*), les *Novas del heretje* faisant allusion au massacre d'Avignonnet dans le Lauragais (Haute-Garonne actuelle), Sicart ayant laissé des traces documentaires de sa présence dans les départements actuels du Tarn (à Cordes), du Tarn-et-Garonne et de l'Ariège (Meyer: 1879, 236-240). On a vu que *novas* pouvait avoir le sens de 'discours', avec sans doute diverses acceptions, que l'on a pu relever également dans le *Roman de Philomena* qui a été écrit dans la région de Narbonne, et dans la *Guerra de Navarra* dont l'auteur, Guilhem Anelier, était toulousain. On peut très bien comprendre qu'une signification nouvelle fût née dans une zone géographique déterminée où son usage se fût plus ou moins limité si ce n'est une certaine extension vers la Provence d'où est peut-être originaire la *Vita sancti Panthaleonis*¹⁰⁹. A prendre la voie quelque peu cartésienne de Zufferey, on pourrait donc se demander si, dans la rubrique générale de la table, ce n'est pas *novas* qui renverrait à la poésie didactique, comme le suggère l'analyse pertinente que Müller donna du «genre» narratif considéré en en soulignant le caractère proprement didactique, d'ordre moral, remettant ainsi en cause la finalité divertissante qu'on lui attribue communément¹¹⁰:

Wollten wir von dem standpunkt ausgehen, daß die novelle eine gattung der unterhaltenden literatur ist, daß es aber ihrem wesen zuwiderläuft, eine bestimmte lehre oder moral zu vertreten, wie die fabel, so könnte kaum eins der hier behandelten gedichte anspruch auf die bezeichnung novelle erheben. Das charakteristikum der altprovenzalischen versnovelle ist aber gerade ... das starke moralisch-didaktische element, das mit der eigentlichen erzählung verwoben ist, wie es auch in anderen zweigen der trobadorpoesie, besonders der spätzeit, zu tage tritt. Die erzählungen enthalten entweder in sich selbst eine lehre, — so wird in *Flamenca* die unberechtigte, nutzlose eifersucht gegeißelt —, oder sie sind als erläuterung einer moral gedacht — *Castia Gilos* —; z. t sollen sie auch bestimmte streitfragen gewissermaßen mit verteilten rollen darstellen, wobei dann die belehrung in den mund der handelnden personen gelegt ist: *So fo e-l temps*¹¹¹.

¹⁰⁹ Les textes religieux connus uniquement par *BnF*, n. acq. fr. 4505 copié au XIV^e siècle ne connaissent en effet que *le* comme article masculin au cas sujet singulier et maintiennent *n* labile, sauf exception, usant en outre de *mingua* pour la semi-négation issue de *mīCA*.

¹¹⁰ Parallèlement, Monson (1981, 87) peut évoquer le rôle de la narration dans l'exorde de divers *ensenhamens* où «Le poète relate sa rencontre avec une personne qui s'offre à lui comme disciple, exprimant le désir de partager son grand savoir».

¹¹¹ *Si nous partons du principe que la nouvelle est un genre de littérature divertissante, mais qu'il est contraire à sa nature de représenter un certain enseignement ou une certaine morale, comme la fable, alors presque aucun des poèmes traités ici ne pourrait prétendre à l'appellation de 'nouvelle'. Mais la caractéristique de la nouvelle en vers en ancien occitan est justement ... l'élément fortement moralo-didactique qui est lié à la narration elle-même, comme cela se manifeste dans d'autres branches de la poésie des troubadours, en particulier à l'époque tardive. Soit les récits contiennent une leçon en eux-mêmes, — c'est ainsi que la jalousie injustifiée et inutile se trouve fustigée dans 'Flamenca' —, soit ils servent à l'explication d'une*

Monson (1981, 87-90 et 93) a pu préciser les choses en établissant que, dans ce que l'on tient traditionnellement pour des *ensenhamens*, la partie narrative ne représente que 16 à 30 % du texte alors qu'elle atteint 80 % pour *Castia gilos*, mais retombe à 26 % dans *Abril issia*, texte qui va dans le sens de l'épître XI qui fait l'éloge du troubadour sachant faire des *novas ... de bels enshamens*. L'intention didactique ne s'accompagne par contre d'aucune narration dans l'épître VII où Riquier propose une réflexion morale sur la honte, ni dans *Novas del heretje* dont l'auteur semble avoir pour but d'exposer les doctrines de l'hérétique, que ce soit à des fins de condamnation ou de promotion en contournant habilement les rigueurs de la censure de l'Inquisition. Leurs rubriques contestées par Müller et Zufferey prennent ainsi au contraire une certaine légitimité, et trouvent dans le *Roman de Philomena* et la *Guerra de Navarra* une certaine confirmation. Les *novas* dont certains auteurs de «nouvelles» et «romans courts» disent s'inspirer en s'en servant de prétexte pour dispenser un enseignement moral ont peut-être contribué, par métonymie, au développement de ces acceptions nouvelles.

NOVAS DANS LES LEYS D'AMORS

Les *Lays d'amors* semblent faire écho à l'emploi de *novas* pour désigner des histoires fictives dans l'unique cas où le mot est employé sans l'épithète *rimadas*. Ayant défini *trobar* comme *far noel dictat en romans fi, be compassat*, le traité ajoute le commentaire suivant¹¹²:

En la diffinitio de *trobar* havem pauzat 'en romans fi, be compassat', per las quals paraulas dizem que d'aquest saber non es degus romans ni degus dictatz, si non es be compassatz e mes per rimas o de sillabas non havia cert compas. Quar *novas* escrichas en comtans¹¹³, can que sian noblas e bonas ayssi co-l *Romans del Sant Grazal* e d'autres gran re, no son d'aquesta sciensa per so quar no teno compas ni mezura de sillabas ni de rims.

Dans la définition de 'trobar', nous avons précisé «en pure langue vulgaire¹¹⁴, bien structurés», mots par lesquels nous disons que n'est pas de cet art un ouvrage en langue vulgaire ou une composition quelconque à moins qu'il ne soit bien structuré et mis en rimes ou n'ait un schéma déterminé de syllabes. Car des histoires écrites d'après des contes oraux, aussi nobles et bonnes soient-elles comme le 'Roman du Saint Graal' et beaucoup d'autres, ne sont de cet art parce qu'elles n'ont ni structure ni mesure de syllabes et de rimes.

morale, comme dans 'Castia Gilos'. Ils peuvent également mettre en scène des questions litigieuses au travers de rôles distribués, l'enseignement étant alors donné par les personnages, comme dans 'So fo el temps'. Sur les formes dialoguées, voir Monson: 1981, 89-90 et Huchet: 1991, 91-96.

¹¹² Cité d'après Fedi: 2019, 185 (ponctuation nôtre).

¹¹³ *romans* dans la version catalane selon Gonfroy: I, 7.

¹¹⁴ L'épithète *fi* n'est pas sans suggérer qu'il puisse s'agir pour l'auteur de langue vulgaire *littéraire*, par opposition à la langue d'usage.

Au travers de ces lignes par lesquelles Molinier entend ne traiter ni de la prose (*Romans del Sant Grazal*), ni de la versification populaire (*dictatz mal compassatz*)¹¹⁵, on voit tout d'abord rappelé le caractère métonymique de l'étiquette de genre *romans*: les *romans* que l'auteur prend ici en considération ne sont jamais que des *novas escrichas en comtans*, formule qui réfère selon nous à des transcriptions de contes oraux, et qui s'applique, dans l'exemple donné (dont la taille, soit dit en passant, n'échappera à personne), au contenu de l'histoire que Bohort avait jadis contée plutôt qu'à l'œuvre que Gautier Map en tira à partir des transcriptions qui en avaient été faites en latin, soit ce que l'*explicit* du roman évoque précisément sous le nom de *conte*: «Si se test atant li contes que plus n'en dit des *Aventures del Seint Graal*» (éd. Pauphilet: 1949, 280). Ceci dit, la formule *escrichas en comtans* n'est pas des plus évidentes, ce qui explique peut-être que *comtans* se serait vu substituer *romans* dans la version catalane¹¹⁶, mais, bien qu'elle n'explique pas le gérondif, la reformulation du sujet que donne la version courte en prose en «li romans prozay-gamen pazat coma del *Sant Grazal*»¹¹⁷ est de nature à donner partiellement raison à Gatien-Arnoult (1841-1843, I, 13) qui traduit par «des nouvelles en prose»¹¹⁸. Ce sens de 'prose' associé au *romans*, ignoré des dictionnaires, est du reste bien attesté par l'opposition du *romans* aux vers dans le prologue seul conservé (en grande partie) d'un conte anonyme conservé dans le chansonnier *R*¹¹⁹:

¹¹⁵ Molinier dit ailleurs explicitement n'avoir cure des *redondels* et autres *viandelas* (éd. Fedi: 2019, 379), soit vraisemblablement des rondeaux, *baladas* et chansons parallélistiques, parce qu'ils sont anonymes et que l'on n'y trouve pas «*cert compas*». Sur les irrégularités de la versification popularisante, voir Marshall: 1987.

¹¹⁶ La formule est confirmée par la version en vers, v. 303: «*Qar novas en comtan escrites etc.*»; éd. Anglade, II, 10.

¹¹⁷ Éd Anglade, II, 29. Il s'agit donc du cycle de la *Vulgate* en prose, sous quelque forme que ce soit, non du conte de Chrétien de Troyes ou du *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, tous deux en octosyllabes à rimes suivies.

¹¹⁸ Nous récusons naturellement la traduction littérale de *novas*.

¹¹⁹ «*Mot aurai estat longamen*», éd. Meyer: 1872, 414-417. Dans les *Razos de trobar* («*si vol far un cantar o un romans*», éd. Marshall, 23 et 24), *romans* renvoie probablement davantage à un texte non lyrique de genre non spécifié, mais en vers. Les deux catégories semblent entrer également en opposition dans les *Novas del heretje*, lorsque Sicart flatte l'inquisiteur en le qualifiant d'*enrazonat*z et d'*assajatz de rimas, de romans* (vv. 616-619).

- | | |
|--|---|
| <p>Per qu[e] ieu ai en cor que comte
 novelamen un novel comte
 de razos tan maravilhozas,
 tan valens e tan cabalozas
 15 que de las cauzas temporals
 [anc] non auzi hom tan cabals,
 ni anc mais no fetz nulh hom prims
 d'aitals razos romans ni rims.</p> | <p><i>Parce que j'ai à cœur de conter nouvellement
 un nouveau conte aux anecdotes si merveil-
 leuses, si nobles et excellentes, que des choses
 du siècle, jamais on n'en entendit de si par-
 faites, et jamais nul homme habile ne mit de
 telles choses en prose ou en vers.</i></p> |
|--|---|

L'exposé de Molinier porte sur la classification des *romans* du point de vue formel, selon qu'ils procèdent du *rythmus* (que définissent *compas* et *mezura* de *sillabas* et de *rims*) ou de l'*oratio soluta*. Les *Leys* ont en effet pour objet l'art d'écrire des pièces en vers (réguliers) en langue occitane, ce qui exclut précisément la littérature en prose (*li romans prozaygamen pauzat*), sans se limiter à la littérature narrative à laquelle Molinier emprunte son exemple. Selon sa définition, les *novas* peuvent tout aussi bien être rapportées en prose qu'en vers, ce qui ne les définit pas pour autant comme genre littéraire: on rappellera ici la prudence de Monson qui rapprochait la dénomination de *novas* de celle de *salutz*¹²⁰.

L'expression récurrente de *novas rimadas* semble *a priori* s'opposer parfaitement aux *novas escrichas en comtans* – 'histoires écrites d'après des contes qui les rapportent' –, que l'on pourrait comprendre comme «histoires écrites en vers»¹²¹, en suivant l'analyse de Milá y Fontanals (1876, 7):

Le nom de *novas* dérive du sujet et non de la forme métrique. Il est probable qu'on l'appliquait, à l'origine, à des narrations de faits récents réels ou donnés pour tels. Plus tard, on nommait *novas rimadas* les narrations en vers (généralement de huit syllabes), rimant deux par deux, et aussi les poèmes non narratifs, dans lesquels on trouvait le même système métrique et peut-être quelque analogie de ton et de style.

Selon Müller (1930, 15), c'est la polysémie même de *novas* qui, appliquée – selon lui – à des textes disparates et en l'absence d'une définition dont témoigneraient les traités de poétique, aurait été à la base de la dérivation. Dans la réalité des

¹²⁰ Voir supra, p. 477.

¹²¹ Telle est l'interprétation de Gambino: 2019, 56 (§ 0.4, 10): 'Vicenda elaborata secondo uno schema narrativo e una più o meno palese ispirazione artistica, novella in versi spesso eseguita oralmente da un trovatore o da un giullare (più lunga di un *conte*, più breve di un *roman*, con il racconto di una sola avventura di ambientazione cortese)'; mais cette première esquisse inclut des déclinaisons qui la contredisent en partie en perdant de vue la composante narrative: 'Lunga poesia di argomento filosofico' (10.1.1); 'Lettera in versi' (10.1.3); 'Opera di propaganda religiosa, trattato teologico' (10.4). Ainsi, les épîtres de Guiraut Riquier ou d'At de Mons n'ont pas à proprement parler un caractère narratif contrairement à celles de Raimbaut de Vaqueiras.

faits, on ne peut que constater la solution de continuité, avec, d'un côté, *novas*, un substantif associé à des narrations diverses, allant des «nouvelles que l'on transmet» à des récits fictifs, et de l'autre *novas rimadas*, un composé grammaticalisé irréductible à la somme de ses composants, désignant uniformément des formes métriques continues, radicalement démarquées des formes lyriques, indépendamment de leur contenu (Müller: 1930, 14-17).

CONCLUSION

Les différentes acceptions du mot ici discutées dans une perspective métatextuelle s'articulent ainsi autour de deux noyaux sémantiques, 'histoire' et 'discours, propos', étymologiquement liées au sens trivial de 'nouvelles (que l'on donne ou que l'on colporte)' par l'idée de 'choses nouvelles' (qui arrivent, qui se disent ou qui s'exposent et se défendent). Cette polysémie de *novas* dans le domaine littéraire n'est pas une exception, et se rencontre même avec de véritables étiquettes de genre: que l'on songe à *canço* qui peut renvoyer aussi bien au domaine lyrique qu'à l'épique, ou encore à l'af. *lai* qui désigne surtout d'anciennes plaintes ou ballades bretonnes, mais sert également à désigner un genre de chansons hétérostrophiques quand il ne réfère pas à des passages lyriques de forme strophique (*Tristan* en prose). Nous avons montré qu'aucun des textes narratifs considérés ne se donne explicitement comme *novas*, et dans les rares cas où *novas* semble désigner un type textuel particulier, l'expression est ambiguë, le mot servant à désigner les histoires ou les récits qui les véhiculaient au travers d'une diffusion orale exclusive dont les auteurs des textes ici discutés s'inspiraient pour leurs propres compositions en vers, destinées à la récitation ou à la lecture. Dans le cas de *Flamenca*, *novas* peut aussi bien se comprendre comme référant à l'épisode que le narrateur est en train de raconter qu'à l'histoire tout entière qu'il a peut-être entendu raconter et qu'il rapporte à son tour, ce que la perte du prologue et de l'épilogue ne permet pas de trancher.

La critique moderne s'est dès le début focalisée sur une métonymie transférant au texte narratif le nom qui réfère à ces histoires dont les auteurs s'inspiraient, sans doute à la faveur des quelques rubriques conservées, dans un mouvement comparable à celui qui a créé un genre «lai narratif» à partir des récits attribués à Marie de France et de quelques anonymes qui se donnent pourtant clairement comme ce que l'on appellera des «recontements» d'anciens *lais* bretons, pièces lyriques véhiculant des légendes de tradition orale, certaines rubriques pouvant seules donner l'impression du contraire, comme: «C'est le lay de Guingamor» en tête du conte qui commence pourtant sur cette significative entrée en matière: «D'un lay vos dirai

l'aventure»¹²², ce qui aide à comprendre l'ambiguïté relevée dans *Novas de papagay*, rubrique que l'on peut comprendre comme «Ce que dit *l'histoire du perroquet*» (si ce n'est simplement «Ce que dit le perroquet») comme nous comprenons pour *Guingamor*: «voici ce que dit *le lai de Guingamor*»¹²³. Les titres (et explicit) donnés ultérieurement à des pièces narratives courtes coupées de cette tradition bretonne (*Lai d'Orphée, de Narcisse, d'Aristote*, etc.) apparaissent ainsi comme des pastiches renvoyant allusivement à des *lais* qui font fonction de source mythique que l'on finit par ne plus mettre en scène¹²⁴. Toutefois, une pièce telle que celle qu'une rubrique donne comme *le lay de l'Espervier*¹²⁵ se présente comme un recontement selon, cette fois-ci, un procédé qui n'est autre que celui des *novas*:

Une aventure molt petite
qui n'a mie esté sovent dite
ai oï dire, tot por voir,
que je vos voil ramentevoir;

Dans nos textes narratifs, les *novas* remplissent ainsi la même fonction que les *lais* bretons en fournissant leur matière aux auteurs, comme si la production narrative occitane venait renouveler le genre des «lais narratifs» illustré dès le siècle précédent, en affichant, au travers de leur dénomination, leur modernité: aux sources lyriques plus ou moins mythiques des contes français, les troubadours substituent des récits oraux, avec une thématique qui témoigne de leur intérêt pour l'idéologie de l'amour courtois et son expression lyrique, même si *Jaufré* revient, dans ce cadre renouvelé, à la matière arthurienne et au merveilleux. Il est par conséquent incorrect et fallacieux, si l'on veut parler de la littérature médiévale de

¹²² Non moins explicite la fin de *Guigemar*: «De cest cunte qu'oï avez/ fu Guigemar li lais trovez,/ que hum dist en harpe e en rote». Sur ce problème, voir M. de Riquer: 1955; Poirion: 1982, 47; Billy: 1990, 121-128 plus la version remaniée et complétée sur HAL (mars 2014), Walter 2018, xi-xxiv. Paredes Nuñez 1984: 444-44, considère que l'auteur – que l'on identifie traditionnellement à Marie de France – appelle «contes» ses récits, ce qui est contredit par le passage de *Guigemar* qu'elle cite à l'appui: «Les contes ke jo sai verrais,/ dunt li Bretun unt fait les lais,/ vos conterai assez briefment»; l'auteur dit simplement *conter des contes* anciens et ne désigne d'aucun terme ses propres recontements.

¹²³ À noter que les rubriques du ms. Harley 978 et de la liste de Shrewsbury School MS 7 se limitent aux noms des personnages éponymes, les rubriques de type *c'est li lais de X* concurrençant les premières dans *BnF*, fr. 2168 avant de se généraliser dans *BnF*, fr. 1104 (Walter: 2019, «Le témoignage des copistes»).

¹²⁴ Sur ce «subterfuge littéraire», voir notamment Bédier: 1890, 8.

¹²⁵ L'épilogue nous semble également éclairant: «Ceste aventure si fu voire:/ avoir le doit on en mémoire;/ tot ainsi avint, ce dit l'on:/ *Li lais de l'esprevier a non*,/ qui très bien fait a remembrer./ Le conte en ai oï conter» (vv. 225-230). Il nous semble en effet que le pronom *le* du v. 226 est cataphorique, renvoyant au conte que l'auteur a entendu conter, non à son poème.

façon appropriée, de parler de *novas* pour désigner des textes narratifs en couplets d'octosyllabes en ancien occitan. Si *novas* doit être réservé aux contes oraux auxquels les auteurs médiévaux font parfois allusion, rien ne s'oppose, par contre, à ce que l'on parle de «nouvelles» ou de «romans» pour les textes narratifs en fonction de leur taille, d'autant que les textes courts ne s'identifient jamais comme *romans*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGLADE, Joseph. *Las Leys d'amors: manuscrit de l'Académie des Jeux floraux*. Toulouse: Privat, 1919.
- ANGLADE, Joseph. *Las Flors del gay saber*. Barcelone: Institució Patxot, 1926.
- BADIA, Lola et Amadeu J. SOBERANAS, «La ventura del cavaller N'Huc e de Madona. Un nouveau roman occitano-catalan en vers du XIV^e siècle», *Romania*, 1996, 114, pp. 96-134.
- BÉDIER, Joseph. *Le Lai de l'Ombre*. Fribourg: Œuvre de Saint-Paul, 1890.
- BERTHE, Maurice, Ricardo CIERBIDE, Xabier KINTANA et Julián SANTALO. Guilhem Anelier de Tolosa. *La Guerra de Navarra: Nafarroako Gudua*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols.
- BILLY, Dominique. «Un genre fantôme: le lai narratif. Examen d'une des thèses de Foulet». *Revue des Langues Romanes* [en ligne], 1990, 94, pp. 121-128. <<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00961530/document>> [mars 2014].
- BONNET, Marie Rose et Ricardo CIERBIDE Martinena. *Les Statuts de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem*. País Vasco: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 2006.
- BOUTIERE, Jean et Alexander Hermann SCHUTZ, *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet, 1973.
- BREA, Mercedes. «Narrativa breve provençal». Dans PAREDES, Juan et Paloma GRACIA (coords.). *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1998, pp. 165-184.
- BRUNEL, Clovis. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. Paris: Droz, 1935.
- BRUNEL, Clovis. *Jaufré. Roman arthurien du XIII^e siècle*. Paris: S.A.T.F., 1943, 2 vols.
- CASAS HOMS, Josep M. Joan de Castellnou. *Obres en prosa*. Barcelone: Gràfiques Marina, 1969, 2 vols.
- CHAMBERS, Frank M. *An Introduction to Old Provençal Versification*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1985.
- CHABANEAU, Camille et REYNAUD, Georges. «Légendes pieuses en prose» [1^{re} partie]. *Revue des Langues Romanes*, 1890, 34, pp. 209-303 et 305-426.
- CIGNI, Fabrizio. *Il trovatore N'At de Mons*. Pisa: Pacini, 2012.
- CLUZEL, Irénée. «Le fabliau dans la littérature provençale du Moyen Âge». *Annales du Midi*, 1954, 66, pp. 317-326.
- COM2 = RICKETTS, Peter (coord.) et Alan REED. *Concordance de l'occitan médiéval, COM2. Les troubadours. Les textes narratifs en vers*. Turnhout: Brepols, 2005.

- COM3 = RICKETTS, Peter (coord.) et Alan REED. *Concordance de l'occitan médiéval, COM3. Les troubadours. Les textes narratifs en vers. Les textes en prose*. Inédit¹²⁶.
- CONTINI, Gianfranco. *Un poemetto provenzale di argomento geomántico*. Fribourg: Librairie de l'Université, 1940.
- DI LUCA, Paolo. «Les *Novas* del manoscritto Didot». *Cultura Neolatina*, 2011, 71, pp. 287-312.
- DUBUIS, Roger. «Les formes narratives brèves». Dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII, 1. Heidelberg: C. Winter, 1988, pp. 178-196.
- DUBUIS, Roger. «Le mot 'nouvelle' au moyen âge: de la nébuleuse au terme générique». Dans ALLUIN, Bernard et François SUARD (coords). *La nouvelle: définitions, transformations*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1991, pp. 20-24.
- ESPADALER, Anton M. «Las novas. Un territorio sin fronteras». Dans ROIG TORRES, Helena (coords). *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*. Lima: Ginebra Magnolia, 2007, pp. 103-117.
- FEDI, Beatrice. *Las Leys d'amors. Redazione lunga in prosa*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2019.
- FIELD, Hugh. Ramon Vidal de Besalú. *Obra Poètica*. Barcelone: Curial, 1989, 2 vols.
- GALANO, Sabrina. *Blandin de Cornoalha*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.
- GAMBINO, Francesca (dir.). *Salutz d'amor*. Edizione critica del corpus occitanico, introduction e nota ai testi di Speranza Cerullo. Roma: Salerno Editrice, 2009.
- GAMBINO, Francesca. «Sulla terminologia di alcuni 'generi' della narrativa breve in antico occitano: conte, dictat, dictamen, faula, flabel, nova, novela». Dans LECCO, Margherita (coord.), CONTE, Alberto, GAMBINO, Francesca, LALOMIA, Gaetano, LECCO, Margherita, LONGOBARDI, Monica. *Cinque studi sul racconto medievale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 43-72.
- GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix. *Las Flors del gay saber o las Leys d'amors*. Toulouse: Paya, 1841-1843, 3 vols.
- GERARD-ZAI, Marie-Claire. «La forme dialogique dans *Las novas de papagay* occitanes». Dans PEDRONI, Matteo et Antonio STÄUBLE (coord.). *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*. Ravenna: Longo, 1999, pp. 329-339.
- GIANNINI, Gabriele et Marianne GASPERONI. *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù*. Bologna: Pàtron, 2006.
- GONFROY, Gérard. *La Rédaction catalane en prose des Leys d'amors: édition et étude critique des trois premières parties* [thèse de doctorat]. Université de Poitiers, 2 vols.
- HEUCKENKAMP, Ferdinand. *Le Chevalier du papegau*. Halle a. S.: Niemeyer, 1896.
- HUCHET, Jean-Charles. *Le roman occitan médiéval*. Paris: P.U.F, 1991.
- HUCHET, Jean-Charles. «*Jaufré et Flamenca: novas ou romans*». *Revue des Langues Romanes*, 1992, 96, pp. 275-300.
- HUCHET, Jean-Charles. *Nouvelles occitanes du moyen âge*. Paris: Flammarion, 1992.

¹²⁶ La moitié des matériaux de la troisième tranche (prose) est accessible aux membres de l'AIEO sur son site, au travers du *TMAO*.

- IBOS-AUGÉ, Anne. «Quand la lyrique des troubadours s'invite dans la narration». *Revue des Langues Romanes*, 2021, 125, pp. 9-38.
- JUNG, Marc René. «Jaufre: 'E aisso son novas rials'», dans *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*. Poitiers: C.E.S.C.M., 1991, pp. 223-234.
- LAFONT, Robert. «Des nouvelles du perroquet». *Revue des Langues Romanes*, 1988, 92, pp. 383-397.
- LAFONT, Robert. «Épopée et nòvas: le texte du joglar contador». *Revue des Langues Romanes*, 1992, 96, pp. 251-273.
- LAVAUD, René et René NELLI. *Les Troubadours. Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*. Paris: Desclée de Brouwer, 1960.
- LAZZERINI, Lucia. *Letteratura medievale in lingua d'oc*. 2^e éd. Modena: Mucchi, 2001.
- LEE, Charmaine. *Jaufre*. Roma, Carocci, 2006.
- LEVY, Emil. *Petit dictionnaire*. Heidelberg: C. Winter, 1909.
- LIMACHER-RIEBOLD, Ute. *Entre novas et romans. Pour l'interprétation de Flamenca*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1997.
- LIMACHER-RIEBOLD, Ute. «Las novas dans Flamenca», dans *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*. Dans ROSSI, Luciano, Anne B. DARMSTÄTTER, Ute LIMACHER-RIEBOLD et Sara ALLOATTI BOLLER (coord.). *Actes des journées d'études (Université de Zurich, 23-24 janvier 2002)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 93-108.
- LIMENTANI, Alberto. *Las Novas de Guillem de Nivers («Flamenca»)*. Padova: Antenore, 1965.
- LINSKILL, Joseph. *Les Épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*. Londres: AIEO, 1985.
- LR = RAYNOUARD, François. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*. 6 vols. Paris: Silvestre, 1838-1844.
- MAHN, Karl August Friedrich. *Über die epische Poesie der Provenzalen, besonders über die beiden vorzüglichsten Epen Jaufre und Girartz de Rossilho, so wie über die Ausgaben und Handschriften, worin sich dieselben befinden*. Berlin: Dümmler, 1874.
- MANETTI, Roberta. *Flamenca, romanzo occitano del XIII secolo*. Modena: Mucchi, 2008.
- MARINONI, Maria Carla. *La Versione occitanica della «Doctrina pueril» di Ramon Llull*. Milano: LED, 1997.
- MARSHALL, John H. *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*. Oxford: O.U.P., 1972.
- MARSHALL, John H. «Une versification lyrique popularisante en ancien provençal». Dans *Actes du premier Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*. London: AIEO/Westfield College 1987, pp. 35-66.
- MEYER, Paul. *Le Roman de Flamenca*. Paris: Librairie A. Franck, 1865.
- MEYER, Paul. «Mélanges de littérature provençale». *Romania*, 1872, 1, pp. 401-419.
- MEYER, Paul. «Le débat d'Izarn et de Sicart de Figueiras». *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 1879, 16, pp. 233-292.
- MICHEL, Francisque. *Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277 par Guillaume Anelier de Toulouse*. Paris: Imprimerie impériale, 1856.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *Poètes catalans. Les noves rimades – La codolada*. Montpellier/Paris: Société pour l'étude des Langues romanes/Maison neuve, 1876.

- MONSON, Don Alfred. *Les 'ensenhamens' occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*. Paris: Klincksieck, 1981.
- MONSON, Don A. «L'intertextualité du *Castia Gilos*». *Revue des Langues Romanes*, 1992, 96, pp. 301-326.
- MOUZAT, Jean. *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- MÜLLER, Erich. *Die altprovenzalische Versnovelle*. Halle (Saale): Niemeyer, 1930.
- MUSHACKE, Wilhelm. *Altprovenzalische Marienklage des XIII. Jahrhunderts*. Halle: Niemeyer, 1890.
- OKADA, Machio. «Bertran de Marseille, *La Vie de sainte Énimie*, texte établi d'après le manuscrit unique 6355 de la Bibliothèque de l'Arsenal». *The Journal of Social Sciences and Humanities*. Tokyo : Metropolitan University, 1994, 255, pp. 1-48.
- PARDES NUÑEZ, Juan. «El término cuento en la literatura románica medieval». *Bulletin Hispanique*, 1984, 86, pp. 435-451.
- PAUPHILET, Albert. *La Queste del Saint Graal*. Paris: Champion, 1949.
- PD = LEVY, Emil. *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: C. Winter, 1909.
- PIROT, François. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*. Barcelone: Real Academia de Buenas Letras, 1972.
- POIRION, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1982.
- RICKETTS, Peter T. *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non lyriques en vers*. Birmingham: University, 2000.
- RICKETTS, Peter T. et Cyril P. HERSHON. *La Vida de sant Honorat*. Turnhout: Brepols, 2007.
- RIQUER, Isabel de. «Géneros trovadorescos en el *Jaufré*». Dans *La Narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*. Pisa: ETS, 1995, pp. 11-26.
- RIQUER, Martín de. «La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en María de Francia». *Filologia romanza*, 1955, 2, pp. 1-19.
- SANSONE, Giuseppe E. *Testi didattico-cortesi di Provenza*. Bari: Adriatica Editrice, 1977.
- SPETIA, Lucilla. '*Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant*'. *Studi sull'Yvain e sul Jaufré*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.
- STIMMING, Albert. «Provenzalische Literatur». Dans Gröber, Gustav (coord.). *Grundriss der romanischen Philologie*, II, 2. Strassburg: Trübner, 1897, pp. 1-69.
- SW = LEVY, Emil. *Provenzalisches Supplement Wörterbuch*. 8 vols. Leipzig: O.R. Reisland, 1855-1917.
- TAVANI, Giuseppe. *Raimon Vidal, Il Castia-Gilos e i testi lirici*. Milano: Carocci, 1999.
- THIOLIER-MEJEAN, Suzanne. '*Frayre de Joy et Sor de Plaser*', nouvelle d'oc du XIV^e siècle. Paris: Presses de l'Université de Paris/Sorbonne, 1996.
- TMAO = BILLY, Dominique et Yaël CHAMPCLAUX. *Trésor Manuscrit de l'Ancien Occitan* [en ligne]. <<http://tmao.aieo.org/login>>.
- TONIUTTI, Géraldine. *Les Derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*. Genève: Droz, 2021.
- WALTER, Philippe (dir.). *Lais du Moyen Âge*. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle), traduits de différentes langues par Lucie Kaempfer, Ásdís Magnúsdóttir, Karin Ueltschi et Philippe Walter. Paris: Gallimard, 2018.

- WALTER, Philippe. «Marie 'de France' a-t-elle écrit des 'Lais'? Questions de terminologie littéraire au XII^e siècle». *Dossier Acta Litt&Arts* Les «Lais» de Marie de France: transmettre et raconter [en ligne], 2019, 9, n.p. <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/469-marie-de-france-a-t-elle-ecrit-des-lais-questions-de-terminologie-litteraire-au-xiie-siecle>> [20 avril 2022].
- ZUFFEREY, François. «La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé». *Revue des langues romanes*, 1994, 98, pp. 1-29.
- ZUFFEREY, François. *Flamenca*, texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne et traduit par Valérie FASSEUR. S.l.: Le Livre de Poche, 2014.

«JE SENS EN MES ESPRITS LA FIÈVRE CONTINUE».
JACQUES GRÉVIN ET LA VOIX POÉTIQUE
DU MÉDECIN AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE

FOLKE GERNERT
Universität Trier

RÉSUMÉ

Le présent article examine comment le médecin et poète français Jacques Grévin (1538-1570) transforme ses connaissances médicales en expression lyrique d'une doléance amoureuse. En prenant pour exemple le sonnet *Je sens en mes esprits la fièvre continue*, il sera montré comment la théorie galénique de la fièvre et les spéculations néoplatoniciennes sur les rayons oculaires rendent figurable la souffrance amoureuse du *je lyrique*.

Mots-clés: Poésie d'amour; théorie de l'amour; littérature et médecine; fièvre; néoplatonisme.

ABSTRACT

This article examines how the French physician and poet Jacques Grévin (1538-1570) fictionalises his medical knowledge into the lyrical expression of a love lament. Using the example of the sonnet *Je sens en mes esprits la fièvre continue*, it will be shown how the Galenic theory of fever and Neoplatonic speculations on the rays of the eye make the love affliction of the lyrical performable.

Keywords: Love poetry; love theory; literature and medicine; fever; Neoplatonism.

ENTRE 1555 ET 1561, trois recueils de poèmes d'amour écrits par des médecins parurent en France:

Jacques Peletier. *L'amour des amours*. Lyon: Jean de Tournes, 1555.

Jacques Grévin. *L'Olimpe*. Paris: Robert Estienne, 1560.

Nicolas Ellain. *Les sonnets*. Paris: Vincent Sertenas, 1561.

Jacques Peletier est considéré comme le premier auteur de poésie scientifique en France, mais plus que la médecine, ce sont les mathématiques et l'astrologie qui sont textualisées dans son œuvre lyrique¹. Nicolas Ellain est sans doute le plus médiocre des trois poètes. Imitateur quelque peu maladroit de Pétrarque et de Ronsard, il affiche sa familiarité avec le monde de la médecine en citant souvent les autorités anciennes comme Hippocrate et Galien:

Nestor d'une éloquence à nulle autre seconde
 Nous interpretera Hippocrat' aussi bien,
 Que celui, lequel l'œuvre Esculapeïen
 Heureusement a ioinct à la douce faconde.
 Mon Charpentier aussi d'une douceur feconde
 Aussi bien denoura quelque facheux lien
 D'Hippocrat' d'Aristote, ou bien de Galien
 Que le plus excellent medecin de ce monde.
 Les contemplans ie dis heureux le iour Natal².

Contrairement à son ami et collègue Jacques Grévin, Ellain n'essaie même pas de se servir de ses connaissances médicales pour parvenir à sa propre expression poétique.

Si l'on en croit Pierre de Ronsard, Grévin est le seul poète de l'époque à posséder le double talent apollinien:

Puis tu voulus sçavoir des herbes la nature,
 Tu te feis Medecin, & d'une ardente cure
 Doublement agité, tu appris les mestiers
 D'Apollon, qui t'estime et te suit volontiers,
 A fin qu'en nostre France un seul GREVIN assemble.
 La docte Medecine & les vers tout ensemble³.

Les chercheurs modernes ont attiré l'attention sur cette facette de médecin et de poète. À propos de l'*Olimpe*, Pierre-Antoine (2019, 345, note 379) relève que «Grévin joue souvent, dans ce recueil, avec la terminologie médicale pour décrire

¹ Pour la poésie scientifique de Peletier, voir les études de Schmidt: 1970, 19-93 et Bamforth: 1989, qui se consacre à l'éloquence scientifique des *Louanges* de 1581 et constate: «Science, rather than poetry, is Peletier's essential concern» (203). Arnaud: 2002 se concentre pour sa part sur l'astrologie dans cette œuvre de vieillesse de Peletier.

² Voir l'édition de *Les œuvres poétiques françaises de Nicolas Ellain* par Genty: 1861, 61.

³ *Élégie de Pierre de Ronsard à J. Grévin*, vv. 143-148, dans Ronsard: 1949, 199. Le texte, publié dans les éditions des œuvres dramatiques de Grévin (1561 et 1562) ne sera ensuite plus imprimé du vivant de Ronsard, cf. Clément dans l'introduction de son édition de Grévin: 2001, 6.

les effets de l'amour». Petry (2012, 465) souligne à son tour que ce livre «is laced with references to the physical effects of love on the human body»⁴. Cependant, nous ne disposons d'aucune étude sur la fictionnalisation de la médecine dans l'*Olimpe*, un livre toujours sans édition critique complète⁵.

Jacques Grévin est né à Clermont en Beauvaisis (département de l'Oise, région Hauts-de-France) en 1538 et a fait ses études dans l'un des collèges humanistes de Paris, peut-être le collège de Beauvais ou le collège de Boncourt. Le 14 juin 1561, il soutient sa thèse et, en 1562, il est nommé docteur-régent de la Faculté de Paris en tant que docteur en médecine, titre qui lui est retiré en 1568 en raison de ses croyances religieuses. Il se rend à plusieurs reprises en Angleterre et séjourne quelque temps à Anvers, où il collabore avec Christophe Plantin. En 1567, Grévin part pour Turin où il devient le médecin personnel de Marguerite de Savoie et le tuteur de son fils Charles Emmanuel. Il meurt le 5 novembre 1570 à tout juste 32 ans dans cette ville italienne.

Outre une série de poèmes de circonstance, Grévin a écrit deux recueils de poèmes, à savoir: *Olimpe* et *La Gélodacrye* (1560 et 1561)⁶. Le premier est un chansonnier pétrarquiste pour Nicole Estienne, fille de son collègue Charles Estienne, mariée au médecin Jean Liébault à la demande de son père⁷. Ce recueil contient un certain nombre de compositions qui méritent d'être considérées comme l'œuvre d'un docteur.

Associer la passion amoureuse au feu, à l'ardeur et à la fièvre n'est pas un phénomène surprenant⁸. Il suffit de penser au sonnet 147 de Shakespeare, *My love is as a fever, longing still*⁹. La particularité du sonnet de Grévin sur le poète fiévreux réside dans la théorie médicale qui sous-tend le texte:

⁴ Gorris Camos: 2020, 195 parle à juste titre d'une «erreur de perspective qui a toujours séparé l'activité poétique de l'activité scientifique de Grévin, son activité de poète de celle de traducteur qui sont par contre, pour nous, non seulement inséparables, mais qui se nourrissent étroitement l'une de l'autre».

⁵ Dans l'édition de l'œuvre dramatique de Grévin par Pinvert: 1922 les sonnets de l'*Olimpe* sont reproduits, contrairement aux chansons et aux poèmes de circonstance; de plus, il existe une édition de l'*Olimpe* par Tomaszewski: 1980 qui n'est accessible que sous forme de microfilm, de sorte que le lecteur est souvent renvoyé aux éditions de l'*Olimpe* (1560) et du théâtre (1561).

⁶ Il existe une édition moderne de la *Gélodacrye* par Clément: 2001.

⁷ En ce qui concerne l'amour de Grévin pour Nicole Estienne, voir Margolin: 1997.

⁸ Cependant, il est tout à fait surprenant que des études monographiques sur ce sujet manquent. Dans la belle étude de Tonelli: 2015 sur la physiologie de la passion, le thème de la fièvre n'est qu'effleuré et mentionné en passant chez Dante (150-151) et Pétrarque (149-150).

⁹ Shakespeare: 2020, 76: «My love is as a fever, longing still / For that which longer nurseth the disease, / Feeding on that which doth preserve the ill, / Th' uncertain sickly appetite to please. / My reason, the physician to my love, / Angry that his prescriptions are not kept, / Hath left me, and I

Je sens en mes esprits la fièvre continue
 Avoir depuis six mois pris son commencement,
 Je la sens en mon cueur brusler incessamment
 Absente de l'object dont elle est maintenue.

Plus la cause je quiers, moins m'est elle cogneue
 Et ainsi je ne puis avoir allégement,
 Car avant qu'ordonner quelque médicament
 Il fault sçavoir le fond duquel elle est venue.

Et en cela je veux desmentir Galien,
 Quoy qu'il soit nourrisson du prince Délilien,
 Quand il dit que le chault qui nos esprits enflâme

Fait la fièvre d'un jour: car s'il estoit ainsi,
 Je n'eusse plus l'accez dont mon cueur est transi,
 Veu qu'il vint seulement d'un clin d'œil de Madame
 (Grévin: 1922, 282)¹⁰.

Ce sonnet apparemment assez simple ne se comprend que si l'on se tourne vers les doctrines contemporaines sur la fièvre, ses causes et son traitement. Au XVI^e siècle, diverses formes d'hyperthermie ont joué un rôle central dans la pratique et la théorie médicales:

The topic of fevers was an important part of university courses in practical medicine. The prescribed text was usually the first *fen* of the fourth book of Avicenna's *Canon*, and lectures on fever most commonly took the form of a commentary upon this text, as they had in the medieval period. Avicenna might be supplemented by Galen's *De februm differentiis*, and some teachers preferred to lecture on this text, with reference to Avicenna (Lonie: 1981, 20).

Galien a parlé de la fièvre dans plusieurs ouvrages, mais sans en donner une définition claire et sans ambiguïté¹¹, de sorte que la définition d'Avicenne a été adoptée: «Febris est calor extraneus accensus in corde et procedens ab eo median-

desperate now approve / Desire is death, which physic did except. / Past cure I am, now reason is past care, / And frantic-mad with evermore unrest; / My thoughts and my discourse as madmen's are, / At random from the truth vainly expressed; / For I have sworn thee fair, and thought thee bright, / Who art as black as hell, as dark as night».

¹⁰ Voir aussi Grévin: 1980, 115. Dans les deux éditions, il manque un commentaire détaillé qui rendrait le sonnet compréhensible.

¹¹ Lonie: 1981, 21 et Stolberg: 2021, 229 et note 19.

tibus spiritibus et sanguine per arterias et venas in totum corpus»¹². Le rôle central joué par le cœur dans la fièvre est également abordé par Galien. Dans *De differentiis febrium*, il parle d'un «calor quidam praeter naturam in corde generatur» (Galien: 1824, VII, 281)¹³. Dans le traité mentionné précédemment, Galien distingue trois types de fièvre en fonction de la localisation de la chaleur non naturelle¹⁴:

Le cœur et les parties solides du corps: *febres hecticae* ou *ethicae*
Les humours: *febres putridae* ou *humorales*
Les esprits vitales (*pneuma* ou *spiritus vitales*): *febres ephemeræ* ou *ephimeræ*¹⁵

Cette subdivision a également continué à dominer le xvi^e siècle. Le plus grand intérêt pour l'enseignement et la pratique étaient sans aucun doute les fièvres *humorales* telles que la fièvre tertienne et la fièvre quartane, qui apparaissent également dans la littérature de la Renaissance¹⁶.

Pour en revenir à notre sonnet, il convient de noter que le *je lyrique* ne souffre d'aucune sorte de fièvre intermittente qui va et vient avec une certaine périodicité. La «fièvre continue» du premier vers de notre sonnet n'est pas seulement une hyperthermie tenace qui ne laisse aucun répit au patient, mais dans la terminologie

¹² Avicenne, *Liber canonis* iv. fen I, I, I *apud* Stolberg: 2021, 229, note 19; voir aussi Lonie: 1981, 21: «Late Alexandrian writers, however, constructed a compendious definition out of scattered statements in Galen, and in this they were followed by the Arabs, notably by Avicenna. Avicenna's definition became the standard one for discussion: 'Fever is extraneous heat, kindled in the heart, from which it is diffused to the whole body through the arteries and veins, by means of the spirit and the blood, reaching a heat in the body itself which is sufficient to injure the natural functions'».

¹³ Voir Demaitre: 2013, 35 et Wittern: 1989, 4 qui rappelle que Galien assure expressément dans un autre passage que le cœur doit toujours être impliqué, car la chaleur non naturelle ne devient fièvre que si le cœur est également réchauffé. Wernhard: 2004, XXXVI, éditeur de la version arabe de Ḥunain Ibn Ishāq résume le contenu de ce traité de Galien et précise que dans ces trois parties, il a pour but de décrire les genres, les espèces et les caractéristiques des fièvres. Dans la première, il expose deux de leurs genres, dont l'un prend naissance dans le pneuma et le second dans les parties originelles du corps, connues sous le nom de solides; dans la deuxième partie, il expose le troisième genre d'entre eux, qui prend naissance dans les humeurs, quand elles pourrissent.

¹⁴ Ces types sont fondamentaux pour les traités médicaux du xvi^e siècle, voir Stolberg: 2021, 228.

¹⁵ Voir Lonie: 1981, 23 («Since these three substances, spirits, humours, and flesh, jointly compose the substance of innate heat, they produce the three genera of fever, ephemeral, putrid or humoral and hectic»), Wernhard: 2004, XXXVIII et Stolberg: 2021, 228 qui constate: «Nach dem typischen Krankheitsbild teilte das ärztliche Schrifttum die Fieber in drei grundlegende Typen ein: die einfachen Eintagsfieber oder *febres ephemeræ* [...], die chronischen Zehrfieber oder *febres hecticae* [...], die damals auch *febres ethicae* genannt wurden, sowie ein breites Spektrum von Säfte- oder Faulfiebern, von *febres humorales* oder *febres putridae*, die an eine Krankheitsmaterie gebunden waren».

¹⁶ Sur l'importance prépondérante des fièvres putrides dans la pratique médicale quotidienne et dans les débats contemporains sur la fièvre, voir Stolberg: 2021, 229.

scientifique de l'époque, une fièvre persistante sans hausses ni baisses¹⁷. Puisque son siège est le *pneuma* –«mes esprits»–, il doit s'agir d'une fièvre éphémère, qui n'était d'ailleurs pas intermittente¹⁸. Le vers «Je sens en mes esprits la fièvre continue» présente donc un diagnostic très précis d'un certain type de fièvre. De même, le fait qu'une maladie fébrile soit très prolongée n'est pas du tout improbable aux yeux d'un médecin du XVI^e siècle. Stolberg (2021, 238) évoque des patients célèbres tels que le prince électeur Auguste de Saxe et l'empereur Maximilien II, qui ont souffert de fièvre pendant une année entière.

Dans le deuxième quatrain, Grévin aborde la question complexe du traitement des patients fiévreux. Ce n'est que lorsque la raison de cette chaleur anormale aura été établie avec certitude qu'une thérapie efficace pourra être mise en place¹⁹. Alors que les deux quatrains traitent de l'anamnèse et du problème de la guérison du patient concerné, le premier tercet entame une discussion scientifique avec l'autorité centrale de l'époque sur la fièvre éphémère. Bien que descendant d'Apollon, Galien a eu tort de décrire la fièvre éphémère, qui a son siège dans le *pneuma* («le chault qui nos esprits enflâme»), comme une maladie passagère qui ne dure qu'un jour. Galien traite de la fièvre éphémère dans le troisième chapitre du premier livre du *De differentiis februm*²⁰. Si Grévin n'a pas lu Galien dans l'original grec²¹, il a pu consulter sa très populaire étude de la fièvre²² dans les traductions latines de

¹⁷ Voir Demaitre: 2013, 39: «A second taxonomy on the basis of manner or course differentiated between continuous and interpolated fevers. This was a basic division in the Hippocratic-Galenic tradition and in the manuals. Continuous or continued (not to be confused with chronic) fevers were steady, with little variation in their course. They were subdivided into types with widely varying degrees of urgency». Voir également Stolberg: 2021, 230.

¹⁸ Cf. pour le fait que les fièvres éphémères ne sont pas intermittentes Wernhard: 2004, XXX-VI-XXXVII.

¹⁹ Demaitre: 2013, 48: «The complexity of fevers made a reliable diagnosis vitally important to the physician, not only for prescribing the right treatment, but also for obtaining the patient's trust and cooperation. The latter objective was paramount in the reading of predictive signs».

²⁰ Voir Demaitre: 2013, 42.

²¹ Le traité a été inclus dans les œuvres complètes en grec publiées à Venise (Aldo: 1525), à Bâle (Cratander et Bebel: 1538) ou plus près de la publication de l'*Olimpe* à Paris ([Guillaume Morel]: 1557).

²² Dans son recensement des éditions et des traductions de Galien à la Renaissance, Durling: 1961, 242 constate la plus grande activité dans une période comprise entre 1515 et 1560. En ce qui concerne les textes individuels, l'*Ars medica* arrive en tête du classement de popularité, mais «[n]ext in order of popularity came *De differentiis februm*»(243). Voir pour la réception de Galien entre 1490 et 1540, en outre, Fortunata: 2019.

Niccolò Leonicensis (1428-1524)²³ et Lorenzo Lorenzi (1450-1515)²⁴ ou encore avec l'un des commentaires publiés en 1554 et 1556 par des spécialistes tels que Leonhart Fuchs (1501-1566)²⁵ et Jacques Dubois (1478-1555)²⁶. Il est frappant de constater que la rubrique de l'édition parisienne de la traduction de Lorenzi propose l'identification critiquée par Grévin («febris ephemera id est diaria», Galien: 1512, fol. 3v) qui n'apparaît pas dans le texte lui-même. Il faut aussi reconnaître que Galien a traité de la fièvre par ailleurs, par exemple dans *Ad Glauconem de medendi methodo liber*²⁷, dont le premier livre est entièrement consacré à la fièvre²⁸. Dans ce petit ouvrage, fondamental pour l'enseignement universitaire de la médecine, Galien dit: «Efemeris dicitur eo quod unius diei»²⁹. Telle est également la

²³ Comme l'a étudié Mugnai Carrara: 1979, 200, Leonicensis a dû commencer à traduire Galien avant 1490 et a ensuite assumé de plus en plus le rôle de traducteur officiel de ses écrits du grec vers le latin. *De differentiis februm* est paru pour la première fois en 1508 à Venise chez Giovanni Pencio da Lecco dans un recueil réédité un an plus tard à Ferrare par Giovanni Mazzocchi (Mugnai Carrara: 1979, 201, note 1). Pellegrini: 2013, sans lance un doute concernant l'attribution de la traduction: «Sta a sé il *De differentiis februm*, comunemente assegnato a Niccolò [...], ma che nella citata edizione del 1508 figura come opera di Lorenzo Laurenziano». Dans un travail récent sur la réception de Galien (Fortunata: 2019, 440-441), a mis en parallèle les traductions de Galien de Leonicensis et de Lorenzi et a également comparé leur diffusion.

²⁴ Cf. Palumbo sur la biographie de Lorenzi et son projet de nouvelles traductions humanistes d'Hippocrate et de Galien. Sa version latine du traité des fièvres –*De differentiis februm libri II, interprete Laurentio Laurentiano Florentino*– a été publiée pour la première fois à Paris en 1512 par Henri Estienne et a été réimprimée plusieurs fois en France par la suite (Paris; Simon de Colines: 1523, 1535 et Lyon; Guillaume Rouillé: 1548, 1550).

²⁵ Ce protestant, aujourd'hui surtout connu comme botaniste, a publié en 1554 (Paris; Jacques Du Puis), dans le cadre de ses travaux sur Galien, une nouvelle traduction commentée du *De differentiis februm*, voir Durling: 1989, 46.

²⁶ Jacques Dubois. *Commentarius in Claudij Galeni duos libros de differentiis februm*. Paris; Jean Hulpeau: 1555, voir Drizenko: 2004).

²⁷ Wittern: 1989, 3 rassemble, en se référant à l'édition de Kühn, outre *De differentiis februm* (VII, 271-405), également *De typis* (VII, 463-474), *De crisibus* (IX, 550-768) et *Ad Glauconem de medendi methodo liber*.

²⁸ Le deuxième chapitre est consacré aux symptômes de la fièvre éphémère, tandis que le troisième aborde son traitement. Cf. la synthèse détaillée chez Boudon-Millot: 1994, 1452-1453 qui souligne: «Le livre I sera ensuite entièrement consacré à une typologie des fièvres avant que ne soit passé en revue leur traitement. Galien a déjà parlé des fièvres en d'autres lieux, notamment dans le *De crisibus* et le *De februm differentiis* auxquels il renvoie. Mais il se propose ici de rassembler sous une forme commode ce qu'il a pu écrire ailleurs sur la nature des fièvres [...] Ces distinctions subtiles sur la nature des fièvres entrecoupées de digressions et de cas concrets sont le plus souvent difficilement perceptibles par le lecteur moderne».

²⁹ Voir Moulinier: 1999, 226: «*Effimera* (*ephemera* ou *ephimera*) désigne la fièvre d'un jour (*diurna*), comme l'écrivait Galien dans *Ad Glauconem de medendi methodo*: *Efemeris dicitur eo quod unius diei*». Cette définition ne figure pas dans les éditions des œuvres complètes de Kühn: 1826: XI,

position dominante au XVI^e siècle, défendue par Jean Fernel (1497-1558), l'une des plus grandes autorités en la matière³⁰:

Ephemera in solo spiritu vago primum consistit, isque verè inflammatus est, cuius tamen calor toti etiam corpori imperitur. Hec quia in tenui & dissipabili est subiecto, vno fere die soluitur, vnde ephemera, id est duaria nuncupata est, raro longius excurrit (Fernel: 1554, 449)³¹.

Comme le remarque également Demaitre «[a]n ephemeral fever, for example, ran only for a day or so, and it rarely brought a patient to the physician» (2013, 39). Puisque ce type de fièvre disparaissait généralement d'elle-même sans complications, il n'était souvent même pas abordé dans l'enseignement académique, un fait qui est aussi souligné par Stolberg (2021, 228). Les causes de la fièvre éphémère citées par Galien vont de la chaleur et du froid à l'épuisement, l'excès et les émotions³². Ce dernier facteur est évidemment décisif dans notre sonnet. Mais il y a plus que cela: le fait que le regard d'une femme allume l'amour dans le cœur d'un homme est un cliché de la poésie amoureuse. Il est bien connu que André le Chapelain (*ca.* 1150-*ca.* 1220) était arrivé jusqu'à dénier aux aveugles la capacité d'aimer. L'importance de la vision dans le déclenchement de l'amour est également documentée très tôt chez les médecins. Le commentaire de Dino del Garbo (*ca.* 1280-1327) sur la *canzone Donna me prega* de Cavalcanti en est un exemple parlant³³.

Dans notre contexte, il convient toutefois de rappeler que Jacques Dubois mentionne la contagion par les yeux dans son commentaire de l'étude de Galien sur la fièvre:

Ophthalmia contagiosa propter spiritum visorium foras emissum: vt ostendunt menstruae mulieres specula inficientes, & corruptum a spiritu ophthalmico, ob id eminus, & parum diu, & per conspicienda & oculis aqua frigida aspiciunt (1556, 48).

Chez Grévin, cependant, ce motif est associé à des théories médicales sur le mauvais œil et à des réflexions sur le pouvoir des sorcières d'envoûter par les yeux.

281 et Daremberg: 1854: II, p 709-714. Pour l'importance de ce livre dans l'enseignement universitaire de l'époque, voir Romero et Huesca *et al.*: 2011.

³⁰ Voir Lonie: 1981 et Stolberg: 2021, 227.

³¹ Jean Fernel traite de la fièvre dans le quatrième livre de la deuxième partie consacrée à la pathologie de sa Médecine, 1554, 446-*passim*. Dans le deuxième chapitre, il parle des différents types de fièvre et dans le troisième de la fièvre éphémère.

³² «The factors in Galen's first group, which were associated primarily with ephemeral fever, ranged from heat and cold to exhaustion, overindulgence, and emotions» (Demaitre: 2013, 42-43).

³³ Voir Wack: 1992, 15.

Dans sa tragédie *César*, Grévin met dans la bouche de Décime Brute des répliques sur l'efficacité des pleurs des femmes à cause du poison qu'elles ont dans les yeux:

On dit, on dit bien vray, la femme imperieuse
Fait plus avec les pleurs qu'un guerrier furieux,
Depuis qu'elle a caché un venin dans ses yeux
(Grévin: 1974, 87-88)³⁴.

L'effet des poisons et des antidotes intéresse particulièrement Grévin qui traduira plus tard Nicandre de Colophon (II^e siècle av. J.-C.). Dans de nombreux sonnets, le champ sémantique autour des toxiques est déployé pour décrire le processus du «tomber amoureux». Un bel exemple est le vers initial d'un de ses sonnets, qui évoque la physiologie de l'amour: «Je sens le doux venin ramper dedans mon cueur» (Grévin: 1922, 282)³⁵. Dans son propre livre sur les poisons, Grévin décrit également en détail comment les rayons oculaires peuvent être utilisés pour influencer d'autres personnes:

FASCINATION, comme écrivent les magiciens, est faite par les rayons spirituels, lesquels sortent des yeux de celui qui fascine et entrent dans les yeux de celui qui est fasciné: et de là s'escoulent par demourant du corps. Cette manière de fascination s'entendra facilement par les causes de l'amour. Le docte et admirable Ficin escript en son commentaire sur le *Banquet* de Platon, que le sang d'une jeune personne (car aux jeunes principalement appartient la fascination amoureuse) estant communément subtil, cler, chaud et doux, engendre les rayons de la veue de mesme qualité, lesquels sortants par les yeux se communiquent facilement aux yeux de celui qui est regardé. Et ainsi se meslant parmi les humeurs du corps, il excite pareille affection en icelui (Grévin: 1568, 37)³⁶.

Cette explication médicale de l'amour comme contagion par les yeux³⁷ est explicitement mise en relation chez Grévin –comme chez d'autres médecins de son

³⁴ Voir à ce sujet Pinvert: 1899, 271.

³⁵ Voir pour ce texte Pierre-Antoine: 2019, 345, note 378. D'autres exemples peuvent être cités, comme l'a également analysé Petry: 2012 dans Grévin: 1992, 264 («J'aperceue que dès lors j'estois empoisonné», v. 8), 270 («un doux venins», v. 1) et 278 («Escouler en mon âme un venin et un feu», v. 10), etc.

³⁶ Voir à ce propos Petry: 2012, 465-466 et Pierre-Antoine: 2019, 154. Kodera: 2017 a étudié de manière exemplaire la réception et la transformation des théories de Ficino sur les rayons oculaires et la *fascinatio* dans des discours philosophiques et littéraires très différents. Le seul médecin dont il traite est Agrippa von Nettesheim.

³⁷ Comme le souligne Petry: 2012, 466 «for Grévin love transmitted through the eyes operated through the same natural mechanism as that which caused a contagious eye disease (what we would call conjunctivitis) to be spread from one person to the next».

époque comme Paracelse (1493-1541) ou François Varriola (1504-1580)– avec Ficin³⁸. Le quatrième chapitre du septième discours du Commentaire sur Platon du Florentin s'intitule «*L'Amour vulgaire est une sorte d'ensorcellement*» (Ficin: 2002, 216). Il est expliqué ici pourquoi la nature particulière du sang des jeunes («subtil, clair, chaud et doux», 218) est susceptible d'émettre des rayons à travers les yeux («fenêtrés vitrées», 218). Dans le même chapitre, Ficino précise comment le sang de l'amant est contaminé par les rayons oculaires issus du sang sous forme d'une «hématologie singulière» comme le formule Kodera (2017, 109):

Quoi donc d'étonnant à ce que l'œil grand ouvert et fixé sur quelqu'un décoche sur son vis-à-vis les traits de ses rayons et qu'en même temps que ces traits qui sont les véhicules des esprits il dirige sur lui cette vapeur du sang que nous appelons esprit ? De là le trait empoisonné transperce les yeux et, comme il est envoyé par le cœur de l'agresseur, il gagne la poitrine de l'agressé comme son propre séjour, frappe le cœur et sur sa paroi résistante s'émousse et redevient du sang. Ce sang étranger, étant différent de la nature du sujet blessé, infecte son sang à lui. Ce sang infecté est un sang malade (Ficin: 2002, 220)³⁹.

Pour la lecture de notre poème, il est crucial que le sang infecté provoque la fièvre continue, comme affirme Ficin dans le *De amore* VII, 7 («*L'Amour vulgaire est un trouble du sang*»):

Mais que cette passion soit dans le sang se prouve par le fait qu'une ardeur de cette sorte ne connaît point de pause. Or selon les médecins la fièvre continue vient du sang, celle qui vous laisse six heures de repos, est due à la pituite, celle qui laisse un jour, à la bile, et deux jours, à la bile noire. Nous avons donc toute raison de placer celle-ci dans le sang, entendez dans le sang mélancolique, comme vous l'avez entendu dans le discours de Socrate: ce sang-là est toujours accompagné d'obsession (Ficin: 2002, 228).

Le regard de la maîtresse, le «clin d'œil de Madame» (v. 14), mentionné dans le dernier vers du sonnet comme déclencheur de la fièvre continue du *je lyrique*, est une référence claire à la théorie néoplatonicienne de l'amour, telle que Ficino la

³⁸ Voir Wack: 1992, 19 «But instead of demonic magic, we find fascination or 'infection' through visual rays as a cause of lovesickness among writers like Ficino, Paracelsus, and François Valleriolo».

³⁹ Voir le chapitre sur une théorie optique du désir chez Ficino dans Wurm: 2008, 166-176. Comme l'explique Ebbesmeyer: 1998, 199-202 Ficino, médecin de formation, paraphrase souvent dans le *De amore* les connaissances courantes de cette discipline et conjugue la pensée magique avec la conception de l'amour comme maladie. Voir aussi Kodera: 2017, 104-105.

présente dans le *De amore*⁴⁰. Dans notre sonnet, le médecin poète a condensé un réseau de références scientifiques dans un langage poétique tout à fait particulier sur la pathologie amoureuse. L'œuvre lyrique complexe de Jacques Grévin, avec l'alliance de l'art de la versification et de la «docte médecine» louée par Ronsard, mérite non seulement les louanges du prince des poètes de la Renaissance, mais également une plus grande attention de la part des chercheurs actuels.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNAUD, Sophie. «Les fictions astrales de Jacques Peletier du Mans». *Litteratures*, 2002, 47, pp. 43-53.
- BAMFORTH, Stephen. «Peletier du Mans and 'scientific eloquence'». *Renaissance Studies*, 1989, 3, pp. 202-211.
- BOUDON-MILLOT, Véronique. «Les œuvres de Galien pour les débutants (*De sectis, De pulsibus ad tirones, De ossibus ad tirones, Ad Glauconem de methodo medendi* et *Ars medica*): médecine et pédagogie au ii^e s. a J.-C.». Dans BACALEXI, Dina (éd.). *Philosophie, Wissenschaften, Technik. Wissenschaften (Medizin und Biologie). Band 37.2*. Berlin: De Gruyter, 1994, pp. 1421-1467.
- DUBOIS, Jacques. *Commentarius in Claudij Galeni duos libros de differentiis febrium*. Venetia: Valgrisi, 1556.
- DEMAITRE, Luke E. *Medieval medicine. The art of healing, from head to toe*. Santa Barbara: Praeger, 2013.
- DRIZENKO, Antoine. «Jacques Dubois, dit Sylvius, traducteur et commentateur de Galien.» Dans *Lire les médecins grecs à la Renaissance: Aux origines de l'édition médicale*. Éd. Véronique Boudon-Millot et Guy Cobolet. Paris: Bibliothèque interuniversitaire de Médecine, 2004, pp. 199-208.
- DURLING, Richard J. «A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen.» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1961, 24, pp. 230-305.
- DURLING, Richard J. «Leonhart Fuchs and his Commentaries on Galen.» *Medizinhistorisches Journal*, 1989, 24, pp. 42-47.
- EBBERSMEYER, Sabrina. «Die Blicke der Liebenden – Zur Theorie, Magie und Metaphorik des Sehens in *De amore* von Marsilio Ficino.» Dans *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*. Éd. Tilmann Borsche. München: Fink, 1998, pp. 197-211.
- ELLAIN, Nicolas. *Les œuvres poétiques françaises de Nicolas Ellain (1561-1570)*. Éd. Achille Genty. Paris: Polet-Malassis, 1861.
- FERNEL, Jean. *Medicina*. Lyon: César Farine, 1554.

⁴⁰ Les études sur la réception du néoplatonisme dans la poésie française de la Renaissance ne mentionnent cependant pas Grévin, voir par exemple Festugière: 1941 et García Peinado: 2010.

- FESTUGIERE, Jean. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*. Paris: Vrin, 1941.
- FICINO, Marsilio. *Commentaire sur le Banquet de Platon*. Trad. Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- FORTUNA, Stefania. «Editions and Translations of Galen from 1490 to 1540 437». Dans *Brill's Companion to the Reception of Galen*. Éd. Petros Bouras-Vallianatos et Barbara Zipser. Leiden: Brill, 2019, pp. 437-452.
- GALIEN. *De differentiis februm libri II, interprete Laurentio Laurentiano Florentino*. Paris: Henri Estienne, 1512.
- GALIEN. *OPERA OMNIA*. Éd. KARL GOTTLÖB KÜHN. LEIPZIG: CARL CNOBLOCH, 1821-1833, 20 vols.
- GALIEN. *ŒUVRES ANATOMIQUES, physiologiques et médicales de Galien*. Éd. Charles Daremberg. Paris: Baillière, 1854, 2 vols.
- GARCIA PEINADO, Miguel Ángel. «El léxico neoplatónico en la poesía francesa del Renacimiento». *Anales de filología francesa*, 2010, 18, pp. 217-232.
- GORRIS CAMOS, Rosanna. «Le cygne malade et l'hellébore: Jacques Grévin, poète, traducteur et homme de science engagé». Dans *Penser et agir à la Renaissance*. Éd. Philippe Desan et Véronique Ferrer. Genève: Droz, 2020, pp. 195-227.
- GREVIN, Jacques. *Deux livres des venins*. Anvers: Christophe Plantin, 1568.
- GREVIN, Jacques. *Théâtre complet et poésies choisies*. Éd. Lucien Pinvert. Paris: Garnier, 1922.
- GREVIN, Jacques. *César*. Éd. Jeffrey Foster. Paris: Nizet, 1974.
- GREVIN, Jacques. *A critical edition of Jacques Grévin's Olimpe*. Éd. Marigrace A. Tomaszewski. Ann Arbor: Univ. Microfilms International, 1980.
- GREVIN, Jacques. *La Gélodacrye et les vingt-quatre sonnets romains*. Éd. Michèle Clément. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2001.
- KODERA, Sergius. «Ficinos Theorie der Augenstrahlen bei Agrippa von Nettesheim, Castiglione, della Porta und Bruno». Dans *Marsilio Ficino in Deutschland und Italien. Renaissance-Magie zwischen Wissenschaft und Literatur*. Éd. Jutta Eming et Michael Dallapiazza. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017, pp. 103-132.
- LONIE, Iain M. «Fever pathology in the sixteenth century: tradition and innovation». Dans *Theories of fever from antiquity to the enlightenment*. Éd. William Bynum et Vivian Nutton. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1981, pp. 19-44.
- MARGOLIN, Jean Claude. «De l'*Olimpe* de Jacques Grévin aux *Misères de la femme mariée* de Nicole Liébault, ou le destin d'une femme lettrée au XVI^e». Dans *La femme lettrée à la Renaissance*. Éd. Michel Bastiaensen. Bruxelles: Peeters, 1997, pp. 129-146.
- MOULINIER, Laurence. «Deux fragments inédits de Hildegarde de Bingen copiés par Gerhard von Hohenkirchen († 1448)». *Sudhoffs Archiv*, 1999, 83, pp. 224-238.
- MUGNAI CARRARA, Daniela. «Profilo di Nicolò Leonicensi». *Interpres*, 1979, 2, pp. 169-212.
- PALUMBO, Margherita. «Lorenzi, Lorenzo.» Dans *Dizionario Biografico degli Italiani* [en ligne], 2006, 66. <www.treccani.it>.
- PELLEGRINI, Paolo. «Niccolò da Lonigo.» Dans *Dizionario Biografico degli Italiani* [en ligne], 2013, 78. <www.treccani.it>.

- PETRY, Yvonne. «Vision, medicine, and magic: Bewitchment and Lovesickness in Jacques Grevin's *Deux livres des venins* (1568)». Dans *Religion and the Senses in Early Modern Europe*. Éd. Wietse de Boer et Christine Göttler. Leiden: Brill, 2012, pp. 455-472.
- PIERRE-ANTOINE, Joseph Apollon. *Le Savoir et les vers Concorde de la médecine et de la poésie dans les «Deux livres des venins» de Jacques Grévin*. Rutgers: The State University of New Jersey, ProQuest Dissertations Publishing, 2019.
- PINVERT, Lucien. *Jacques Grévin, 1538-1570. Étude biographique et littéraire*. Paris: Albert Fontemoing, 1899.
- ROMERO Y HUESCA, Andrés *et al.* «El Corpus Doctrinal de Galeno en el currículum universitario durante El Renacimiento». *Revista de Investigación Médica Sur*, 2011, 18, pp. 111-117.
- RONCARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. XIV. Éd. Paul Laumonier. Paris: Didier, 1949.
- SCHMIDT, Albert-Marie. *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1970.
- SHAKESPEARE, William. *All the Sonnets* Éd. Paul Edmondson et Stanley Wells. Cambridge: Cambridge UP, 2020.
- STOLBERG, Michael. *Gelehrte Medizin und ärztlicher Alltag in der Renaissance*. Oldenbourg: De Gruyter, 2021.
- TONELLI, Natascia. *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- WACK, Mary F. «From Mental Faculties to Magical Philters: The Entry of Magic into Academic Medical Writings on Lovesickness, 13th-17th Centuries». Dans *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*. Éd. Donald Beecher et Massimo Ciavolella. Ottawa: Dovehouse, 1992, pp. 9-32.
- WERNHARD, Matthias (éd.). *Über die Arten der Fieber in der arabischen Version des Hunain Ibn Ishāq*. München: Dissertation LMU, 2004.
- WITTERN, Renate. «Die Wechselfieber bei Galen». *History and Philosophy of the Life Sciences*, 1989, 11, pp. 3-22.
- WURM, Achim. *Platonicus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*. Berlin: De Gruyter, 2008.

POESÍA GALLEGO-PORTUGUESA
Y PORTUGUESA



ANGELO COLOCCI Y SUS ESTUDIOS
SOBRE LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA:
ALGUNAS CALAS SOBRE LAS CANTIGAS
(IN)COMPLETAS DE B*

MERCEDES BREA

Universidade de Santiago de Compostela

GERARDO PÉREZ BARCALA

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Entre las muchas marcas y notas que Colocci dejó sobre B (Cancioneiro Colocci-Bran-cuti / Cancioneiro da Biblioteca Nacional), algunas guardan relación con carencias textuales en el proceso de reproducción del original. La existencia de un «blanco», una cruz, un ángulo, un *deest*, o la constatación de que una cantiga contiene solo una estrofa, parecen ir en esa vía. Además, la comparación (cuando es posible) con la transcripción de una misma pieza en V (Cancioneiro da Vaticana) o en A (Cancioneiro da Ajuda), los otros dos grandes contenedores de la lírica gallego-portuguesa, puede proporcionar datos interesantes.

Palabras clave: Lírica gallego-portuguesa; Colocci; cantigas incompletas; marcas; anotaciones.

ABSTRACT

Among the many marks and notes that Colocci left on B (Cancioneiro Colocci-Bran-cuti / Cancioneiro da Biblioteca Nacional), some are related to textual deficiencies in the reproduction process of the original. The existence of a «white», a cross, an angle, a *deest*, or the verification that a song contains only one stanza, seem to go in this direction. In

* Este trabajo combina resultados de dos proyectos de investigación diferentes, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación: el PID2020-113491GB-I00, en el que participa M. Brea, y el PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, de cuyo equipo forma parte G. Pérez Barcala.

addition, the comparison (when possible) with the transcription of the same piece in V (Cancioneiro da Vaticana) or in A (Cancioneiro da Ajuda), the other two great containers of Galician-Portuguese lyric, can provide interesting data.

Keywords : Galician-Portuguese Lyric; Colocci; incomplete songs; marks; annotations.

1. INTRODUCCIÓN

HASTA DONDE PODEMOS CONOCER, Angelo Colocci (Jesi 1474 – Roma 1549) fue el único de los humanistas italianos de las primeras décadas del s. XVI que se interesó por la lírica gallego-portuguesa. Para aproximarse a la cuestión es imprescindible rescatar una conocida anotación del humanista, «Messer Octaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi. Quel da Ribera l'ha lassato» (Vat. lat. 4817, fol. 204v), a partir de la cual Elsa Gonçalves (2016 [1986], 99-104) ha tratado de reconstruir las circunstancias en las que se habría producido el acceso de Colocci a ese *libro*: «Lactantio» debe identificarse, para ella, con Lattanzio Tolomei, embajador de Siena ante Clemente VII, y «quel da Ribera» con el clérigo portugués António Ribeiro, secretario personal de ese Papa, que, al partir para Portugal en 1525 para entregar la Rosa de Oro a João III, pudo haber dejado el códice en manos de «Messer Octaviano» (probablemente, otro personaje del entorno que la estudiosa portuguesa no ha logrado identificar)¹.

Ello supondría que, en el ambiente de la curia pontificia de Clemente VII (1523-1534), y con anterioridad al saqueo de Roma por las tropas imperiales de Carlos V entre el 6 de mayo de 1527 y el 17-18 de febrero de 1528, el insigne humanista habría accedido² a un cancionero de la lírica gallego-portuguesa, de

¹ Brea (en prensa) cuestiona dubitativamente estas afirmaciones (sobre todo por la ausencia de datos precisos relativos a ese «Messer Octaviano» y a su relación tanto con Lattanzio como con un personaje mencionado como «Quel da Ribera»), aunque tampoco encuentra propuestas plausibles para proponerlas como alternativa. En cualquier caso, y aunque la anotación de Colocci no lo mencione explícitamente, el personaje clave –vinculado a todos los implicados en el proceso– para entender la presencia en Roma de ese *libro di portughesi* parece haber sido D. Miguel da Silva: además de Gonçalves (2016 [1986]), *cf.*: Deswarte: 1989; Buescu: 2010 y Leme / Lopes: 2020; estas últimas investigadoras llegan a identificar, en el entorno de D. Miguel, dos personajes diferentes que responden al nombre de António Ribeiro, sin decantarse abiertamente por ninguno de ellos.

² Bernardi (2017a, 2017b) ha puesto en relación el lacónico apunte colocciano con sendas cartas enviadas a Colocci por Antonio Tebaldeo (20 de noviembre de 1527) y por Pier Andrea Ripanti (13 marzo de 1528) –cuyo contenido las conecta con los elencos bibliográficos autógrafos identificados como *f* (Vat. lat. 4817, fols. 196r-v) y *g* (Vat. lat. 4817, fols. 210r-211v) (para la relación de los elencos bibliográficos de Colocci, así como para las circunstancias biográficas a las que se vincula su confección, *cf.*: Bernardi: 2020, 2-3)–, que tratan de la suerte de los libros de Colocci durante el *Sacco di Roma*: «Tebaldeo gli fa sapere di aver tentato di salvarne una parte; Ripanti gli dà notizia di una cassa custodita a Castel Sant'Angelo» (Bernardi: 2017b, 100-101). El análisis de la documentación

fisonomía imprecisa, sobre el que la propia Gonçalves se cuestionaba en aquel momento si habría sido «o antecedente directo de um dos cancioneiros (ou dos dois?) copiados em Itália por mandado de Colocci» (Gonçalves: 2016 [1986], 101). Hoy parece ya fuera de discusión que ese *libro di portughesi*³ fue el modelo a partir del cual el humanista, sirviéndose de los copistas de la curia, habría ordenado la confección de los códices más completos de la tradición gallego-portuguesa, los identificados como B (BNP, Cod. 10991) y V (BAV, Vat. lat. 4803), elaborados «por volta de 1525-26» (Ferrari: 1993a, 119 y Ferrari: 1993b, 123).

Esos cancioneros, como otros de la lírica románica de los que Colocci era propietario o a los que tuvo acceso (Brea: 2009 y Bernardi: 2020), se convirtieron en manos del humanista en un preciado objeto de estudio; a partir de ellos (de B, sobre todo)⁴ desplegó una actividad filológica de gran envergadura que se concreta en diferentes marcas y notas de variada tipología, sobre cuyo sentido editores y estudiosos de la lírica gallego-portuguesa se han afanado por arrojar algo de luz. Sin pretender ser exhaustivos, los artículos de Bertolucci Pizzorusso (1966, 1972) y de Ferrari (1979) fueron punto de partida imprescindible para adentrarse en un asunto que tiene como contribución de conjunto más reciente el trabajo de Brea / Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2021)⁵, en el que se pasa revista a todas las

señalada permite a Bernardi plantear la hipótesis de que «il 'libro di portughesi' e il *Libro reale* [un cancionero perdido de lírica italiana] potessero essere non volumi di cui nel 1527-1528 Colocci aveva sentito parlare e che desiderava procurarsi o almeno studiare, bensì opere già possedute (o già avute a disposizione), delle quali ora, nella forzosa diaspora libraria più o meno direttamente imposta dalle truppe cesaree alla sua collezione, egli si affanna a ritornare padrone» (*ibidem*, 102).

³ Comúnmente identificado con el *Livro das cantigas* legado en el testamento del conde de Barcelos (1350) a su sobrino Alfonso XI de Castilla. No carece de interés, en cualquier caso, revisar el análisis de las noticias existentes (a través del Marqués de Santillana o del catálogo de la biblioteca de D. Duarte, además del testamento del conde D. Pedro) sobre la posible existencia de cancioneros gallego-portugueses que lleva a cabo Tavani (2012).

⁴ Para las escasas anotaciones de Colocci en V, *cf.*: Brea: 1997.

⁵ Como estudio de carácter global, porque en los últimos años han aparecido también –y entre otros– varios trabajos de Fabio Barberini sobre aspectos particulares; a modo de ejemplo, *cf.*: Barberini: 2019; 2022a y 2022b: el primero se ocupa del fol. 1r de B y de sus relaciones con el cancionero provenzal M (códice que presenta asimismo bastantes observaciones de interés, de las que se ocupó, entre otros, Pérez Barcala: 2007; 2011a y 2011b); en el segundo, Barberini concluye que, con la nota *discor(t)*, Colocci no sólo atendía a aspectos métricos y compositivos sino también al contenido de los textos (en este caso concreto, *discor* podría aplicarse a composiciones que ponen de manifiesto la existencia de algún tipo de ‘desacuerdo’, que es el sentido que parece darle Raimbaut de Vaqueiras –recalcado por el verbo *dezacordar*– en la estrofa I del célebre *Eras quan vei verdejar*); en el tercero se aproxima a aquellas apostillas que centran la atención en la estructura métrica de algunas cantigas, tanto si se presenta uniforme como si ofrece oscilaciones en su disposición versal en el códice. Por su parte, Brea (2023); se ha volcado en las anotaciones coloccianas de B y de V que remiten a folios del antecedente con el objeto de mostrar la dependencia de ambos del mismo *exemplar* y avanzar algu-

anotaciones –pero no a las marcas– de Colocci en los cancioneros gallego-portugueses de cuya elaboración él mismo fue responsable.

Al enfrentarse a los textos de B fueron, en efecto, múltiples los aspectos sobre los que Colocci llamó la atención. Entre sus notas no faltan las que se detienen en cuestiones codicológicas que denotan una confrontación manifiesta con el *libro di portughesi* y que son de gran importancia para aproximarnos a lo que podría haber sido ese modelo perdido de B y V⁶. En esta ocasión, hemos seleccionado como objeto de análisis aquellas observaciones con las que el humanista llama expresamente la atención sobre composiciones en las que falta texto en B, analizando los distintos procedimientos que emplea con ese fin. Se trata de un primer acercamiento a un asunto que, sin duda, requiere de posteriores y más detenidas aproximaciones orientadas a determinar si las referidas carencias estaban o no en el *exemplar*.

2. FALTAS DE TEXTO EN B

Aunque desconocemos en qué medida tanto el copista de V como los amanuenses de B seguían en su proceder indicaciones más o menos precisas de quien les había encomendado el trabajo, a simple vista se advierte que, mientras que el copista de V no suele reservar espacios⁷ para intentar completar algo que puede presentar problemas en el original (rotos, borrones, dificultades de lectura, folios cortados), en B –si bien no de forma sistemática– son numerosos los casos en los que se advierte mediante «blancos» de carencias textuales de diferentes proporciones (letras, palabras, versos, estrofas, cantigas). En ocasiones estas se deben a errores o descuidos de alguno de los copistas (que omita un verso por un salto por homoioteleuton, que obvie una estrofa como consecuencia del juego de repeticio-

nas propuestas al respecto de las características materiales de este, coincidiendo en algunos aspectos esenciales (desarrollados en otros trabajos en prensa) con las conclusiones a las que llega Barberini (en prensa), en su detenido análisis de los fascículos 4-10 de B.

⁶ Probablemente uno de los folios más ricos en este tipo de indicaciones es el 303r de B, para el que remitimos a Ferrari (1979, 63-80), así como a Brea (2023).

⁷ Sería interesante saber si se trataba de una decisión propia o seguía indicaciones de Colocci, puesto que el proceder de los copistas de B (al menos en algunos casos) es diferente. En el caso de que se tratase, en los dos apógrafos, de instrucciones debidas al humanista, cabría pensar que ambas copias no fueron realizadas en paralelo y que o bien se copió primero V y, al confrontarlo con el modelo, aquel consideró conveniente reservar esos espacios por si podía encontrar alguna forma de completarlos, o bien se copió primero B con esas precauciones, pero, al comprobar que se trataba de problemas irresolubles, encargó al copista de V que hiciese caso omiso de tales incidencias. Si las copias fueron realizadas simultáneamente, habría que admitir que o bien Colocci buscó desde el principio esas dos formas diferentes de llevar a cabo las transcripciones o que se trató de decisiones tomadas de forma autónoma por los propios amanuenses.

nes en cantigas paralelísticas con *leixapren* o que parezca olvidar la reproducción de una *cobra*) y en otros casos a posibles deficiencias del antecedente, como se desprende de una rápida confrontación de ese apógrafo con V (y, en ciertos casos, con A). Normalmente, cuando se da esta última circunstancia, B suele reservar espacios en blanco. La práctica es casi regular si lo que se omite es una porción de verso, mientras que lo es menos si lo que falta es un verso completo, y, cuando es alguna estrofa o cantiga lo que no se reproduce, la presencia o ausencia de espacio puede ser reflejo del estado que mostraba el antecedente.

(1) Como se ha dicho, esos huecos pueden presentarse en el inicio o en el interior de un verso, como acontece, p. ej., en el fol. 16r, donde la estrofa IV de B49 ofrece incompletos los versos 6 y 8⁸, posiblemente por algún «defecto» del modelo que desconocemos por estar, en este caso, ante un testimonio único. Cuando la cantiga es transmitida también por V, en este códice pueden no verse subsanados los «blancos» que afectan a algún verso de B –según la mecánica habitual del copista de V– o, por el contrario, se suple la carencia textual. De esta diferente forma de actuar del copista de V frente al idéntico de B da cuenta, p. ej., la situación reflejada en B881-V464 para el v. 4 de la III estrofa y el v. 5 de la IV. De producirse la ausencia de texto en el final del verso, en B el problema es más difícil de percibir, por mucho que el sentido y la métrica orienten abiertamente sobre él; de nuevo, V es de ayuda en unos casos (véase, p. ej., el v. 2 de la *cobra* inicial de B526a-V119), pero no en otros (sirva de muestra el v. 2 de la estrofa I de B1075-V665). Del distinto comportamiento de B y V se puede conjeturar que un *locus* del modelo se presentaba problemático para el copista de uno de los apógrafos o para los de ambos.

No está de más advertir que A, al derivar del mismo arquetipo (aunque con diferencias de consistencia y contenido) que el *libro di portughesi*⁹, es importante para confirmar el problema del antecedente del que B –y en ciertos casos V– se hace eco. Así, el truncado v. 6 de la estrofa IV de B155 –sin correspondencia en V como consecuencia de la acefalia que afecta a este manuscrito y que hace que la primera cantiga en él transcrita sea la equivalente a B391 (Ferrari: 1993b, 125)– se transmite en su integridad en A43:

⁸ Como se verá en §3.1, en algunos de estos casos Colocci dibuja una cruz o algún otro tipo de marca para llamar la atención sobre el problema.

⁹ Tal vez la explicación es más compleja de lo que parece en este sentido, pues sabemos que A no es copia de ningún códice ya configurado, sino más bien un trabajo *in fieri* (Ramos: 2008), pero las coincidencias entre ese cancionero y el antígrafo de B y V son evidentes, en parte, por lo que siempre cabe utilizarlo como término de comparación.

FIGURA 1. B155, fol. 40r, estr. IV

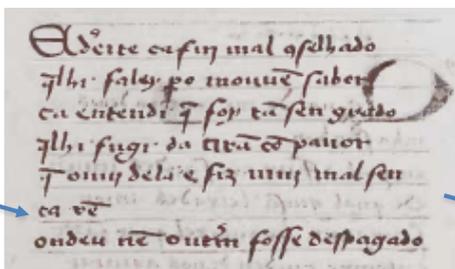
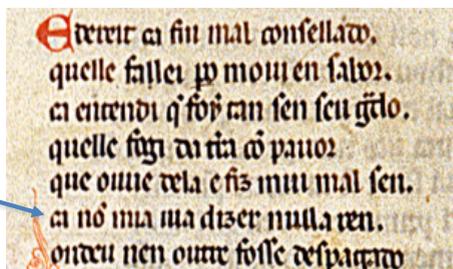


FIGURA 2. A43, fol. 10v, estr. IV



(2) Por otro lado, el isomorfismo estructural de las cantigas trovadorescas (apenas descuidado en el *descort*) permite advertir que en B se omiten también versos completos con relativa frecuencia, pero, como ya ha sido señalado, en un buen número de casos B coincide con V sin dejar líneas en blanco para una reproducción posterior del verso olvidado¹⁰, por lo que es legítimo postular también aquí una deficiencia en el modelo: sirvan de muestra B405-V16, B733-V334, B871-V455, B894-V497, B1097-V688, B1210-V815, etc., con un verso menos en alguna de sus estrofas. Que el «defecto» puede estar en el *libro di portughesi* podría confirmarse para aquellas piezas ausentes en V que fueron transmitidas por A, que sí reproduce el verso ignorado en B (*cf.* B213-A105, B339-A188, B356-A205). Los principales problemas para atribuir al antecedente la falta del verso en B sobrevienen cuando esa omisión no es fácilmente imputable a un error del copista de ese apógrafo¹¹ y el verso es transmitido por V: a la estrofa II de B1072, p. ej., le falta el verso final, que sí consta en V663¹².

(3) Son frecuentes asimismo en B los espacios que afectan a estrofas completas. Así, p. ej., y después de varios problemas visibles en la cantiga anterior, el fol. 186r de B presenta en la col. b un hueco suficiente para copiar dos estrofas (o una estrofa y una *finda*) que completen las dos que ofrece B879 (igual que el fol. 186v deja espacio para una estrofa más después de la única que figura acompañando

¹⁰ Línea en blanco se deja después de los cinco versos reproducidos de la estrofa II de B1385; falta, en efecto, su último verso, que sí está en V994.

¹¹ Como podría ser, p. ej., el caso de B808 (fol. 171v): el idéntico comienzo de los vv. 2 y 3 de la estrofa I llevó al copista a omitir el v. 2, que sí reproduce V392.

¹² Curiosamente, en este caso, el copista de B no dejó la línea en blanco al final de la estrofa, pero sí dejó una línea de más en el espacio que separa la primera estrofa y la segunda (¿puede haber influido esta circunstancia en la omisión del último verso?), lo que llevó a Colocci a pensar que esta era el inicio de una nueva composición y a numerarla como 1073; más tarde (pero, en todo caso, después de haber asignado a la cantiga siguiente el número 1074), se percató de ese fallo y tachó el número.

al número 882), mientras que V462 no permite advertir tal circunstancia por el comportamiento habitual de su amanuense.

No obstante, según se ha advertido más arriba, no siempre que falta una cobla B reserva un hueco y, en estos casos, las dificultades para considerar completa una cantiga son considerables, pues la ausencia de espacio en blanco no implica que la pieza se haya reproducido en su integridad, sino simplemente que ese era el estado en el que se encontraba en el modelo. Suficientemente reveladora al respecto es B1052-V462, pues los dos apógrafos solo reproducen una estrofa, sin que haya espacios que indiquen la falta de otras que, en este caso concreto, es más que evidente a la luz de la elocuente rúbrica que precede al texto en V y lo identifica como *tençon*: «Esta tençon fez Joan Airas de Santiago a un que avia nome Rui Toso, canton, e se pos nome Rui Martiiz, e o outro respondeulli».

Cuando las cantigas están presentes también en A, es posible comprobar que algunas observaciones de Colocci, como, entre otras, la de *strophe sola* que acompaña a B118 (fol. 30v), puede enmascarar una ausencia textual¹³, ya que esas dos coblas figuran también en el fol. 6v de A y dan lugar a A25 en este cancionero, en el que, tras la copia de la estrofa II (que concluye en la col. b del fol. 6v), se deja un espacio en blanco antes de A26, como reservando lugar para la reproducción de dos estrofas más¹⁴ (Ramos: 2006, 1349). A la luz del códice ajudense podría aventurarse que en el *libro di portughesi* no se reproducían más que esas dos estrofas de la cantiga y que a Colocci esa estructura le resultaba extraña al estar ausentes otros elementos que, particularmente en el inicio de B, le permitieron establecer correspondencias con la poesía griega y su organización en estrofa, antistrofa y epodo¹⁵.

Podría ponerse en relación con esta la apostilla que acompaña a B168 (fol. 43r), *non habet strophe*, que tampoco ofrece indicios en B de estar incompleta, pero cuya estructura parece anómala al humanista; nuevamente, la estrofa conservada en B está copiada en A57 (con un interlineado dispuesto para la melodía) en la parte

¹³ Pueden existir otros motivos para justificar la presencia de una *stanza sola*; así, p. ej., esa nota acompaña a B403 (fol. 89v), sin espacios en blanco que hagan pensar que falta algo, pero en esta ocasión la cobla vuelve a aparecer como primera de B718 (fol. 157r). Dejando a un lado los problemas de atribución autorial, la situación se repite en V13 / V319, por lo que la anomalía debe de proceder del antecedente.

¹⁴ A continuación (segunda mitad de esa columna) se reproduce A26, que coincide con B119. Lo curioso es que en B el texto ofrece un orden diferente al que sigue en A, pero parece deberse a un error del copista, puesto que, a la hora de numerar las cantigas, Colocci otorga los números 117 – 119 – 118 a las composiciones que en A ocupan, respectivamente (pero en la secuencia correcta: 24 – 25 – 26), los puestos 24 – 26 – 25 (Santiago Gómez: 2022, 147, n.º 20). Por su parte, Ferrari (1979, 67-68) relaciona esta anomalía con una de las observaciones contenidas en el fol. 303r de B (35 *iterposta*).

¹⁵ Remitimos para ello a Brea / Fernández Guiadanes / Pérez Barcala (2021, 90-92).

final de la col. b del fol. 13v, y la primera mitad de la col. a del fol. 14r aparece en blanco, como esperando disponer del texto de dos estrofas adicionales (Ramos: 2006, 1350).

Algo similar acontece en B182 (fol. 45v)¹⁶, donde Colocci señala la presencia de tan solo *una stanza*, si bien en este caso la cobla I de A69 (también la única conservada para esta composición) no completa la col. b del fol. 17r, y además el fol. 17v está en blanco, por lo que la ausencia textual podría corresponder a varios textos (o deberse a la necesidad de cambiar de folio para dar cabida a un nuevo ciclo autorial)¹⁷. Idéntica anotación puede verse en B186 (fol. 46r), que encuentra correspondencia en A73: B no reserva espacio para añadir texto, pero el fol. 18v de A sí lo hace, en la col. b, antes de iniciar la copia (en la misma columna, más abajo) de A74 (Marcenaro: 2012, 408, n.º 11; 415-416). Por lo tanto, aunque puedan existir textos monoestróficos (de hecho, conviene recordar que Magán Abelleira: 1997 analizó varias de estas composiciones transmitidas con una estrofa única para concluir que podría tratarse de auténticos epigramas), la confrontación con A (donde la *mise en texte* parece mostrar que no hay cantigas monoestróficas) arroja una luz meridiana al respecto de que la extensión de las cantigas referidas era mayor, pero que en el *libro di portughesi* constaba solo su primera estrofa.

Con una observación de Colocci igual a esta (*una stanza*), se aprecia una situación un tanto diferente en el fol. 58r de B, donde el humanista otorga el número 210 a lo que está transcrito como si fuese una estrofa; la comparación con A102 permite ver que se trata, en realidad, de las cuatro *findas* de B209, que en A reservan un interlineado para la notación musical, lo que pudo inducir (en caso de que en el modelo de B y V¹⁸ sucediese lo mismo) al copista de B a confundirlas con la primera estrofa de una nueva cantiga (además, en A, esas *findas* inician la col. a del fol. 26r; *cf.* Ramos: 2005)¹⁹.

¹⁶ Es la única cantiga de amor conservada bajo la atribución a Nuno Porco, atribución que plantea serias dudas, puesto que en A figura en el mismo folio que *En gran coita vivo, sennor* –A68 = B181^{bis}–, que B atribuye a Nuno Rodriguez de Candarei (González Martínez: 2004).

¹⁷ El fol. 18r se inaugura, después de una miniatura, con la misma composición que en B lleva el número 183 y figura bajo la rúbrica de Nuno Fernandez Torneol. Por ello, no es posible saber si el responsable de A (donde hay espacio para acoger otra(s) estrofa(s) o para especificar final de ciclo) esperaba completar A69 o incluso añadir alguna pieza más; o bien si se trataba realmente de un texto monoestrófico o de un problema en el antecedente.

¹⁸ ¿Podría haber sido A –al menos parcialmente– uno de los originales reproducidos en el *libro di portughesi*? A falta de un estudio exhaustivo, lo que sí parece bastante evidente es que existen grandes afinidades entre A y el *libro* en bastantes lugares (en los textos que comparten, obviamente), que denotan un más que probable origen común en alguna fase de la transmisión manuscrita.

¹⁹ Cabría suponer que la confusión se hubiese producido ya en el *libro*. Eso explicaría que, en el proceso de confrontación de la copia con su original, Colocci no hubiese apreciado ningún desajuste.

Esta hipótesis sobre la falta de estrofas en B pese a la ausencia de espacios en blanco por probables problemas del *exemplar* podría verse corroborada por B320 (fol. 75r); Colocci la comentó con la nota *una stanza e congedo*, puesto que lo que ofrece el apógrafo es la estrofa I y los tres primeros versos de la II sin ningún tipo de advertencia de ausencia textual. Sin embargo, la cantiga fue transmitida también por A169, pero en este códice contiene tres estrofas completas (lo que parece indicar que el modelo de A sería más rico).

FIGURA 3. B320, fol. 75r

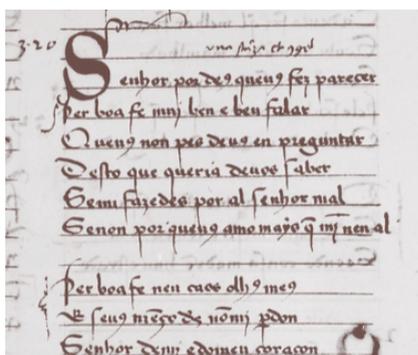
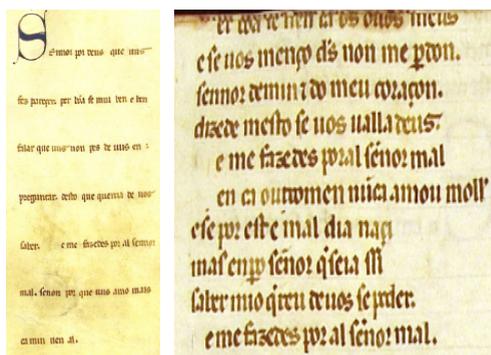


FIGURA 4. A169, fols. 169r-v



3. COLOCCI FRENTE A LA FALTA DE TEXTO EN B

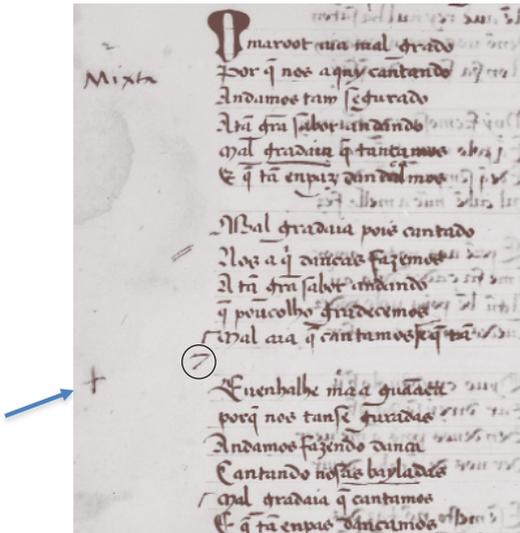
En todos estos casos, y muchos otros similares, la ausencia textual no ha sido indicada de ningún modo por Colocci, pero lo que ahora nos interesa es pasar revista a los procedimientos que empleaba para hacerlo en los casos en los que sí intervino para llamar la atención sobre el problema.

3.1. MARCAS INDICATIVAS DE AUSENCIA TEXTUAL

En ocasiones, Colocci dibuja una cruz, un ángulo o algún otro tipo de señal para llamar la atención sobre una ausencia textual que no consigue resolver. Lo curioso es que la primera indicación de este tipo en B se localiza en B2 (fol. 10v), donde coloca una cruz y un ángulo quizá para indicar que falta un verso (el último de la estrofa II); da la impresión de que no se ha percatado (o todavía no está familiarizado con la técnica) de que se trata de una cantiga de refrán, y de que, en estos casos, es habitual que el refrán solo se copie íntegramente en la primera estrofa, aunque no deja de ser cierto que en esta cantiga sí figura al completo en las coblas I y III, y que en la II se copia el primer verso (con la omisión del sustantivo *grado*) y

la transcripción del segundo (del que solo se reproducen las tres palabras iniciales: <e q̄ tā>) se inicia en la misma línea que el primero. Podría pensarse que con la *crux* se apuntaba a los problemas en la copia del refrán de la estrofa II y que con el ángulo que se traza entre esa estrofa y la siguiente se sugería la omisión de otra entre ambas (la copia de la misma pieza, uno de los cinco *lais de Bretanha*, en el Vat. lat. 7182 (= L), fol. 277r no parece apoyar tal conjetura²⁰) o más bien la ausencia del v. 2 del refrán de la II *cobra*.

FIGURA 5. B2, fol. 10v



En B155 (fols. 39v-40r) falta el v. 4 II (que sí está en A43) y, aunque no se deja hueco, Colocci constata la ausencia con un ángulo (>) a la izquierda de la col. a (ya en el fol. 40r), entre los que se reproducen como vv. 3 y 4 (que en realidad serían el 3 y el 5). La acefalia que afecta a V no permite adivinar si su copista habría incurrido en el mismo error que el amanuense de B, que habría omitido el verso en cuestión por comenzar el siguiente del mismo modo (con la secuencia «du eu»), como revela A43.

En el fol. 45v es una manícula la que señala el comienzo de B181, testimonio único. Dada la diferente extensión de la cobla I (aparentemente completa) y la siguiente, parece evidente que falta texto, al menos en II (no sabemos si tendría más estrofas), a la izquierda de la cual coloca Colocci una cruz.

3.2. DEEST

Dejando ahora a un lado tanto la presencia de posibles marcas señaladoras como la sospecha apuntada más arriba de que, detrás de apostillas como *strophe / stanza sola, non habet strophe, una stanza*, se esconda una laguna textual (la ausencia de espacio para reproducir más texto es solo indicio de que en el modelo ya estarían incompletas y como tales pasaron a B y V), queremos detenernos un momento

²⁰ A no ser que L sea copia directa de B, aunque Ferrari (1993c, 378) sostenía que las dos copias derivan de un antecedente común. Sobre los problemas relativos a la transmisión manuscrita de los *lais*, *cf.* Arbor Aldea: 2010.

en indicaciones todavía más explícitas por parte del iesino, como son aquellas en las que emplea una forma verbal que significa ‘falta’. Nos vemos obligados a dejar aquí de lado la forma plural latina *desunt* y la italiana *manca*, porque estas solo se registran en V. En B, no obstante, pueden verse varios casos de *deest*, que son los que ahora nos ocupan:

(1) En el fol. 105r se copia una única estrofa para B475; dado que es testimonio único, no cabe la opción de confrontarla con nada, pero el hecho de que, después de esa cobla, Colocci haya colocado un ángulo de inserción (<) y haya escrito *deest* induce a considerar la posibilidad de que tuviese constancia (merced a la confrontación con el modelo) de que faltaban otras estrofas, ¿tal vez simplemente porque el copista había efectuado un salto y no las había transcrito por descuido?²¹

(2) Quizá uno de los casos más llamativos que afectan a *deest* sea el que ofrece el fol. 170v, que parece corresponderse con una de las anotaciones del fol. 303r de B (*153 lettera nova, fa scrivere*). A diferencia de lo que acontece en otras ocasiones, quedó en blanco la mayor parte de la col. b de ese fol. 170v; un análisis atento de la numeración relativa al antecedente en B y –sobre todo– en V, junto con la confrontación de B con V, permite deducir que en el folio 153 del *libro di portughesi* podría figurar «una troba in versi de ‘arte mayor’» (Ferrari: 1979, 72), extraña en la lírica gallego-portuguesa, pero que el copista de V transcribió (V387) en el fol. 61v, «che viene a cadere sotto il 153, segnato verso la fine di c. 61ra» (Ferrari: *ibidem*). ¿Quiere esto decir que Colocci no había dado instrucciones precisas sobre el procedimiento a seguir con los textos escritos en *lettera nova*, pero que finalmente decidió incorporarlos? De ser así, ¿corresponde a esa decisión el momento en que hace esa especie de «pro memoria» en el fol. 303r de B, y ello implica que V fue copiado después de B (o, por lo menos, de una parte significativa de B)? En cualquier caso, parece clara la intención del humanista de contar con la *troba* de Fernand’Eanes, puesto que no solo señala su falta, sino que incluso le reserva un número en B (Ramos: 2020, 215, 217 y Rodiño Caramés: 1998).

(3) De modo similar a lo que sucede con B475 (en ambos, en el margen derecho), al final de B1432 (fol. 298r) Colocci anota *deest* precedido de un ángulo de inserción. Sigue una rúbrica atributiva al autor de la pieza, D. Pedro de Portugal (sin texto debajo), mientras que en su «doble» V1042 hay una rúbrica explicativa referida a la cantiga, y otra relativa a Johan de Gaia (en B, las dos figuran al inicio del fol. 298v). El dato relevante es que los dos apógrafos coinciden en ofrecer tres estrofas seguidas de tres versos. La probabilidad de que estos constituyan una *fiinda* es remota, pues, por un lado, no son «marcados» ni anotados como tal por nuestro

²¹ Paredes (2010, 163) registra la anotación colocciana y señala: «Cantiga jocosa que, aunque tiene sentido en su brevedad, parece incompleta».

humanista y, por otro, no se ajustan a la convención exigida para esa sección de la cantiga de recuperar las rimas de los versos correspondientes de la estrofa precedente. En B, Colocci opta por señalar que falta texto, no sabemos si porque, al confrontar el modelo, detectó bien un espacio para completar una cuarta estrofa de siete versos bien un texto ilegible por algún fallo material (que, por ello, no tiene ni espacio para su reproducción en V). Tal vez, *deest* está aquí indicando que faltan los 4 últimos vv. de la estrofa IV de B1432 y la *crux* quiere decir que no estaba la rúbrica explicativa, porque no se da cuenta de que está en el vuelto del folio²².

* * *

Lo que hemos pretendido en esta breve exposición es, simplemente, mostrar hasta qué punto, en la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa, es posible adquirir al menos una idea aproximada de lo que debió de ser el principal contenedor de cantigas (*ese libro di portughesi* que llamó la atención de un destacado humanista de las primeras décadas del s. XVI) confrontando atentamente las dos copias conservadas de un mismo modelo y, sobre todo, analizando todas las modalidades empleadas por Colocci en su estudio de las mismas (en particular, de B) para dar cuenta de errores o problemas que advertía al compararlas con el original, tanto si lo hacía mediante algún tipo de marcas como escribiendo una observación o comentario al respecto, ofreciéndonos así la oportunidad de construir una imagen del modelo del que derivan los apógrafos italianos. Aquí nos hemos limitado a presentar algunos casos en los que se aprecian carencias textuales, pero la información que se puede obtener –sea de la confrontación de B y V o, mejor todavía, de las señales y apostillas colocianas– abarca multitud de aspectos, como hemos comprobado nosotros mismos (y otros investigadores, entre los que, estos últimos años, sobresale Fabio Barberini) en trabajos previos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBOR ALDEA, Mariña. «Lais de Bretanha galego-portugueses e tradición manuscrita: as relacións entre B e L». En ILIESCU, Maria, Heidi SILLER-RUNGGALDIER y Paul DANLER (eds.). *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010, VI, pp. 11-20.

²² Esto podría indicar que lo que está descolocado (siempre en relación con el antecedente) es esa rúbrica de D. Pedro de Portugal intercalada –y, por añadidura, con un pequeño espacio en blanco hasta el final de la columna–, que no figura, en cambio, en V. De hecho, Simões (1991, 91) considera que «l'umanista si era avveduto che il testo non era stato trascritto per intero: probabilmente, oltre ai 4 vv. necessari per completare la IV str., manca anche la fiinda (che in questo tipo di struttura strofica è in genere costituita da 3 vv.)».

- BARBERINI, Fabio. «Tra **B** portoghese e **M** provenzale (B, c. 1r)». *Cultura Neolatina*, 2019, 78, 3, 4, pp. 411-425.
- BARBERINI, Fabio. «La postilla colocciana ‘discort’ nel Canzoniere Colocci-Brancuti, c. 1r». En BARBERINI, Fabio y Camilla TALFANI (eds.). *Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d’oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*. Turnhout: Brepols, 2022(a), pp. 169-189.
- BARBERINI, Fabio. «Annotazioni sillabiche di Angelo Colocci al Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti». *Vox Romanica*, 2022(b), 81, pp. 141-198.
- BARBERINI, Fabio. «Su formazione e struttura del Colocci-Brancuti. Il punto sul ‘Libro di Portughesi’». En prensa.
- BERNARDI, Marco. «Colocci e Tebaldeo di fronte al Sacco di Roma (1527): le liste *fe g* e un nuovo documento epistolare». *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 2017(a), 23, pp. 35-117.
- BERNARDI, Marco. «Una lettera inedita dal sacco di Roma: qualche novità su Colocci, il ‘libro di portughesi’ e il *Libro reale*». *Critica del testo*, 2017(b), 20, 2, pp. 71-103.
- BERNARDI, Marco. «Gli studi e i canzonieri romanzi di Angelo Colocci». En PIGNATTI, Franco (ed.). *Poesia in volgare nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 1-34.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria. «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesei». *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 1966, 8, 1, pp. 13-30.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria. «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesei». En *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 13-14 settembre 1969)*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, 1972, pp. 197-203.
- BREA, Mercedes. «Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana». *Revista de Filología Románica*, 1997, 14, pp. 515-519.
- BREA, Mercedes. «Angelo Colocci e la lirica romanza medievale». En BRUGNOLO, Furio y Francesca GAMBINO (eds.). *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società di Filologia Romanza (Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006)*. Padova: Unipress, 2009, II, pp. 615-626.
- BREA, Mercedes. «La numeración colocciana del antecedente en B y V». *Anuari de Filologia. Antiqua et mediaevalia*, 2022, 12, 2, pp. 59-80.
- BREA, Mercedes. «Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués». En BLANCO VALDÉS, Carmen (ed.). *Pervivencia y literatura: documentos periféricos al texto literario*. S. Millán de la Cogolla: Cilengua, 2023, pp. 29-67.
- BREA, Mercedes. «Angelo Colocci y el traslado de una perdida fuente escrita». En prensa.
- BREA, Mercedes, ANTONIO FERNÁNDEZ GUIADANES y GERARDO PÉREZ BARCALA. *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneros galego-portugueses*. [en línea]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2021. <<http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0552.html>> [25 junio 2023].
- BUESCU, Ana Isabel. «D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho». *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 2010, 10, 1, pp. 141-168.
- DESWARTE, Sylvie. *Il «Perfetto Cortegiano» D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989.

- FERRARI, Anna. «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)». *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1979, 14, pp. 25-140.
- FERRARI, Anna. «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)». En LANCIANI, Giulia y Giuseppe TAVANI (coords.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (= DLMGP). Lisboa: Caminho, 1993(a), pp. 119-123.
- FERRARI, Anna. «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana». En DLMGP, 1993(b), pp. 123-126.
- FERRARI, Anna y Manuel Pedro FERREIRA. «Lai». En DLMGP, 1993(c), pp. 374-379.
- GONÇALVES, Elsa. *De Roma ata Lisboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. Ed. João Dionísio, Henrique Monteagudo y M^a Ana Ramos. A Coruña: Real Academia Galega, 2016.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Déborah. «Algúns problemas de atribución no Cancioneiro da Ajuda: o caso das cantigas A68 e A69». En *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 543-554.
- LEME, Margarida y Graça Videira LOPES. «Investigando os cancioneiros medievais galego-portugueses - novas pistas de traballo». *Medievalista* [en línea], 2020, 28, pp. 467-480. <<https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt/>> [2 marzo 2023].
- MAGÁN ABELLEIRA, Fernando. «Sobre algunos rasgos epigramáticos en textos monoestróficos gallego-portugueses». En LUCÍA, José Manuel (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, I, pp. 957-965.
- MARCENARO, Simone. «*Coblas esparsas* nella tradizione lirica galego-portoghese?». *Medioevo Romano*, 2012, 36, 2, pp. 406-424.
- PAREDES, Juan. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo. «Fragmento de un *index* colocciano del cancionero provenzal M (Vat. lat. 4817, fols. 274r-v)». *Crítica del texto*, 2007, 10, 3, pp. 59-100.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo. «Angelo Colocci y la lírica provenzal a través de Dante y Petrarca en el cancionero M». *Medioevo Romano*, 2011(a), 35, pp. 115-133.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo. «Las notas de *collatio* en el cancionero M y los *libri provincialium* de Angelo Colocci». *Revista de literatura medieval*, 2011(b), 23, pp. 215-236.
- RAMOS, M.^a Ana. «*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa». En ALEMANY, Rafael et al. (eds.). *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2005, Iii, pp. 1335-1353.
- RAMOS, M.^a Ana. «Fragmentos na lírica galego-portuguesa». En BELTRAMI, Pietro et al. (eds.). *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini, 2006, I, pp. 1343-1368.
- RAMOS, M.^a Ana. *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita* [en línea]. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. [tesis doctoral inédita: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>>] [15 enero 2023].
- RAMOS, M.^a Ana. «Cancioneiros e textos imprevisíveis». En GONZÁLEZ, Déborah (ed.). *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática* [en línea]. Santiago de

- Compostela: Xunta de Galicia, 2020, pp. 195-231. <<http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>> [20 enero 2023].
- RODIÑO CARAMÉS, Ignacio. «Fernand' Eanes e a súa troba (V 387). Edición crítica». En PARRILLA, Carmen *et al.* (eds.). *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1998, II, pp. 565-581.
- SANTIAGO GÓMEZ, Carmen de. «Lagoas e dislocacións. Unha aproximación material aos textos de Johan Soarez Somesso». En GONZÁLEZ, Déborah (ed.). *Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material. Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses* [en línea]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2022 pp. 141-160. <<http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0570.html>> [31 mayo 2023].
- SIMÕES, Manuel. *Il canzoniere di D. Pedro, Conte di Barcelos*. L'Aquila: Japadre, 1991.
- TAVANI, Giuseppe. «Os cancioneros foragidos da Península Ibérica». En MARNOTO, Rita (coord.). *Cinco ensaios circum-camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012, pp. 79-98.

SOBRE LA EPISINALEFA (REAL O PRESUNTA) EN LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA*

RACHELE FASSANELLI
Università degli Studi di Padova

RESUMEN

El respeto del principio de isometría en las cantigas trovadorescas peninsulares subyace a la práctica editorial (a veces controvertida) de la regularización silábica en la *constitutio textus*. La presente contribución pretende reflexionar sobre el fenómeno de la sinalefa interversal que, a pesar de no aparecer en las contribuciones pioneras sobre métrica gallego-portuguesa, en algunas ediciones críticas se nombra –como episinalefa– entre las figuras que permiten restablecer la esperada medida silábica de determinados versos.

Palabras clave: lírica profana gallego-portuguesa; métrica trovadoresca; episinalefa; sinalefa interversal; hipermetría.

ABSTRACT

Respect for the principle of isometry in peninsular troubadour poems is the basis of the (sometimes controversial) editorial practice of syllabic regularisation in the *constitutio textus*. The present contribution aims to reflect on the phenomenon of the synalepha between verses that, despite not appearing in the pioneering studies on Galician-Portuguese metrics, in some critical editions it is mentioned –as ‘episinalefa’– among the figures that allow the expected measure of certain verses to be re-established.

Keywords: Galician-Portuguese profane lyric poetry; Troubadour metrics; episynalepha; synalepha between verses; hypermetric verse.

* Un agradecimiento especial a Santiago Serantes Blanco por la valiosa relectura de este artículo y a los revisores anónimos por sus sugerencias.

1. EL TÍTULO DE ESTE TRABAJO, que podría presentarse en forma de pregunta: ¿existe la episinalefa en la lírica medieval gallego-portuguesa?, necesita sin duda algunas aclaraciones. Más que exponer los primeros resultados de una investigación en curso o las conclusiones de una ya finalizada, las páginas siguientes pretenden plantear dudas y elementos de reflexión acerca de una cuestión particular, es decir, la legitimidad de la episinalefa como fenómeno de la versificación gallego-portuguesa (y –podríamos decir– románica en general). El tema de estudio y debate es, por tanto, la sinalefa entre versos, o sea los casos –para citar a Isabel Paraíso (2000, 106)– «en que versos consecutivos equilibran su silabismo embebiendo el primero la hipermetría del segundo», lo que algún estudioso considera «como un tipo muy específico de encabalgamiento versal». Concretamente, se trata de la unión en una única unidad silábica de la vocal final de un verso con la vocal inicial del siguiente, en el que hay una sílaba que está de más. En los manuales de métrica española, el fenómeno suele denominarse generalmente *sinafia* y se describe como un suceso raro con características peculiares: por ejemplo, se encuentra casi siempre en versos breves o entre versos largos que alternan con versos cortos, el primero de los cuales debe terminar con una palabra llana¹. En la métrica italiana a lo largo de los años este «enlace silábico equilibrador» (Baehr: 1989⁴, 52) entre versos en contacto se ha etiquetado de forma diferente, empezando por ‘episinalefe’ y ‘sinalefe per / d’enjambement’ hasta converger hacia ‘anasinalefe’ o –más largo y más claro– ‘sinalefe intersversale regressiva’². La debatida cuestión terminológica exigiría un análisis meticuloso que no es el momento de abordar; solo debo decir que he utilizado, empezando por el título, el término ‘episinalefa’ porque es el que he encontrado en algunas ediciones críticas recientes, impresas y digitales, de cantigas profanas gallego-portuguesas, a partir de las cuales comenzó mi reflexión sobre el tema que, obviamente, forma parte del capítulo más amplio del cómputo métrico y de la práctica editorial, a veces controvertida, de la regularización silábica.

¹ A modo de ejemplo, véase Espinosa: 1925; Baehr: 1989⁴, 51-52; Domínguez Caparrós: 2000², 72; Paraíso: 2000, 106-107. Más recientemente, Isabel Paraíso (2007, 128) prefiere hablar simplemente de ‘sinalefa entre versos’, ya que «es dudoso [...] que debamos seguir empleando en español la palabra ‘sinafia’, tan polisémica. Tampoco la solución puede ser la palabra ‘episinalefa’, porque en Retórica y Gramática la episinalefa o ‘synizesis’ es la fusión, en un diptongo o incluso monoptongo, de dos vocales pertenecientes a sílabas distintas en el interior de una palabra».

² Sin afán o pretensión de exhaustividad en cuanto a nombres y bibliografía, cabe precisar que Canettieri (1995, 132-136) y, en un primer momento, Beltrami (2002⁴, 394) optan por ‘episinalefe’, mientras que es de Avalle (1992, LXXXIX, XCII, CCLVI-CCLVI) la formulación ‘sinalefe per’ o ‘d’enjambement’. Desde Calboli – Moroni (1989, 575) se va afirmando progresivamente el uso de ‘anasinalefe’, presente, junto con otras opciones, en la última edición del manual de Beltrami (2011⁵, 405); a este respecto, también se remite a las puntuales consideraciones de Sangiovanni: 2015a, sobre todo 173-176.

Como todos saben, en cuanto a la métrica, los poemas trovadorescos peninsulares tienden a ser isométricos, es decir, a hacer que la medida de los versos sea regular en todas las estrofas de la cantiga, aunque el número de sílabas puede variar de un verso a otro. Dado que saber *rimar e iguar* se presentan como las virtudes que todo buen compositor debía poseer³, los casos de irregularidad, en general causados por la falta o el exceso de una sílaba (o más), normalmente se consideran defectos de la tradición manuscrita y son regularizados por los editores en la fase de *constitutio textus*. Es verdad que ante un segmento textual aparentemente anómalo no todos los filólogos optan por restablecer la simetría silábica del verso añadiendo o suprimiendo sílabas, pues no faltan voces que instan a la prudencia a la hora de valorar los casos de hipo o hipermetría ya que esas irregularidades podrían desaparecer durante la interpretación musical de las cantigas⁴. Y, en efecto, como veremos más adelante, el factor melódico se menciona en algunos contextos potenciales de sinalefa interversal en los que probablemente tenemos que enfrentarnos no solo a una lección manuscrita defectuosa, sino también –y anticipo una de las reflexiones finales– a nuestro conocimiento aún imperfecto de la norma métrica o a una práctica de la *emendatio* no siempre adecuada⁵.

2. El fenómeno de la sinalefa entre versos no aparece en las contribuciones pioneras sobre métrica gallego-portuguesa⁶ ni, por supuesto, en los estudios más recientes dedicados al tratamiento de los encuentros vocálicos, que se centran en la unidad versal⁷. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en algunas ediciones críticas, desde las de José Joaquim Nunes (1926-1928, 1932) hasta la meritoria empresa editorial desarrollada por el equipo del proyecto *Universo Cantigas* y otros

³ Como nos recuerda M. Arbor Aldea (2008, 10) en el comienzo de uno de sus ensayos sobre métrica y práctica ecdótica, referencias a la «importancia que na poética galego-portuguesa tiña o metro» y al «valor que os autores lles concedían á igualdade silábica e á identidade de rima» se pueden encontrar en algunas cantigas d'escarnio, «en que censuran aquelas composicións que 'non riman e son desiguas' (79, 47, v. 6), como lle reprocha [...] Joan Soarez Coelho a Lourenço, e en que os mesmos trobadores interpelan satiricamente a todo aquel colega que 'nunca cantar igual fez nen rimou' (2,22, v. 20), como fai, por exemplo, Afons' Eanes do Coton con Sueir' Eanes».

⁴ A este propósito, léanse las consideraciones de Cunha (1982, 167): «[...] os acentos do canto, se necessários, haveriam de neles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescencias ou lacunas de sílabas que, não raro, apresentam a lição dos códices», a las que se añaden, entre otros, las observaciones expuestas en Tavani (1969, 279-280), Ferreira (1986, 161-162) y Gonçalves (1991, 20, 32).

⁵ Además del papel tan debatido de la ejecución musical ante los casos de hipo o hipermetría, el tema de este artículo toca una serie de cuestiones muy discutidas por la crítica, incluida la existencia, junto a una métrica silábico-acental, de un sistema puramente acental en el que sobre todo S. Parkinson (2020, con otra bibliografía) ha insistido de manera especial.

⁶ Me refiero evidentemente a Lang: 1894 y 1908; Mussafia: 1895; Nobiling: 1907; Lapa: 1929 y 1954 y Cunha: 1982.

⁷ Véanse Arbor Aldea: 2008 y Lorenzo Gradín: 2008a, 2008b y 2009.

trabajos recientes, la episinalefa se incluye entre las figuras que permiten recuperar la simetría silábica esperada de determinados versos.

Antes de pasar a algunos ejemplos concretos, es pertinente anticipar que de la treintena de casos señalados como episinalefa que he encontrado hasta ahora, muchos pertenecen a un contexto métrico particular y complejo, caracterizado por la combinación de diferentes medidas versales, lo que complica aún más el debate sobre la necesidad real de este recurso compensatorio⁸. Además, en la mayoría de los casos la sinalefa interversal, aunque sea la solución más económica, compite en realidad con hipótesis de regularización silábica alternativas igualmente válidas⁹.

El análisis de los segmentos textuales potencialmente afectados por la figura métrica en examen revela, en primer lugar, que a veces esta se tiene en cuenta para evitar sinalefas insólitas, como en los siguientes ejemplos:

e a vezes acordava, / e a vezes esmorecia (551 [= Tav 25,128] vv. 19-20)
e non querrei eu, amigo! // E ainda me rogaredes (665 [= Tav 125,27] vv. 12-13)

En el primer pasaje, tomado de la célebre *Ūa pastor ben-talhada* de Don Denis, frente a la hipermetría del v. 20 Cunha (1982, 34) rechaza la sinalefa *e_a* señalada por Lang (1894, cxxii), argumentando que parece más bien verificarse «uma espécie de haplogía sintáctica» entre *vezes* y *esmorecia*. En cambio, para recuperar la medida correcta, o sea un heptasílabo grave, Rip Cohen (2003, 643) indica gráficamente la supresión de la conjunción inicial, mientras que los editores de *Universo Cantigas*, siguiendo a Nunes (1926-1928, III, 3), optan por la episinalefa¹⁰.

En el segundo ejemplo, de Pero Garcia Buralés, Nunes (1926-1928, III, 80) y Marcenaro (2012, 336), entre otros, aceptan la anómala fusión entre la copulativa inicial del v. 13 y la *a* siguiente para mantener la isometría¹¹; hipótesis criticada por Blasco (1984, 227) que, citando a Cunha (1982, 80), concluye en estos términos: «Il faut donc admettre l'irrégularité de ce vers dans une 'cantiga de textura popular, onde a acentuação desempenha papel superior ao do número aritmético

⁸ Cfr. p. ej. Ferreiro: 2012, 397 y nota 8 sobre *Ao lançar do pao* de Lopo Lias (1364 [= Tav 87,6]). Las citas de los textos, salvo indicación contraria, proceden de *Universo Cantigas*, como también sus códigos numéricos.

⁹ Tampoco faltan los casos en los que la supuesta necesidad de la episinalefa es consecuencia de una restauración textual que ha convertido el paso inicial –métricamente perfecto pero lingüísticamente corregible– en hipermétrico, cfr. 874 [= Tav 14,6] v. 14 en la edición y comentario de *Universo Cantigas*.

¹⁰ Cfr. Fassanelli: 2021, 113 nota al verso.

¹¹ Para la dialefa como única solución articuladora posible en el encuentro de la conjunción *e* seguida de vocal, tónica o átona, dado el carácter «semiforte» del nexa copulativo, véanse Cunha: 1982, 32, 45-47; Arbor Aldea: 2008, 22 y Lorenzo Gradín: 2008a, 267, 2008b, 518 y 2009, 498.

de sílabas'». Por último, en el comentario del verso en *Universo Cantigas* se advierte que, en alternativa a la posibilidad de la sinalefa intersilábica, el adverbio de tiempo *ainda* podría representar un caso de banalización por parte de los copistas de la variante *inda*, minoritaria en el corpus gallego-portugués¹². Claramente, otra solución podría ser la supresión de la copulativa inicial presente en ambos códices que transmiten el texto (*B* 650 y *V* 251), enmienda sobre la que volveré más adelante; baste, por el momento, subrayar que la sinalefa aquí se produciría entre versos separados por el cambio de estrofa: una pausa muy fuerte, por tanto, que hace aún más vacilante –como sin duda nos apuntaría Gianfranco Contini¹³– la plausibilidad del fenómeno.

Tampoco parece sencilla de resolver la hipermetría del v. 14 de la dionisina *Tant' é Melion peccador*:

que ja máis nunca veerá / en nen un temp' a face de Deus (1553 [= Tav 25,127]
vv. 13-14)

Las soluciones propuestas hasta ahora, centradas en la lectura monosilábica, respectivamente, de *face* como *faz* (Michaëlis: 1895, 532), del adjetivo indefinido (Lang: 1894, 139 «*nhum* zu lesen» y Lapa: 1970², 147) o, por haplogía, del complemento *de Deus* (Lapa: 1970², 147), no son muy convincentes. La episinalefa se presenta otra vez como la hipótesis más económica con respecto a la lección manuscrita única (*B* 1534)¹⁴, aunque la fusión entre la desinencia del futuro de tercera persona del singular y la vocal siguiente sea rara –pero documentada (p. ej. 1403 [= Tav 125,20] v. 21, *cf.*: Marcenaro: 2012, 403, 405)–¹⁵, y aunque este recurso suponga generalmente la terminación en palabra llana del primer verso implicado.

Como se ve, hay varios casos de posible haplogía en los versos afectados por una potencial episinalefa, pero la mayoría de estos versos presenta en realidad una conjunción copulativa inicial más o menos fácilmente eliminable:

¹² Para ser precisos, según las bases de datos y una rápida comprobación en los manuscritos, en la lírica profana gallego-portuguesa se encuentran cinco ocurrencias de la variante reducida *inda*, frente a unas cuarenta atestaciones de *ainda*.

¹³ Nótese que Contini (1938, 100 e 102), acercándose a la «questione della sinalefe innanzi al verso» en algunos lugares boccaccianos (en particular *Filostrato* iv 82 4, como marca el estudioso, pero será más bien 82 7), se refiere a la improbabilidad del fenómeno entre versos de una misma estrofa tras fuerte pausa sintáctica. Véase a este respecto también Menichetti: 1993, 164.

¹⁴ A continuación, la transcripción paleográfica del verso en examen: En nē hū tēpa face ded̄s. *Cf.*: Fassanelli: 2021, 142 n. 14; los versos se citan de 78.

¹⁵ *Cf.*: Cunha: 1982, 17-18; Arbor Aldea: 2008, 16 y Lorenzo Gradín: 2009, 496-497.

quis-la chamar per seu nome, / e chamou-lhe Dona Ousenda. (383 [= Tav 9,2] vv. 13-14)

estando cerrou-lh'a boca, / e chamou-lhe Dona Gondrode. (383 [= Tav 9,2] vv. 20-21)

En el final de la segunda y tercera estrofas de *Conhocedes a donzela* de Afonso Sanchez, Arbor Aldea (2001, 220, 231 y 233) restablece el metro al considerar la copulativa inicial de los vv. 14 y 21 un error por adición del copista: la sintaxis resiste bien, y así se recupera el paralelismo perfecto con el último verso de las otras estrofas («chaman-lhe Dona Maria» v. 7, *dona Charia* en Arbor Aldea: 2001, 220; «chamou-lhe Dona Gontinha» v. 28)¹⁶.

En otros casos la conjunción es más necesaria y conviene pensar en soluciones diferentes:

Elvira, ben faria, / e de Deus foss'ajudada! (974 [= Tav 12,2] vv. 37-38)

En *Universo Cantigas*, en nota al v. 38 de *A ren que mi a mí máis valer* de Airas Engeitado, leemos: «A medida hexasilábica do derradeiro verso de cada estrofa e/ ou fiinda é garantida neste verso pola episinalefa de *e* co verso anterior, situación que se produce con relativa frecuencia no corpus e que evita, ás veces, emendas textuais.» La solución, ya planteada por Nunes (1932, 390), es rechazada por Andreia Querido (2016, 113) que en su edición parte de un esquema métrico que considera heptasilábico el último verso de cada estrofa y, por lo tanto, también el v. 38: de este modo, la diferente interpretación de la fórmula silábica elimina la sospecha de hipermetría y no se precisa ninguna intervención. Algo similar acontece en la cantiga de Fernan Froiaz *Que trist'anda meu amigo* por la (aparente) irregularidad del segundo verso del estribillo:

nunca ja ledo sera, / e, se m'el non vir, morrerá (801 [= Tav 42,4] rfr.)

Aquí, también, el primer verso podría embeber la sílaba inicial del siguiente, hipermétrico, sin que sea necesario intervenir suprimiendo la conjunción inicial (como, al contrario, sugiere Nunes: 1926-1928, III, 194)¹⁷. En cambio, Barbieri (1999, 99) y Cohen (2003, 272) consideran que el estribillo consta de dos versos

¹⁶ En cuanto al v. 21, la corrección ya figura en ediciones anteriores *cf.*: Arbor Aldea: 2001, 233.

¹⁷ Según las reglas de los encuentros vocálicos, la sinalefa estaría permitida en este caso. En efecto, hay que recordar que, si bien en el encuentro *e* + vocal los estudios destacan la «semitonicidade» del monosílabo, en el análisis de las diversas casuísticas la copulativa suele tratarse como una vocal átona cuando constituye el segundo de los elementos vocálicos (*cf.*: p. ej. Cunha: 1982, 17-18, 20-22 y Arbor Aldea: 2008, 30-31, 33).

de medidas diferentes, un heptasílabo y un octosílabo, anulando en este sentido el problema del conteo silábico.

En esta rápida enumeración de ejemplos, el caso del v. 11 de la célebre y plurie-ditada cantiga de Martin Codax *Ondas do mar de Vigo* es muy interesante:

Se vistes meu amado, / o por que ei gran coidado (1295 [= Tav 91,6] vv. 10-11)

Para recuperar la isometría del verso se han propuesto diversas hipótesis, empezando por la supresión del adjetivo *gran* (Spaggiari: 1980, 395), transmitido concordemente por toda la tradición manuscrita (*B* 1278, *V* 884, *N* 1), o del artículo inicial, que aparece en los apógrafos italianos pero no se encuentra en el Pergaminho Vindel (Nunes: 1926-1928, II, 441; Cunha: 1956, 40; Jensen: 1992, 206 y Monteagudo: 1998, 53). Según Manuel Pedro Ferreira (1986, 139), el problema no se plantea porque para él «os versos dos dísticos se comportam como heptassílabos graves, e não como hexassílabos graves», mientras que para los editores del volumen *Cantigas do Mar de Vigo* (1998, 179), frente a la lección paralelísticamente correcta de *B* y *V*, la heterometría se solucionaría en la ejecución musical¹⁸. Más recientemente, Cohen (2003, 47 y 2016, 189) sostiene que no es necesaria ninguna corrección, ya que en las cantigas se encuentran casos de versos hipermétricos antes del estribillo de la última estrofa. Parece claro que considerar la presencia de una sinalefa interversal resolvería fácilmente la situación.

En base a lo expuesto hasta ahora, ya queda evidente que la posibilidad de la episinalefa siempre compite con otras alternativas que, sin embargo, implican intervenir en la lección de los testimonios. Considérense también estos últimos casos:

1. diria quanto mal prendi / dela por ben que a servi, / e diria como errou o sén (232 [= Tav 71,5] vv. 25-27)
2. que vós ajades d'i perder a garnacha nen no manto. // E ña cousa sei eu de vós e tenho por mui gran brio (461 [= Tav 18,14] vv. 6-7)
3. por én faz mal d'andar-s'assi queixando. // E queixa-se-m'ele muitas de ve-gadas (486 [= Tav 18,6] vv. 7-8)

¹⁸ Para esta postura, siempre en presencia de una hipermetría eventualmente solucionable por episinalefa, véase también Marroni (1968, 252) sobre el verso «pero creede, se vos non pesar» de Pedr'Amigo de Sevilha (1100 [= Tav 116,29] v. 26), donde, para la editora italiana, «è [...] possibile considerare eccezionalmente *creede* bisillabico» o «è possibile che *non pesar* possa essere stato cantato con due sole emissioni di fiato». Otra cuestión es la posibilidad de una sílaba inicial átona 'en anacrusa', fuera del conteo silábico (cf: Beltrami: 2011⁵, 371), sobre la que no encuentro ninguna mención en relación con las cantigas gallego-portuguesas.

4. Amiga, perdud'é migo; / e pero mig'oj' é perdido (782 [= Tav 70,25] vv. 3-4)
5. el ouve de min despeito / e mandou-me desafiar (968 [= Tav 63,38] vv. 10-11)

Nótese, brevemente y con hipótesis ya propuestas –al menos algunas de ellas– por la crítica, que la hipermetría del v. 27 en el ejemplo (1) se resolvería editando *de* en vez de *diria*, que podría coincidir con un error por repetición del copista (por la presencia del mismo verbo en el v. 25)¹⁹. En (2) y (4) la eliminación, respectivamente, de *eu* en el v. 7 y de *oj(e)* en el v. 4²⁰ restablece fácilmente la esperada medida silábica; en el ejemplo (3), para procurar el isosilabismo del v. 8, al lado de la episinalefa, podríamos considerar en lugar de *ele* la forma más común *el*, así como en (5) por el verbo final del v. 11 está documentada también la variante trisilábica *desfiar* (con cuatro ocurrencias frente a las dos de *desafiar*), que eliminaría justamente la sílaba sobrante.

3. Recapitulando, la treintena de episinalefas señaladas por los editores se encuentra en cantigas de todos los géneros (aunque con prevalencia de escarnio) y afectan a versos de distinta extensión, no solo versos cortos. A la luz del análisis realizado, del que aquí solamente se puede dar una muestra rápida y nada exhaustiva, parece difícil responder a la pregunta inicial sobre la real existencia de este fenómeno métrico ya que, por un lado, algunas ocurrencias parecen sugerir su utilización sobre todo frente a enmiendas alternativas no siempre tan económicas; por otro lado, los pasajes detectados hasta ahora son, en general, solucionables de otra manera, dudosos y cuantitativamente escasos. La impresión general es que algunos filólogos recurren a la sinalefa entre versos como un remedio para resolver los casos de hipermetría –que sería por tanto hipermetría aparente–, en lugar de intervenir en los textos, por un respeto a veces casi sagrado de la lección manuscrita. Entrando un poco más en detalle, observamos que a menudo se detecta una fenomenología episinalefática en presencia de una *e* coordinante en *incipit* de verso que, al menos en ciertas ocasiones, parece no ser estrictamente necesaria. Algo no muy alejado de lo que ocurre en la antigua lírica italiana en algunos casos en

¹⁹ Cabe señalar que la corrección, para mantener el octosílabo, requeriría dialefa entre las vocales átonas en *como errou* (aunque el encuentro entre dos vocales átonas se resuelve generalmente con elisión o sinalefa, los estudios registran varios casos de dialefa, *cf.* Cunha: 1982, 22-23; Arbor Aldea: 2008, 18 y Lorenzo Gradín: 2009, 498).

²⁰ Innegables, en este pasaje, las ventajas de la episinalefa, claramente expuestas por los editores de *Universo Cantigas* en la nota al verso: «Deste xeito, mantense o adverbio *oje*, que introduce un matiz que desaparecería coa súa eliminación, ao tempo que se fixa a locución conxuntiva de valor concesivo *e pero* ‘aínda que’, de uso regular ao longo de corpus».

apariencia hipermétricos y resolubles con sinalefa intersilábica, pero con *i-* inicial «eminentemente aferetizable», como nota Aldo Menichetti (1993, 163): si en estos lugares, «in assenza di autografo e dato che non si può pretendere dai copisti la scrupolosità di un filologo in fatto di grafia, non sempre è dato appurare se l'autore abbia effettivamente fatto ricorso all'anasinalefe o invece all'aferesi», en varios de los pasajes estudiados queda la fuerte duda de que la conjunción copulativa inicial se añadiera durante el proceso de copia²¹.

En esta sede, por una cuestión de síntesis, solo puedo hacer una referencia muy rápida a la tradición lírica románica medieval, e incluso aquí no hay nada seguro sobre el fenómeno intersilábico, a pesar de algunas presencias oitánicas y unos pocos casos italianos discutidos²². En los manuales, no sin motivo, se ha cuestionado la existencia de la sinalefa entre versos, poniendo el acento sobre particulares implicaciones del recurso. Por ejemplo, Pietro Beltrami, que ya se había referido a la episinalefa como un «fenomeno molto raro [...] a volte invocato per non emendare il testo ms. di testi antichi» (Beltrami: 2002⁴, 394)²³, nos recuerda que «la separazione tra i versi [...] è uno dei pochissimi punti fermi della metrica romanza» (Beltrami: 2011⁵, 175). Del mismo modo, Torre (2014⁵, 46) insiste en su *Métrica española comparada* en la «clara delimitación, que viene impuesta por la pausa final del verso». Por su parte, Juan Cano (1931, 228) ante la posibilidad de regularización silábica por medio de la sinafia o de la compensación planteaba el problema de la rima, que –para él– quedaría destruida.

Por supuesto, es natural preguntarse por qué, si este recurso métrico existía, no lo encontramos con más frecuencia en las cantigas mientras que parece casi una licencia de algunos trovadores. Y después cabría hacerse la pregunta contraria: dado que el fenómeno no ha entrado hasta ahora con fuerza en la práctica editorial,

²¹ A los casos de aféresis al principio de verso, podría aproximarse, también por su relación de complementariedad con la episinalefa, la posibilidad de enclisis inicial en provenzal (cfr: Beltrami: 2011⁵, 174 n. 42), para la cual remito a Squillaciotti: 2006. Para deficiencias en el verso provocadas por probable omisión o adición de copista que afectan al enlace copulativo *e* en inicio de verso, cfr: Arbor Aldea: 2012a y 2012b.

²² Además de los trabajos mencionados en notas anteriores, véase al menos Billy: 1989, 32-33; Sangiovanni: 2015b y bibliografía *ivi* citada. Para el área italiana recurrimos de nuevo a las observaciones de Beltrami (2011⁵, 174): «Se si escludono l'aferesi, l'anisillabismo, le eventuali sillabe iniziali fuori battuta (in anacrusi) nella poesia per musica e i casi di tradizione testuale almeno discutibile, la sinalefe tra versi resta una figura estremamente dubbia».

²³ Con una severidad de juicio suavizada en ediciones más recientes, cfr: Beltrami: 2011⁵, 175: «Va però rilevato che fra gli editori di testi si è fatta strada recentemente la tendenza ad ammetterla per giustificare il testo manoscritto o ricostruito», a continuación también en la 405: «l'identificazione della sinalefe tra versi, in questi casi [«testi da emendare, o da dichiarare corrotti»], serve a giustificare il testo».

¿cuántos *loci critici* podrían resolverse recurriendo a la sinalefa interversal? Por otra parte, se sabe que puede haber una cierta distancia entre pautas teóricas y realidad textual, como nos demuestran, en particular, los estudios más recientes sobre los encuentros vocálicos o el estatuto métrico-silábico de determinadas formas léxicas: la presencia irreductible, en algunos puntos, de sinalefas anómalas y la posibilidad de adoptar soluciones articulatorias distintas para una misma palabra (sinalefa, elisión o dialefa), por ejemplo, son indicios probatorios «dunha certa ‘elasticidade’ métrica nas cantigas» (*cf.* Ferreiro: 2016, 380) y de hasta qué punto el recurso a determinadas figuras podía estar sujeto a las necesidades del esquema versificatorio²⁴. En este sentido, no sería de extrañar un uso rapsódico, y no generalizado, de la sinalefa interversal.

De momento, aunque no descartaría a la ligera la posibilidad de la episinalefa, al menos cuando las opciones editoriales alternativas resulten mucho más onerosas, me parece que este recurso mide mejor nuestros límites: los límites de nuestros conocimientos de la norma métrica, o –tal vez mejor– de una práctica exegética que a veces intenta aplicarlos con excesiva rigidez; los límites de una capacidad correctiva no siempre suficientemente adecuada; nuestra dificultad, en sustancia, para entender e interpretar correctamente los datos que encontramos en los códices.

Como siempre en estos casos, es necesaria una investigación más amplia que comience por los textos, que estudie detenidamente la lección manuscrita de un extenso *corpus* de versos hipermétricos (sino todos) en los que pueda darse episinalefa, para aclarar la plausibilidad y la densidad de este fenómeno. La cuestión es aparentemente sutil pero, relacionándose con el proceso de edición poética, creo que al final resulta ser un problema no menor de la crítica textual gallego-portuguesa. De este modo, termino solo apuntando que, si cualquier intervención sobre la lección manuscrita debe legitimarse con argumentaciones sólidas, también tenía razón Gianfranco Contini (1946², 130) al recordarnos que «conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un’ipotesi», es decir, una elección editorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBOR ALDEA, Mariña. *O cancionero de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001.
- ARBOR ALDEA, Mariña. «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*». En Ferreiro, Manuel, Carlos Paulo Martínez Pereiro y Laura Tato Fontaiña (eds.). *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, 2008, pp. 9-38.

²⁴ Para este aspecto, véanse también Arbor Aldea: 2008, 24 y Lorenzo Gradín: 2008a, 271.

- ARBOR ALDEA, Mariña. «A fronte a BV: *res metrica e varia lectio*». En Fernández Rodríguez, Natalia y María Fernández Ferreiro (eds.). *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Salamanca: La SEMYR, 2012(a), pp. 363-376.
- ARBOR ALDEA, Mariña. «A fronte a BV: *res metrica e varia lectio* (II)». En Martínez Pérez, Antonia y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.). *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012(b), pp. 143-153.
- AVALLE, D'Arco Silvio (a cura di). *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini (CLPIO)*. Milano/Napoli: Ricciardi, I, 1992.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. Klaus Wagner y Francisco López Estrada. Madrid: Gredos, 1989⁴.
- BARBIERI, Mario. «Le cantigas d'amigo di Fernan Froyaz». En Lancastre, Maria José de, Silvano Peloso y Ugo Serani (eds.). *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*. Viareggio/Lucca: Mauro Baroni Editore, 1999, pp. 81-99.
- BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*. Bologna: il Mulino, 2002⁴ y 2011⁵.
- BILLY, Dominique. *L'architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.
- BLASCO, Pierre. *Les chansons de Pero Garcia Burgalés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984.
- CALBOLI, Gualtiero y Giuseppe MORONI. *Grammatica italiana. Storia della scrittura. Fonologia. Morfologia. Sintassi. Lessico. Metrica. Retorica. Nozioni di grammatica storica e di sociolinguistica*. Bologna: Calderini, 1989.
- CANETTIERI, Paolo. *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*. Roma: Bagatto Libri, 1995.
- CANO, Juan. «La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española». *Romanic Review*, 1931, XXII, pp. 223-233.
- Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*. Eds. Antonio Fernández Guiadanes et al. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998.
- COHEN, Rip. *500 Cantigas d'amigo, edição crítica / critical edition*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- COHEN, Rip. «As cantigas de Martin Codax. Edición e comentario». En Arbor Aldea, Mariña (coord.). *Pergamino Vindel*. Barcelona: Moleiro Editor, 2016, pp. 183-204.
- CONTINI, Gianfranco. «Rassegna bibliografica: Giovanni Boccaccio, *Teseida*, edizione critica per cura di Salvatore Battaglia, Firenze, Sansoni, 1938; Giovanni Boccaccio, *Il Filostrato e il Ninfale fiesolano*, a cura di Vincenzo Pernicone, Bari: Laterza, 1937». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1938, 112, 334, pp. 86-103.
- CONTINI, Gianfranco. *Un anno di letteratura*. Firenze: Le Monnier, 1946².
- CUNHA, Celso Ferreira da. *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- CUNHA, Celso Ferreira da. *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000².

- ESPINOSA, Aurelio Macedonio. «La sinalefa entre versos en la versificación española». *The Romanic Review*, 1925, XVI, 2, pp. 103-121.
- FASSANELLI, Rachele (a cura di). *Don Denis. Cantigas*. Roma: Carocci, 2021.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- FERREIRO, Manuel. «A forma *mais* na lírica profana galego-portuguesa: variação lingüística e estatus métrico». *Verba*, 2012, 43, pp. 361-383.
- FERREIRO, Manuel. «Sobre a partícula *ca* no corpus da lírica profana galego-portuguesa: integridade formal vs. elisión». En Petrov, Petar, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim, y Elias J. Torres Feijó (eds.). *Avanços em Ciências da Linguagem*. Santiago de Compostela/Faro: AIL/Através Editora, 2016, pp. 391-410.
- GONÇALVES, Elsa. *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas*. Lisboa: Cosmos, 1991.
- JENSEN, Frede. *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*. New York/London: Garland Publishing, 1992.
- LANG, Henry R. *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Zum ersten Mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen. Halle: Niemeyer, 1894 (reprint Hildesheim/New York: Georg Olms, 1972).
- LANG, Henry R. «Zum Cancioneiro da Ajuda». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1908, XXXII, pp. 129-160; 290-311 y 385-399.
- LAPA, Manuel Rodrigues. Reseña: «Celso Ferreira Da Cunha. *À margem da poética trovadoresca*. Rio de Janeiro, 1950». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1954, VIII, 1, pp. 81-86.
- LAPA, Manuel Rodrigues. «Da versificação». En *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: Seara Nova, Edição do Autor, 1929, pp. 291-325 (reprint «Da versificação medieval». En *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 177-201).
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2ª edición, revista e acrescentada. Vigo: Galaxia, 1970².
- LORENZO GRADÍN, Pilar. «Hiato e sinalefa na lírica profana galego-portuguesa». En Corral Díaz, Esther, Lydia Fontoira Suris y Eduardo Moscoso Mato (eds.). *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008(a), pp. 265-272.
- LORENZO GRADÍN, Pilar. «Reflexións sobre os encontros vocálicos nas cantigas». En Brea, Mercedes, Francisco Fernández Rei y Xosé Luís Regueira (eds.). *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008(b), pp. 513-521.
- LORENZO GRADÍN, Pilar. «Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa». En Brugnolo, Furio y Francesca Gambino (eds.). *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. 2 vols. Padova: Unipress, 2009, II, pp. 493-508.
- MARCENARO, Simone (a cura di). *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012.
- MARRONI, Giovanna. «Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 1968, X, 2, pp. 189-340.

- MENICHETTI, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- MICHAËLIS, Carolina de Vasconcellos. «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal». *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1895, XIX, pp. 513-541.
- MONTEAGUDO, Henrique. *Martín Codax. Cantigas*. Vigo: Galaxia, 1998.
- MUSSAFIA, Adolfo. «Sull'antica metrica portoghese. Osservazioni». Wien: Carl Gerold's Sohn (*Sitzungsberichte der Philosophisch-historische Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, CXXXIII, X), 1895, pp. 1-36 (reprint MUSSAFIA, Adolfo. *Scritti di filologia e linguistica*. Eds. Antonio Daniele, Lorenzo Renzi. Padova: Antenore, 1983, pp. 304-340).
- NOBILING, Oskar. «Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*». *Romanische Forschungen*, 1907, 23 (= *Mélanges Chabaneau. Festschrift Camille Chabaneau zur Vollendung seines 75. Lebensjahres*), pp. 339-385.
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, 3 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1928 (reprint Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1973).
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932 (reprint New York: Kraus Reprint, 1971).
- PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- PARAÍSO, Isabel. «Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2007, Anejo II.
- PARKINSON, Stephen. «Responcion, accentual metrics and metrical irregularity in the cantiga de Amigo». *Revista Galega de Filoloxía*, 2020, 21, pp. 91-137.
- QUERIDO, Andreia. *O cancioneiro de Airas Engeitado, trovador. Edição crítica e estudo* [en línea], 2016, Lisboa: Bibliotónica Portuguesa. <<https://bibliotronicaportuguesa.pt/livro/o-cancioneiro-de-airas-engeitado-trovador/>> [11 abril 2023].
- SANGIOVANNI, Fabio. «L'accostamento all'anasinalefe duecentesca (per l'attacco versale in *Eio*)». *Medioevo letterario d'Italia*, 2015(a), 12, pp. 173-193.
- SANGIOVANNI, Fabio. «Avvicinamenti sillabici all' 'emprise moindre de l'esthétique formelle' presso i non-occitanici». *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, 2015(b), 1, pp. 75-99.
- SPAGGIARI, Barbara. «Il canzoniere di Martim Codax». *Studi Medievali*, 1980, 3ª serie, XXI, 1, pp. 367-409.
- SQUILLACIOTTI, Paolo. «L'enclítica a inizio verso nella poesia trobadorica». En Beltrami, Pietro G., Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni y Sergio Vatteroni (eds.). *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. 2 vols., Pisa: Pacini, 2006, II, pp. 1481-1524.
- TAVANI, Giuseppe. *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2014⁵.
- Universo Cantigas*: FERREIRO, Manuel (dir.). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* [en línea], Universidade da Coruña 2018. <<http://universo-cantigas.gal>> [11 abril 2023].

A SÁTIRA ERUDITA DE RUI MONIZ NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE*

GERALDO AUGUSTO FERNANDES
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Pretendo mostrar neste trabalho a erudição do poeta palaciano Rui Moniz em seu poema «Rui Moniz, alegando ditos da Paixam, pera matarem ãa molher de que s'aqueixava» que faz parte do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Moniz intercala em seu poema trechos do *Evangelho de São João* 19-12; com isso, acentua a acusação à dama amada por não corresponder aos desejos do poeta, condenando-a à morte. Essa intercalação erudita, por acomodação, mistura o sagrado e o profano de perspectiva satírica. O poema possui como *fim* uma estrofe em que o número de versos é menor do que o das estrofes anteriores. A composição apresenta também algumas irregularidades, o que é sinal de criatividade, de acordo com o estudioso francês Pierre Le Gentil. Enriquecido pela sátira, o texto em questão ajuda a compreender o uso dessas possibilidades.

Palavras-chave: acomodação; Rui Moniz; sátira erudita; *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

RESUMEN

En este trabajo pretendo mostrar la erudición del poeta Rui Moniz en su poema «Rui Moniz, alegando ditos da Paixam, pera matarem ãa molher de que s'aqueixava», que es parte del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Moniz inserta en su poema extractos del *Evangelio de San Juan* 19-12; con ello acentúa la acusación contra la dama amada por no corresponder a los deseos del poeta, condenándola a muerte. Esta intercalación erudita, por acomodación, mezcla lo sagrado y lo profano desde una perspectiva satírica. El poema tiene

* Este texto é parte da Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo (Faculdade de Letras) em 2011 [Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15092011-130549/>].

como *fin* una estrofa en la que el número de versos es menor que el de las estrofas anteriores. La composición tiene algunas irregularidades, lo que es un signo de creatividad, según informa el erudito francés Pierre Le Gentil. Enriquecido por la sátira, el texto en cuestión ayuda a comprender el uso de estas posibilidades.

Palabras clave: acomodación; Rui Moniz; sátira erudita; *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

«...gran parte de la Sagrada Escritura está compuesta en versos, por número, peso y medida de sílabas luengas y breves». Nebrija, Libro 2, cap. 1

AS FORMAS E GÊNEROS LITERÁRIOS parecem ser um dos destaques do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Pierre Le Gentil, em sua obra *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*, tenta abarcar, no volume I, todas as formas que lhe chamaram a atenção quanto à criatividade e originalidade dos poetas cortesãos, especialmente os de Portugal, dos séculos xv e xvi. Le Gentil aplica-se ao estudo das formas e dos temas que lhe pareciam novidades do dealbar do século xv e despontar do século xvi –tanto em Castela quanto em Portugal– configurando o prenúncio do Renascimento. Das formas presentes no *Cancioneiro* resendiano, vou analisar um caso de acomodação em umas trovas do poeta Rui Moniz, intitulada «Rui Moniz, alegando ditos da Paixam, pera matarem ãa molher de que s’aqueixava.»

É peculiar, em pelo menos 23 trovas, trazer um *fim* ou *cabo* sempre em número de versos inferior ao das estrofes precedentes. Algumas dessas trovas estão em oitavas e *fim* em quadra, mas há também estrofes em oitavas e nonas e o *fim* em quintilha. Já a maioria das trovas, apesar de muitas apresentarem também um *fim*, terão número de versos igual ao das estrofes da composição – isto quando as estrofes forem regulares. Os estudiosos Antonio Chas Aguión e Sandra Álvarez Ledo assim discorrem sobre esse conceito, afirmando:

un elemento estructural del decir¹ que hay que considerar a la hora de proceder a su caracterización es la *fnida*, estrofa que suele cerrar estas composiciones, conocida también como *fin* o *cabo* avanzado el cuatrocientos. Este apéndice, que nunca llegó a ser de presencia obligatoria, experimentó algunas variantes sobre la tendencia más habitual, consistente en una copla con la mitad de versos que las restantes del texto, cuyas rimas recuperaban, siquiera en parte, la de la última estrofa, si bien las excepciones a esta tendencia fueron habituales en todas las épocas (2016, 662).

¹ O *decir* corresponde à trova do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

O *fin* nessa forma do *decir* corresponderia à *tornada* provençal e à *fiinda* galego-portuguesa, ou ainda à *finida*, ao *fin* ou ao *cabo* espanhóis, como constataam Chas Aguión e Álvarez Ledo.

Quanto ao gênero dessas 23 trovas, somam-se sete *epístolas*; uma de *conselho*; duas *glosas*; uma *pergunta/resposta*; uma de *oração* e outra de *louvor*; duas *ajudas* e um *porquê*. Não foi possível identificar o gênero das outras sete composições². Em relação à língua, uma vem em castelhano e outra é bilíngue (português e castelhano); as restantes foram compostas em português. Quanto à métrica, todas são redondilhas maiores. É significativa a variação do número de estrofes: vai de duas a 60 estrofes, variando também entre oitavas (a maioria), nonas, décimas e de 12 versos; algumas são irregulares por apresentarem estrofes que se alternam em décimas e sétimas (n.º 194) e décimas e nonas (n.º 458). O pé quebrado³, muito cultivado na Península durante o século xv, principalmente na poesia tardia, aparece em quatro

² Não encontrei um paradigma em que pudesse enquadrar essas sete peças; recorro ao que discorreu William Paden (2006, 76) sobre a dificuldade de se identificar alguns gêneros. Paden, ao estudar os princípios para classificação de textos líricos galego-portugueses, comenta que: «The lyric poetries of medieval Europe vary widely in the way they engage the notion of genre, that is, 'a type of literary work characterized by a particular form, style, or purpose'» [de acordo com o *Oxford English Dictionary*]. Relata que, à noção de gênero atém-se a noção de tema: «At the high end of generic consciousness, the Occitan poetry of the troubadours, as interpreted by poetic treatises either contemporary with the poets or a little later, displays some twenty distinct genres». O que relata Paden serve não apenas ao estudo de textos galego-portugueses.

³ Conforme Juan del Encina, «ay outro género de trovar que resulta de los sobredichos (*i.e.*, 'De lo principal que se requiere para aprender a trovar', capítulo iiii de sua *Arte D'Poésia*), que se llama *pie quebrado*, que es medio pie, así de arte real como de mayor; del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y este suélese trovar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las veces pasan cinco sílabas por medio pie, y entonces dezimos que va la vna perdida, assí como dixo don Jorge [Manrique?]: como debemos. En el arte mayor quando se parten los pies y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trovados» (Encina: 1984, 88). Para o poeta, então, não há pés quebrados em arte mayor, somente hemistiquios. Não difere da definição de Antonio de Nebrija, apesar de esta ser mais erudita: «así que el verso que los latinos llaman monómetro, y nuestros poetas pie quebrado, regularmente tiene cuatro sílabas, y llámanle así porque tiene dos pies espondeos, y una medida de asiento». Em seguida, o gramático apresenta um exemplo dos *Provérbios* de Jorge Manrique (Nebrija: 1992, L. II, Cap. VII). Ainda sobre o pé quebrado, uma observação de Pierre Le Gentil vem ao encontro das análises aqui empreendidas. O estudioso francês diz que «les poètes péninsulaires inserent le plus volontiers un ou deux vers courts. Lorsqu'il y a deux *quebrados*, il semble que l'on ait recherché parfois un effet de symétrie; quand il n'y en a qu'un, le rimeur le place apparemment où bien lui semble (...). La plupart des exemples relevés par nous appartiennent au *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; très souvent plusieurs types on été essayés dans une même composition; il est rare, en tous cas, que les combinaisons comportant un vers court soient employées d'une façon suivie: négligence ou volonté consciente?» (Le Gentil: 1952, 63-64). Quanto a esta última observação, além de não seguir um esquema único num poema, o pé quebrado quatrocentista/quinhentista tem a extensão que aprover

trovas em posições regulares: na n.º 33, nos sextos versos; nas nos. 157 e 736, nos terceiros, sextos, nonos e décimos segundos versos. Na trova 609, os pés quebrados apresentam-se regulares, nos sétimos e nonos versos (ímpares) e nos sextos e oitavos (pares). Todos os pés quebrados desse grupo são trissílabos e tetrassílabos.

O *CGGR*⁴ é classicamente conhecido pelo cultivo de temas amorosos – característica dos textos literários medievais, notadamente na lírica provençal e galego-portuguesa⁵. Nessas trovas em estudo aqui, não poderia ser diferente: o amor é recorrência nos poetas palacianos e aparece em 12 poemas; seguem-se temas do «desconcerto do mundo», também registrado com frequência em todos os grupos de poemas. A religiosidade, o temor – explícitos na carta de Penélope a Ulisses; informações sobre lugares conquistados em decorrência dos Descobrimentos; desconfiança e qualidades de uma pessoa são outros assuntos incluídos nessas peças da compilação. O tema da ingratidão é trabalhado de forma *sui generis* no poema de Luís d’Azevedo (n.º 167): é uma elegia ao Infante Dom Pedro, morto em Alfarrobeira, e é o próprio Infante quem se revela no poema, em primeira pessoa⁶.

O título deste trabalho faz referência à sátira; sendo assim, antes de analisar o poema escolhido, gostaria de incluir alguns estudos sobre ela e ver sua pertinência. A sátira centra-se, indubitavelmente, no campo do cômico. Sabemos que a comicidade implícita na sátira pode aparecer em textos do jocoso leve e engraçado, mas também em textos que deixam transparecer a mordacidade e o maldizer, quando dirigido a pessoas. A estudiosa Verena Alberti, em *O riso e o risível*, estuda justamente a história do riso e do pensamento e o que provoca o riso e o comportamento ou atitudes que se tornam risíveis. Para explicar o mundo, o riso faz-nos reconhecer, ver

ao poeta; é assim que, por exemplo, uma trova em versos octossílabos pode apresentar pés quebrados dissílabos, trissílabos e/ou tetrassílabos.

⁴ A partir de agora, usarei a sigla *CGGR* para as referências ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

⁵ Erich Auerbach (2004, 123) faz um resumo emblemático sobre a elevação do amor a objeto poético, dizendo que «a poesia antiga só lhe conferia, em geral, dignidade média (...). A sua posição central na cultura cortesã foi modelar para o estilo elevado das línguas europeias vulgares, que ia se formando paulatinamente. O amor tornou-se um objeto do estilo elevado (como Dante o comprova no seu *De Vulgari Eloquentia* II 2) e foi amiúde o objeto mais importante do mesmo. Com isto ia, de mãos dadas, um processo de sublimação do amor, que leva à mística ou à galanteria. Para a sublimação do amor, os provençais e o *stil nuovo* italiano contribuíram de maneira mais decisiva do que a épica cortesã, mas também esta tem parte importante na elevação da categoria do amor, pois o introduziu no campo do heroísmo e princípios de classe e fundiu com o mesmo».

⁶ O poeta dá voz ao falecido, que, ao longo de 14 estrofes, mais *cabo* em oitavas e em redondilho maior, relata o desgosto pela ingratidão dos súditos. Inicia seu desabafo advertindo «Os que tinheis em mim noo / e folgais com minha morte / antre todos lançaí sorte / qual seraa mais cedo poo». Nas estrofes seguintes, faz um relato de sua biografia, de seus feitos, de sua linhagem, sempre pontuando a traição dos que ficaram.

e apreender a verdade que a razão não alcança, «onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela razão como marginal e ridículo» (Alberti: 2002, 12). Os textos de matéria jocosa «deviam servir a uma *utilitas* moral: eram tolerados na medida em que ensinassem o que era útil na vida e o que se devia evitar» (Alberti: 2002, 72). Tendo por motivo o estudo do «motejo», Cleofé Tato estuda o uso desta peça, que é parte central na sátira de circunstância nos poemas dos séculos xv e xvi em Espanha, o que vale também para Portugal, uma vez que a sociedade de corte do dois países comungava da mesma cultura. Comentando os poemas de ‘disparates’ ou impossíveis, a estudiosa diz que no século xvi os tratadistas da vida palaciana aconselham que o motejar seja passatempo aceitável, desde que se respeitem alguns limites «pero lo mismo se hace bastante antes en varios de los llamados ‘manuales de gentileza’ en verso...». Comenta ainda:

Se trata de una de las querellas burlescas estudiadas por Antonio Chas, en las cuales era usual el intercambio de ‘pullas’ e insultos, sin que faltase el artificio retórico; en ellas, habría mucho de juego en la descalificación u ofensas proferidas, que es como hemos de entender estas piezas, apreciadas por un poeta de la sensibilidad de Santillana (Tato: 2018, 283).

Vistas estas breves alusões à sátira, passo à análise do poema 195, «Rui Moniz, alegando ditos da Paixam, pera matarem ãa molher de que s’aqueixava» (Dias: 1990-1993, 8-10). Nela, o que se evidencia é uma acomodação de textos religiosos, subgênero que se verá adiante. A primeira estrofe inicia-se com uma citação moldada no *Evangelho de São João: Expedite unam mulierem mori*⁷ e, nela, o poeta define como são essas mulheres: virtuosas, gentis e manhosas⁸. Contudo, essas qualidades, se positivas para as mulheres, têm cunho negativo para quem as serve, pois fazem-nas repudiar seus servidores. É por isso que, fazendo uma releitura da *Bíblia*, Moniz se diz evangelista dos amores e afirma que no texto sagrado, especificamente na Paixão, encontra-se o castigo que tais mulheres devem sofrer.

Por tal de nam perecerem
as molheres virtuosas
nem suas famas perderem
as damas gentis, manhosas,
5 assi s’escreve, senhores,
na Paixam por seu castigo,
e eu assi vo-lo digo,
avangelista d’amores.

⁷ «Tendo desejado que morresse uma única mulher». Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 18-14: ‘Erat autem Caiphas, qui consilium dederat judaeis: Quia expedit unum hominem mori pro populo’ (Dias: 2003, 864).

⁸ *Manhosa*: «que tem qualidades, virtudes», cf. Dias: 2003, 421.

Nessa estrofe, o poeta refere-se genericamente às mulheres dotadas daqueles três atributos citados. Nas próximas estrofes, o alvo passará a ser uma mulher em especial. E essa mulher especial não se deixa servir, não circula nos ambientes em que o poeta e seus colegas estão: prefere uma casa onde repousa a bondade e onde não mora alguém cujo coração é falso – o coração do próprio poeta.

*Nam licet mittere eam
in carbonum⁹.*

Nam é necessaria cousa
10 desta molher fazer vida
em casa, onde repousa
bondade tam conhecida.
Porque seria pecado
daquesta viver u nam
15 mora falso coraçam
do que deve mal lembrado.

Secundum legem debet mori¹⁰.

Segundo lei morrer deve,
pois em si tanto mal traz,
a molher que se atreve
20 a fazer o qu' esta faz.
As leis humanas o querem,
os direitos o consentem,
e os que dela se sentem
sempre sua fim requerem.

Na estrofe quatro, o poeta diz que se ela circulasse onde ele o faz, ou seja, entre as que ele e os outros mais desejam, essa dama «que tanto mal traz» iria sempre «trovar» a todos, entendendo-se esse verbo por «perturbar», «causar torvação» (Dias: 2003, 705). Nessa estrofe, percebe-se certo desejo do poeta de corromper a senhora a quem serve, pois se ele e os outros cortesãos desejam tanto as outras damas, por que quereriam a mais cruel e difícil delas? Talvez porque ela se equivalesse a ele, que se define como alguém que possui um «falso coraçam». Ou talvez porque, andando ela com aquelas que todos tanto desejam, sua dama seria apenas servida – reclusa, ela instiga não só desejos de amor, mas de castigo, por ser absolutamente

⁹ «Non licet [...]»: «Não é lícito lançá-la no fogo». Frase moldada no *Evangelho de S. Mateus*, 27-6: «Non licet eos mittere in carbonam, quia pretium sanguinis est» (*ibidem*, 866).

¹⁰ «Segundo a lei deve morrer. Versículo 7 do capítulo 19 do *Evangelho de S. João*» (*ibidem*, 869).

virtuosa. Uma vez que essa dama não atende aos desejos de seus servidores nem aos do próprio poeta, ela deve ser crucificada *Tole, tole, crucifige eam*¹¹, como sugere na quinta estrofe:

- 25 Logo a crucifiquemos,
 pois se nam quer correger
 ou morte cruel lhe demos
 por mais males nam fazer.
 Porque se muito andar
 30 no lugar em que andamos,
 com as que mais desejamos
 nos ha sempre de trovar.

No cabo, que corresponde à *finda* trovadoresca, o poeta sugere que a «imiga» seja levada fora da corte, não mais pedindo sua crucificação, designada por um pregão, o que pode parecer contraditório depois de uma contundente apelação à sua morte, feita nas estrofes anteriores:

*Tradidit eam illis ut
 crucifixeretur*¹².

Com pregam seja levada
 desta gentil corte fora
 esta imiga provada
 da fama de ãa senhora.

Rui Moniz, nas palavras de Aida Fernanda Dias, caracteriza-se por ser o «mais libertino dos poetas da colectânea» (Dias: 1998, 368), em poemas que foram alvo de censura no *Index Auctorum dānatae memoriae* (1624), ordenados pela Real Mesa Censória, principalmente o intitulado «Outras de Rui Moniz a tres freiras dum moesteiro» (Dias: 1990-1993, 18-19). Em trova de três estrofes, o poeta dirige-se às freiras que andavam de amores não só com frades, mas com qualquer um. O tom de infâmia perpassa o poema todo com alegações ao apetite sexual das três freiras – que poderiam até gerar o Anticristo; em tom jocoso e com sutil falta de decoro, o poeta pede que as religiosas ensinem a ele e a seus amigos a «solfar», «solfejar», cantar marcando o compasso e pronunciando o nome das notas (Dias: 1998, 658),

¹¹ «Mata-a, mata-a, crucifique-a. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 19-15: ‘Tole, tole, crucifige eum’» (*ibidem*, 869).

¹² «Entregou-lha para que fosse crucificada». Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 19-16: ‘Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur’» (*ibidem*, 869).

como nos versos «dizei-nos, em bemol, / se folgais por mi, fa, sol, / se por ut¹³, re». Nesses três últimos, que vêm no *cabo*, Rui Moniz insinua o ato sexual, ligando «folgar» ao ritmo das notas musicais¹⁴. Percebem-se os motivos que levaram a Real Mesa Censória a incluí-lo no *Index*: o desregramento das religiosas e a alegação do ato sexual de forma «indecorosa» não condiziam com os princípios da cristandade.

No poema aqui analisado, Rui Moniz vale-se da erudição para, na opinião de Aida Fernanda Dias, intercalar «os ditos da Paixão, adaptados às circunstâncias, (...) para justificar, de forma satírica, a morte de ãa molher de que s'aqueixava» (Dias: 1998, 142)¹⁵. A forma escolhida pelo poeta são seis estrofes em oitavas e uma última em quadra; essa forma composicional é escrita de modo engenhoso por Rui Moniz, alterando o esquema rimático e a quadra final. Nessa última quadra que encerra o poema há uma recomendação, pois a senhora a quem o dedicou deve ser levada fora da corte através de um «pregam», deixando subentendido um destinatário: a justiça. Pelo que se percebe nessa composição, a irregularidade se apresenta na penúltima estrofe, abba²cd², entrelaçada, já que o poeta altera o esquema que seguia nas estrofes anteriores abba²cd², em que mescla alternadas com entrelaçadas. Observe-se, ainda, que a quadra final vem apenas com rimas alternadas, abab. Com foco nessa divisão rimática, note-se que na primeira estrofe existe uma declaração do poeta apresentando seu tema, tendo por objeto todas as mulheres; nas próximas três, refere-se a uma mulher específica e, na penúltima, seu alvo retorna às mulheres, como feito na estrofe exórdica; no *fim*, formula sua sentença. O metro seguido por Moniz não difere da grande maioria das composições do *Cancioneiro*: a redondilha maior. As redondilhas, tanto a menor quanto a maior, favorecem a mu-

¹³ «Nome da primeira nota da escala musical tipo na nomenclatura latina, que corresponde ao dó...» (*ibidem*, 708).

¹⁴ No *Cancionero General* de Hernando del Castillo, há umas trovas em décimas em que, ao longo de 18 estrofes, Tristán de Estúñiga, um personagem não identificado pelo editor, usa o mesmo artifício de Rui Moniz, o que revela o clima de obscenidade por «equivoco», como diz Joaquín González Cuenca, nas duas cortes. Trata-se do poema 875, incluído na seção «Obras de burlas» do Tomo III, intitulado «Justa que hizo Tristán de / Estúñiga a unas monjas porque / no le quisieron por servidor / ninguna de ellas. Y él tóvose / por dicho que lo dexavan por / ser él de hedad de treinta y / cinco años». Joaquín González Cuenca usa o termo «equivoco» porque, como em Moniz, o poeta serve-se da ambiguidade para esconder o erótico e o obsceno (González Cuenca: 2001, 483-489).

¹⁵ Alan Deyermond (1998, 164) denomina esse tipo de poema – em que há mistura de latim e uma língua vernácula – como «macaronic poems». E comenta: «If, as is usually the case of macaronic poems, one is Latin and the other is vernacular, and the subject matter is religious, we should need strong evidence before accepting that the purpose of this linguistic mixture is comic (...) the most probable reason is that the poet wishes to exploit the comic possibilities of such mixture» (*ibidem*, 169).

sicalidade¹⁶, pela inexistência de pausas ou incisões interiores, pelo destaque que a rima alcança, valorizando a sonoridade – são elas que favorecem o «ritmo fluente» (*fließender Rhythmus*), conforme teoriza Wolfgang Kayser (1976, 282-283). Kayser também comenta que este ritmo é próprio dos versos curtos, aqueles de até sete sílabas – «nos versos curtos, o final é ainda vivamente sublinhado pela rima» (*ibidem*). Quanto à natureza das rimas, em sua maioria são femininas, com exceção de algumas masculinas nas estrofes dois até cinco; isso, parece, deve-se ao «culto» à irregularidade tão própria dos poetas palacianos. Registre-se, quanto a isso, que o poeta quatrocentista/quinhentista não terá mais que seguir uma rigidez, como a que determinavam as *Leys d'amors* provençais ou a *Arte de Trovar* galego-portuguesa. Há, ainda, uma mescla de rimas pobres e ricas, prevalecendo a primeira.

Em relação ao recurso retórico, o poeta usou o que Casas Rigall define como «acomodação» (*acomodación*), valendo-se dos estudos de Otis H. Green: «consiste su técnica en la *acomodación* –no tanto en la *cita*– de textos de tipo religioso, engastados casi siempre sin traducción –normalmente en latín– en el seno de una obra, y en general, con el propósito de mover a, cuando menos, la sonrisa» (Casas Rigall: 1995, 176-177). Observe-se que, segundo o autor, há diferença entre «acomodação» e «citação» (*cita*): esta seria a repetição literal, tanto em forma quanto em conteúdo, e, ainda, insere-se num nível de subordinação ao discurso principal; a acomodação dá-se quando falta algum desses requisitos, não havendo qualquer subordinação (Casas Rigall: 1995, 171)¹⁷. Percebe-se que a diferença é sutil, mas parece adequada ao poema analisado. Os motivos poderiam ser: (a) as transcrições não são literais – as alterações que Moniz fez no texto têm a intenção mesma de acomodar nele as passagens bíblicas, pois no *Evangelho de São João* o objeto é um homem; na adaptação de Moniz, troca-se o masculino pelo feminino – o objeto do poema é uma mulher; (b) Aida Fernanda Dias, em seu *Dicionário*, comenta a «frase moldada no *Evangelho de São João*»: o particípio do verbo «moldar» está em consonância com o verbo «acomodar» do qual derivou «acomodação», cujo nome, para Casas Rigall, define o recurso retórico; (c) essa nova moldagem, principalmente quanto ao objeto – gramaticalmente modificado de masculino para feminino

¹⁶ Lembre-se que as redondilhas são apropriadas para o canto devido à sua extensão (de cinco e sete sílabas poéticas) e às suas rimas.

¹⁷ Paul Zumthor, por seu lado, diz que a citação é uma prática medieval tradicional e opera sob dois registros: «le proverbe ou dicton, emprunté à ce que l'on pourrait nommer le texte sapientiel commun; ou le vers, plus rarement la strophe ou une série de strophes, extraits d'un poème plus ancien (...). La citation-thème ou la citation-conclusive déterminent la technique des *versus cum auctoritate*, fréquents en latin; la citation-amplificatrice fut, en français, une innovation des poètes du XIII^e siècle» (Zumthor: 1976, 323). Note-se que a inovação a que se refere Zumthor se estende aos cancioneros dos séculos XIV ao XVI, casos específicos dos de Garcia de Resende e Hernando del Castillo.

– não se subordina ao discurso original; o que há é o uso de uma passagem bíblica de forte conotação, para justificar de modo também conotativo – e hiperbólico – o sentimento do poeta; (d) as partes transcritas dos *Evangelhos* não estão em forma poética, não há rima, ritmo ou metro, não há musicalidade, enfim – os trechos em prosa foram copiados, e apenas os pronomes e substantivos foram modificados.

Ainda de acordo com Casas Rigall, Green comentara que o uso de trechos da *Bíblia* é um costume antigo¹⁸ e faz parte da natureza humana. Durante a Idade Média, produziu-se uma clara discordância entre a consideração social e moral das paródias religiosas: socialmente, eram correntes e aceitas; moralmente, resultavam desprezíveis, vergonhosas. Quanto à peça de Rui Moniz, pode-se comentar que esse tipo de poesia era trivial; vejamos, como exemplos, a n.º 368, de Luís Anriques, e a trova 19, de João de Meneses, ambas com tema religioso. Quanto a ser «desprezível» ou «vergonhoso», isso talvez fosse verdade nos serões áulicos. No entanto, se essa poesia era admitida e usual, esses adjetivos depreciadores parecem apenas ferir o decoro; o que eles provocaram, isso é certo, em muitos casos e possivelmente com relação a esse poema de Moniz, foi a fúria dos censores. Lembre-se de que composições do próprio Rui Moniz, de fundo religioso, foram indexadas, conforme exposto acima.

Enfim, Rui Moniz produz uma paródia, em que transpõe passagens dos *Evangelhos* de São João e de São Mateus, ajustando-as à sua intenção: denegrir a *dame sans merci*, que não se rendia aos amores de seu servidor. E o poeta encontra nas Escrituras um castigo último – a crucificação da dama, assim como aconteceu com Cristo. Aqui, Rui Moniz «radica en una hipóbole sagrada: la equiparación de los avatares que sufre el amador cortés con la vida y muerte de Jesucristo» (Casas Rigall: 1995, 179)¹⁹. Ao exigir um castigo de tal magnitude, o poeta demonstra a força que o sentimento de recusa lhe provocou.

O uso da *amplificatio* é próprio da poesia medieval; recorrente, ela era parte de um código do amor cortês. No entanto, essa recorrência tem como objetivo ressaltar não só as virtudes positivas de uma dama – como nesse poema de Moniz e da maioria das composições registradas nos cancioneiros provençais, galego-portugueses e nos de Quatrocentos e Quinhentos –, mas também as virtudes do poeta

¹⁸ Já ocorria, por exemplo, nas cantigas de escárnio e nas religiosas, mas não nas de amigo e de amor durante o Trovadorismo (Casas Rigall: 1995, 177). Exemplos destas podem ser os poemas compilados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: de Fernam Soarez de Quinhones, n.º 1469; de Joham Soares Coelho, n.º 1663; de Ayras Perez de Vuytoron, n.º 1390.

¹⁹ Maria Isabel Moran Cabanas, ao analisar o tema do deslouvre às damas no *CGGR*, comenta que a imprecação amorosa é um tema presente na literatura universal, baseada no *invicem flebis* horaciano – que condena a dama a sofrer tudo o que o amante tem padecido, fazendo mesmo invocação à justiça divina (Moran Cabanas: 1999, 335-336).

como criador. Talvez, mais ainda, valorizar o texto, que só o é por um processo dialógico, o da intertextualidade. Em relação à *amplificatio*, é «através dessa linguagem superlativa, [que] os seres são considerados do ponto de vista do mais elevado. É a perspectiva dos sinos mais elevados da catedral, do topo mais elevado de uma torre, das alturas celestes. Desse ponto de vista, a linguagem descreve os limites das coisas, sua infinita pequenez» (Schuback: 2008, 135). Não me parece ousado, então, ver no poema de Rui Moniz – e em todos seus congêneres – uma hipervalorização do texto²⁰.

O poema de Rui Moniz é pleno de diálogo com outro texto, o bíblico, o que certamente agradava à audiência, na esteira do cotidiano do homem medieval. Para Casas Rigall, «el fenómeno literario de la *intertextualidad* (...) está constituido por técnicas como la cita, que desde antiguo fue incluida en la esfera de la agudeza» (Casas Rigall: 1995, 171). A acomodação, cuja técnica aparece no poema analisado, é parte da citação, uma citação manipulada, engenhosa. Acomoda-se também à engenhosidade formal, pois o poeta amoldou-a às redondilhas, cuja musicalidade é evidente. Com esse exemplo, pôde-se mostrar outras características da poética cancioneril do Quinhentos português: a irregularidade como modo composicional; o culto à Antiguidade e à cultura contemporânea aos poetas palacianos, tanto pela retórica empregada na composição quanto pela reprodução do latim e pela religiosidade. Além do mais, Rui Moniz revela uma outra peculiaridade da poesia de seu tempo: a mescla do profano com o sagrado²¹.

Sobre as expressões satíricas no *Cancioneiro* de Resende, sabe-se que há uma diversificação significativa, partindo da crítica de costumes séria ou sarcástica, até as de pessoas, sempre irônicas, muitas vezes contundentes, mas sempre alegres, passando pela sátira em que os preconceitos são evidentes – os cristãos novos, os judeus, a misoginia, a sexualidade. No entanto, excetuando-se aquelas de cunho sério, algumas acachapantes, outras não, as sátiras aos costumes e às pessoas são

²⁰ Paul Zumthor, comentando a revolução que o texto impresso promoveu em relação aos textos manuscritos, relacionando ainda essa revolução a «une des pires crises de son [da Europa] histoire» – a crise do «fim» da Idade Média – conclui que o texto é fator determinante na constituição das literaturas: «Le discours poétique se replie, s'isole dans son propre plaisir et, de quelque prétexte thématique, cherche en lui-même sa justification et une liberté: cette intériorisation, due aux circonstances d'un monde transformé, fut sans doute le facteur constitutif déterminant de nos 'littératures'» (Zumthor: 1986, 136-137).

²¹ «Esta mistura entre o sagrado e o profano, resultante de uma concepção medieval e sacralizada do mundo e da vida, constituirá o quotidiano daquele tempo. Não se estabelecera uma linha delimitadora entre o religioso e o profano: a mentalidade colectiva era marcada por uma concepção teológica e teocêntrica da vida, que se seguia confiadamente ou se rejeitava entre a timidez temerosa, a acrimônia mordaz e a marginalização explícita. O que não encontramos é a indiferença ou o agnosticismo» (Cf. Fernandes: 1989, 41).

sempre divertidas e valem apenas para deleite pação ou como exercício de habilidade poética. Especificamente quanto ao poema escolhido para este trabalho, a sátira apresenta-se novidosa e com requintes de erudição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. (5.^a ed.). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO. «Los decires». Em GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord). *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016, pp. 649-667.
- DEYERMOND, Alan. «Bilingualism in the Cancioneros and its implications». Em GERLI, Michael E. e Julian WEISS (eds.). *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple/Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp.137-170.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. «A Temática»*. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990-1993. 4 vols.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003. vol. Vi.
- FERNANDES, Manuel Correia. «Aspectos da temática religiosa e moral no *Cancioneiro Geral*». Em *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do Cancioneiro Geral. Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*. Porto: Universidade do Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1989, vol. 4, pp. 35-42.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín. *Cancionero General de Hernando del Castillo*. Madrid: Castalia, 2004, 4 t.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. Revisão de Paulo Quintela. (6.^a ed.). Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. Rennes: Plihon, 1949-1952, 2 vols.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Las poéticas castellanas de la edad media*. Madrid: Taurus, 1984.
- MORAN CABANAS, Maria Isabel. «O deslouvre das damas no *Cancioneiro Geral*». *Agália*, 1999, 59, pp. 335-336.
- NEBRIJA, Antonio de. *Gramática castellana*. ESPARZA, Miguel Ángel e Ramón SARMIENTO (orgs.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 1992.

- PADEN, William D. «Principles of generic classification in the medieval european lyric: the case of galician-portuguese». *Speculum*, 2006, 81, 1, pp. 76-96.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2001, 3 vols.
- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. «Sancta Sonantia. Notas sobre a relação entre som e sentido à luz da mística medieval». *Signum*, 2008, 10, pp. 117-137.
- TATO, Cleofé. «Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero». Em ZINATO, Andrea e Paola BELLONI (orgs.). *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como/Pavia: Ibis, 2018.
- ZUMTHOR, Paul. «Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et Rhétorique». *Poétique*, 1976, 27, pp. 317-337.
- ZUMTHOR, Paul. «Y a-t-il une 'littérature' médiévale?». *Poétique*, 1986, 66, pp. 131-139.

ANCORA SU GAUTIER DE COINCI E ALFONSO X
(CON QUALCHE NOVITÀ SUL MANOSCRITTO PARIS
BNF, FR. 22928)

ANDREA MENOZZI

Scuola Normale Superiore & École nationale des chartes

ABSTRACT

Nella sua prima parte, il contributo si propone di tracciare un quadro circa il problema della conoscenza da parte di Alfonso X dei *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci: l'attenzione è posta in special modo sul piano della circolazione dei *Miracles* e su quello degli scambi culturali tra la corte capetingia e quella alfonsina. Nella seconda parte, invece, ci si concentra su un manoscritto di grande importanza entro la tradizione di Gautier de Coinci (Paris, BnF, fr. 22928), che si dimostra essere stato confezionato per Bianca di Francia o per Jeanne de Dammartin, entrambe regine di Castiglia.

Parole chiave: Gautier de Coinci; *Miracles de Nostre Dame*; Alfonso X di Castiglia; *Cantigas de Santa Maria*; raccolte miracolistiche mariane in volgare.

ABSTRACT

The contribution aims to outline the relations between Alfonso X of Castille *Cantigas de Santa Maria* and Gautier de Coinci *Miracles de Nostre Dame*. In the first part, the focus is placed on the circulation of the *Miracles* and on cultural exchanges between the Capetian and the Castilian courts. The second part of the article argues that manuscript Paris, BnF, fr. 22928 was made for either Blanche of France or Jeanne de Dammartin, both queens of Castile.

* Ringrazio Claudia Rabel per i preziosi consigli; sua è la *trouaille* del Salterio di Maria di Maria di Brabante; mia ovviamente la responsabilità di ogni inesattezza o imprecisione.

Keywords: Gautier de Coinci; *Miracles de Nostre Dame*; Alfonso X king of Castille; *Cantigas de Santa Maria*; collections of Marian miracles in romance languages.

IL PROBLEMA DEL RAPPORTO tra i due grandi canzonieri mariani romanzi¹, vale a dire se i *Miracles de Nostre Dame* di Gautier de Coinci possano essere considerati una fonte delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X, era già stato posto nei suoi termini essenziali nell'incunabolo della filologia alfonsina rappresentato dall'edizione del Marchese di Valmar². Una lunga serie di contributi che qui è impossibile ripercorrere ha via via ridiscusso la questione, senza però arrivare a una soluzione condivisa e soprattutto fondata su dati solidi³. Gli snodi principali di questo percorso critico sono la tesi di Elise Forsythe Dexter del 1926 e un articolo di Teresa Marullo del 1934⁴, che, confrontando i testi dei due autori, hanno portato – sebbene in maniera un po' oltranzistica – elementi in favore della conoscenza diretta dei *Miracles* da parte dell'entourage di Alfonso X. Questa prospettiva è stata però messa in dubbio da Paule V. Bétérout (1983-84, 375-98) e da Stephen Parkinson (2011), che con temperato scetticismo hanno proposto di spiegare gli accordi tra i due attraverso il ricorso a comuni fonti latine. L'affare è di primissima rilevanza sul piano storico-letterario e storico-culturale, e per poter arrivare a una posizione più avanzata bisognerà primariamente isolare e soppesare gli accordi significativi tra i *Miracles* e le *Cantigas* su aspetti che non si ritrovano nelle versioni mediolatine note. Un esempio di questa casistica può essere la concordanza delle due raccolte – contro tutte le redazioni mediolatine – in una specificazione di dettaglio nel miracolo della donna di Laon: solo in Gautier e in Alfonso si menziona una messa, alla quale – stando a Gautier – si recano il marito e la figlia della protagonista (che, proprio mentre loro sono fuori di casa, fa assassinare il genero). Nelle due versioni latine che si collocano all'origine di tutte le altre si parla di generiche occupazioni e non si menziona alcun ufficio religioso: Guibert de Nogent scrive che «Quadam igitur die virum proprium ex industria quidpiam foras acturum dirigit, filiam pariter aloirsum falso nacta occasione transmittit» (*Liber de laude Sanctae Mariae*, cap. X)⁵; mentre Hérیمان de Tournai che «[...] vir eius, sicut cotidie consueverat, in suam procuracionem exivit, familia huc illucque dispersa est, filia quo-

¹ Il ricorso all'etichetta di canzoniere per queste due raccolte è stato convincentemente proposto da Bertolucci: 1984.

² Valmar: 1889, *cf.* in partic. I, pp. 43 e 83-117.

³ *Cfr.* da ultimo Fidalgo Francisco: 2021.

⁴ Da integrare e da far reagire con Mettmann: 1991.

⁵ Cito dalla *Patrologia Latina*, vol. CLVI, col. 565.

que foras egreditur [...]» (*Miracula Sancte Marie Laudunensis*, libro III, cap. 27)⁶. D'altro canto, i *Miracles* (II Mir 26, vv. 91-93), come accennato, leggono: «Et quant la messe fu sonnee, / a l'endemain la matinee, / avec la fille i va le pere. / Malade un peu se fait la mere [...]»⁷; e la *Cantiga 255* (vv. 44-46), sintetizzando come di consueto gli elementi del racconto (rispetto ai *Miracles*): «E esse día, pois missa dita, / assentaron-ss' a jantar, e mandou / chamar seu genrr' a sogra maldita [...]»⁸.

Premesso il quadro generale, in questo contributo si vorrebbe riaprire il *dossier* da una prospettiva – per il momento almeno – esterna ai testi stessi, che affronti il problema della circolazione iberica dei *Miracles* e dei loro manoscritti. Anzitutto è bene chiarire che non è documentata l'esistenza di manoscritti dei *Miracles* alla corte di Castiglia e che l'unica traccia sicura della circolazione di Gautier de Coinci nella penisola iberica è costituita dal *Cuento de una santa enperatris que ouo en Rroma e de su castidad*⁹ contenuto nel manoscritto escorialense h-I-13¹⁰, che è una traduzione castigliana – forse per tramite di un'interposta traduzione galega (vd. *infra*) – del miracolo dell'Imperatrice di Roma di Gautier de Coinci (II Mir 9 secondo le sigle in uso)¹¹.

Proprio all'inizio del testo (fol. 99^v^b; p. 207 dell'ed. Moore) si legge infatti: «E desto vos quiero retraer fermosos miraglos asy commo de latin fue trasladado en françes, e de françes en gallego. Mas aquella enperatris del grant enperio [...]».

Così come viene presentata, la trafila sarebbe quindi:

fonte latina > Gautier de Coinci > traduzione galega (in prosa?) > traduzione castigliana

Filiera, questa, che è stata però messa in discussione da Marco Maulu, che ha proposto che la versione galega lì evocata possa essere, più che un antografo, un interposito fittizio inventato dal traduttore castigliano (che avrebbe quindi tradotto direttamente dal francese) per dare un'aura di antichità e di prestigio al proprio testo. Di più, propone Maulu, questo precedente galego al quale si allude potrebbe celare la quinta *Cantiga* di Alfonso X (*Como Santa Maria ajudou a Emperadriz de*

⁶ Cito da Saint-Denis: 2008, 254.

⁷ Cito (come anche in seguito) da Koenig: 1955-1970, IV, 268-69.

⁸ Cito da Mettmann: 1986-1989, II, 361.

⁹ L'edizione di riferimento è Moore: 2008, 207-50.

¹⁰ San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, h-I-13, fols. 99^v^b-124^r^b. Manoscritto della seconda metà del xiv sec. o degli inizi del xv sec. (*cf.* Maulu: 2009, 42; per una rassegna delle varie proposte di datazione *cf.* anche Moore: 2008, XXIV) confezionato probabilmente in area leonese (*cf.* Maulu: 2008, 174 e 180; 2009, 103) che tramanda vari testi tradotti dal francese.

¹¹ Il primo a occuparsi di questo testo, e a riconoscere la fonte in Gautier de Coinci, è stato Mussafia: 1866, 500.

Roma a sofre-las grandes coitas per que passou)¹². L'ipotesi è interessante e senz'altro meritevole di ulteriori scavi, anche se per il momento mi pare più prudente rimanere sulla pista *facilior* della perduta traduzione galega (d'altronde non sono pochi i casi, attestati, di traduzioni dal francese al galego) e dare quindi credito al dettato del testo, anche – e soprattutto – in ragione della sopravvivenza di diverse scorie galiziane nella patina linguistica del *Cuento*¹³. Infine, parrebbe che quest'antologia escorialense sia un prodotto da inserire lungo la direttrice del cammino di Santiago, forse l'asse privilegiato della penetrazione di testi francesi nella penisola iberica¹⁴.

Spostando invece l'attenzione dalla direttrice 'popolare' compostellana in favore di quella più alta che unisce direttamente le corti di Francia e di Castiglia (nell'ottica dello studio degli scambi culturali in funzione del nostro oggetto), sappiamo che Luigi IX ha inviato ad Alfonso X¹⁵ una *Bible historiée* in tre volumi¹⁶ e probabilmente anche una copia dello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais in quattro volumi¹⁷. Queste informazioni ci derivano direttamente dal testamento dello stesso Alfonso X del 10 gennaio 1284, dove appunto si legge:

Otrosí mandamos que si el nuestro cuerpo ouiere a seer enterrado en Seuilla, que sea y dada la nuestra tabla que fizimos fazer con los reliquias, a onra de Santa María, «e» que la trayan en la processión en las fiestas de Sancta María, e la pontan sobrel altar, e los quatro libros que llaman *Espejo Ystorial* que mandó fazer el rey don Loys de Francia, e el panno rico que nos dio la reyna de Ynglaterra, nuestra hermana, que es pera poner sobrel altar, e la casulla e la dalmática e la capa que son de panno ystoriado de muchas ystorias e labrado muy ricamente, e una tabla grant en que ha muchas ymágenes de marfil fechas a ystorias del fecho de Sancta María, que la pongan cada sábado sobrel altar de Sancta María a la missa. Mandamos otrosí

¹² Maulu: 2008, 180.

¹³ Per un regesto di queste forme *cf.* Moore: 2008, XXXII-XXXV. Ma Maulu: 2009, 99 – che non conosce Moore: 2008 – arriva alla conclusione che non si possa «giustificare una traduzione di E [*scil.* il manoscritto Escorial h-I-13] dal gallego sulla base del puro dato linguistico».

¹⁴ Sebbene, come messo in luce da Maulu: 2009, 47-48, la proposta di Thomas Spaccarelli che l'antologia escorialense sia stata allestita proprio per dei pellegrini (*cf.* Spaccarelli: 1998, *cf.* in partic. 89-95 e 130-32 e Moore-Spaccarelli: 2006) si fondi su presupposti deboli o non dimostrabili.

¹⁵ L'occasione dell'invio è stata verosimilmente il matrimonio di Bianca di Francia con Ferdinando de la Cerda del 1269, trovandosi Luigi IX impossibilitato a versare la cospicua cifra della dote di Bianca (pattuita con gli emissari di Alfonso X nel 1266); per quest'aspetto *cf.* Hernández: 2004, in partic. 30-31.

¹⁶ Si tratta della Bibbia commissionata da Bianca di Castiglia proprio per il figlio (Luigi IX) e realizzata attorno al 1230: Toledo, Biblioteca Capitular, mss. 1-3; più un quaderno conservato a New York (Pierpont Morgan Library, M240). *Cf.* Hernández: 2004, 31-32.

¹⁷ Manoscritto che – a mia conoscenza – non è giunto fino a noi. *Cf.* Domínguez: 1998 e Negri: 2020, 105 nota 51. Il fatto che il manoscritto fosse in quattro tomi è affatto normale per lo *Speculum historiale*: *cf.* Domínguez: 1998, 172 e Stones: 2013-2014, II/2, 262-67.

que las dos Biblas, la una en tres libros de letra gruesa, cubiertos de plata, e la otra es en tres libros, ystoriada de dentro, que nos dio el rey don Loys de Francia, e la otra nuestra tabla con las reliquias (sic)¹⁸.

Come emerge dal testamento stesso, la prova esplicita di un invio da parte di Luigi IX si ha solo per la Bibbia («que nos dio el rey don Loys de Francia»), mentre per lo *Speculum Historiale* («que mandó fazer el rey don Loys de Francia») manca un'ulteriore specificazione sul come questo sia giunto in proprietà di Alfonso. Ciò non impedisce di pensare che anche lo *Speculum* sia arrivato in Castiglia insieme alla Bibbia (come mi pare ragionevole ipotizzare), ma è comunque bene notare che la nostra (unica) fonte impone grande cautela sotto questo riguardo.

Dato quindi il passaggio, documentato, di due manoscritti di prestigio¹⁹ dalla corte di Francia a quella di Castiglia²⁰, si è creata negli studi una *vulgata* secondo la quale Luigi IX avrebbe inviato (o avrebbe potuto inviare) ad Alfonso X, insieme ai due manoscritti menzionati nel testamento, anche un testimone dei *Miracles* di Gautier de Coinci²¹. Se da un lato è bene chiarire che di questo invio non abbiamo alcuna notizia, dall'altro mi preme rilevare che sussiste una profonda distanza tipologica tra una Bibbia e una summa enciclopedica (in latino) e un eventuale codice dei *Miracles* (raccolta di narrativa breve spesso contornata di un manipolo di testi didattico-moraleggianti, in francese; e che nei suoi codici più antichi e più riccamente illustrati giunti fino a noi, come ad esempio il manoscritto *R*²², non può minimamente ambire con lo sfarzo della Bibbia di Toledo). Ciò, beninteso, non significa l'impossibilità che un manoscritto dei *Miracles* sia arrivato alla corte di Castiglia da quella di Francia, quanto piuttosto che sembrerebbe improprio mettere sullo stesso piano le due cose, specialmente se si allaccia – come con buona verosimiglianza pare opportuno fare – l'invio della Bibbia e dello *Speculum historiale* con un evento dalle forti ricadute politiche e dinastiche (almeno nelle intenzioni) come il matrimonio di Bianca di Francia con Ferdinando de la Cerda (primogenito di Alfonso X). Fermo restando poi che non si può neanche dare troppo per scontata la circolazione dei *Miracles* a quest'altezza cronologica (anni Sessanta) alla corte di Francia, dato che non è semplice delineare con precisione i confini della

¹⁸ Cito da González Jiménez: 1991, § 521, 559.

¹⁹ Cfr. Le Goff: 2008, 102. Dello *Speculum historiale* non si sa nulla, ma mi pare inoppugnabile che questo manoscritto, se Alfonso X lo destina all'altare della sua cappella funeraria, dev'essere stato, per la ricchezza della decorazione, grossomodo accostabile (o almeno avvicicabile) alla Bibbia di Toledo.

²⁰ Per l'invio di questi due manoscritti cfr. da ultimi Bevilacqua-Catalunya-Torres: 2018, 138-39 e Kennedy: 2019, 150.

²¹ Klein: 1981, 176; Sánchez Ameijeiras: 2002, 268 e Fidalgo Francisco: 2021, 107.

²² Sankt-Peterburg, Rossijskaâ Nacional'naâ Biblioteka, Fr. F. v. XIV 9.

primitiva circolazione del testo, e che fatichiamo a intravedere nitidamente il peso effettivo avuto dalla letteratura volgare alla corte di Luigi IX.

Ma se anche si lasciasse da parte il problema del vettore della circolazione dei testi che dalla corte di Francia va verso quella di Castiglia²³, è ben noto che diversi testi oitanici circolassero a Toledo e negli scriptoria alfonsini: si pensi ad esempio al ricorso all'*Histoire ancienne jusqu'à César* nella compilazione della *General Estoria*, già messo bene in luce da numerosi studi²⁴.

Tornando invece ai *Miracles*, come detto, non abbiamo indizi espliciti o esterni della presenza di un manoscritto alla corte alfonsina e l'esame della tradizione manoscritta non consente di collocare nessuno dei codici superstiti nella penisola iberica (nemmeno per un transito)²⁵; allo stesso modo, le biblioteche spagnole o portoghesi non conservano testimoni della raccolta di Gautier de Coinci. Nonostante, per i propositi che qui interessano, c'è un importante manoscritto dei *Miracles* che balza subito all'occhio: si tratta del manoscritto *L* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22928; databile all'ultimo quarto del XIII sec. e confezionato probabilmente a Soissons)²⁶, che nella miniatura iniziale a piena pagina raffigurante la genealogia della Vergine inserisce in posizione di rilievo gli emblemi di Castiglia e di Francia (fol. *Av*). Inoltre, caso unico per tutto il manoscritto, a fol. 57v la miniatura iniziale del miracolo di Sant'Ildefonso (I Mir 11, la cui rubrica in *L* legge: «D'un archevesque qui fu a Tholete») presenta uno sfondo goffrato, anch'esso con gli emblemi di Castiglia e Francia. Infine, a fol. 264r la miniatura dell'epilogo dei *Miracles* (II Epi 33) mette in scena, nel primo dei due riquadri,

²³ Una revisione del paradigma storiografico francocentrico (e quindi dell'inversione del vettore) è forse auspicabile, tenuto conto ad esempio dal ruolo giocato dal rientro a Parigi alla fine degli anni Settanta di Bianca, che avrebbe importato dalla Spagna e fornito, rispettivamente ad Adenet le Roi e a Girart d'Amiens, la *matière* del *Cleomadès* e del *Meliacin* (entrambi del 1280-85); per i quali, specie per il problema delle fonti, cfr. Houdebert: 2019. Dalla prospettiva storico-artistica aveva già lamentato il francocentrismo nello studio delle influenze culturali di questo periodo Sánchez Ameijeiras 2002, 259.

²⁴ Cfr. Kiddle: 1936 e 1938; Lida de Malkiel: 1958-1959; Punzi: 1995a, 121-27 e 1995b e Gracia: 2004 e 2006.

²⁵ Le riflessioni che seguono possono considerarsi un tentativo di risposta all'invito formulato da Valeria Bertolucci (1984, 115): «Che il re castigliano abbia potuto avere a disposizione, anche soltanto temporanea, un codice (cioè una delle redazioni) della raccolta francese [*scil.* di Gautier de Coinci] non stupirebbe, né sarebbe molto difficile individuarne le possibili vie; e non è da escludere che, studiando a fondo i manoscritti dei *Miracles* in parallelo con i codici delle *Cantigas*, tenendo presenti anche gli aspetti figurativi e musicali, si possa arrivare un giorno ad individuare l'esemplare che pervenne nelle mani del Re Sapiente».

²⁶ Disponibile online all'indirizzo: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc52347z>.

Gautier de Coinci che consegna il libro dei *Miracles* a Robert de Dive²⁷ e, nel secondo, Gautier che consegna lo stesso libro a una donna coronata (una regina)²⁸, alle cui spalle è raffigurato un seguito femminile. Dati questi elementi, è quindi di primario interesse porsi il problema del dedicatario (o meglio: della dedicataria) di questo manoscritto *L* dei *Miracles*. Finora, l'unica ad aver notato gli emblemi ai fols. *Av* e *57v* è stata Alison Stones, che – seppure cursoriamente – ha avanzato il nome di Bianca di Francia (1253-1320)²⁹ per poi lasciare cadere l'identificazione diretta, dato che, stando al suo ragionamento, l'occasione (il matrimonio del 1269) o genericamente la cronologia (il *terminus ante quem* della morte di Ferdinando de la Cerda nel 1275) non sarebbero compatibili con la datazione del manoscritto (per Stones da assegnare attorno al 1300); e costringendola a ipotizzare che questi due elementi siano, qui in *L*, l'esito di un 'trascinamento' dal suo antigrafo: quello sì plausibilmente confezionato per Bianca³⁰. Un riesame del manoscritto, nel quadro più ampio di uno studio della tradizione organica dei *Miracles*, consente però di rivederne la datazione verso l'ultimo quarto del XIII secolo; e, in proposito, un tassello che parrebbe significativo è la somiglianza nel riempimento delle cornici delle miniature a piena pagina (specie per la presenza di draghi che terminano i girali della decorazione) tra il manoscritto *L* (fol. *Av*) e il Salterio e libro d'ore di

²⁷ *Cfr.* Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, II Epi 33, vv. 66-71 e 97-104: «Mais s'au bon p̄ieur de Saint Blaive, / mon ami, dant Robert de Dive, / qui est uns des moignes qui vive / qui plus aimme la douce dame, / congé en prenoye, par m'ame, / bien sai je n'en aroye point [...]» e più oltre «[...] Par cest livre que li envoy. / Il m'est avis que bien l'avoï / quant tout premiers l'envoï a lui, / car ne connois certes nului / plus volentiers de lui le lise / ne qui plus tost le contrescrive / ne qui mielz le sache atoner, / flourir ne paindre n'aourner».

²⁸ Questa illustrazione è iconograficamente un *unicum*: negli altri manoscritti miniati dei *Miracles* che presentano una decorazione figurativa pertinente per l'epilogo, si trova soltanto la scena dell'invio/consegna del manoscritto dei *Miracles* a Robert de Dive. Vero è che nel testo stesso una menzione speciale come destinatarie dell'opera, entro un pubblico genericamente più ampio, la hanno Ade d'Avesnes e Marguerite de Blois, che però sono contesse (rispettivamente di Soissons e di Blois), non regine; *cfr.* II Epi 33, vv. 125-33: «Mais garde bien, ou que tu vois, / a roÿnes ou a duchoises, / qu'a salïer pas ne m'oubliés / mes deus especiaus amies, / mes deus contesses, mes deus dames, / des queles daint metre les ames / em paradys li roys des roys. / L'une est la contesse de Blois, / et l'autre est cele de Soissons».

²⁹ Per la quale *cfr.* Van Kerrebrouck: 2000, 135-36; Alliro: 2010, 521-22; Chapman Hamilton: 2019, 103-05 e *ad indicem* e, per ciò che qui interessa, Hernández: 2004-2005, 193-97 e 197-208.

³⁰ «Quite what they mean is not clear – perhaps they are an allusion, albeit very discrete, to the marriage of Blanche de France, daughter of Louis IX, and Ferdinand de la Cerda, Infant of Castile, in 1269; at Ferdinand's death in 1275, Blanche returned to Paris. But these dates would seem too early for this manuscript, and the heraldic references too oblique to be significant marks of ownership; but they may have been copied from an earlier version that was made for Blanche, or for someone in her entourage» (Stones: 2006, 90).

Maria di Brabante (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 300, fol. 13v)³¹, che Patricia Stirnemann (2011, 174) ha proposto di datare tra il 1272 e il 1274. In seconda battuta, è importante rilevare che – come testimonia il suo sigillo apposto a un atto del 1302³² – Bianca mantenne per sé gli emblemi di Castiglia-León, abbinati a quello di Francia, anche dopo la morte di Ferdinando de la Cerda nel 1275 e al suo rientro in Francia (vd. *infra*): pertanto verrebbero meno i paletti della cronologia alta ipotizzata da Stones. In più, se si accettasse l'identificazione di Bianca come destinataria del manoscritto *L*, e quindi se si riconoscesse lei nella regina di fol. 264r, si dovrebbe istituire, per l'allestimento del manoscritto, il *terminus post quem* del 1284, data della morte di Alfonso X e a partire dalla quale Bianca ha potuto avocare a sé il titolo di regina madre per il figlio Alfonso de la Cerda³³. Infine, non mi pare che reggano le riserve di Stones ssu questi «marks of ownership» giudicati «too oblique to be significant» (p. 90): al contrario, la presenza a fol. Av dei due emblemi nell'immagine-frontespizio del manoscritto è tutto fuorché defilata e inoltre il miracolo di Sant'Ildefonso (I Mir 11) – al di là del piano referenziale dell'ambientazione toledana – si presta come sede privilegiata per un superstrato di senso in chiave politica e dinastica: così è infatti nelle *Cantigas de Santa Maria*, dove questo è il primo miracolo della raccolta (*Cantiga 2*) e si propone di essere una sorta di manifesto del regno di Alfonso, che mira a riacciarsi al passato mitico del regno visigoto, anche attraverso la celebrazione di Toledo come capitale³⁴.

Inoltre, per quel che la stessa Alison Stones è riuscita a ricostruire, i manoscritti che si pensa siano stati posseduti da Bianca³⁵ non presentano indicazioni di possesso più esplicite di quelle del nostro manoscritto *L* (semmai anzi il contrario). Questi sarebbero: il bestiario latino Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ludwig XV 3, che le viene assegnato per la decorazione con gli emblemi di Francia e Castiglia ai fols. 67r (inizio del capitolo dedicato al leone) e 72r (inizio del capitolo dedicato al pellicano)³⁶; il Messale dell'abbazia premostratense di Belval-des-Dames

³¹ Disponibile online all'indirizzo: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/209409>.

³² Tours, Archives municipales, 70; *cf.* <http://www.sigilla.org/sceau-type/blanche-france-castille-sceau-210358>.

³³ Bianca è raffigurata coronata nel frontespizio del *Cléomadès* di Adenet le Roi nel manoscritto Paris, Arsenal 3142 (fol. 1r, dove peraltro indossa una veste parzialmente *écartelée* con gli emblemi di Francia e Castiglia-León) e nel più tardo Paris, BnF, fr. 5716 della *Vie et miracles de saint Louis* di Guillaume de Saint-Pathus (fol. 15v); mentre è senza corona nei frontespizi dei due manoscritti gemelli del *Méliacin* di Girart d'Amiens: Paris, BnF, fr. 1589 (fol. 1r) e BnF, fr. 1633 (fol. 1r), per i quali *cf.* Martina in corso di stampa. Di Bianca menzionata come regina di Castiglia abbiamo attestazioni anche in vari documenti: *cf.* Alliot: 2010, 59 e Fuente Pérez: 2017, 150.

³⁴ *Cf.* Le Goff: 1990 e 2008, 110-11 e Demontis: 2012, 302-03.

³⁵ *Cf.* Stones: 2013-2014, I/1, 100.

³⁶ Per il quale *cf.* *Ibidem*, 69.

(Charleville-Mézières, Bibliothèque municipale, 243), di cui Bianca potrebbe essere la «possible patron or donor», nella cui cornice della crocifissione di fol. 45^v si incontra, ripetuto, l'emblema di Castiglia³⁷; e il Salterio e libro d'ore New York, Public Library, Spencer 56, che vede la nostra Bianca nella rosa delle plausibili committenti-destinatari per il fatto che in più preghiere ritorna il nome *Blanche* (e da chiari indizi sappiamo che si deve trattare di una Bianca attiva alla corte di Francia)³⁸.

Dati dunque questi elementi, e nel quadro dello studio dell'eventuale influenza esercitata dai *Miracles* di Gautier de Coinci sulle *Cantigas* di Alfonso X, si pone quindi il problema – abbastanza capitale – di stabilire se il manoscritto *L* possa essere stato in Castiglia. Stando alla datazione proposta (ultimo quarto del secolo) e in ragione della biografia di Bianca, mi pare più economico pensare che il manoscritto, verosimilmente confezionato a Soissons³⁹, sia sempre rimasto in Francia. Bianca infatti rientrò a Parigi dopo la morte del marito e in seguito alla lotta per il riconoscimento dell'erede legittimo di Alfonso X (vinta dal secondogenito Sancho a discapito degli infanti de la Cerda). È però interessante – per la prospettiva qui adottata – cercare di circoscrivere meglio il momento esatto del suo rientro a Parigi, provando per un momento a lasciare di lato l'eventuale *terminus post quem* del 1284 di cui si è detto. Contrariamente a quanto si trova talvolta ripetuto⁴⁰, pare che Bianca non sia rientrata definitivamente in Francia subito dopo la morte del marito (luglio 1275), ma che sia restata per qualche tempo in Castiglia, anzitutto per cercare di tutelare i diritti dinastici dei propri figli. Per l'appunto sappiamo che nel giugno 1278 Bianca lascia la corte di Castiglia con i suoi due figli e con la regina Violante per rifugiarsi in Aragona, subito dopo le Cortes di Segovia che legittimano come erede Sancho⁴¹. Sappiamo anche che nell'inverno del 1278 Bianca si trova alla corte di Francia⁴², che nel 1279 è tornata in Aragona per stare vicina ai figli tenuti prigionieri dal re Pedro III a Xàtiva, e che è poi rientrata definitivamente alla corte di Francia nello stesso anno⁴³. Bianca, quindi, è in pianta stabile

³⁷ Per il quale *cfr. Ibidem*, 100.

³⁸ Per il quale *cfr. Stones*: 2013-2014, I/2, 117-22.

³⁹ Nella mia tesi di dottorato verrà fornito tutto il materiale a supporto di questa localizzazione, comunque già proposta dalla critica (vd. ad es. Okubo: 2005, 413).

⁴⁰ A partire già da fonti antiche (di campo francese) come la *Cronaca* di Guillaume de Nangis (†1300; monaco benedettino di Saint-Denis); *cfr. Géraud*: 1843, I, 247.

⁴¹ *Cfr. Ballesteros Beretta*: 1984, 861.

⁴² *Cfr. Ibidem*, 871.

⁴³ *Cfr. Langlois*: 1887, 115. Mentre Ballesteros Beretta (1984, 895) è convinto che Bianca, una volta rientrata in Francia in un dato momento della seconda metà del 1278, sia rimasta lì senza più tornare in Aragona (come invece ci documentano alcune cronache dell'epoca, che Ballesteros Beretta giudica in errore).

alla corte capetingia dal 1279, il che – data la finestra di datazione del manoscritto e i convulsi anni, anche di spostamenti, seguiti alla morte di Ferdinando – mi porterebbe a pensare, ammesso che sia proprio Bianca la dedicataria del manoscritto *L* (vd. *infra*), che questo possa semmai essere stato confezionato per lei una volta rientrata a Parigi. Se si completasse poi il quadro con il *terminus* del 1284, mi pare che si possa escludere con un buon grado di sicurezza la presenza del manoscritto *L* in Castiglia.

Come si è cercato di dimostrare, quella di Bianca di Francia sembra essere una pista fruttuosa per l'identificazione della destinataria del manoscritto *L*, ma se si allarga lo sguardo per cercare altre figure che abbiano le credenziali giuste per ambire a essere le dedicatrici di questo manoscritto, emerge come altra possibile candidata Jeanne de Dammartin (1220? - 1281), contessa d'Aumale e di Ponthieu, e seconda moglie di Ferdinando III di Castiglia (quindi regina consorte dal 1237 al 1252), che alla morte del marito è rientrata in Francia, dove si è poi risposata, nel 1260 o nel 1261, con Jean III de Nesle (nipote di Jean I de Nesle, a sua volta fratello del Raoul III de Nesle, conte di Soissons, che in terze nozze aveva sposato Ade d'Avesnes, tra i dedicatari dei *Miracles* di Gautier de Coinci, vd. *supra* nota 28)⁴⁴. Analogamente a quanto già visto per Bianca, Jeanne de Dammartin, anche una volta risposatasi con Jean III de Nesle, ha continuato a utilizzare gli emblemi di Castiglia-León: a riprova si vedano il sigillo apposto a un atto del 1281⁴⁵ e il *groupe d'applique* dell'Incoronazione della Vergine del Louvre⁴⁶, che le si attribuisce grazie all'interpretazione dei segni araldici⁴⁷, dove appunto si incontrano accostati gli emblemi di Francia e Castiglia, sulla veste del Cristo.

Infine, è da registrare che questi due stemmi accostati, in quel torno d'anni, sono stati usati anche da Alphonse di Poitiers (1220 - 1271, fratello di Luigi IX, figlio di Bianca di Castiglia)⁴⁸, cui si assegna il *gémellion à gargouille*, sempre del Louvre⁴⁹, che appunto li presenta al centro.

⁴⁴ Cfr. Newman: 1971, I, 56 e *ad indicem*.

⁴⁵ Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, Artois 6; cfr. <http://www.sigilla.org/sceau-type/jeanne-dammartin-sceau-1281-105574>.

⁴⁶ Inv. OA 58, OA 3921 e OA 3922 (immagini sulla scheda online dedicata: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010109276>); cfr. Gaborit-Chopin: 2003, 288-92.

⁴⁷ Per la compresenza degli emblemi di Francia (Jeanne de Dammartin era per parte materna pronipote di Luigi VII), di Castiglia e della casata dei Nesle (trifogli e pesci, sul mantello e sulla veste della Vergine).

⁴⁸ Per il quale cfr. il medaglione in Van Kerrebrouck: 2000, 124-25.

⁴⁹ Inv. OA 5529 (immagini sulla scheda online dedicata: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010098676>); cfr. Dionnet: 1997, 244.

Tornando però al nostro manoscritto *L*, se il nome di Alphonse di Poitiers può essere scartato per la miniatura di fol. 264r⁵⁰, mi pare che tra Bianca di Francia e Jeanne de Dammartin non ci sia un'opzione nettamente più convincente dell'altra: se da un lato, forse, il maggior agio offerto dalla cronologia (Bianca muore nel 1320, Jeanne nel 1281) e il fatto di avere i due soli emblemi di Castiglia e Francia nel frontespizio di fol. *Av* deporrebbero in favore di Bianca (sebbene, come visto, non escludano Jeanne); dall'altro, il fatto che Jeanne fosse divenuta membro della famiglia dei Nesle e che quindi si muovesse in un contesto sociale e geografico prossimo a quello già di Gautier de Coinci, per quanto si tratti dell'altro ramo della famiglia rispetto a quello di Raoul de Soissons e di Ade d'Avesnes⁵¹ deporrebbe forse a favore della seconda (considerato poi che il manoscritto *L* parrebbe confezionato proprio a Soissons). E si noti che, anche se si optasse per Jeanne come destinataria del manoscritto *L*, si avrebbe parimenti conferma che questo sia sempre rimasto in Francia.

Il BnF, fr. 22928 non sarebbe dunque il punto di congiunzione tra i *Miracles* e le *Cantigas*; al contrario, se si prediligesse la pista che porta a Bianca di Francia, potrebbe forse testimoniare un'inedita influenza inversa di una moda sociale, letteraria e devozionale che accomunerebbe due tra le più importanti corti europee della seconda metà del Duecento; e che corroborerebbe la necessità di nuove ricerche fatte invertendo la direzione del vettore storiografico che dalla Francia va verso la Castiglia.

In conclusione, occorre quindi ribadire che – allo stato attuale delle conoscenze, e se si accetta quanto qui proposto per il ms. *L* – non si ha notizia di manoscritti dei *Miracles* nella Castiglia della seconda metà del XIII secolo (restando il caso dell'antologia escorialense marginale e probabilmente più tardo)⁵². Ciò nonostante, per tornare al punto da cui si è partiti, il problema dell'eventuale influenza dei *Miracles* sulle *Cantigas* resta aperto e merita senza dubbio un approfondimento di indagine che – a lato del quadro 'esterno' che qui si è provato a delineare – dovrà necessariamente passare per l'esame (o il riesame) al microscopio dei testi, con particolare attenzione per le raccolte mediolatine, e su una scala che sia la più vasta e sistematica possibile.

⁵⁰ Ma anche in ragione della datazione del manoscritto e del grande rilievo dato a I Mir 11, essendo Alphonse 'soltanto' figlio di Bianca di Castiglia, senza alcun titolo nobiliare in Castiglia.

⁵¹ *Cfr.* lo schema genealogico proposto da Griffiths: 1997, 124.

⁵² *Cfr.* Maulu: 2009, secondo il quale i modelli francesi lì tradotti dovettero «giungere in Spagna entro il primo terzo del Trecento» (31), mentre la stesura dei testi escorialensi sarebbe da collocare «alla metà del Trecento circa» (106).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria*. Edición, introducción y notas de W. Mettmann. Madrid: Castalia, 1986-1989, 3 voll.
- ALLIROT, A.-H. *Filles de roy de France. Princesses royales, mémoire de saint Louis et conscience dynastique (de 1270 à la fin du XIV^e siècle)*. Préface de C. Beaune. Turnhout: Brepols, 2010.
- BALLESTEROS BERETTA, A. *Alfonso X el Sabio*. Con índices de M. Rodríguez Llopis. Barcelona: El Albir, 1984.
- BERTOLUCCI, V. «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca». *Studi mediolatini e volgari*, 1984, XXX, pp. 91-116 [poi in Ead. *Morfologie del testo medievale*. Bologna: il Mulino, 1989, pp. 125-46].
- BÉTÉROUS, Paule. V. «Les collections de miracles de la Vierge en gallo et ibéro-roman au XIII^e siècle. Étude comparée. Thèmes et structures». Numero monografico di *Marian Library Studies*, 1983-84, XV/XVI.
- BEVILACQUA G., D. CATALUNYA e N. TORRES. «The Production of Polyphonic Manuscripts in Thirteenth-century Paris: New Evidence for Standardised Procedures». *Early Music History*, 2018, XXXVII, pp. 91-139.
- CHAPMAN HAMILTON, T. *Pleasure and Politics at the Court of France. The Artistic Patronage of Queen Marie of Brabant (1260-1321)*. London/Turnhout: Harvey Miller Publishers/Brepols, 2019.
- DEMONTIS, L. *Alfonso X e l'Italia. Rapporti politici e linguaggi del potere*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012.
- DIONNET, A.-C. «D'or et d'émaux: les gémellions armoriés de Limoges dans l'emblématique du XIII^e siècle». *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1997, CXXV, pp. 241-72.
- Diplomatario andaluz de Alfonso X*. Ed. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ. Sevilla: El Monte/Caja de Huelva y Sevilla, 1991.
- DOMÍNGUEZ, C. «Vincent of Beauvais and Alfonso the Learned». *Notes and Queries*, 1998, XLV/2, pp. 172-73.
- DON ALFONSO EL SABIO. *Cantigas de Santa María*. Publicadas por la Real Academia Española [edición a cargo de L. Au. de Cueto, Marqués de Valmar]. Madrid: Luis Aguado, 1889, 2 voll.
- FIDALGO FRANCISCO, E. «Reflexiones sobre las Cantigas de Santa María y su relación con otros mariales romance». *Revista de Poética Medieval*, 2021, XXXV, pp. 103-30.
- FORSYTHE DEXTER, E. *Sources of the Cantigas of Alfonso el Sabio*, PhD thesis. University of Wisconsin: Madison, 1926.
- FUENTE PÉREZ, M. J. *Violante de Aragón, reina de Castilla*. Madrid: Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja, Universidad Carlos III de Madrid, 2017.
- GABORIT-CHOPIN, D. *Ivoires médiévaux. V^e-XV^e siècle. Musée du Louvre. Département des objets d'art. Catalogue*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
- GAUTIER DE COINCI. *Les Miracles de Nostre Dame*. Publiés par V. F. KOENIG. Genève: Droz, 1955-1970, 4 voll.

- GRACIA, P. «Actividad artística y creadora en la *General estoria*. La sección tebana de la *Histoire ancienne jusqu'à César* reescrita por Alfonso X». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2004, LXXXI, pp. 303-15.
- GRACIA, P. «Hacia el modelo de la *General estoria*. París, la *translatio imperii et studii* y la *Histoire ancienne jusqu'à César*». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 2006, CXXII, pp. 17-27.
- GRIFFITHS, Q. «Royal Counselors and Trouvères in the Houses of Nesle and Soissons». *Medieval Prosopography*, 1997, XVIII, pp. 123-37.
- GUILLAUME DE NANGIS. *Chronique latine de 1113 à 1300. Avec les continuations de cette Chronique de 1300 à 1368. Nouvelle édition*. Par H. Géraud, Paris: Renouard, 1843, 2 voll.
- HÉRIMAN DE TOURNAI. *Les miracles de sainte Marie de Laon*. Édité, traduit et annoté par A. Saint-Denis. Paris: CNRS, 2008.
- HERNÁNDEZ, F. J. «La «Biblia de san Luis» en las capillas regias de Francia y de Castilla». In *Biblia de San Luis. Catedral Primada de Toledo*, al cuidado de R. González Ruiz, Barcelona: Moleiro, 4 voll., 2004, II, pp. 17-38.
- HERNÁNDEZ, F. J. «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia». *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 2004-2005, IV, pp. 167-242.
- HOUBEERT, A. *Le cheval d'ébène à la cour de France: Cléomadès et Méliacin*. Paris: Champion, 2019.
- KENNEDY, K. *Alfonso X of Castile-León. Royal Patronage, Self-Promotion and Manuscripts in Thirteenth-century Spain*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- KIDDLE, L. B. «A Source of the *General Estoria*: The French Prose Redaction of the *Roman de Thèbes*». *Hispanic Review*, 1936, IV, pp. 264-71.
- KIDDLE, L. B. «The Prose *Thèbes* and the *General Estoria*: an Illustration of the Alphonsine Method of Using Source Material». *Hispanic Review*, 1938, VI, pp. 120-32.
- KLEIN, P. K. «Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und Leon (1252-1284): die Illustration der *Cantigas*». In *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*. Herausgegeben von K. Clausberg, D. Kimpel, H.-J. Kunst e R. Suckale. Gießen: Anabas-Verlag, 1981, pp. 169-212.
- LANGLOIS, C.-V. *Le règne de Philippe III le Hardi*. Paris: Hachette, 1887.
- LE GOFF, J. «Le roi, la Vierge et les images: le manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X de Castille». In *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy, OP*. Études réunies par P. De Clerck et E. Palazzo. Paris: Cerf, 1990, pp. 385-92.
- LE GOFF, J. *Il re nell'Occidente medievale*. Roma/Bari: Laterza, 2008.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. «La *General Estoria*: notas literarias y filológicas». *Romance Philology*, 1958, XII, pp. 111-42 e 1959, XIII, pp. 1-30.
- MARTINA, P. A. «Lecteurs de romans français en vers : premiers éléments du dossier». In corso di stampa in *Spolia*.
- MARULLO, T. «Osservazioni sulle *Cantigas* di Alfonso X e sui *Miracles* di Gautier de Coincy». *Archivum romanicum*, 1934, XVIII, pp. 495-539.
- MAULU, M. «Tradurre nel medioevo: sulle origini del ms. Escorialense H-I-13». *Romania*, 2008, CXXVI, pp. 174-234.
- MAULU, M. *Tradurre nel Medioevo: il manoscritto Esc. h-I-13*. Bologna: Pàtron, 2009.

- METTMANN, W. «Os *Miracles* de Gautier de Coinci como fonte das *Cantigas de Santa Maria*». In *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: DIFEL, 1991, pp. 79-84.
- MOORE, J. K. *Libro de los huéspedes (Escorial Ms H.I.13). A critical edition*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2008.
- MOORE, J. K. e T. D. SPACCARELLI. «Libro de los huéspedes (Escorial Ms h.I.13): A Unified Work of Narrative and Image for Female Pilgrims». *La Corónica*, 2006, XXXV/1, pp. 249-70.
- MUSSAFIA, A. «Eine altspanische Prosadarstellung der Crescentiasage». *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 1866, LIII, pp. 499-564.
- NEGRI, M. «Rielaborazioni agiografiche alfonsine: il caso della *cantiga de Santa Maria 369*». *Carte Romanze*, 2020, VIII, 1, pp. 75-115.
- NEWMAN, W. M. *Les seigneurs de Nesle en Picardie, XII^e-XIII^e siècle. Leurs chartes et leur histoire*. Paris: Picard, 1971, 2 voll.
- OKUBO, M. «La formation de la collection des *Miracles* de Gautier de Coinci». *Romania*, 2005, CXXIII, pp. 141-212 e 406-58.
- PARKINSON, S. «*Alfonso X, Miracle Collector*». In FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. y J. RUIZ SOUZA (coords.), E. FIDALGO FRANCISCO (ed.). *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional/Testimonio, 2011, 3 voll., II, pp. 79-105.
- PUNZI, A. *Oedipodae confusa domus. La materia tebana nel Medioevo latino e romanzo*. Roma: Bagatto Libri, 1995(a).
- PUNZI, A. *Sulla sezione troiana della «General Estoria» di Alfonso X*. Roma: Bagatto Libri, 1995(b).
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. «Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*». In E. Fidalgo. *As cantigas de Santa María*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002, pp. 247-330.
- SPACCARELLI T. D. *A Medieval Pilgrim's Companion. Reassessing El libro de los huéspedes (Escorial Ms. h.I.13)*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1998.
- STIRNEMANN, P. «Quand le programme fait fausse route: les psautiers de Saint-Alban et de saint Louis». In *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval? Études réunies par J.-M. Guillouët et C. Rabel*. Paris: Le Léopard d'or, 2011, pp. 165-81.
- STONES, A. «Notes on the Artistic Context of Some Gautier de Coinci Manuscripts». In *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*. Ed. K. M. Krause and A. Stones. Turnhout: Brepols, 2006, pp. 65-98.
- STONES, A. *Gothic Manuscripts. 1260-1320*. London/Turnhout: Harvey Miller, 2013-2014, 2 voll.
- VAN KERREBROUCK, P. *Les Capétiens. 987-1328*. Villeneuve d'Ascq: P. Van Kerrebrouck impr., 2000.

ORDENAR UN LIBRO, EDIFICAR UN MONUMENTO:
SOBRE EL *CANCIONEIRO GERAL*
DE GARCIA DE RESENDE

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

RESUMEN

Sin seguir criterios reconocibles en sus modelos cancioneriles, la ordenación del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende es un tema controvertido: sostienen unos que el libro se ordenó de forma aleatoria, consideran otros que le subyace una lógica que se hurta a la comprensión del lector de hoy. La presente reflexión propone un cambio de perspectiva que, centrándose en la macroestructura del libro y abriendo espacio a la filología material, intenta evaluar la cuestión a la luz de la monumentalidad manuelina.

Palabras clave: *Cancioneiro Geral*; Garcia de Resende; libro; monumentalidad; ordenación.

ABSTRACT

Since it doesn't follow recognizable criteria coming from its songbook models, Garcia de Resende's ordering strategy in his *Cancioneiro Geral* is a controversial subject, dividing those who consider it aleatory and those who believe it is supported by some logic which escapes the understanding of nowadays reader. This paper proposes a new approach of that issue, centered in the book's macrostructure and opening to material philology, in order to evaluate it in the light of *manueline* monumentality.

Keywords: book; *Cancioneiro Geral*; Garcia de Resende; monumentality; ordering.

[...] por em algũa parte satisfazer ao desejo *que* sempre tive de fazer algũa cousa em que vossa Alteza fosse servido e tomasse desenfadamento, determinei ajuntar algũas obras que pude *haver* d'algũs passados e presentes e ordenar este livro [...]

Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, «Prólogo»

LA PUBLICACIÓN, en 1516, del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende ha sido entendida desde muy temprano como respuesta a la edición de 1511 del *Cancionero General* de Hernando del Castillo y prueba de la emulación entre las cortes portuguesa y castellana¹. Sin embargo, a pesar de la proximidad temporal y aunque hermanadas por el título y las formas poéticas que comparten, las dos colectáneas son muy distintas. En el prólogo que escribe para su antología, Castillo, tras presentarse como coleccionador de composiciones poéticas, habla con detalle sobre la ordenación de las piezas reunidas y dadas a la prensa y explica que la partición del libro en distintas secciones, identificadas en la tabla, permite al lector leerlo de acuerdo con sus propias preferencias. Resende, por su parte, enfocado en el encarecimiento de los portugueses y en el incentivo a una obra laudatoria del pueblo y de sus hazañas², no hace más que anunciar, entre protestos de modestia, haber simplemente reunido algunas obras de algunos autores y ordenado el libro que dedica al príncipe heredero, omitiendo toda y cualquier referencia a categorías y criterios de ordenación.

El cancionero portugués ve la luz «em período manuelino, quando, por acção directa do monarca e da coroa, o livro manuscrito ou impresso assume um papel central na política cultural e de afirmação da imagem do monarca» (Osório: 2005,

¹ En 1846, escribía E. H. von Kausler, su primer editor moderno: «O primeiro motivo que levou Rezende a apresentar os seus compatriotas com o *Cancioneiro Geral* foi talvez o *Cancioneiro Geral* de Fernandes [*sic*] de Castillo, o qual como dito fica, tinha sido publicado quatro annos antes. Esta suposição, corroborada pela igualdade do titulo, é fácil de aceitar, considerando a grande acceitação que o *Cancioneiro* hespanhol teve logo no principio, e atendendo a que a emulação nacional, para não dizer ciume, que dividia os dous povos vizinhos, principalmente n'aquella epocha, parece ainda ser confirmada pelo prologo do nosso *Cancioneiro*» (*apud* Noronha: 1871, 44). Transcurrido un cuarto de siglo, Teófilo Braga atribuya a Castillo «a gloria de ter provocado com a sua publicação o desejo em Garcia de Resende de colleccionar as trovas portuguezas que andavam dispersas desde o principio do seculo xv» (1871, 39).

² Haciendo fe un comentario que me viene a la memoria sobre el título adoptado por el rey de Portugal en 1499 —«pela ambição, o optimismo, o sentimento de triumpho, e até pelas suas características de ritmo e de sonoridade, o título de D. Manuel é porventura na língua e no imaginário portugueses o preâmbulo adequado à épica de *Os Lusíadas* que, a seu tempo, chegaria» (Alves: 1985, 25)—, son concordantes las palabras del compilador y el programa político del monarca, sumariamente inscrito en su nueva titulación, inusitada por la referencia al señorío de la navegación y el comercio de África y Oriente.

294), y, a pesar de la alegada humildad del proyecto asumido por el compilador, su empeño en obtener las obras poéticas de sus contemporáneos y su vívida relación con la corona harían pensar en una predilección por textos propagandísticos que hiciera ostensible el elogio del rey y de todo aquello que él representaba. Pero la verdad es que, si bien producida, directa o indirectamente, bajo tutela del príncipe, la poesía de corte recopilada por Resende no abunda en manifestaciones explícitas de vinculación de la palabra poética con el poder.

La presencia más sobresaliente de esa relación se encuentra en aquellas composiciones elegíacas inspiradas por la muerte del príncipe D. Afonso, en 1491, la muerte del rey su padre, en 1495, y el traslado del cuerpo del monarca, cuatro años después, desde la catedral de Silves al monasterio de Batalha³. En el primer caso, Álvaro de Brito (ID5324; 16RE, fol.29d-e)⁴, D. João Manuel (ID5093; 16RE, fols.48d-49b) y Luís Henriques (ID5127; 16RE, fols.97d-98f) lloran la muerte del hijo de D. João II en textos que, a pesar de coincidir en el elemento nuclear, atestiguan distintas perspectivas en la evaluación del acontecimiento que les da origen y se materializan en configuraciones estructurales y retóricas también muy distintas, desde el árido razonamiento, de fondo esencialmente político, planteado por Álvaro de Brito hasta la conmovida elegía, de contornos virtualmente dramáticos, producida por Luís Henriques⁵. En el segundo caso, en composiciones de Diogo Brandão (ID5601; 16RE, fols.90d-92b) y Luís Henriques (ID5637; 16RE, fols.98d-99b y ID5638; 16RE, fol.99b-d), la voz del poeta no solamente expresa el duelo colectivo sino también, a pretexto de la pérdida que representa la muerte del monarca, enumera las virtudes del difunto, evocando los hechos más significativos de su reinado y deteniéndose en seguida, a partir de su ejemplo, en la contingente caducidad de los bienes materiales.

³ Ese traslado «representava o cumprir da vontade do seu antecessor, mas era também a celebração de um poder agora protagonizado pelo 'Venturoso'» (Buescu: 2010, 221).

⁴ No indico ninguna edición moderna del cancionero, porque éste es un estudio fundado en la observación de la *editio princeps*, leída por su facsímil y designada, de aquí en adelante, con la sigla 16RE; en las referencias a composiciones, éstas van identificadas por el número que les está asignado en los *Índices* de Dutton (1991) y la remisión a la *princeps* se hace con indicación de folio, en numeración arábiga, y, si procede, columna (recto: a-c; vuelto: d-f). Lo mismo para el *Cancionero General* (11CG).

⁵ Visión distinta tiene Isabel Almeida, quien, en breve comparación de las tres composiciones en presencia y tras señalar el cuidado del camarero-mayor y de Henriques en la elaboración de sus plantos, realza la sobriedad de las trovas de Brito, contraponiendo la simplicidad de la «reiteración compungida» de este a la «elocuencia afectada» del primero y a la «erudición» del segundo, y subraya que su lamentación «evolui como em espiral, num sentido ascensional, partindo do anúncio da morte, para culminar num voto de glória» (Almeida: 1997, 25-26).

A estos acontecimientos nefastos habría que añadir otros, también infaustos pero mucho más lejanos, como la muerte del Infante D. Pedro en Alfarrobeira, en 1449, que da origen a unas trovas de desagravio compuestas por uno de sus más próximos seguidores, Luís de Azevedo (ID5401; 16RE, fol.58a-c), y la de Inés de Castro, ocurrida en 1355 e inspiradora de unas coplas del propio compilador, que marcan la aparición de aquella dama como tema literario (ID7268; 16RE, fols.221b-222c). En ambos casos, el epicentro es un personaje histórico perseguido por razones políticas y cuyo destino trágico había dividido en su tiempo la corte y el pueblo. En ambos casos, el poeta, discreto intérprete de la historia, adopta el punto de vista de su homenajeado y crea, al darle voz, una ilusión autobiográfica fundada en la prosopopeya, donde los hechos van a par con las emociones y el discurso se abre al predominio del *ethos* o a la prevalencia del *pathos*. En ambos casos, el ejercicio retórico mira, bajo diversos matices, a la rehabilitación de la víctima y a la reposición de un orden que su muerte había aballado.

Menos significativa todavía es la presencia de textos inspirados por acontecimientos felices constituyendo motivo de celebración, como es el caso de las festivas invenciones de las justas de Évora con ocasión del casamiento del príncipe heredero con la hija mayor de los Reyes Católicos (ID5946; 16RE, fols.173f-174f) o el caso del encomio de D. Jaime a propósito de la conquista de Azamor, cantada por Luís Henriques en trovas dedicadas al duque de Bragança, jefe de la bien sucedida expedición (ID5657; 16RE, fols.103d-105b). No siempre, sin embargo, las campañas africanas y los viajes por mares desconocidos son motivo de entusiasmo y alabanza. Una media docena de composiciones dispersas a lo largo de la colectánea permite identificar la tensión asociada a un tema controvertido, que merece el apoyo incondicional de unos y el escepticismo o la condenación de otros, sobre todo si dejan la corte a disgusto para participar en una de esas empresas. También ambivalente es la tendencia centralizadora del poder, que, asociada a la distribución de múltiples beneficios y favores, que a unos permiten medrar y en otros despiertan una despechada envidia o el desencanto por lo que es, a su juicio, la pérdida del sentido de justicia, está subyacente a otro pequeño conjunto de textos.

Fácil es concluir que Resende no ejerce ningún tipo de censura al colegir sus materiales y que las voces críticas de éste o aquel aspecto de las directrices políticas vigentes o pasadas encuentran espacio en las páginas del libro. Aun así, hablamos en total de unas 30 composiciones en una obra que reúne casi 900, donde las relaciones entre el poeta y el príncipe afloran solamente en una que otra referencia a acontecimientos u orientaciones políticamente relevantes —no siempre pacíficas en el espacio de la corte—, en una que otra abierta alabanza, en una que otra irrefrenable protesta. Pero esa característica tan evidente no impide que, a la par, se reconozcan, en muchas otras composiciones, rasgos que proceden de prácticas más o menos rituales, asociadas al movimiento aglutinador y centrípeto que rige la vida

en la corte, ni que al proyecto del compilador haya presidido el deseo de con poesía edificar un monumento, no solamente para gloria del joven príncipe a quien va dedicado el cancionero, sino también para gloria del rey y del reino.

Hace casi medio siglo, cuando resurgía el interés crítico y editorial por la colectánea, Andréa Rocha sostenía, siguiendo a sus predecesores, que, «embora seja omitida qualquer alusão ao exemplo espanhol de que o nosso *Cancioneiro* é a réplica editorial, é de crer que entrasse também em jogo forte emulação nacional, relativamente às realizações do país vizinho» (Rocha: 1979, 10-11). Y un poco más lejos, tras aclarar que no estaba en causa «um mero fenómeno de imitação textual», añadía ser manifiesto el propósito del compilador de «contrapor à fecundidade criadora patente na recolha castelhana uma riqueza de cá, consagrada num volume de proporções monumentais» (*ibidem*, 11). Ella es quizá la primera en asociar al libro de Resende la idea de monumentalidad y, aunque aquí atiende sobre todo a sus dimensiones y a la cantidad de composiciones que reúne⁶, no deja, en otro paso, de aludir a la simultaneidad de su publicación y de la finalización del Monasterio de los Jerónimos y de establecer un paralelo entre distintos aspectos de una misma política de afirmación nacional: «Assim como se erguem obras arquitectónicas grandiosas e singulares, assim se promove o inventário do tesouro cultural da nação» (*ibidem*, 9), del que participa, sin lugar a dudas, el *Cancioneiro Geral*.

No está de más recordar que el reinado de D. Manuel tiene como rasgo distintivo «uma criação artística intensa, apoiada expressamente pelo monarca, e que se enquadrava num programa político de contacto com a população – o rei sedentário tornava-se assim omnipresente» (Costa: 2007, 206). Por todas partes y por mandado regio se iban levantando, renovando o ampliando edificios majestosos, de índole religiosa, militar o civil. En 1499, había empezado en Tomar la renovación del Convento de Cristo y en 1507, en Évora, la del Convento de San Francisco; en Lisboa, la construcción del nuevo palacio real había empezado probablemente en 1501 (*cf.*: Senos: 2002, 51-54), la del Monasterio de los Jerónimos en 1502 y la de la Torre de Belém en 1515, año en que habrán empezado también los trabajos en la futura sala de los blasones del Palacio de Sintra, que por la simbología de la

⁶ Asociado a este tipo de monumentalidad del libro está un curioso episodio de la expansión quinientista portuguesa. Cuenta João de Barros (1992, fol.67r) que, en 1519, António Correia, preparándose para jurar la paz con el rey de Pegú y pretendiendo impresionar a los emisarios de éste, prefirió al modesto breviario de un clérigo o a cualquier otro libro de oraciones un cancionero de gran formato, capaz de asegurar por su apariencia la pompa que creía necesaria a la ocasión y en el cual es fácil reconocer la colectánea de Resende. Al abrirlo para hacer su juramento, Correia cayó sobre la glosa de Luís da Silveira a *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*: la Divina Providencia triunfaba de aquella mistificación y reconducía al protagonista a la seriedad y solemnidad del acto. En conclusión, «the large format of the *Cancioneiro* did not disappoint, and its content lived up to the grandiose expectations of its size» (Gómez-Bravo: 2013, 79).

disposición de aquellos emblemas iba a consagrar visualmente la política centralizadora del rey⁷. La monumentalidad manuelina, a cuya dimensión estética no es ajeno el monarca, «poeta de imagens e de edificios» (*ibidem*, 17), es la expresión más visible de un proyecto de fortalecimiento del poder, que se da a leer en toda una serie de otras manifestaciones tan dispares como las ordenaciones, la heráldica o la titulación. Todo forma parte de un sistema centrado en la afirmación identitaria del rey y en su poderío⁸. Y la publicación del *Cancioneiro Geral* participa de esta misma dinámica.

La primera mención tipológica previa a la presentación del corpus poético es rudimentaria y se encuentra en la rúbrica «Tavoada de totalas cousas que estam neste livro assi em ordẽ como nele vam e nas cousas de folguar acharam hum sinal como este» —una cruz⁹, que prolifera en la tabla, dejando ver que esas *cousas de folgar* exceden en mucho el apartado así titulado y llegan a confundirse, sorprendentemente, con lo que se incluye en la sección «de louvor», también autonomizada—. «O percurso no interior do *Cancioneiro* é labiríntico, não parece obedecer, senão ocasionalmente, a uma ordem lógica ou cronológica» (Frazão: 1993, 15), presentida en las mencionadas agrupaciones o en el hecho de que tras la composición colectiva inicial se presentan los cancioneros individuales de algunos de sus autores. Aunque reconoce la dificultad en identificar criterios de ordenación, llegando a admitir que no existen —«as relações que articulam, que comandam a ordenação dos textos (a existirem) não são óbvias» (*idem*)—, João Amaral Frazão no excluye las limitaciones de la exégesis hodierna frente a una subjetividad que se le hurta¹⁰. Jorge A. Osório, por su parte, en medio a estimulantes aportaciones sobre

⁷ Con base en las relaciones familiares de éste, Braamcamp Freire, quien empieza por indicar 1515 y 1520 como años *a quo* y *ad quem* de las pinturas de la sala, termina afirmando: «não posso acreditar que el Rei deixasse de mandar pôr o brasão da sua Rainha naquele tecto, onde quis ser representado rodeado por todos os seus. Para mim é pois de fé que a pintura do tecto, pelo menos a da cúpula, foi feita no ano de 1517 a 1518, entre a segunda viuvez de D. Manuel e o seu último casamento» (1921, 22-23).

⁸ Un comentario sobre la superposición del palacio real a la Casa de India puede ilustrar este funcionamiento sistémico: «Ao decidir associar os dois edificios, de tal maneira que os tornou praticamente indistintos, D. Manuel faz, através da arquitectura, exactamente o mesmo que fez com a sua titulação, isto é, torna a ideia de império marítimo e comercial indissociável da magistratura que encabeça, por direito divino, a monarquia. A manutenção formal do monopólio régio sobre esse mesmo comércio é a tradução prática do ideal político que a titulação enuncia e que o complexo Paço da Ribeira-Casa da Índia espacializa» (Senos: 2002, 217).

⁹ Si bien impresa a negro, se trata de una cruz patada de inspiración templaria, conforme a la variante adoptada por la portuguesa Orden de Cristo. Parte, con la esfera armilar, de la heráldica personal de D. Manuel, resulta algo inesperada su asociación a las «cousas de folgar».

¹⁰ Y, sin embargo, la apropiación y manipulación de los materiales compilados inscriben esa subjetividad en el libro que Resende proyecta y construye, un libro del que es, al final, autor: «In

la organización de la obra, considera posible la inexistencia de un «manuscrito geral original preparado para a tipografia de Hermão de Campos com todo o cancionero copiado» (2005, 315) y admite que «muito material foi chegando com o trabalho de composição e de impressão em andamento» (*idem*), abriendo la puerta al imprevisto como principio estructurante.

Entre estas posiciones antagónicas, lo que sí es cierto es que el *Cancioneiro Geral* empieza con la «Pregunta que fez Jorge da Silveira a Nuno Pereira porque hindo ambos por huñ caminho vinha Nuno Pereira muito cuidadoso e Jorge da Silveira doutra parte dando muitos suspiros, sendo ambos servidores da senhora dona Lianor da Silva» (ID5240; 16RE, fols.1a-15b). Separados por modos distintos de entender y vivir el sentimiento amoroso, que exponen en breve diálogo (vv.1-22), los rivales se ponen de acuerdo para dejar a su dama la decisión sobre la superioridad del cuidar o del suspirar. De la petición que le enderezan (vv.41-50) y del subsiguiente desembargo (vv.51-54) nace, bajo forma judicial, el debate, que, en razón del tema en aprecio, de la pluralidad de voces y perspectivas y de la diversidad de formas, tonos y recursos, constituye «emblema evocativo do requinte da corte de D. João II nos começos do seu reinado, que faziam já eco em 1516» (Mendes: 1997, 10).

Aunque es poco lo que se sabe sobre la génesis de la colectánea, por sus características y porque debió constar de un manuscrito secuenciado y rubricado, cedido al compilador por uno de los intervinientes en el proceso o un descendiente suyo (*cf. ibidem*, 10-11), este debate puede haber funcionado como aquel núcleo inicial a partir del cual se organizaba tantas veces un cancionero¹¹, a él se añadiendo, en este caso, la otra producción de sus autores y en seguida todo lo demás. Cabe por fin recordar la conclusión de Margarida Vieira Mendes en su análisis de la última sentencia del proceso: al enaltecer la alianza entre caballería, conquista amorosa y poesía, Cupido compone «o protótipo do novo cortesão poeta joanino, cujo espelho é a figura modelar do próprio soberano» (1997, 46) y, haciéndolo, da a lo que

addition to their ability to successfully create a book out of disjointed smaller units, both Castillo and Resende are able to constitute themselves as supra-authors of a macrotext for whose integrity they ultimately hold entire control and responsibility. The creation of this supra-authorship involves a narrative of the self as a powerful textual agent that is characterized by poetic competence, authorial abilities, pervasive exhaustivity, and textual access and control» (Gómez-Bravo: 2018, 23).

¹¹ En sus estudios sobre tipología y génesis de los cancioneros, Vicens Beltran muestra que «cancioneros de distinta concepción y amplitud parecen haber nacido alrededor de un núcleo inicial formado por una obra amplia, de circulación independiente» (2005, 48). Aunque no hay datos que documenten tal circulación en el caso actual, justifican esta posibilidad la precedencia de la extensa composición colectiva sobre las obras individuales de sus autores y la posibilidad de entenderla como una especie de *mise en abîme* del cancionero en cuanto libro.

aparentaba no ser más que una disputa de casuística amatoria el valor suplementar de tácito homenaje a D. João II.

«Enquanto peça de um conjunto monumental», escribe João Amaral Frazão, o *Cuidar e Suspirar* «serve-lhe de pórtico, inaugura um percurso que se concluirá com as composições do compilador, espécie de assinatura» (1993, 12). La metáfora arquitectónica, decisiva en la apreciación del debate, es tanto más significativa cuanto es cierto que los pórticos tuvieron papel destacado en la anhelada omnipresencia de D. Manuel, que en muchas ocasiones los ofreció, asociándose a la construcción de iglesias de iniciativa local (*cf.*: Costa: 2007, 206). Como en el ceremonial de la corte, fundado sobre distintas funciones del rey¹², cada pórtico, erguido en el umbral de un espacio sagrado como figuración simbólica e imponente de la presencia del monarca, establece además una alianza entre poder temporal y poder espiritual. Y si es importante realzar la posición ocupada por la obra poética de Resende –que rivaliza en extensión con el debate inaugural– y el valor simbólico de su ubicación en el libro, no menos importante es notar que la firma del recopilador culmina en unas trovas también destinadas al convivio cortesano.

De hecho, en el otro extremo del libro, y asociado a D. Manuel, está un conjunto de coplas que forman un juego de cartas (ID7301; 16RE, fols.226c-22f):

Estas corêta e oito trovas fez Garcia de Resende por mandado d'el-rei nosso senhor, para hũ joguo de cartas se jugar no será desta maneira: em cada carta sua trova escrita e sam vinte e quatro de damas e vinte e quatro d'omeês, s. doze de louvor e doze de deslouver, e baralhadas todas há de tirar hũa carta em nome de foaã ou foão e entam lê-la alto e quem acertar o louvor hiraa bem e quẽ tomar a de mal riram dele. Começam logo os louvores das damas, os quaes fez todos haa senhora dona Joana de Mendouça.

La rúbrica, que, al explicar cómo en el juego hombres y mujeres quedan a merced de la fortuna que dictará el aplauso o la burla de los circunstantes, pone de manifiesto lo pueril del pasatiempo¹³, contiene otras informaciones de interés:

¹² «[...] o essencial da organização do cerimonial de Corte parece ter duas origens, que correspondem às duas funções maiores do Rei: o cerimonial de raiz militar que decorre da sua posição de chefe do exército e o cerimonial de origem sacra, episcopal, ligado à sua função de juiz supremo, que pouco a pouco se agrega ao primeiro» (Alves: 1985, 61).

¹³ Lo confirma la simplicidad de trovas como la primera de loor y la primera de desloor de las damas: «Nam sei que possa dizer / por vós que seja louvor, / que se tam ousado for / perderei o entender. / Quando quero começar / he cousa que nam tem cabo, / antes me quero calar / que cuidarem que vos gabo» (vv.1-8); «Vós nã sois muito maizhosa / nẽ matais ninguem d'amores, / sois mais fea que fermosa, / tendes poucos servidores. / E o que tam enganado / for que lhe pareçais bem / ha mester desenganado / de vós mesma ou d'alguem» (vv.97-104).

la composición es el resultado de un encargo regio y las doce coplas en loor de las damas fueron inspiradas por una en particular. Así como al ordenar una colección poética el compilador Garcia de Resende miraba al servicio y desenfado del príncipe, así al componer la última pieza del conjunto el poeta Garcia de Resende mira al servicio y desenfado del rey. Y, mientras el debate inicial de la colectánea tenía en Leonor da Silva su figura tutelar, alrededor de otra dama, Joana de Mendonça, gira la primera parte del juego que le pone fin¹⁴. El círculo se cierra y, a pesar de las obvias diferencias entre la primera y la última composiciones del libro, con nítido contraste entre la complejidad de una y la sencillez de otra, entre ellas hay también afinidades no menos obvias, con destaque para su funcionalidad en las veladas palaciegas y su vinculación con el monarca reinante.

Si es consensual la idea de que abertura y cierre del cancionero son dictados por la voluntad de encuadrar los materiales reunidos y de vincular el conjunto con las prácticas convivenciales de la corte, también consensual, aunque variamente interpretada, es la incógnita en cuanto a la lógica que determina su organización interna, tanto en la ordenación de poetas como en la seriación de los textos de cada uno de ellos¹⁵.

Hojeábalo yo por enésima vez con esa intrigante y persistente interrogación en la mente, cuando me saltó a la vista una particularidad gráfica que no había notado nunca: incumpliendo la norma de una impresión a tres columnas perfectamente alineadas en la base del folio, la tercera columna del f.114v queda interrumpida a unas líneas del final y el blanco resultante de esa interrupción exhibe, en lugar de rúbrica y versos, una marca formada por cinco grupos de tres puntos, cuya configuración trae vagamente a la memoria las cinco quinas de las armas de Portugal (*cf.* figura 1).

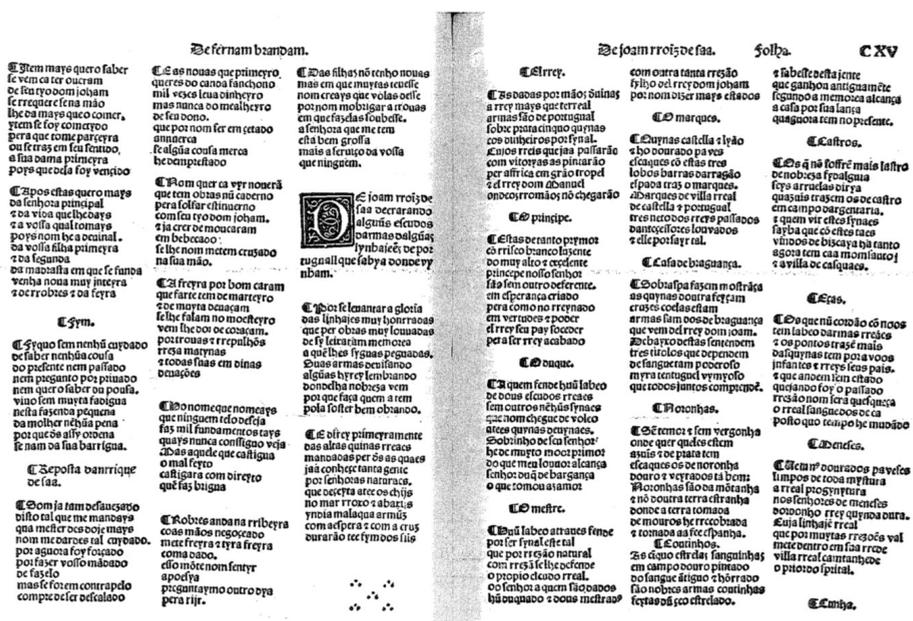
Un rápido recorrido por el cancionero confirmó la excepcionalidad del caso, puesto que en un total de 227 folios solo hay tres columnas incompletas: además de esta, la última del fol. 227v, donde, tras la fórmula conclusiva «Deo gracias» e inmediatamente antes del colofón —en el folio siguiente, no numerado—, reaparece la marca descrita arriba, y la última del fol.58v, donde un espacio en blanco separa la última composición de Gil de Castro de la primera de Pedro Homem. Pero, mientras en estas dos ocurrencias el hueco —inevitable en la primera, sin motivo

¹⁴ Son pocos, inciertos y dispersos los datos disponibles sobre la primera de estas damas. Para información más amplia sobre la segunda, *cf.* Silva: 2019.

¹⁵ Así la fórmula Ana M. Gómez-Bravo: «The cancionero gives the strong impression of being simply a succession of the individual corpora that Resende actively solicited from authors (...). The internal ordering in 16RE within each individual author's micro-corpus can be fairly unsystematic, giving the impression of wholesale accumulation rather than intentional organization according to set criteria» (2018, 31).

aparente en la segunda¹⁶ – está en zona fronteriza y no interfiere con ningún texto, en el primer caso el corte inesperado separa la segunda y la tercera coplas de una composición. Para buscar una explicación para esta peculiaridad –que nadie que yo sepa ha señalado¹⁷–, cabe preguntar antes de todo de qué folio y de qué composición se trata. Y la respuesta es que el folio 114 corresponde al centro del cancionero y que ahí empiezan las trovas «De Joam Roiz de Saa deorando alguis escudos d'armas d'algũs linhajeõs de Portugal que sabia donde vinham» (ID5726; 16RE, fols. 114f-117a).

FIGURA 1. 16RE, fols. 114v-115r



¹⁶ A pesar de esa especie de vacío que tienen los impresores, también en la edición príncipes del *Cancionero General* se encuentran algunas columnas incompletas, aisladas (cfr. 11CG, fols. 188f, 190c y 194c) o no (cfr. 11CG, fol. 218d-f), pero en esos casos el blanco es fácilmente justificado por la tendencia dominante para liberar las rúbricas que anuncian un nuevo autor o un nuevo género del constreñimiento de las columnas y destacarlas a lo ancho de la página.

¹⁷ A pesar del renuevo del interés por el *Cancioneiro Geral*, los últimos cincuenta años son muy escasos en estudios de la obra desde la filología material, que se reducen a poco más de dos artículos (cfr. Dias y Castro: 1977 y Sousa: 2009) y algunas consideraciones dispersas en media docena de otros textos (cfr., a título de ejemplo, Dias: 1998, 78, 86-96 u Osório: 2006, 175-177, 178-180), todos atentos a otros aspectos del libro.

Estas coplas heráldicas dialogan, sin preocupación de exhaustividad, con los libros de armas de factura reciente y hacen eco a la política centralizadora del rey. Tras el prólogo formado por las dos primeras décimas, donde el autor anuncia sus intentos y presenta las armas del reino, vienen seis otras, dedicadas al rey y a sus próximos, y luego cuarenta más, describiendo los escudos y evocando los orígenes de otras tantas familias; en las últimas dos, a manera de epílogo, el poeta declara haber escrito tan solo lo que conocía e invita a sus lectores a completar, si lo saben, el listado de blasones ilustres que acaba de presentar. La ironía es evidente: en su contexto, las palabras que, con aparente modestia y escrúpulo, dicen los límites del propio saber son las mismas que insinúan que no es posible leer lo que no está escrito ni proclamar la antigüedad de lo que no es antiguo. El cotejo del texto de João Rodrigues de Sá con el índice del *Livro do Armeiro-Mor*¹⁸ muestra que no es casual ni la lista ni el orden de las familias seleccionadas: la imagen de la corte ofrecida por el poeta es conforme a la jerarquía, una vez que, de la copla 3 a la 44 –exceptuando un caso de posposición–, el elenco de títulos y nombres sigue el orden oficial fijado por el libro de armas¹⁹, pero, gracias a una serie de omisiones y a la inclusión, en las estrofas 45-48, de nombres muy apartados de la plana mayor, es también crítica de esa jerarquía, demasiado permeable a la rápida ascensión social que se observa en el entorno del monarca. Vale decir que esta labor sobre linajes y heráldica integra una discreta toma de posición, que, aunque no exenta de afinidades electivas, es sobre todo política y aspira a «refrescar a memória, destrinçar categorias dentro dos homens do rei» (Tarrío: 2009, 37), sin por ello dejar de ser una relevante evocación del universo cortesano.

No pueden ser fortuitos ni el lugar central de las coplas heráldicas en el libro ni el desplazamiento a lo alto del folio siguiente de la rúbrica «El rey» y de la copla relativa a las armas reales. Como en Lisboa, donde la nueva morada regia quita la alcazaba por la ribera del río y, disociada del castillo, «também não se ergue na continuidade de um mosteiro ou convento [...] mas antes no centro da zona comercial da cidade» (Senos: 2002, 201), como en la sala de los blasones del palacio de Sintra, donde al «centro da cobertura octogonal, o escudo do rei domina o firmamento» (Flor: 2018, 184-185), así en el cancionero el centro es el lugar del monarca y de su representación simbólica.

Pese a la importancia del pórtico, un edificio es más que él y para sostenerse carece de puntos de apoyo. Cuando, irguiéndose como una columna al medio del

¹⁸ El códice está digitalizado y puede consultarse en el portal del Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa).

¹⁹ La elaboración del *Livro do Armeiro-mor* «é uma medida de exaltação e ampliação do poder real, de disciplinamento, de legislação, de combate a anarquias, devidas à falta de regras» (Azevedo: 1966, 77).

macrotexto cancioneril, me aparecen como primer sustentáculo interior del monumento concebido por Resende, estas coplas me animan a buscar otras columnas distribuidas de forma regular a lo largo de la colectánea, al igual que en las obras arquitectónicas recién-construidas o en construcción en aquellas fechas. ¿Qué hay en medio a los primeros 113 folios del cancionero? ¿Y en medio a los últimos 113?

En esos lugares clave se encuentran, respectivamente, las «Trovas que dom Johã Manuel camareiro-mor fez sobre os sete pecados mortaes enderençadas a el-rei, as quaes nam acabou» (ID5103; 16RE, fols. 55a-57a) y las aludidas invenciones de las justas reales (ID5946; 16RE, fols. 173f-174f), cuya rúbrica dice:

A vinte e nove dias de dezembro de mil e quatrocentos e noventa fez el-rei dô Joam em Évora huñas justas reaes no casamento do principe dom Afonso seu filho com a princesa dona Isabel de Castela e foi o dia da amostra huña quinta-feira e aa sexta se começaram e durará tee o domingo seguinte. E el-rei com oito mantedores manteve a tea em hũa fortaleza de madeira sengularmente feita onde todos estavom de dia e de noite que tambem justavam. E as letras e cimeiras que se tiram sam estas.

Los protocolos paratextuales hacen que a la escueta información sobre el contexto falte «el cuadro visual, de colores, de formas, de sonidos, el molde espectacular dentro del cual se inscriben las invenciones» (Botta: 2005, 182), que Resende tan bien conocía y tan bien describe en su crónica de D. João II, donde reproduce igualmente letras y cimeras, con rubricación casi siempre más completa (*ibidem*, 182-183). Pero basta con la referencia al motivo de celebración –el ansiado enlace de los príncipes Afonso e Isabel– para comprender la posición estratégica atribuida a la composición. Son breves e incisivas las letras, que las rúbricas completan y aclaran, pero no hay en el libro huella de aparato y movilización comparables.

Menos evidente es la pertenencia al mismo paradigma celebrativo de las coplas de D. João Manuel, que parecen, por su tenor moral, muy alejadas de las otras composiciones que acabo de destacar. En ellas cuenta el poeta cómo, guiado por la gracia divina encarnada en una doncella excelente, recorrió los lugares infernales y conoció las penas de aquellos que habían incurrido en algún pecado capital, antes de cambiar de rumbo y alcanzar el paraíso. El viaje alegórico queda interrumpido y el discurso se suspende con la entrada de los dos en un castillo inigualable, situado en el umbral de ese mundo superior cuya plenitud no llegará a desvelarse por entero.

Como suele ocurrir en textos de esta naturaleza, las circunstancias que permiten el tránsito del mundo referencial al mundo alegórico son presentadas en las estrofas

que preceden el relato de la jornada, pero, sin cualquier resonancia amorosa, su divergencia de lo usual es evidente²⁰. Así empieza la composición (vv.1-18):

Poderoso rei, prudente,
manifico, liberal,
en quien el ceptro real
estaa dinissimamente,
sobre senhores senhor,
muy omilde servidor
d'El qu' el mundo ha produzido,
de vicios nunca vencido,
d'enemigos vencedor.

Como yo la tu nobleza
y virtud inmaginasse,
de cada qual su grandeza
mi juizio perturbasse,
en espirito arrebatado,
supitamente llevado
sin saber en *que* manera,
me fahé d'una ribera
y grandes mōtes cercado.

Estas coplas a manera de prólogo muestran que el viaje es consecuencia de la actitud contemplativa del poeta, quien parece entrar en éxtasis cuando, al pensar en las virtudes del monarca, queda maravillado delante de su grandeza y se ve transportado a un mundo desconocido y asustador. Su incapacidad de elegir el buen camino, además de aumentar el peligro al que estaba sujeto, pone de relieve la distancia que separa al rey, hombre perfecto, del funcionario que le admira y que con su poesía le rinde homenaje. A lo largo de la jornada, la ilustración de las penas correspondientes a los distintos pecados se hace casi siempre en encuentros con reyes que, oriundos de oriente y de occidente, nacidos en diferentes épocas y culturas, son culpables por cultivar vicios contrarios al buen gobierno y comportarse

²⁰ Con situación de partida distinta, los infiernos de enamorados del cancionero comparten la disforia inicial de sus protagonistas y solo en el fingimiento de amores de Diogo Brandão (ID5631; 16RE, fols. 96b-97b) se asiste a algo comparable al arrebatamiento aquí relatado. En los otros casos, a pesar de la excepcionalidad de la experiencia, el tránsito de un mundo a otro es en alguna manera racionalizado: en Duarte de Brito (ID5353; 16RE, fols. 37c-40f) es la sabiduría de un ruiseñor que convence a dos amantes desafortunados a visitar con él los lugares infernales y en D. João Manuel (ID5189; 16RE, fols. 52e-53a) es la promesa de ser consolado que anima al amante sufridor a dejarse conducir, en sueños, a esos mismos lugares.

como tiranos. En el contraste implícito con el monarca portugués radica la funcionalidad complementaria de esos ejemplos, que, sumándose a otros elementos textuales, sugieren que en el horizonte del proyecto inconcluso de D. João Manuel estaba, a la par de la reflexión moral, la glorificación del rey.

Tras explicar a su compañero qué caminos eran los ya recorridos y anunciar un cambio de rumbo —«y d'este camino triste / volvamos a lo jocundo» (vv.386-387)—, Divina Gracia le conduce al paraíso. La aspereza del anterior sendero cede paso a la amenidad del nuevo entorno y los viajeros se apresuran en dirección a un castillo que se destaca en el paisaje. Los últimos versos escritos por el poeta (vv.487-504) describen la pintura sutil y duradera que encuentran al entrar en la primera torre del esplendoroso castillo y, reintroduciendo la figura del rey, lo hacen ampliando el ámbito de la representación y potenciando el pasaje del loor del individuo al loor de la institución monárquica:

Alhi eran matizados
 los fechos que tu formaste
 có los quales ampliados
has los reinos *qu'heredaste*.
 El grande maar oceano
 mostrava ser a tu mano
 có su ripa somitido
 y gran pueblo cóvertido
 de *hereje* cristiano.

Huñ castilho sin equal
 sub Cancro vi *que* tenía
 aquel senhal ã el qual
 el Constantino vencía.
 Cerca d'aquel s'esculpía
 armado hũ rey que tenía
 desnuda espada ã su palma,
 dezia que como palma
 el justo florecería.

En la penúltima estrofa, la écfrasis describe una representación del mundo para cuya configuración es fundamental el papel de aquél *tú* que, objeto de descripción implícito en la primera copla, era directamente interpelado en la segunda y regresa ahora en formas pronominales y verbales que remiten a él. Los versos aluden a la expansión territorial, al dominio de los mares, a la evangelización, en un registro, un poco vago pero significativo, de las empresas llevadas a cabo por ese *tú*, que complementa y refuerza los datos iniciales. No cabe duda de que el referente es el monarca que reinaba en las fechas de composición de las coplas.

La pintura en la pared de la torre es un mapamundi en el que se reconoce a continuación la fortaleza de São Jorge da Mina, mandada erigir por D. João II en 1482 y luego convertida en el gran emporio portugués de la costa occidental de África, desde donde llegaba a la corte el oro que soportaba el lujo y la política de edificación y ampliación de monumentos del período manuelino²¹. La atención al detalle, contrastante con la anterior visión panorámica, prosigue con la referencia a una escultura cercana al castillo que representa a «un rey» exhibiendo signos que connotan la justicia y por ende también el buen gobierno. Tras la precedente caracterización, parece lícito pensar que se trata ahora de una especie de premonición del reconocimiento destinado a D. Manuel en el paraíso. Pero, como advertido por Aida Dias (*cf.*: 1998, 136), el poeta se refiere, en esta ocasión, a D. João II, quien en 1485 había mandado acuñar una nueva moneda de oro, el «justo», en la cual se veía el rey armado, sentado en el trono, con el cetro en la mano, y podía leerse una de sus divisas, de inspiración bíblica: *Iustus sicut palma florebit*. Con una pequeña variación —la sustitución del cetro por la espada—, la iconografía del poder se traslada del reino al paraíso para representar en gloria al rey justo. El «castillo sin igual» es punto de convergencia de D. Manuel y D. João II en su política expansionista y la justicia, presentada como característica común a ambos, potencia la generalización antes aludida: pasando de un rey a otro como atributo regio independiente del individuo, la justicia se vuelve rasgo distintivo de la corona portuguesa y la alabanza presente en estas trovas —en apariencia, de índole solamente moral— adquiere otra dimensión, tanto más significativa cuanto es cierto que estas estrofas debían relanzar la dinámica textual, en un movimiento que no ha llegado a cumplirse. De modo inesperado, las coplas morales se acercan pues a los otros textos de referencia.

La ubicación de las cinco piezas en el libro traduce la voluntad del compilador de atribuirles una posición clave y el lugar ocupado por las coplas morales de D. João Manuel en el conjunto de su producción poética se explica por sí: inacabadas debido a su muerte prematura es natural que se encuentren al final de su obra. Pero ¿por qué empieza con las coplas heráldicas la participación de Sá de Meneses, si es seguro que, compuestas en fecha posterior a 1513, según atesta la referencia a la conquista de Azamor (vv. 46-50), no marcan el estreno del poeta? Y ¿por qué acaba la del propio Resende con su juego trovado? Aunque se nos escapen, hubo por cierto criterios para la ordenación de los autores y de los textos de cada autor, criterios establecidos por un recopilador que conoce las prerrogativas de su función y sabe cómo hacer obra suya un conjunto de obras ajenas.

²¹ Al leer estas coplas, es casi imposible no evocar tantas joyas de la cartografía de la época, como los planisferios de Cantino (1502) y de Caveri (1504-1505). En ninguno de esos mapas aparece la estatua del rey justo imaginada por el poeta, pero la fortaleza de São Jorge da Mina suele estar representada en ellos, un poco debajo de la línea que algunos identifican como el trópico de Cáncer.

En mi intento de contribuir al descifre del enigma, el listado de los folios y columnas donde se encuentran los textos en aprecio –1a-15b, 55a-57a, 114f-117a, 173f-174f, 226c-227f– revela una distribución menos regular de lo sugerido, intervalos aproximados y no exactos. Pero ¿cómo deben medirse esos intervalos? ¿En folios, cómo me lo imaginé, o en número de versos –o de líneas, si las rúbricas entran en la cuenta–? ¿De comienzo a comienzo? ¿De fin a comienzo? ¿De medio a medio? Como queda dicho, en este primer acercamiento me fijé en el libro –mejor: en el conjunto de folios numerados que contienen los textos– y en la idea de una construcción apoyada en columnas y pautada por la simetría. Y, como diré brevemente a continuación, creo haber identificado algunos factores que pueden haber contribuido al deslizamiento de los números.

En un volumen dominado por composiciones en redondilla e impreso a tres columnas, la presencia de algunos textos en endecasílabos determina una impresión puntual a dos columnas y, en 16 casos, la coexistencia de metros largos y cortos en un mismo folio. Aunque en la mayoría de estas ocurrencias (fols. 79v, 86r, 96r, 99v, 102r-v, 103v, 105r, 111v, 113r-v, 128r y 166v) la disposición gráfica es la que podría esperarse, con los textos en columnas de anchura variable pero regularmente impresas de arriba abajo, los folios 49r, 85v y 98v aparecen como anómalos al presentar, separados por una imaginaria línea horizontal, texto a tres columnas y texto a dos columnas (*cf.* figuras 2 y 3)²².

El primer caso indicado –primero también en términos absolutos– parece explicarse por el deseo de economizar papel, puesto que no sería difícil imprimir a dos columnas un folio que empieza con dos octavas de arte mayor y prosigue en redondilla. Lo mismo, *mutatis mutandis*, para el fol. 98v. No así para el fol. 85v: en este caso, no parece posible compatibilizar de otra manera los versos de metros diferentes, porque, dependiendo de los espaciamentos, los textos en octosílabos y las rúbricas respectivas ocuparían dos columnas o algo más, inviabilizando la inclusión de versos largos a continuación. Cabe referir que la disposición más común se encuentra mayoritariamente en folios que empiezan con versos de arte mayor o que, empezando con versos de arte menor, cambian a la medida larga aun en la primera columna. Cabe referir también que, a partir del fol. 103v e independiente del lugar donde ocurre el cambio, aparecen delante de algunos versos de la primera columna, total o parcialmente más estrecha, unas marcas de tres puntos que, por cierto, para prevenir errores propios o de un compañero, señalan la impresión a dos columnas (*cf.* figura 4).

²² También en el *Cancionero General* se observa la coexistencia, en un mismo folio, del arte mayor y el arte menor. Hay más ocurrencias (37 entre el fol. 3r y el fol.215r) y la norma aplicada, que corresponde a lo que es en el cancionero portugués excepción, se traduce, a veces, en una multiplicación de las líneas horizontales (*cf.* 11CG, fols. 29r, 155r, 156r, 156v, 159r y 167v). Pero, en este caso, el seccionamiento está en sintonía con el que resulta de la mencionada presencia de rúbricas que rompen las usuales columnas para señalar un cambio de autor o de género.

También en el ámbito de la disposición gráfica hay que considerar alguna hesitación en el tratamiento de los motes, casi siempre presentados de forma destacada, pero a veces integrados en la rúbrica, con consecuencias como su inclusión o exclusión en el cómputo de versos y la introducción o supresión de espacios. En el fol. 133v se encuentran lado a lado dos glosas de Duarte da Gama elaboradas, según sus rúbricas, en condiciones análogas, que resultan, no obstante, en ejemplos de subordinación y autonomización del mote, sugiriendo lo aleatorio de la opción tipográfica (*cf.* figura 5).

FIGURA 5. 16RE, fol. 133v

<p>De adas a culpa que cometo vossa primeira mays minha fumpaga rretrato a vos q' tanto no pacto concertays moio sem frai q' d'ora p'iganto com rretrato rretrouayem com fauor qual das vobas he p'ior.</p> <p>Este mote de tristesa feo v'yr por vos grolado fra meos meo cuyos mas q' meo q' rreusa nam querra ver o rreclado. Ecom q' senhoi por vobas de vosso proprio louco e v'ra mays enconioa vossa fama com v'rtuoa em mayos.</p> <p>Adoto.</p> <p>La vida q' sempre muere q' se pierda q' se pierde.</p> <p>Reposina.</p> <p>Como quem mangaa toa contra vengo vay de pago aly vay minha p'ofea na vossa p'ono a p'oa temno dar no abarto, e arano comegar e louar' sem legando de que cuyos de p'ona que co'cos podem estar os q' jayem no p'elando.</p> <p>Se foubra q'era rreito vobas r'ouas nica v'ra antes senhoi v' p'ometo que buscara tal cartico, e em q' logo me partira mas mays vobas sempre creyo ser p'yo: abo amot q' se encoix com temot</p>	<p>De duarte da gama.</p> <p>Este mote tras firmeza de quem v'yr de fama fays se de q' rretrato do q' volla gentileza sempre foy may abastado. Mas m'balma ser sentida fas sen'yr mays minha do minha pena fas creyoa creyoa sem ser fa v'ya ma senhoi.</p> <p>Glosa do mote.</p> <p>Da f'potal my ventura com la de quem nome quiere que solo por my tristura tengo por mucho segura la vida que sempre muere.</p> <p>Quanto mas som mis l'rio e r'caas de penlamentos tanto may cuos tomentos sobz my som pol'p'oon. Y la gloria prometida q'leri q' sempre ma cuot ob'ha l'yo de meyoa p'ase v'vemo tam triste v'ba que se pierda que se pierde.</p> <p>Glosa de duarte da gama a bu mote o bua senboia que o'zoura/ ra em quanto v'ya.</p> <p>Ma v' ver ne vos me verbeo caoa vez mais me cat'ya o temot de me na creoes a pena por nam quer aras durara em quanto v'ya</p> <p>Tos me d'ays c'udar pot'g'ia sospirar pot' galaram vos me d'ays pot'gra v'oria que v' traga na memota' pot' q' emba mo'p'eam. ja no pode mot' d'og'ia ser q' l'roca tam q'nyua polo qual minha t'ret'ja</p>	<p>minha se minha firmeza durara em quanto v'ya.</p> <p>Glosa de duarte da gama a este mote q'le feyo as letras do nome ob'ha senboia e o'z.</p> <p>V'ra v'ya mal e temot.</p> <p>Quanto mays vossa l'ba acrecna minha do tanto sem fays m'as n'ga r'as e r' por d'p'raja na v'ya mal e temot.</p> <p>Quo' a n'ho effa o bem! senhoi q' mays de q'io e na n'ho se contem o nome tobo de quem fas m'nao ser l'ob'io. mas noyos vos no falca v'roca menos amot sem aver mays l'g'm'na r'as e r' por d'p'raja na v'ya mal e temot</p> <p>De duarte da gama a este mote ob'ha senboia q' o'z</p> <p>De feo no de car.</p> <p>De consilio em vos p'isar. v'ba tam triste pol'co aquido que mas de feo de feo de car.</p> <p>De de feo s'yr v'ro'ya my beai s'yr l'ber'ao me bajen de volun'ao r'as e r' por q' gloria. Y hasen pot' m'as soblar los males em q' me v'yo q' tanto quanto de feo de feo no de car.</p> <p>De para de duarte da gama a bua senboia q' os em bua l'uro sen bua mote q' o'z.</p>
---	---	---

A estos factores —y a otros, como la irregularidad del espaciamento— se suman los que pueden afectar directamente la transmisión de los textos. Pienso sobre todo en una inadvertida pérdida de versos por lapso del impresor, que se reconoce en una respuesta por los consonantes donde una estrofa presenta un verso de menos, infringiendo por lo tanto un principio básico de su elaboración, o se deja adivinar cuando, por ejemplo, en una composición de autor individual, aparentemente isomorfa, una copla de siete versos irrumpe en medio a una docena de octavas.

Comoquiera que sea, en la hipótesis que acabo de plantear estriba mi convicción de que García de Resende, consciente de su participación en un movimiento mucho más amplio, a la hora de confiar a la prensa de Herman de Campos los poe-

mas que había colegido y ordenado, tenía muy claro lo que iba a ser –y cómo iba a ser– su libro. Su proyecto resultaba del conocimiento de que «embora faltasse o tal poema-monumento a celebrar a gesta portuguesa, outro material existia» (Anselmo: 1991, 121) que importaba preservar y que ponía a prueba su propio talante de compilador-autor-arquitecto. El cómputo presentado no se muestra perfecto, pero hasta su aparente imperfección, explicable por vicisitudes editoriales como las señaladas y seguramente también por criterios que siguen por identificar, me anima a proseguir en esta línea de análisis de la estructura del *Cancioneiro Geral*.

Por el momento, hay que concluir y lo haré volviendo por un instante sobre la cita del prólogo en exergo, poniendo ahora el acento sobre la voluntad que tenía el compilador, no solamente de servir al príncipe dedicatario del cancionero –y al rey, a través de su hijo– sino también de proporcionarle desenfado. La naturaleza de los textos reunidos, las circunstancias que en muchos casos evocan y la prevalencia en ellos del amor y del humor son propicias, de modo inmediato, a ese desenfado, pero hay que considerar también la posibilidad de encontrarlo en algo más desafiante. A la corte y a sus poetas les gustaba el juego y éste consistía con frecuencia en explorar las posibilidades ofrecidas por el lenguaje y la retórica para, a un tiempo, mostrar y camuflar ideas, nombres, citas, para engendrar y deslindar equívocos y dobles lecturas. Lo atestan los enigmas, las preguntas y respuestas, las glosas, los decires con citas, los acrósticos, los anagramas, las invenciones, las coplas que pueden leerse en múltiples direcciones o en clave doble. En el cancionero, las rúbricas iluminan algunos de estos procedimientos, subrayando la aptitud de los autores y con ello reduciendo o modificando la tensión interpretativa y el alcance lúdico de la comunicación poética para el lector. No así en lo que atañe al macrotexto mismo. Evidenciar «a não preocupação em exhibir uma racionalidade na ordenação dos textos» (Frazão: 1993, 15) y ocultar la estructura arquitectónica del libro bajo el aparente desorden de las composiciones que lo integran es quizá también, a otro nivel, parte del juego –un juego cuyas reglas no son reveladas–.

Aunque carece de profundización, la hipótesis que definiendo supone una disposición precisa de los textos, una concepción del libro en la que cuentan por igual la *mise en recueil* y la *mise en page*, y es, por consiguiente, contraria a la idea de la inexistencia de un manuscrito de imprenta conteniendo la totalidad del cancionero. Quedan por contestar muchas preguntas. Desde luego, ¿a quién se debe la decisión de introducir aquel intrigante espacio al final del fol. 114v, marcado de forma ostensible con una especie de quina separando las coplas introductorias del poema heráldico de Sá de Meneses de aquella que se ocupa del rey? ¿Quién intentó remediar el presumible desfasamiento entre la matriz y el trabajo ejecutado, desplazando la rúbrica identificadora del rey del discreto final de la tercera columna de un folio vuelto a posición destacada al principio del folio recto siguiente? ¿El impresor,

motu proprio, o el compilador, celoso de la materialidad del libro-monumento que había ideado?

En el apartado que dedica a la paradójica omnipresencia de un rey mucho más sedentario que sus predecesores y refiriéndose a su vena edificadora, el más reciente biógrafo de D. Manuel nota que el monarca seguía de cerca la evolución de las obras encargadas²³. Algo de semejante puede haber pasado con Garcia de Resende, acompañando a espacios en la imprenta de Herman de Campos la ejecución del libro que había diseñado y promoviendo, al darse cuenta de eventuales inconsistencias del impreso, el ajuste posible entre éste y su proyecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Isabel. *Obras de Álvaro de Brito*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- ALVES, Ana Maria. *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- ANSELMO, Artur. *História da edição em Portugal, I: das origens a 1536*. Porto: Lello, & Irmão, 1991.
- AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de. *Uma interpretação histórico-cultural do Livro do Armeiro-mor: fastos significativos da história da Europa reflectidos num armorial português do séc. XVI*. Lisboa: s. n., 1966.
- BARROS, João de. *Terceira década da Ásia de Joam de Barros: dos feytos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*. [Facsimile da edição de 1563]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- BELTRAN, Vicenç. «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos». En Moreno, Manuel y Dorothy S. Severin (eds.). *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*. London: Department of Hispanic Studies/Queen Mary/University of London, 2005, pp. 9-58.
- BOTTA, Patrizia. «La rubricación cancioneril de las letras de justadores». En Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.). *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-191.
- BRAGA, Teófilo. *Poetas palacianos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.
- BUESCU, Ana Isabel. *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- CASTILLO, Hernando del. *Cancionero General*. Sale nuevamente a la luz reproducido en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española. Con una introducción bibliográ-

²³ «As obras eram realizadas por vontade expressa do monarca, que, muitas das vezes, estudava os planos de construção e acompanhava a evolução dos trabalhos, como sucedeu, sem dúvida, no caso das obras de Tomar, ou nas do convento de São Francisco, em Évora, e como aconteceu igualmente no caso da renovação urbanística de Lisboa» (Costa: 2007, 204).

- fica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: [Fundación Conde de Cartagena], 1958.
- COSTA, João Paulo Oliveira e. *D. Manuel I, 1469-1521: um príncipe do Renascimento*. Lisboa: Temas & Debates, 2007.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, V: a temática*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- DIAS, Helena Marques e Ivo Castro. «A edição de 1516 do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». *Revista da Faculdade de Letras*, 1977, 4.^a série, 1, pp. 93-125.
- DUTTON, Brian. *El cancionero del siglo xv (c.1360-1520), VII: Índices*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- FLOR, Pedro. «Decoração de interiores: a estratégia artística de D. Manuel I e a Sala dos Brasões do Paço de Sintra». En CARDOSO, João Luís e José das Candeias Sales (eds.). *In Memoriam: Estudos de homenagem a António Augusto Tavares*. Lisboa: Universidade Aberta, 2018, pp. 180-188.
- FRAZÃO, João Amaral. *Entre trovar e turvar: a encenação da escrita e do amor no Cancioneiro Geral*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1993.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Brasões da Sala de Sintra, I*. 2.^a ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M. *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M. «Material poetry and the compiler's textual self: compilation and textual agency in Hernando del Castillo and Garcia de Resende». *Calíope*, 2018, 23, pp. 21-43.
- MENDES, Margarida Vieira. *O Cuidar e Sospirar [1483]*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- NORONHA, Tito de. *O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Porto-Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron e Eugenio Chardron, 1871.
- OSÓRIO, Jorge A. «Do cancionero 'ordenado e emendado' por Garcia de Resende». *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, 2005, II série, 22, pp. 291-335.
- OSÓRIO, Jorge A. «Anotações sobre o *Cancioneiro Geral* de Resende». *Máthesis*, 2006, 15, pp.169-195.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*. Reproduced with the permission of the Hispanic Society of America. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967.
- ROCHA, André Crabbé. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- SENOS, Nuno. *O Paço da Ribeira: 1501-1581*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- SILVA, Maria Graciete Gomes da. «Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte». En TOMASSETTI, Isabella (coord.). *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, II, pp. 1217-1225.
- SOUSA, Sara Rodrigues de. «El apartado 'de louvor' del *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende». En CAÑAS MURILLO, Jesús, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (coord.). *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, pp. 695-707.
- TARRÍO, Ana María S. *Paisagem e erudição no Humanismo português: João Rodrigues de Sá de Meneses, De Platano (1527-1537)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

REPRESENTAÇÕES DA POESIA DE CANCIONEIRO EM TEÓFILO BRAGA E CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS

MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

RESUMO

Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos constituem, cada um a seu modo, nomes de referência no âmbito da romanística, com expressão saliente no seio da intelectualidade ibérica. É, nesse sentido, objectivo do presente trabalho abordá-los numa perspectiva comparada que, conciliando diacronia e sincronia, permita salientar-lhes afinidades e divergências de concepção e de método em matéria cancioneira, com destaque para o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Palavras-chave: Teófilo Braga; Carolina Michaëlis; filologia; nacionalidade; *Cancioneiro Geral*.

ABSTRACT

Teófilo Braga and Carolina Michaëlis de Vasconcelos are well known for their interests in what they understood as «literary science», in its relation to romance studies and privileged dialogue within Iberian *intelligentsia*. Conceived as a comparative approach, this paper intends to follow their choices and practices, emphasizing conceptual and methodological affinities and differences, namely on what concerns songbook poetry, having the *Cancioneiro Geral* of Garcia de Resende as main reference.

Keywords: Teófilo Braga; Carolina Michaëlis; philology; nationality; *Cancioneiro Geral*.

A CERTA ALTURA DESSA OBRA ainda hoje fundamental que é *Entre lo uno y lo diverso*, de Claudio Guillén, lê-se, com devida vénia a Ortega y Gasset, que «en la elección de un pasado está la semilla del futuro» (1985, 384; sublinhado meu), reflexão que aqui me serve de mote, na sua indissociabilidade de um certo «cosmopolitismo do nacional» (Thiesse: 2000, *passim*) típico da afirmação das literaturas nacionais. Dele se faz eco Teófilo Braga, em intróito à *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa*¹, gesto final de «condensação» e reescrita de um labor de décadas, argumentado com a necessidade de fazer jus aos contributos de «insignes romanistas» estrangeiros (franceses, alemães, italianos, espanhóis e americanos) e ao elevado número de textos medievais entretanto publicados². E Carolina Michaëlis não deixa, por exemplo, de, a pretexto do alargamento do cânone camoniano, acusar Teófilo de uma perdulária e lesiva obstinação no erro, face ao *saber* e ao *fazer* acumulados pela crítica europeia, tendo à mão o remédio «nos axiomas da sua filosofia positiva» (Vasconcelos: 1972 [1882], 9)³.

Com efeito, se ambos sustentam na elegibilidade do passado uma ideia de futuro concretizada num itinerário pessoal de largo fôlego, cumpre, por outro lado, ponderar-lhes divergências a que não escapa a poesia cancioneril, sem excepção do *Cancioneiro Geral*, em destaque na presente reflexão. Distinguem-nos características de formação e de personalidade, opções e enquadramentos científico-metodológicos que, fruto da vontade e do acaso⁴, alimentam trajectórias que, na sua

¹ Em 4 vols., dados à estampa entre 1909 e 1918, com reprodução integral na edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1984), seguida neste caso e adiante referida como *Recapitulação*. Por concluir terá ficado a recapitulação do Romantismo, 5.º e último volume da série, interrompida com a morte do autor a 28 de Janeiro de 1924.

² «Já por três vezes o vasto corpo da *História da Literatura portuguesa* tem sido submetido a este processo de condensação: em 1875 no *Manual da História da Literatura portuguesa* (...) destinado às lições orais. Em breve ficou atrasado, pela publicação dos *Cancioneiros trovadorescos*, e pelo aperfeiçoamento do método histórico e filosófico, dando [em 1885] lugar à remodelação do plano no *Curso de História da Literatura portuguesa* (...). Desde essa data até ao presente, o campo da Literatura portuguesa da Idade Média tem sido desvendado por insignes romanistas franceses, alemães, italianos, espanhóis e americanos, e foram publicados numerosos textos dos séculos XIII a XV. Urgia incorporar estes contributos dispersos» (Braga: 1984a [1909], 59).

³ Trata-se, como é sabido, de um ponto de viragem na *vexata quaestio* da fixação do cânone da lírica camoniana, protagonizado por Teófilo Braga e Carolina Michaëlis, representantes por antonomásia do contraponto entre diástole e sístole, objecto de renovada espessura crítica em autores como Aguiar e Silva (1994 e 2011) ou, mais recentemente, Barbara Spaggiari, na sua edição crítica das redondilhas de Camões (2021).

⁴ Se tal se pode dizer, antes de mais, da fixação de Carolina Michaëlis em Portugal (1876), após o casamento com Joaquim de Vasconcelos, polígrafo inconformado com o «mar môrto da vida portuguesa» (*apud* Rodrigues: 2003, 46) já então com obra publicada nas áreas da musicologia e da história da arte, e germanófilo, como outras figuras próximas que, de Adolfo Coelho ao próprio Teófilo, a seu modo marcaram o percurso intelectual a vários títulos singular da filóloga (*cf.*: Vieira: 2005 e Delille: 2015).

diferença relativa, os consagram como referências obrigatórias da historiografia e da crítica peninsulares.

Assim, se o autor de *Poetas palacianos* tarda a emancipar-se da lição do Garrett de 1843, porventura o mais próximo da contrafactualidade do seu discurso crítico na *vis* épica de uma construção identitária de base popular (cfr: Braga, ed.: 1904, vol. I, 330-331), se é que de todo chega a fazê-lo, Carolina Michaëlis traz consigo uma «formação de ponta», com provas dadas, no campo da filologia, «uma das ciências mais prestigiosas do momento, no contexto europeu», como assinala Yara Frateschi Vieira (2005, 27).

Julgo, nesse sentido, particularmente revelador o cotejo de sucessivas edições da *Teoria da História da Literatura Portuguesa* (1872, 1881 e 1896), sistemática tentativa de articulação entre história e teoria ou antes filosofia da história, no caso de Teófilo Braga⁵. E o que dele ressalta, com toda a clareza, é a resistência do crítico a qualquer desvio do modelo de referência (épica, lírica, drama) na sua aplicação à história da literatura portuguesa, patente nas alterações cirúrgicas *malgré tout* introduzidas na 3.^a edição da *Teoria*, a expensas da tradicionalidade da lírica (cfr: Braga: 1881a, esp. 85-87) e ainda sem repercussão no índice. Certo é que só em 1896, na edição preparatória da *Recapitulação*, Braga se decide pela anteposição da lírica à épica (e ao épico-lírico)⁶, indissociável, por seu turno, das alterações entretanto produzidas na datação do romancero por força da «ciência positiva» (cfr: Araújo: 2000, 571-572).

Por essa altura, convém lembrá-lo, vinha a lume, no *Grundriss der Romanischen Philologie* de Gröber, uma resenha histórica da literatura portuguesa em alemão e em nome de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Teófilo Braga, onde a filóloga germânica se penitenciava do peso excessivo das duas primeiras épocas (1200-1385 e 1385-1521)⁷, justificado com a necessidade de reescrita do esboço previamente

⁵ Na realidade, peça-chave de uma trajectória pautada por um vasto e conturbado manancial de teses e operações de reescrita que exige do leitor redobrada atenção ao que de substantivo decorre de uma obra legível como *work in progress*, ainda hoje de consulta obrigatória em muitos casos.

⁶ A contracorrente da norma fixada em *Primavera y flor de romances*, como exercício de síntese do pensamento histórico-literário coevo: «es un axioma ahora generalmente reconocido en la historia literaria, que en el desarrollo espontáneo y natural de toda literatura verdaderamente nacional (...) siempre precede la poesía á la prosa, la poesía popular á la artística, y en la poesía popular, la épica ó lírico-épica á la lírica pura» (Wolf e Hofmann: 1856, vol. I, ix).

⁷ Se a estruturação por épocas é a base de sustentação do todo, importa, todavia, assinalar-lhe a coexistência com a definição de períodos ou «escolas» com idênticas balizas cronológicas (cfr: Vasconcelos e Braga: 1894, 141-144), podendo, até certo ponto, falar-se de alguma indefinição terminológica entre «época» e «período».

arquitectado por Teófilo, diferendo retomado no 2.º volume da sua edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*⁸, por entre comentários mais agrestes (e.g. 30-31 e 46-47).

Nem a conflitualidade do processo nem a problemática em torno do contributo de cada uma das partes⁹ obviam entretanto a algumas considerações que, à luz do momento crítico, julgo relevantes. É o caso da vocação metacrítica que, no campo das opções de base, sobressai, por exemplo, no apontar de soluções alternativas à adoptada como *terminus ad quem* do período iniciado com o advento da dinastia de Avis (o da «lírica palaciana, hispânica ou peninsular»). À data-padrão de 1521, ano da morte de D. Manuel e *a quo* do périplo italiano de Sá de Miranda, contrapõem-se, deste modo, duas outras hipóteses, porventura mais imediatamente «literárias»: 1516, data da *editio princeps* da colecção de Resende, ou 1526, data de regresso do poeta do Neiva, de consabidas implicações poético-retóricas em qualquer dos casos (Vasconcelos e Braga: 1894, 143). Mas o que, em última instância, me importa salientar é a forma como Michaëlis se pronuncia sobre o «estado da arte», ao considerar a elaboração de uma história da literatura portuguesa de efectivo rigor filológico tão inviável ainda como no tempo de Wolf, por faltarem os trabalhos científicos imprescindíveis à sua realização (*ibidem*, 139).

Ora, não pondo em causa outras influências, pode talvez dizer-se que, no essencial, o percurso do historiador literário se define por analogia e contraste com o argumentário de Wolf (1859)¹⁰, do repto subjacente à dissertação que, contra ventos e marés, lhe garante o acesso ao magistério no Curso Superior de Letras¹¹ à sua reversão, em nome da bondade das nossas origens municipalistas¹². Pois não era

⁸ «Doente e não me considerando ainda sufficientemente preparada, instei primeiro com Th. Braga (...) para redigir, em meu lugar, um esboço intitulado: *Traços geraes da litteratura portuguesa*, sendo attendida. Mas achando-o impropriamente curto, vago e escasso para o fim e destino da obra allemã, e não podendo cingir-me a muitas das opiniões nella [*sic*] expendidas, refundi-o completamente, quando vi que a impressão progredia com vagar» (Vasconcelos: 1904, vol. II, 74).

⁹ Refira-se que, na «Introdução geral», se anuncia que Teófilo Braga toma a palavra na 3.ª época (1521-1580), intervenção protelada para a secção seguinte (1580-1700), como assinala Carolina Michaëlis, em nota prévia onde assume também a autoria da versão para língua alemã do texto elaborado por Teófilo, fazendo-a acompanhar de notas elucidativas orientadas para o leitor alemão (*cf.* Vasconcelos e Braga: 1894, 140 e 344, n. 5).

¹⁰ Data de edição do original alemão (*Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*) entretanto publicado em versão espanhola (Wolf: s.d. [1896]), por onde leio. Reveja-se também *supra*, n. 6.

¹¹ «Eis a formula que se demonstra. Na lueta entre as tradições latinas e o genio das Litteraturas da Edade Media, a Litteratura portugueza foi a que mais sacrificou o caracter nacional ao classicismo e a que mais perdeu da sua originalidade» (Braga: 1872, 5; *cf.*, ainda, 99).

¹² «Nos países em que predominaram as instituições municipalistas, como na Alta Itália e em Portugal, existiu uma vigorosa poesia popular, e consequentemente um florescente lirismo artístico relacionado com as suas origens orgânicas» (Braga: 1984a, 196).

de Wolf (s.d. [1896], 447) a tese de falta de originalidade da literatura portuguesa, por *artística* nas origens e invariavelmente *imitativa*, ao contrário da castelhana?¹³ Contra tal se insurge Teófilo, não se coibindo, por último, de acomodar a sua leitura da carta-proémio do marquês de Santillana ao condestável D. Pedro aos quesitos da «independência da *Escola trovadoresca portuguesa*» (1984a, 186), em detrimento da quota-parte galega, tão relevante em estudos anteriores (e.g. 1881b).

Estamos, de facto, ante percepções e trajectórias distintas, frequentemente conflitantes, mas, a meu ver, não dicotómicas, retomando o paralelo entre o historiador e a filóloga. Aproximam-nos a valorização de um fundo tradicional, em Braga perpetuador de um conceito de tradicionalidade de espécie romântica e base popular¹⁴, e a vocação comparatista, que em Carolina Michaëlis *ab initio* faz jus ao título de «romanista» e em Teófilo tira partido da «ocidentalidade» (e.g. 1984a, 144-146), dado o seu nunca de todo resolvido viés anti-latino, não necessariamente anti-clássico¹⁵. Porém, enquanto em Braga a história literária se afirma como «biografia da nacionalidade», de matriz biológica (ou etnogénica, se quisermos) em qualquer dos estádios do seu aparato crítico, em Michaëlis tal «ressurreição» (de um passado eleito, nas suas múltiplas camadas) tende a materializar-se num *itinerarium ad veritatem* de feição ecdótica e proverbial exigência crítica, qualquer que seja a amplitude da tarefa ou o objecto da crítica textual (cf. Vieira: 2005, 31).

Atenho-me, na esteira dessa atenção à materialidade do texto, à reflexão produzida por Maria Ana Ramos em torno da invocação de D. Dinis em trovas de Pedro Homem a D. João Manuel (16RE, fol. 59a-c; ID 5404)¹⁶, que, em tese inovadora e de forma sustentada, conclui pela existência de um «fio coerente e quase sem ruptura aparente desde a poesia medieval do *Cancioneiro Trovadoresco* à poesia cortesã

¹³ Apontada já como paradigma de nacionalidade pelo autor da *Historia da literatura antigua y moderna*, na sua referência à poesia castelhana dos tempos de Fernando o Católico e Carlos V (cf. Schlegel: 1843, vol. II, 89), entre outros nomes da crítica romântica.

¹⁴ Ainda no último Teófilo: «A tradição popular não é propriamente Literatura; mas a idealização individual que não se apoia no sentimento colectivo fica uma aberração mental, incomunicável, sem sentido, e de mero artifício académico. A íntima relação entre a tradição nacional e a interpretação artística, é o que, sem abstrações metafísicas, constitui o *Belo* (Braga: 1984a, 89).

¹⁵ Se é certo que, parafrazeando Mme. de Staël (1890, 169), a sua «reinvenção» da memória colectiva se pretende *ancienne* mas não *antique*, tal não obsta, todavia, a que Grécia e Roma tendam a ocupar posições antagónicas no ideário do historiador literário: a primeira como exemplo a seguir (ou «modelo perfeito de todas as literaturas»); a segunda como paradigma imitativo por excelência (e.g. Braga: 1984a, 65).

¹⁶ Necessariamente anteriores a 1498, data da morte de Pedro Homem, estribeiro-mor do Venturoso, a breve trecho seguida pela de D. João Manuel (cf. Freire: 1930, 28). A localização dos poemas no *Cancioneiro Geral* (16RE) faz-se, neste como nos casos seguintes, pela edição fac-similada de 1967, com indicação de fólio e coluna (recto: a-c; verso: d-f), seguida de identificação nos índices de Dutton (1991).

do *Cancioneiro Geral*» (Ramos: 1999, 177). Assente na assinatura atribuída a Pedro Homem, estrategicamente aposta ao códice da Ajuda¹⁷, argumento-chave da colocação do Cancioneiro no ambiente palaciano de Évora pela mão do seu possuidor, pode, em síntese, dizer-se que a questão central é a do seu «aproveitamento activo», como factor estruturante de uma tradição cancioneril gizada entre continuidade e mudança (*ibidem*, 173-179).

Quanto ao *Cancioneiro Geral* em si, e no caso vertente, duas notas críticas se impõem desde logo. Refiro-me, por um lado, à abrangência e precocidade do esforço representado em *Poetas palacianos* (1871), onde Braga tudo faz para reunir e divulgar o máximo de informação biobibliográfica relativa à então chamada *escola espanhola*, pelo rastreio de vozes portuguesas em cancioneiros ibéricos manuscritos e impressos, incluindo o de Castillo (11CG), e de nomes de outras geografias peninsulares com obra editada em 16RE, em prol do mapeamento da retórica evocativa de um núcleo selecto de autoridades da nação vizinha em que os nossos terão buscado respaldo, real ou fictício (*cf.* Ribeiro: 2019). Subscrevo, por outro lado, a chamada de atenção de María Isabel Morán Cabanas (2004) para o facto de, na ausência de estudo autónomo, o essencial da reflexão de Carolina Michaëlis sobre o *Cancioneiro Geral* se encontrar porventura nos *Estudos sobre o romanceiro peninsular*, secundando-a ainda no elogio do trabalho editorial sobre textos mirandinos dados à estampa, em 1516, na *editio princeps* da colecção de Resende, em versões tão diferentes das enviadas ao príncipe D. João na década de 50 que, diz a filóloga, vão *como novas* na sua edição crítica¹⁸.

Soma-se-lhes toda uma rede de observações e formas de relação dispersas por textos de vária índole que, a seu modo, corrobora igualmente o acerto com que Juan Carlos Conde (2005) associa a vocação peninsular da «romanista» ao âmbito cronológico preferencial dos seus estudos, Idade Média e Renascimento, onde separar o indissociável seria erro crasso, rejeitando, por isso, qualquer solução de continuidade nos seus interesses pelas literaturas portuguesa e espanhola. No mesmo sentido se pronuncia também Aguiar e Silva, em matéria camonina, ao chamar a

¹⁷ Ao referir a existência no fol. 87v de «um nome de pessoa escrito a tinta castanha que se encontra com idêntica morfologia no fol. 86v», paleograficamente descodificado como Pero ou Pedro Homem, a autora não hesita em interpretar essa «anotação atributiva» como «uma marca de posse ou, se se quiser, um registo de propriedade, marcado em dois lugares significativos, um visível no acto de abrir o Livro, outro ao fechá-lo, no último fólio disponível que se encontrava em branco» (*ibidem*, 129).

¹⁸ Considere-se, a título de exemplo, o caso da glosa mirandina da cantiga manriquenha «No sé porque me fatigo» (16RE, fol.109a-c; ID 5130), tal como surge transcrita em «As poesias» – Parte Primeira, A. «Poesias que Sâ de Miranda mandou ao Príncipe Dom João pela primeira vez» e Parte Quarta, B. «Poesias de Sâ de Miranda incluídas nas três primeiras partes mas em redacção diversa» (Vasconcelos: 1885, 7-10 e 531-533), com a sua análise crítica de variantes da tradição manuscrita e impressa, complementada nas respectivas «Notas» (*e.g.* Parte Primeira, n.º 3, 741-742).

atenção para o modo como, em Carolina Michaëlis, a um profundo conhecimento da tradição manuscrita e impressa se associa uma não menos profícua visão comparatista da lírica peninsular, não escondendo, todavia, fundadas divergências críticas num ou noutro caso (*cf.* Silva: 2011, 235 e 237).

Lembre-se, entretanto, como o Teófilo da década de 90 advogava ainda a restrição da crítica às suas vertentes *filosófica* e *política* (*cf.* Braga: 1892, vol. I, 132-133), na esteira de um pressuposto de reciprocidade entre história literária e história política que, sistematizado em *Renascença* (Braga: 1984b [1914], 10), exige consideração atenta no quadro dessa teia de variáveis e constantes em que consiste o itinerário do polígrafo.

Não surpreende, pois, a sua atracção pela sátira, vista como «correctivo» dos excessos da alegoria e dos meandros da casuística amorosa (Braga: 1871, 57 e 63). Exemplifica-o a sua leitura das trovas a Luís Fogaça (fols. 24b-26f; ID 5302)¹⁹, de Álvaro de Brito Pestana segundo a rubrica, tendencialmente despojadas da sua dimensão simbólica, pela redução à mais estrita literalidade do pendor alegórico da construção de um mundo ao revés de ressonâncias bíblicas insofismáveis (Sánchez Tarrío: 2012) e, nessa medida, irrestringível à concretude dos males associados à peste que, ao tempo, terá assolado Lisboa, sinédoque do reino no contexto. E não é, para o efeito, menos esclarecedora a sua reacção ao anti-semitismo que, patente no extremar das águas entre «marranos» e «cristãos lindos» nas trovas (vv. 481-492), tão virulentamente atinge o *Ropero* na réplica de Brito Pestana (fol. 32a-c; ID 5210) ao seu «herético» louvor de Isabel a Católica (fol. 31f; ID 6105), entretanto reconduzido à mais estrita ortodoxia em glosa do poeta português (fols. 32c-f; ID 5334). Dir-se-ia, aliás, que pouco ou nada lhe interessa a contrafacção de Montoro, no seu recurso à hipérbole sacro-profana, como é natural em quem tão pouco inclinado se mostra a considerações de natureza poético-retórica. O que de todo não aceita é o anti-semitismo de uma diatribe em que o visado vai sendo insultuosamente apodado de «marrano», «enxertado em cristão» ou «neto de mil judias», gravoso exemplo do que o polígrafo sempre viu como pecado capital das nações ibéricas, de nefastas consequências morais e económicas²⁰.

Outro é o caso de Carolina Michaëlis. Do valor seminal do seu mister filológico, em que, de quando em quando, «Homero também dormita», dizem bem reflexões críticas como as de Victor de Lama (1995), Roger Boase (2017) ou Barbara

¹⁹ Vereador da cidade de Lisboa a partir de 1481, data provável de composição das trovas (*cf.* Almeida: 1997, 12).

²⁰ «Infelizmente, tanto em Portugal como em Hespanha esta palavra *marrano* anunciava o furacão do fanatismo, que vinha esterelisar na Península a seiva nova do século xvi, e matar a industria destes dois povos, lançando fôra os judeus, a alma do commercio (...)» (Braga: 1871, 44).

Spaggiari (2021) em torno da cantiga «Justa fue mi perdición», controversamente atribuída a Jorge Manrique. Todos e cada um a seu modo regressam, de facto, a Carolina Michaëlis na tentativa mais ou menos convicta de fixação de um limite *a quo* para a composição daquela que, segundo Victor de Lama (1995, 531), é de longe a cantiga mais divulgada nos séculos XVI e XVII de entre as atribuídas a Manrique. Mas não só: para, com diferentes incidências, de teor mais biográfico ou poético-crítico, procederem a um *aggiornamento* do «estado da questão» da autoria e das implicações semânticas da categorização gramatical (adjectivo ou nome, próprio ou comum) do vocábulo «justa», termo de abertura do mote que, em 1890, a filóloga dizia composto por D. Frei João Manuel, endereçado à sua amada Justa Rodrigues e levado para Castela pelo primogénito de ambos, D. João Manuel, colação e camareiro-mor do Venturoso (*cf.* Vasconcelos: 1972, 52-57). As origens remotas da composição, para a qual Michaëlis rejeitava na altura a autoria de Jorge Manrique, seriam, pois, anteriores a 1476, data da morte do patriarca dos Manuéis portugueses, que, «criado e educado entre 1424 e 1432 no Mosteiro do Carmo, sob a tutela do Santo Condestável», veio a ser bispo de Ceuta e da Guarda (*ibidem*, 55).

Extraída dos cancioneiros musicais de Segovia (SG1) e de Palacio (MP4) por Victor de Lama (1995) e Roger Boase (2017), respectivamente, e dada à estampa pela primeira vez em 11CG, entre as treze glosas da cantiga²¹ conta-se a de Camões, que supostamente a terá julgado da autoria de Boscán, seu glosador também, dando razão a Vicenç Beltran na afirmação de que o prestígio da glosa chega a traduzir-se no desconhecimento do autor, em benefício do poeta glosador, a quem, como é o caso, se atribui também o estribilho (2014, 52).

Barbara Spaggiari confere, por seu turno, relevo a um outro aspecto da reflexão da filóloga berlinense: a referência a uma folha-volante que, segundo Michaëlis, «em data anterior a 1536» e como era prática corrente na vulgarização de obras inéditas, «escolhera como novíssimas e saborosíssimas uma Egloga de Bernardim Ribeiro, um Romance velho, a Trova²² glosada por Boscan e um soneto de Garcilaso», razão bastante «para que Camões atribuisse não somente a glosa mas ainda a própria trova a Boscan» (Vasconcelos: 1972 [1890], 57 e Spaggiari: 2021, 200).

²¹ Veja-se, em particular, Victor de Lama que, para além de um exaustivo levantamento de fontes manuscritas e impressas, transcreve no final do ensaio a primeira estrofe de cada uma das glosas (*cf.* Lama de la Cruz: 1995, 534-538 e 546-551).

²² Na acepção em que Michaëlis, falando das composições em verso de arte menor na terminologia portuguesa quatrocentista, diz que nela tudo são *coplas* ou *trovas*, livres ou de formas fixas (também chamadas cantigas), em que, para além das cantigas propriamente ditas, se incluem esparsas, vilancetes e glosas (*cf.* Vasconcelos e Braga: 1894, 272-279).

Identificado com rigor o precioso folheto, saído em 1536 da oficina lisboeta de Germã Galharde e, ao que se sabe, com exemplar único conservado na Biblioteca Nacional de Portugal, corrobora-lhe a autora a novidade²³, não deixando também de assinalar-lhe a omissão da autoria da glosa. Considera, por isso, que não existindo evidência material de ter sido esta a fonte de Camões, como presumia Michaëlis, o folheto comprova, em todo o caso, a circulação da glosa de Boscán em versão breve (5 décimas precedidas dos 5 versos iniciais da cantiga, que lhe servem de mote) anteriormente à *editio princeps* das *Obras* do poeta (Barcelona, 1543), dando em anexo transcrição integral da lição do folheto lisbonense (1536) em paralelo com «varianti sostanziali» da versão publicada em 1543, com sucinto aparato crítico (*cf.* Spaggiari: 2021, 200-201 e 603-610).

Resta esclarecer que Michaëlis se veio a retratar da posição assumida quanto à autoria da cantiga em apreço, recriminando-se de, em 1890, ter dado crédito e publicidade a «patranhas genealógicas» agravadas, no seu caso, pela reivindicação para o amante de Justa Rodrigues e pai de D. João Manuel, agora tão-somente D. Frei João, de «uma trova que é de Jorge Manrique, meramente por ela começar com as palavras amfibológicas [*sic*] *Justa fue mi perdición*» (Vasconcelos: 1909, 236-237). O que, a meu ver, justifica ainda duas notas complementares: a primeira para sublinhar a necessidade, assim evidenciada, de práticas de leitura que, conciliando diacronia e sincronia, permitam representações tanto quanto possível fidedignas da evolução do seu pensamento crítico, argumento válido também para Teófilo Braga, ainda que não exactamente pelas mesmas razões (*cf. supra*, n. 5); a segunda para observar a facilidade com que, entre ambos, dissensões de natureza científica tendem a descambar em confronto pessoal, não avesso ao argumento *ad hominem*²⁴, assumindo a cada passo foros de «questão ibérica».

Diria a finalizar que, enquanto em Teófilo Braga a nacionalidade literária sobrevive como questão central a quaisquer mudanças, no quadro de um nacionalismo

²³ «Non a caso nel titolo l'editore se vanta delle novità che propone: tolto il romance *Belerma*, sia le *Trovas [de dous pastores]* di Bernardim Ribeiro che la glossa [de *Justa fue mi perdición*] di Boscán e il sonetto [*Pasando el mar Leandro el animoso*] di Garcilaso sono effettivamente inediti. Garcilaso è morto in quello stesso anno, la 'princeps' di Boscán non uscirà prima del 1543» (Spaggiari: 2021, 605).

²⁴ Saliente-se, por exemplo, a virulência da «colagem» de Carolina Michaëlis a Menéndez y Pelayo por Teófilo Braga, para melhor a definir como «fervorosa castelhanista» (Braga: 1984b, 202-206). Quanto a Michaëlis, opto por um exemplo que, pela sua brevidade, me permite a transcrição: «Claro está que T. Braga não desconhece a obra de Milà y Fontanals, nem a de Menéndez y Pelayo e dos irmãos Menéndez Pidal (D. Ramon y Don Juan), nem tão pouco os trabalhos de Gaston Paris e Alfr. Jeanroy. Mas acostumado a caminhar só, sem dar ouvidos á critica, não lhes liga a importancia devida nem abandona o seu ponto de vista, estrictamente português» (Vasconcelos: 1909, 5). Não tarda, de resto, a acusá-lo de com o tempo se ter tornado «mais nacionalista» que Garrett, seu precursor (*ibidem*, 12).

apesar de tudo bem mais complexo do que por vezes se faz crer, em Carolina Michaëlis é no rigor metódico da investigação, associado à exigência e segurança crítica do estabelecimento do texto, que recai essa centralidade, com notórias repercussões canceioneris em ambos os casos. Compreende-se, assim, que ao definir-se contra Teófilo, em prol de uma nova etapa do pensamento histórico-crítico, Fidelino de Figueiredo lhe enfatize a «indole de biographo» (1910, 106) para caricaturalmente o desautorizar como *pontifex* do historicismo oitocentista ou que, por outro lado, e não obstante o respeito que lhe merece a «romanista», o vejamos demarcar-se de Carolina Michaëlis naquilo que, em seu entender, a distancia de uma concepção eminentemente estética da crítica, questões para outra oportunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Isabel. *Obras de Álvaro de Brito*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.
- ARAÚJO, Teresa. *Teófilo Braga e o romanceiro da tradição oral moderna: Questões de história e teorização*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- BELTRAN, Vicenç. «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura». Em ESTEVE, Cesc et al. (eds.). *El texto infinito: Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 21-63.
- BOASE, Roger. «*Justa fue mi perdición*: the context, authorship and abiding popularity of a courtly canción». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2017, 6, pp. 26-39.
- BRAGA, Teófilo. *Historia da Poesia Portuguesa (Eschola hespanhola). Seculo xv. Poetas palacianos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.
- BRAGA, Teófilo. *Theoria da Historia da Litteratura Portuguesa: Dissertação para o concurso da 3.ª cadeira (Litteraturas modernas da Europa e especialmente a Litteratura portuguesa) do Curso Superior de Letras*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.
- BRAGA, Teófilo. *Theoria da Historia da Litteratura Portuguesa*. (3.ª ed.). Porto: Imprensa Portuguesa, 1881(a).
- BRAGA, Teófilo. «Velho lirismo portuguez». Em *Questões de litteratura e arte portugueza*. Lisboa: A. J. Lopes, 1881(b), pp. 19-80.
- BRAGA, Teófilo. *As modernas ideias na litteratura portugueza*. Porto: Ernesto Chardron, 1892, 2 vols.
- BRAGA, Teófilo. *Introdução e Theoria da Historia da Litteratura Portuguesa*. Porto: Livraria Chardron, 1896.
- BRAGA, Teófilo, (ed.). *Obras completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904, 2 vols.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. I. Idade Média*. Prefácio de João Palma-Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984(a) [1.ª ed., 1909].
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. II. Renascença*. Prefácio de João Palma-Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984(b) [1.ª ed., 1914].

- CONDE, Juan Carlos. «Carolina Michaëlis de Vasconcelos y la literatura española». *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 2001, 18, pp. 133-170.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. «Carolina Michaëlis de Vasconcelos: um perfil». Em CONDÉ, Valéria Gil *et al.* (orgs.). *Carolina Michaëlis de Vasconcelos: Uma homenagem*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2015, pp. 122-145.
- DUTTON, Brian. *El Cancionero del siglo xv (c.1360-1520)*. VII. *Índices*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Bibliotheca de Estudos Historicos Nacionaes*. II. *A critica litteraria em Portugal (da Renascença á Actualidade)*. Lisboa: Cernadas e C.^{ia}, 1910.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp. «Manuéis». Em *Brasões da sala de Sintra*. (2.^a ed.). Coimbra: Imprensa de Universidade, 1930, vol. III, pp. 1-41.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- LAMA DE LA CRUZ, Vitor de. «Fama póstuma de ‘Justa fue mi perdición’, canción atribuida a Jorge Manrique». Em PAREDES, Juan (coord.). *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 531-551.
- MORÁN CABANAS, María Isabel. «Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». Em BREA LÓPEZ, Mercedes (coord.). *O Cancioneiro da Ajuda cen anos depois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 99-113.
- RAMOS, Maria Ana. «*Invoco el rrey Dom Denis...* Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*». Em FORTUÑO LLORENS, Santiago e Tomàs MARTÍNEZ ROMERO (eds.). *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, pp. 127-185.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*. Fac-símile [1516]. Reproduced with the permission of the Hispanic Society of America. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. «Quando a voz própria não basta: invocação do outro e construção da identidade no *Cancioneiro Geral*». Em BRANDENBERGER, Tobias e Maria Ana RAMOS (eds.). *Vozes e letras: Polifonia e subjectividade na literatura portuguesa antiga*. Berlin: LIT Verlag, 2019, pp. 93-111.
- RODRIGUES, Sofia Leal. «O pensamento artístico de Joaquim de Vasconcelos». *Arte Teoria*, 2003, 4, pp. 44-57.
- SÁNCHEZ TARRÍO, Ana Maria. «As pegas de Álvaro de Brito Pestana e a ‘sala das pegas’ do Palácio Nacional de Sintra: retórica amatória e alegoria bíblica no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende». *Românica*, 2012, 21, pp. 105-124.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Historia de la literatura antigua y moderna*. Barcelona: J. Oliveres y Gavarro, 1843, 2 vols.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. «Notas sobre o cânone da lírica camonianiana (I e II)». Em *Camões: Labirintos e fascínios*. (2.^a ed.). Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 57-100. [1.^a ed., 1994].
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. «Cânone das *Rimas*». Em SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011, pp. 228-241.

- SPAGGIARI, Barbara, (ed.). *La lirica di Camões, 2. Redondilhas*. Genève: Centre International d'Études Portugaises, 2021.
- STAËL, Madame de. *De l'Allemagne. Nouvelle édition, avec une préface par M. X. Marmier*. Paris: G. Charpentier et Comp.^{ie}, 1890.
- THIESSE, Anne-Marie. *A criação das identidades nacionais (Europa: sécs. XVIII-XX)*. Trad. Sandra Silva. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, (ed.). *Poesias de Sâ de Miranda. Edição feita sobre cinco manuscritos ineditos e todas as edições impressas*. Halle: Max Niemeyer, 1885.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, (ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer, 1904, 2 vols.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Estudos sobre o romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal*. Madrid: 'Imprensa ibérica' de Estanilao Maestre, 1909. [Recolha de textos publicados na revista *Cultura Española*, Madrid, 1907-1909].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. «O texto das Rimas de Camões e os apócrifos». Em *Dispersos (Originais Portugueses)*. III. *Estudos camonianos*. Lisboa: Edição da Revista 'Ocidente', 1972, pp. 7-38. [Publicado, pela primeira vez, na *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, 1882, II, pp. 105-125].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. «Justa fue mi perdición». Em *Dispersos (Originais Portugueses)*. III. *Estudos camonianos*. Lisboa: Edição da Revista 'Ocidente', 1972, pp. 52-57. [Publicado, pela primeira vez, na revista *Círculo Camoniano*, 1890, I, pp. 293-299].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de e Teófilo BRAGA. «Geschichte der Portugiesischen Litteratur». Em GRÖBER, Gustav. *Grundriss der Romanischen Philologie*. Strassbourg: Karl J. Trübner, 1894, III. Abschnitt, 4, pp. 129-382.
- VIEIRA, Yara Frateschi. «Paixão e paciência: Carolina Michaëlis e a filologia». Em BREA, Mercedes (coord.). *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñero para a Investigación en Humanidades, 2005, pp. 13-43.
- WOLF, Ferdinand Joseph. «Acerca de la literatura portuguesa en la Edad Media». Em *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*. Trad. Miguel de Unamuno. Madrid: La España Moderna, s.d. [1896], vol. II, pp. 439-491. [A partir de *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. Berlin, 1859].
- WOLF, Ferdinand Joseph e Conrado HOFMANN. «Introduccion». Em *Primavera y flor de romances ó Coleccion de los mas viejos y mas populares romances castellanos*. Berlin: A. Asher y Comp, 1856, vol. I.

O GALEGO-PORTUGUÊS; UMA LÍNGUA EXCLUSIVA DA LÍRICA? UM CASO PRÁTICO: AS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DA *VISIO TNUGDALI**

INÉS VELÁZQUEZ PUERTO
Universidad de Salamanca – IEMYRbd

RESUMO

O termo *galego-português* surge associado a uma problemática ainda hoje vigente e controversa. É definido, no *Dicionário da Língua Espanhola*, como «próprio ou característico da poesia ou da escola lírica medieval que se expressou em antigo *galego-português*». Contudo, podemos considerar fazer referência a uma língua subordinada à lírica? O presente estudo pretende mostrar, a partir de um caso específico, a extensão à prosa desses usos linguísticos «próprios» do *galego-português* através da análise das duas traduções portuguesas da *Visio Tnugdali* conservadas.

Palavras-chave: galego-português; português médio; periodização; *Visio Tnugdali*; prosa.

ABSTRACT

The term *Galician-Portuguese* is associated with a problem still current and controversial nowadays. The notion is defined, in the *Dictionary of the Spanish Language*, as being «proper or characteristic of poetry or of the medieval lyric school that was expressed in Old *Galician-Portuguese*». However, can we consider it as referring to a language exclusively subordinate to the lyrical? The present study aims to show the viability, focusing on a specific case study, of extending to prose texts those «proper» linguistic uses of *Galician-Portuguese*, namely through the analysis of the two preserved Portuguese translations of *Visio Tnugdali*.

* Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (OLíriCas, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas») y PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE (OLíriCas 2, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica»).

Keywords: Galician-Portuguese; Middle Portuguese; periodization; *Visio Tnugdali*; prose.

INTRODUÇÃO

O PRESENTE ESTUDO PARTE do princípio de que qualquer periodização constitui um artifício, sendo muito embora necessário para explicar uma entidade em constante evolução como é o caso da história de uma língua. O mais comum tem sido procurar conciliar as mudanças linguísticas com o contexto sociocultural em que surgem. Porém, nem todas dependem desse contexto sociocultural, como é o caso das mudanças de natureza interna ao próprio sistema linguístico. Daí surge a primeira das questões problemáticas em pauta: o que é realmente periodizado quando nos referimos aos diferentes períodos da língua portuguesa? A evolução das diferentes etapas históricas ou literárias? As mudanças linguísticas e a consciência dos seus usos? O estabelecimento da norma? A resposta a estas questões constitui um segundo âmbito controverso entre os estudiosos da língua, especialmente pela falta de investigações sobre as mudanças quer linguísticas quer sociais, dada a sua complexidade, assim como pela dificuldade em situar o momento exato em que elas foram completamente aceites.

Para o caso do português, dispomos de inúmeras tentativas de nomear os diferentes períodos em que se tem dividido a história da língua. De forma geral são estabelecidas duas grandes etapas na sua evolução linguística: o *português antigo* ou *arcaico* (séculos XIII-XVI) e o *português moderno* (séculos XVI-XXI), embora permaneça a discussão no que se refere à subdivisão desses dois grandes períodos. Leite de Vasconcellos (1959, 16-21), a partir de uma perspectiva histórica, classifica a evolução linguística do português em função das etapas *pré-histórica* (até ao século IX) e *proto-histórica* (entre os séculos IX e XIII). Para o período compreendido entre os séculos XIII e XV, aplica a designação de *português arcaico* e, conseqüentemente, *português moderno* para o intervalo entre os séculos XVI-XX. Trata-se de uma periodização que pode parecer insuficiente ao observar textos específicos, uma vez que se torna evidente a diferenciação linguística entre as distantes centúrias. Por outro lado, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904, 5-28), estabelecendo uma classificação de natureza mais literária, distingue nesses três séculos (XIII-XV) um período *trovadoresco* (até 1350) e uma etapa do *português comum* ou da *prosa histórica* (até 1550). Mas existe realmente tanta disparidade linguística entre os usos da lírica e da prosa de modo a considerá-los como períodos independentes? Quando começa a etapa da *prosa histórica* deixa de existir a lírica? E, mais ainda, no período trovadoresco, não é cultivada a prosa? A tese de C. Michaëlis é seguida por Serafim da Silva Neto (1986, 398), filólogo que aceita as designações de *português pré-histórico* e *proto-histórico*, mas subdivide o *português arcaico* num período *trovadoresco* (s.

XIII-XV) e outro designado como *português comum* (XV-XVI). Lindley Cintra (1984, 497-543) contempla um *português antigo* vinculado ao século XIII, e um *português médio* ao século XV. Posição, esta, também aceite por Pilar Vázquez Cuesta (1961, 127-149), embora optando por outra classificação: *galego-português* e *português pré-clássico*. Mattos e Silva (1991, 15) tem razão ao considerar que a discussão, ainda hoje, está longe de ter sido esgotada: qual é a forma mais adequada de nomear esses períodos e por que razão as formas antecessoras não o são? Neste sentido, Lindley Cintra, segundo Ivo Castro (1999, 368),

não tinha uma posição fortemente original no que respeita à periodização da história da língua [...] seguia o modo como Pilar Vázquez Cuesta periodizava a língua portuguesa [...] com duas variantes: uma era a de designar os seus períodos *galego-português* e *português pré-clássico* respectivamente como *português antigo* e *português médio* a fim de criar uma homologia terminológica com o caso da língua francesa (*ancien français* e *moyen français*) e a outra era a de não aceitar a data da batalha de Aljubarrota (1385) como início do período médio (ou pré-clássico).

Castro (2004, 83-86) segue a proposta de periodização de Cintra, esclarecendo previamente (1999, 368) que a designação de *português médio* nunca foi referida por este último nos seus escritos: «era nos seus cursos que repetidamente a formulava e foi aí que a colhi para, como outras colegas, a ajudar a propagar». Para Ivo Castro, o primeiro período da língua *arcaica* é o *português antigo*, mas aceita a existência de um *galego-português* primitivo entre os séculos VI e XI, «uma língua que ninguém escrevia» (2004, 86).

Entretanto, talvez a solução tenha já sido proporcionada por Cardeira (2011, 105): «dar nome a uma fase histórica do português é já defini-la, enformá-la em determinada visão: o período *trovadoresco* será um período literário, enquanto *galego-português* é uma designação que pode ser conotada com uma perspectiva histórica, literária ou linguística».

Seja como for, não parece ser casual que as denominações para a primeira etapa do *português antigo* estejam ligadas ao período trovadoresco e à língua conhecida como *galego-portuguesa*, relacionada, habitualmente, com as cantigas¹. Contudo, constitui uma linguagem subordinada à lírica? A resposta à pergunta tem sido amplamente discutida. Jaime Ferreira da Silva e Paulo Osório (2008, 59-60) também admitem a existência de dois períodos diferenciados entre os séculos XIII e XV. Não obstante, preferem uma nomeação mais variada e menos problemática: *português arcaico*, *antigo* ou *galego-português* e *português médio* ou *pré-clássico* (2008, 59-60).

¹ Veja-se o estudo de Clara Barros (2023, 93-116) sobre a língua da poesia do século XIV.

Outro problema que vem sendo debatido é o da data da subdivisão do período do *português arcaico*, já que não há unanimidade para a sua objectivação temporal. Segundo Silva e Osório (2008, 63 e 74-76) existem diferentes datas para o estabelecimento do início da etapa do *português médio*: 1350, 1385 e 1420. As duas primeiras conciliam mudanças linguísticas com momentos históricos concretos; 1350 é considerado por Silva e Osório (2008, 63) o ano em que «a lírica galego-portuguesa *chega* ao seu termo» e em 1385 ocorre a Batalha de Aljubarrota, a qual origina modificações linguísticas e de carácter sociopolítico muito importantes². O *português médio*, por conseguinte, é caracterizado como a etapa de distinção gradativa relativamente ao período prévio. Seja como for, a opção de nomear o primeiro período do *português arcaico* como *galego-português* pode resultar temerária, uma vez que corresponde mais propriamente a uma língua estereotipada e adscrita aos usos da lírica trovadoresca.

Um dos objetivos principais do presente estudo é a análise da língua nos textos em prosa que foram compostos nos limites cronológicos do período do *galego-português* e tentar contribuir para um maior conhecimento das similitudes e diferenças linguísticas entre a lírica e a prosa, proporcionando, como resultado, uma possível reinterpretção do grau de naturalidade, artificialidade ou refinamento tanto da língua das cantigas quanto da prosa.

Independentemente da escolha de uma ou outra data e das discussões existentes em torno da periodização, observa-se nos textos uma série de fenómenos linguísticos caracterizados por serem delimitadores dos diferentes períodos. É preciso assinalar que, neste estudo, se admite a existência de duas etapas diferenciais no período da língua *arcaica*, seguindo a proposta de Lindley Cintra e Ivo Castro. Interessa, então, aprofundar na análise desse extenso período do *português antigo* e da sua subdivisão em *galego-português* ou *português arcaico* e *português médio* para tentar vincular os textos em estudo a um ou outro intervalo temporal. Neste sentido, só resultarão relevantes alguns dos fenómenos balizadores, referidos por Carneira (2006, 48-56). Por um lado, a síncope do *-d-* secundário românico no morfema número-pessoal na segunda pessoa do plural³; a eliminação dos encontros vocáli-

² Afirmção que não é aceite por Lindley Cintra, «pois pensava que as grandes transformações que se deram em Portugal na época, e que tiveram de facto em Aljubarrota um dos seus momentos historicamente decisivos, só deram frutos maduros quando entrou na maioria a primeira geração de portugueses nascidos no novo tempo» (Ivo Castro: 1999, 368).

³ Na etapa *antiga* conserva-se o *-d-* secundário (procedente do *-t-* latino nas terminações *-atis*, *-etis*, *-itis* > *-ades*, *-edes*, *-ides*) no morfema número-pessoal da segunda pessoa do plural em todos os tempos verbais a exceção do pretérito perfeito do indicativo. Os primeiros casos de perda manifestam-se ao início do séc. xiv. Em 1500 caíra de forma definitiva.

cos (ou hiatos) resultantes após a síncope de consonantes intervocálicas latinas⁴; além da confluência das diferentes terminações nasais no ditongo *-ão*⁵. Por outro lado, a eliminação dos participípios da segunda conjugação em *-udo*, procedentes do *-UTUM* latino⁶; e o desaparecimento, no início do *português moderno*, da série átona de possessivos femininos⁷.

A COMPARAÇÃO LINGUÍSTICA DAS TRADUÇÕES PORTUGUESAS DA *VISIO TNUGDALI*

É verdade que o objetivo desta abordagem está mais próximo de uma análise linguística das traduções portuguesas da *Visio Tnugdali*⁸ do que um estudo da sua linhagem. Contudo, é fundamental fazer algumas anotações sobre a origem latina do texto e sobre a forma como foi transmitido. A fonte primitiva data do ano de 1149, sendo o seu autor um religioso de nome *Marcus*, que o fixou em prosa latina. Esta proviria de um outro texto de raiz irlandesa. O texto latino transmite-se em

⁴ Estes hiatos são resolvidos na segunda etapa do *português antigo*, o *português médio*. A eliminação é feita através de diferentes procedimentos: a) crase [PEDEM>pee>pé]; b) homo-silabação [ANIMALĒS>animaes>animais]; c) epêntese [VĪNUM>vão>vinho] e ainda alguns destes hiatos não são resolvidos até ao século XVIII, como é o caso do artigo indefinido (ŪNAM>ũa>uma) e algumas formas indefinidas (algũa, nenhũa...).

⁵ Em *galego-português* existem três terminações nasais diferenciadas: *ō / on; â / an; â-o*. Procedem de distintas etimologias latinas: *-UNT* para formas verbais e *-ONEM* para substantivos que evoluem no português em *-ól -on;* *-ANT* para os verbos e *-ANEM* para os substantivos que evoluem para *-âl -an* e os hiatos *-ANUM* e *-ADUNT*, para o ditongo *-ão*. A fusão entre as distintas terminações nasais começa no *português médio* e entre os finais do século XIV e os inícios do XV é mais progressiva. No século XVI a evolução é generalizada. Para um conhecimento mais amplo sobre este fenómeno veja-se Carvalho: 2013 e Carreira: 2006, 49-50.

⁶ No *português arcaico*, ocorre a terminação em *-udo* para os participípios da sua segunda conjugação, embora também apareçam alguns em *-ido* de forma esporádica. Ambas as terminações convivem no século XV e a substituição definitiva terá lugar nos anos finais deste século. Clara Barros (2023, 104) observa que «os novos participípios em *-ido* [...] são quase inexistentes na língua das cantigas trovadorescas, embora marquem presença nos textos narrativos do mesmo período». Carreira (2006, 108) indica que a terminação em *-udo* para os participípios passados da 2ª e 3ª conjugação é característica do *português antigo* enquanto as formas em *-ido* são já próprias do *português médio*.

⁷ No *português antigo* existiram duas séries de possessivos, uma tónica (*mia>mã; tua; sua*) e outra átona (*ma, mja, mha; ta; sa*). Ambas conviveram desde os inícios da língua antiga, embora as formas tónicas tenham sido sempre mais frequentes do que as átonas, muito documentadas na língua antiga. Será no século XV quando as formas átonas são substituídas pelas tónicas, tendo sido generalizadas, a nível normativo, por volta do ano 1500. Para uma melhor compreensão deste fenómeno veja-se Nunes: 1989, 242-245 e Maia: 1986, 675-682.

⁸ Para um estudo mais amplo sobre a caracterização linguística destes textos, veja-se Velázquez: 2020.

muitos manuscritos que conservam o prólogo, o *incipit* e o *explicit* do original⁹. No século XIII surge outra versão latina do texto, ao ser incluído por Vincent de Beauvais no *Speculum Historiale*. Dado o carácter da própria compilação torna-se indispensável a readaptação do texto para o adequar ao registo enciclopédico que o caracteriza. Assim, Beauvais resume o conteúdo da lenda, parte do prólogo, do epílogo e elimina o nome de *Marcus* e os marcadores de veracidade do tipo «como ele mesmo me disse, como ouvi da sua boca etc.» (Mussafia: 1871, 161). Para Esteves Pereira (1895, 97-101) essa «nova» versão de *Vincent de Beauvais* gera, a partir do século XIII, outra família de manuscritos surgidos da adaptação da lenda no *Speculum*. As duas versões latinas proliferam pela «Europa» medieval para dar lugar, entre os séculos XIV e XVI, a infinitas versões nas diferentes línguas românicas. Foram documentadas versões em castelhano, sérvio, provençal, sueco, francês, holandês, italiano, alemão e português.

As versões portuguesas conservam-se, em Lisboa, em dois códices alcobacenses: ALC-462 (fols. 124r-137r) e ALC-211 (fols. 90v-104v), hoje digitalizados, em óptimas condições, na Biblioteca Nacional de Portugal¹⁰. Segundo os estudos dos editores dos textos, Esteves Pereira (1895, 97-120), José Joaquim Nunes (1903-1905, 239-262 e Patrícia Villaverde Gonçalves (1982-1983, 38-52), os códices foram ambos datados do século XV, mas em rigor contêm características linguísticas que parecem indicar que possam pertencer a diferentes épocas. Contudo, é inclusivamente possível que, embora os textos tenham sido copiados no século XV, provenham de manuscritos mais antigos. Resulta interessante que as duas traduções refiram a mesma «história», mas de diferentes modos, facto que poderia indicar que procedam de fontes diversas. Por esta razão, estamos perante versões e não testemunhos.

Depois da consulta e da análise linguística pormenorizada das traduções portuguesas da *Visio Tnugdali* levada a cabo por Velázquez (2020, 9-27), advertem-se tanto afinidades quanto discordâncias entre elas, decerto aptas para estabelecer uma cronologia relativa. No que diz respeito à fonética, os textos conservam uma grande quantidade de hiatos como consequência da síncope de consoantes inter-

⁹ Pode consultar-se um elenco pormenorizado de todos eles no estudo de Mussafia: 1871, 159-166.

¹⁰ ALC-211:
<<https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&uri=full=3100024-!1846130-!0>>, ALC-462:
<<https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&uri=full=3100024-!622785-!0>>.

vocálicas latinas¹¹. Como já foi dito, a supressão destes encontros foi concluída por volta do ano 1500, *i.e.*, no fim do segundo período do *português antigo*, o denominado *português médio*. Partimos do princípio, assim, que são conservados na época do *galego-português*. Observa-se, em ambos os textos, uma fase anterior à ditongação, indiciando um estado antigo da língua.

No âmbito das terminações nasais, no texto contido em ALC-462 documentam-se alguns casos de oscilação entre as formas procedentes das diferentes etimologias, especialmente nos verbos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo: *alçavôl/alçavã*, *cantavôl/cantava*, *chamavôl/chamava*, *chegavôl/chegava*, *davôl/dava*, *deitavôl/deitava*, *estavôl/estava*, *filhavônas/filhavã*, *lazeravôl/lazeravã*, *levantavôssel/levantava*, *queymavônas/queimava*, *sopravôl/soprava*, *tomavônas/tomava*. A alternância destas formas antietimológicas com as etimológicas alerta para o princípio de uma confusão evidente e talvez o início do processo da confluência das terminações nasais no ditongo *-ão*. Caso interessante, o de que essa confusão seja só explícita nas formas do pretérito imperfeito do indicativo, ao passo que as formas do presente e do pretérito perfeito do indicativo, assim como os substantivos, conservam grafias etimológicas. Seja como for, esta alternância entre as terminações nasais é um dos aspectos diferenciais entre as duas traduções, já que no texto de ALC-211 não se localizam formas antietimológicas para este tipo de terminações.

Um outro aspecto diferencial, no âmbito da morfologia, entre ambos os textos, diz respeito à ocorrência de certos advérbios e conjunções, especialmente aqueles que foram próprios da língua antiga e desapareceram no período do *português moderno*, como é o caso de *al* e *er*¹². *Al* só está documentado no texto de ALC_211

¹¹ Exemplos de algumas palavras que ocorrem nos dois textos: *boo*, *boos* <BONUM, BONŌS; *fea* <FOEDAM; *hüu*, *hüus*, *hüa* <UNUS, -A, -UM; *infernaaes* <INFERNALIS; *maa* <MALAM; *meo* <MEDIUM-; *péé*, *péés* <PEDEM-; *poboo* <POPULUM-; *seer* <SEDERE; *sééstra* <SINISTRAM; *soo* <SOLUM; *soons* <SONUM; *teebras* <TENEBRAS; *vaã* <VANAM; *viir* <VENIRE; *veer* <VIDERE; *voontade* <VOLUNTEM.

¹² Merece especial atenção esta forma *er* por ter uma ampla documentação na poesia trovadoresca, embora esteja documentada até o século XVI. Huber (1933, 36) estabelece a sua origem «simultaneamente com a importação da forma e estilo da poesia provençal deu-se a de muitas palavras, formas e frases». Nunes (1989, 348-349) como já disse Cornu (1882, 87-88), indica que as partículas arcaicas *ar* e *er* «como prefixos separáveis, acompanham por vezes o verbo ou advérbio, a fim de lhe reforçarem o sentido». Quanto à sua origem, alguns linguistas situam-na no prefixo latino *re-* e outros no mesmo prefixo, mas com origem no francês antigo. Seja como for, todos os especialistas observam que a posição mais frequente da partícula é a de anteceder o verbo, «consequência natural do facto de ter tido origem num prefixo verbal» (Filipe: 2007, 52). Entre os séculos XV e XVI o distanciamento entre o advérbio *er* e o verbo torna-se maior nos textos em prosa, «a evolução do advérbio *ar/er* vai no sentido da sua desvinculação relativamente ao verbo» (2007, 55).

e pode ser recolhido em três lugares¹³; em ALC-462, não aparece *al* em nenhuma ocasião, sendo omitido ou substituído¹⁴. Em ALC_462 a partícula *er* é documentada uma única vez¹⁵; entretanto, no texto de ALC-211, a mesma partícula soma três ocorrências¹⁶. Dada a mais elevada frequência de partículas como *er* e *al* em ALC-211 é possível confirmar que este texto mostra uma fase da língua mais antiga do que ALC-462.

No âmbito da morfologia verbal encontram-se tanto aspectos em comum como divergências. As duas traduções averbam formas de imperativo com conservação do *-d-* intervocálico; em ALC-211 as formas *deidade*, *vynde*, *sabede* (mas também *sabe*) e *recebede*, enquanto em ALC-462 só ocorre a forma *deidade*¹⁷. Por outro lado, em ambos os textos também são documentados alguns participípios em *-udo* para verbos da segunda conjugação. Em ALC-462 aparece a forma «*derretudas*», mas também «*derretydas*»¹⁸, ambas contando com uma ocorrência. Em ALC-211 deparamos com vários participípios em *-udo*¹⁹: *veuda*, *teudo*, *sofruda*, *metuda*, *metudo*, *escondudo*, *con-teudas* e *derretuda*, *derretudas*, mas também aparece a terminação *-ido* (*vestida*, *vestidas*, *vestido*, *vestidos*, *revestidos*, *sometidos*, *merecido*, *ardidos*, *amergidas*)²⁰.

Em relação ao léxico, as duas traduções revelam aspectos com interesse linguístico. Em primeiro lugar, a alternância de formas do tipo *cadeiral/seeda*, *diaboos/*

¹³ «bestas muitas e muy feas e de muitas maneyras e non stavan al sperando se non almas que passassem (fols. 93v-94r)»; «atormentavan as outras almas que hyam ao inferno. Por que al non podian fazer» (fol. 97v, l. 14); «os cabelos [...] eran tan claros e fermosos, que non parecian al se non ouro» (fol. 101r, ll. 24-25).

¹⁴ «bestas espantosas q eram tam grandes q semelhavã torres» (fol. 127r, ll. 19-20); «q estava ameeçado a alma. mas nõ lhe podyã enpeecer» (fol. 130v, ll. 18-19); «E aviã coroas douro nas cabeças que rresprandeciã como o sol, e tijnhã veeos douro e livros muy fremosos de letras douro» (fol. 134r, ll.4-5).

¹⁵ «e davã com ellas no fogo er sacavãnas do fogo» (fol. 126r, ll.7-8).

¹⁶ «E desi er tiravannas do fogo» (fol. 92v, ll. 12-13); «nen averas luz, nen alegria, mais sempre averas mal. Er disseron, por que tardamos mais» (fol. 97v, ll. 8-9); «nenhuma delas non ficava sem dampno. Er depois respirava e colhia folego» (fol. 98r, ll. 12-13). Quando em ALC_211 aparece *er*, em ALC_462 ocorrem diferentes partículas: «mas sempre averas mal e tormẽtos. E outros dizia» (fol. 130v, ll. 12-13); «non avia hy nõhũa q ficasse. E desi soprava e dava grande jnpado» (fol. 131r, ll. 19-20).

¹⁷ Como imperativos sem conservação do *-d-* intervocálico em ALC-462 ocorrem *vente* e *sabe*.

¹⁸ A variação entre este tipo de formas em *-udol* *-ido* tem sido considerada, por alguns linguistas como Silva e Osório (2008), como um dos elementos caracterizadores do *português médio*. Cardeira qualifica-a de «solução niveladora e tendencialmente inovadora que poderemos relacionar com um processo de koinização [...] a substituição da terminação *-udo* do participípio passado da 2ª e 3ª conjugações por *-ido*» (2011, 108).

¹⁹ Todos os referidos participípios em *-udo* podem ser documentados em ALC-211, à exceção das formas *metudo* e *metuda* que aparecem duas vezes cada uma.

²⁰ Todas as formas são documentadas uma vez, exceptuando *vestida*, *vestido*, *vestidos* que ocorrem duas vezes.

*demoes*²¹. O substantivo *demoes* é documentado treze vezes em ALC-211 e *diaboo*, cinco; em ALC-462 só ocorre a forma *dyabóós*. ALC-462 inclui o mesmo número de ocorrências, três, de *cadeira* e *seeda*, enquanto em ALC-211 *seeda* aparece em seis ocasiões e *cadeyra* apenas uma. Segundo o *corpus do português* as formas *demoes* e *seeda* são mais comuns no período antigo. Por outro lado, ambos os textos registam expressões e formas características da língua arcaica como *parou mentes* «tranquilamente, com a mente parada»²², *suso* «acima, anteriormente»²³, *sartãees* «frigideira»²⁴, *molheres*²⁵, *juso* «em baixo»²⁶, *fremosolfermoso*²⁷, *embygoljnbigo* «umbigo»²⁸, *gysa* «modo, maneira»²⁹, *chantos* «choros»³⁰, *covedo* «côvado»³¹, *conhocial/conhecen-tes*³², *coyta* «pena»³³, *catar* «buscar, procurar»³⁴, *aginhalsinha* «depressa, rápido»³⁵, *apelidos* «alaridos»³⁶. Finalmente, é perceptível uma forte predisposição, no texto de ALC-211, à criação de vocábulos através do sufixo *-vil*: *spantavil*, *semelhavil*, *perduravil*, *duravys* e *cruevil*³⁷, enquanto o sufixo *-vel* é o mais comum em ALC-462.

²¹ *diaboos* <DIABOLŌS / *demoes* <DÆMONĒS.

²² Documenta-se nove vezes em ALC-211, mas só uma em ALC-462.

²³ Também conta com nove ocorrências em ALC-211 e com uma em ALC-462.

²⁴ Aparece uma vez em cada texto.

²⁵ Ocorre nove vezes em ALC-211 e três em ALC-462.

²⁶ É documentado em duas ocasiões em ALC-211 e uma em ALC-462.

²⁷ Manifesta-se dez vezes em ALC-211 e vinte-e-quatro em ALC-462.

²⁸ Documenta-se quatro vezes em ALC-211 e duas em ALC-462.

²⁹ Ocorre dezassete vezes em ALC-211 e doze em ALC-462.

³⁰ É documentado uma vez em cada texto.

³¹ Aparece uma vez em ALC-211 e duas em ALC-462.

³² Há sete ocorrências em ALC-211 e três em ALC-462, onde também aparece uma vez a forma *conhecia*.

³³ Ocorre seis vezes em ALC-211 e cinco em ALC-462.

³⁴ Documenta-se quatro vezes em ALC-211 e duas em ALC-462.

³⁵ Há duas ocorrências em ALC-211 e três em ALC-462.

³⁶ Ocorre uma vez em cada texto da *Visão de Túndalo*.

³⁷ Segundo Ramón Mariño Paz «as variantes que como continuadoras do sufixo latino -BĪLIS predominam amplamente nas fontes do galego medieval son aquelas en que non se deu a síncope da vogal postónica interna: *-vele*, *-vel*, *-vile* ou *-vil* no singular e *-veles*, *-vilis*, *-vees* ou *-vijs* no plural (*semallável*, *semelláveles*, *semellávijis*...)». O autor aponta que este sufixo é aplicado a bases verbais e quando a base era um verbo transitivo o sufixo expressava possibilidade ou necessidade passivas e «polo contrario, unido a verbos intransitivos ou utilizados intransitivamente o sufixo asumía un valor activo, tamén en derivación regular (*aprazívele* ‘que praxe, que causa pracer’, *durávil* ‘que dura’) ou irregular (*convínivel* ‘que convén’). Se na derivación a partir de verbos transitivos o seu uso non parece que batese con outras posibilidades expresivas en todo o período, na que se facía sobre verbos intransitivos ou empregados intransitivamente *-vel* si contendía con outros sufixos para a expresión do valor activo: *durávil* / *duradeiro*, *semellável* / *semellante*, *suçesívele* / *sucesivo*...» (2020, 234). Para um conhecimento mais amplo da evolução deste sufixo no *galego-português medieval*, veja-se Gamallo *et alii*: 2021.

Após o estudo linguístico das duas traduções portuguesas da *Visio Tnugdali*, exposto nas páginas anteriores, e a partir das suas coincidências e divergências, é possível corroborar a asseveração de que o texto da *Visão...* contido no códice ALC-211 corresponde, sem dúvida, a um estágio de língua mais antigo do que o texto de ALC-462. Embora a variação entre ambos os textos não seja suficiente para fixar uma distância dilatada entre eles, a sua diferenciação linguística parece evidente.

À PROCURA DE TEXTOS EM PROSA DO PORTUGUÊS ANTIGO

Outro objetivo principal desta investigação visa a concretização de um *corpus* em prosa para o *português antigo* ou *galego-português*, concordando com a valoração de Clarinda Maia: «as composições poéticas dos cancioneiros não são os textos ideais para o conhecimento do galego-português: trata-se de uma linguagem literária, de feição artística, que resulta de uma estilização e não de uma reprodução da linguagem falada» (1986, 3). Deste modo, torna-se imprescindível a análise de algum outro texto em prosa vinculado a esse período do *galego-português*, que seja devidamente contrastado com os dados extraídos do exame das duas traduções portuguesas da *Visio Tnugdali*.

Em primeiro lugar, merecem consideração os textos incluídos nos códices que contêm as duas traduções estudadas; ALC-211 inclui, além da *Visão de Túndalo*, o *Catecismo da doutrina christã*, o *Virgeu de Consolaçom* e as *Meditações de Sã Bernardo* (tabelas n^{os}. 1 e 3). Por outro lado, o códice ALC-462 reúne os seguintes textos: a *Vida do infante Josaphat*, a *Vida de S.Euffrossina*, a *Vida de Sancta Mïa egipciana*, a *Vida de Tarssis*, a *Vida de Sancto Aleixo*, a *Vida de hũa Sancta Mõia*, a *Vida de Sancta Pellagya*, a *Explicação dos dez preceitos do decálogo*, a *Morte de S. Jeronymo*, *hũa devocta contemplaçõ de Sanct Bernardo* (atribuída a S. Bernardo) e a *História do cavaleiro Túndalo* (tabela n^o. 2). Ao mesmo tempo, serão considerados dois outros textos a partir dos estudos de Ana Maria Martins (2013, 383-402 e 2016, 1-39), a *Demanda do Santo Graal* (uma cópia do século xv que testemunha bem a língua do original do século XIII) e o *Livro de José de Arimateia* (cópia quinhentista caracterizada por uma linguagem inovadora, ao eliminar alguns aspectos da língua *arcaica* já incompreensíveis no século XVI). Comparar-se-á os dados extraídos do estudo de Martins com as características linguísticas dos textos dos códices alcobacenses com o objetivo de estabelecer uma cronologia relativa para todos eles (tabela n^o. 4). Para esta análise, feita através dos seguintes quadros comparativos, foram tidos em conta aqueles fenómenos linguísticos que podem favorecer a inclusão dos textos na língua *arcaica*.

TABELA nº. 1

ALC-211	Hiatos	Terminações nasais antietimológicas	Série átona possessivos femininos	<i>al / er</i>	Participios em <i>-udo</i>	Conservação <i>-d-</i> secundário
<i>Carecismo da doutrina christãa</i> (fols. 1r - 8r)	+	-	+	-	+	-
<i>Virgeu de Consolação</i> (fols. 8r - 73r)	+	-	-	-	+	<i>fugide</i>
<i>Meditações de São Bernardo</i> (fols. 73r - 90v)	+	-	-	+	+	-
<i>Visão de Túndalo</i> (fols. 90v - 104v)	+	-	-	+	+	<i>deitadeas recebede sabede vynde</i>

TABELA nº. 2

ALC-462	Hiatos	Terminações nasais antietimológicas (no pretérito imperfeito)	Série átona possessivos femininos	<i>al / er</i>	Participios em <i>-udo</i>	Conservação <i>-d-</i> secundário
<i>Vida do infante Josaphat</i> (fols. 1r - 42r)	+	+	-	-	-	-
<i>Vida de S.Euffrossina</i> (fols. 42r - 50v)	+	+	-	-	-	<i>cantades jajuades</i>
<i>Vida de Sancta M̃ia egipciana</i> (fols. 50v - 66r)	+	+	+	-	-	-
<i>Vida de Tarssis</i> (fols. 66r - 67v)	+	+	-	-	-	-
<i>Vida de Sancto Aleixo</i> (fols. 67v - 73r)	+	+	-	-	-	-
<i>Vida de h̃ua Sancta M̃oia</i> (fols. 73r - 74v)	+	+	-	-	-	-
<i>Vida de Sancta Pellagya</i> (fols. 74v - 83r)	+	+	-	-	-	<i>pensade digades</i>

<i>Explicação dos dez preceitos do decálogo</i> (fols. 83r - 89v)	+	+	-	-	+	<i>aviades erades dizedelhes sabede</i>
<i>Morte de S. Jeronymo</i> (fols. 89v - 96v)	+	+	+	-	-	<i>adiuyaaade</i>
<i>contemplaçõ de Sanct Bernardo</i> (fol.96v - 124v)	+	+	+	-	-	-
<i>História do cavaleiro Tündalo</i> (fols. 125r - 137r)	+	+	-	só er (uma ocorrência)	+	<i>deydate</i>

TABELA nº. 3

		LEXICO		
ALC-211	Alternância <i>diaboos / demooes</i>	<i>seeda</i>	<i>cadeira</i>	formação palavras sufixo <i>-vil</i>
<i>Carecismo da doutrina christãa</i> (fols. 1r - 8r)	+	+	-	+
<i>Virgen de Consolação</i> (fols. 8r - 73r)	+	+	-	+
<i>Meditações de Sá Bernardo</i> (fols. 73r - 90v)	+	+	-	+
<i>Visão de Tündalo</i> (fols. 90v - 104v)	+	+	+	+

O léxico dos textos que o códice ALC-462 contém apresenta uma situação muito próxima à da tradução da *História do cavaleiro Tündalo*; não se documenta alternância entre *dyaboos* e *demooes*, só aparece *dyaboos*. Foi possível documentar a forma *seeda*, mas também *cadeyra* e, ao contrário do que acontece em ALC-211, não ocorre o sufixo *-vil* na formação de palavras, sendo comum o sufixo *-vel*.

Como conclusão a esta secção do estudo, parece evidente a maior proximidade entre os textos contidos nos códices ALC-211 e ALC-462 com o da *Demanda do Santo Graal*. Embora muitos dos itens analisados, quer gramaticais quer lexicais, tenham uma mínima representação, esta é sempre mais expressiva do que aquela que se verifica no *Livro de José de Arimateia*, no qual o número de ocorrências de muitos desses itens é francamente inferior e, em certos casos, nulo até.

TABELA n.º. 4

	<i>sa / ta</i>	<i>u / hu</i>	<i>al / er</i>	<i>ca</i>	<i>desi / dessi</i>	<i>toste</i>
<i>Demanda do Santo Graal</i>	+	+	+	+	+	+
<i>Livro de José de Arimateia</i>	-	+	+	+	+	-
ALC-211	+	+	+	+	+	-
ALC-462	+	+	-	+	+	+

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em jeito de conclusão, sublinhe-se o preceito já enunciado ao início: qualquer periodização constitui um artifício, uma vez que uma etapa linguística não finaliza num dia concreto, dando início a uma outra de forma imediata. Este processo é cadenciado e pode ser observado nos próprios textos. É importante apontar que os textos em estudo são o resultado de uma tradução, portanto convém assinalar a determinação e caracterização que supõe o espaço onde foram copiados (o mosteiro de Alcobça) e ter em conta, ainda, a tradição gráfica dos próprios manuscritos, pois ALC-211, nas suas grafias, é sempre mais conservador do que ALC-462.

A discussão em torno do *galego-português* como a primeira fase da língua *arcaica* fundamenta-se nas discrepâncias da sua denominação. O certo é que, seja qual ela for, algumas das suas características linguísticas surgem, também, em textos em prosa, sendo possível reconstruir neles o seu processo evolutivo. Em relação à diferenciação entre as línguas galega e portuguesa, segundo Clarinda Maia (1986, 886), «até que ponto divergiam as variedades idiomáticas faladas a norte e a sul do Minho, quer durante o período de relativa unidade linguística, de que pode considerar-se como termo os meados do século XIV, quer nos séculos seguintes?» Se existiu essa «relativa unidade» entre elas até ao século XIV³⁸, porque não denominar esse primeiro período da história da língua portuguesa como *galego-português*?

Pode falar-se, realmente, de uma comunidade linguística no Noroeste de Portugal e na Galiza, o que, naturalmente, não implica uma unidade total, uma total uniformidade na língua das duas regiões. O essencial, porém, é que, se está em presença do mesmo sistema linguístico, embora ocorram algumas diferenças, não essenciais,

³⁸ *Cf.* Boullón Agrelo e Monteagudo (2009, 5). No seu estudo *De verbo a verbo. Documentos en galego anteriores a 1260*, não se posicionam nem a favor nem em contra dessa suposta unidade entre o galego e o português durante a época.

não só entre a zona galega e a portuguesa, mas também no interior de cada uma das áreas (Maia: 1986, 889-890).

Têm razão Ivo Castro e Yara Vieira ao afirmarem que «a indecisão dominava entre os especialistas em geral, quando se tratava de identificar, em termos geográficos, políticos e linguísticos, a produção poética conservada nos Cancioneiros» (2009, 98). A sua obra resulta fundamental por abranger o pensamento de Leite de Vasconcelos e Carolina Michaëlis, em relação à mencionada questão, plasmado no seu fecundo intercâmbio epistolar. A posição da filóloga de origem alemã é clara: «Eu chamo-a *galego-portuguesa*, como já viram, porque dou esta designação a todos os textos escritos na linguagem comum falada e escrita nos séculos XIII e XIV na faixa ocidental da península, aquém e além Minho, – com divergências muito pequenas, tão pequenas que não convém estabelecer divisões» (2009, 87). A valoração de Leite de Vasconcelos é categórica, identificando o galego como um *co-dialeto* do português e, embora o significado deste conceito não seja esclarecido pelo filólogo, considera «subordinado ao português o idioma galego. De facto, êste mantém parentesco íntimo com aquele, e ambos na idade-média serviram de órgão a uma mesma literatura; além disso a Galliza é um apenso natural de Portugal: estas duas regiões faziam outr’ora parte da Lusitânia» (2009, 89). Opiniões, afinal, de especialistas portugueses. Do lado da Galiza é preciso ter em conta as considerações de Ramón Lorenzo, para quem «hai unha grande igualdade entre Galicia e a rexión portuguesa de Entre-Douro-e-Miño frente ó resto do domínio lingüístico português» (1987, 443). O estudioso galego aceita:

que se fale do período trobadoresco ou galaico-português se facemos referencia unicamente á poesía trobadoresca, na que se inclúen autores de Galicia e Portugal, e mesmo doutras zonas, mais se nos referimos á prosa, esta designación carece de sentido para nós e en Galicia só podemos falar do período medieval coma un conxunto, desde o XIII a inicios do XVI, e designar a este período coma o do galego arcaico (Lorenzo: 2004, 29)³⁹.

Henrique Monteagudo (2017, 17-18) estabelece a origem do galego e do português no *galego-português* medieval. Dois anos depois, esclareceria que emprega esta denominação para se referir ao «romance autóctono da franxa ocidental da península ibérica, orixinado no cuadrante norte-occidental desta, nos confíns da Gallaecia Magna, e estendido cara ao sur a partir do século X; un sistema lingüís-

³⁹ José Antonio Souto Cabo (2012, 220-21) defende que a lírica *galego-portuguesa* teria surgido na Galiza.

tico que emergiu na escrita nos inícios do século XIII e que manteve unha notable unidade ata os finais do século XIV» (2019, 291)⁴⁰.

Muitos dos fenómenos considerados balizadores estabelecem o ponto de separação entre o *português arcaico* e o *moderno* e não entre os seus subperíodos⁴¹, o *galego-português* e o *português médio* – assim designados por Ivo Castro –, como é o caso da síncope do *-d-* intervocálico no morfema número-pessoal da segunda pessoa do plural do presente do indicativo e do imperativo, pois os primeiros casos desta perda ocorrem no século XIV, mas é plausível encontrá-los até ao ano de 1500. A convergência das terminações nasais no ditongo *-ão* e a eliminação de hiatos resultantes da síncope de consoantes intervocálicas latinas são fenómenos concluídos no início do *português moderno* e, portanto, a sua conservação é qualificada como sendo específica do *português arcaico*. As formas que aparecem nos textos manifestam uma evidente situação de variação, a semelhança da ocorrência dos participios em *-udo* e da série átona de possessivos femininos. Muito interessante, a este respeito, é o caso das terminações nasais em ambos os códices examinados, uma vez que em ALC-211 sempre correspondem à etimologia esperada, enquanto em ALC-462 se observam terminações antietimológicas, especialmente nas formas do pretérito imperfeito do indicativo.

A datação dos códices objeto deste estudo é um assunto que merece ser discutido. Esteves Pereira (1895, 100-101) e Nunes (1903-1905, 240), ao editarem as traduções da *Visio Tnugdali*, estabelecem uma cronologia para ambos no século XV. Contudo, depois do estudo destas traduções, a par da sua comparação com os outros textos incluídos nos códices, e do seu posterior cotejo com o texto da *Demanda do Santo Graal* e do *Livro de José de Arimateia*, talvez possam ser antecipados no tempo, embora não muito, dada a ampla conservação de formas etimológicas das terminações nasais e de hiatos como resultado da síncope de consoantes intervocálicas latinas, assim como pela extensa quantidade de documentação de participios em *-udo* e a ocorrência, apesar de mínima, da série átona de possessivos femininos.

É verdade que o *galego-português* como língua característica da escola trovadoresca se revela como uma língua artística, por ter encontrado na poesia lírica a sua

⁴⁰ No mesmo ponto se situa José Antonio Souto Cabo, quem considera fundamental a data de 1255 por marcar o começo da expansão da língua *galego-portuguesa* «passando a ocupar aqueles espaços até ao momento monopolizados pelo latim» (2003, 331).

⁴¹ Interessa, neste ponto, a obra de Monteagudo, já que concebe que «na serie de trazos diferenciais entre o galego e o português dos séculos XIII e XIV non se ten chamado a atención sobre o mantemento no segundo, nunha serie de vocábulos, do [i] final de palabra átono do latín como [i], mentres que neses mesmos vocábulos os textos galegos presentan como resultado da evolución daquela vogal un final en [e]» (2019, 291).

máxima representação. Mas, se nos afastarmos do conceito de *género literário*, que nunca existiu na idade média como classificação, que língua literária não resulta artificial? Seja qual for a resposta, talvez resulte produtivo procurar e analisar mais algum texto em prosa que esteja situado na linha cronológica que estabelece o fim da etapa *antiga* da língua portuguesa para proporcionar um conhecimento mais amplo sobre as semelhanças e disparidades linguísticas tanto dos dois subperíodos, quanto de ambas as tradições discursivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Clara. «A língua poética no século XIV: contributos para a análise de uma tradição discursiva». Em TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN (eds.). *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: Orígenes y pervivencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 2023, pp. 93-116.
- BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel e Henrique MONTEAGUDO. *De verbo a verbo: documentos en galego anteriores a 1260*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- CASTRO, Ivo. «O Português Médio segundo Cintra (nuga bibliográfica)». Em HUB FARIA, Isabel (ed.). *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*. Lisboa: Cosmos, 1999, pp. 367-370.
- CASTRO, Ivo. *Introdução à História do Português*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- CASTRO, Ivo e Yara FRATESCHI VIEIRA. «Ideias e opiniões seladas: diálogo entre Leite de Vasconcelos e Carolina Michaélis sobre o galego-português». *Floema*, 2009, 5, pp. 83-102.
- CARDEIRA, Esperança. *O essencial sobre a História do Português*. Lisboa: Caminho, 2006.
- CARDEIRA, Esperança. «Revisitando a periodização do português: o português médio». *Domínios de Linguagem* [em linha], 2011, 3, 2, pp. 103-120. <<https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/11508>> [1 agosto 2023].
- CARVALHO, María José. «Contributo para o estudo da evolução das terminações nasais portuguesas (sécs. XIII-XVI)». Em CASANOVA HERRERO Emili e Cesáreo CALVO RIGUAL (eds.). *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas (Valencia 2010). 1: Descripción histórica y / o sincrónica de las lenguas románicas: fonética y fonología*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013, pp. 567-577.
- CINTRA, Lindley. *A linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo: seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre: contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- CORNU, Jules. «Études de grammaire portugaise». *Romania*, 1882, 11, 41, pp. 75-96.
- FILIFE, Laura Maria Martins. *O caso de AR/ER: um ponto mal esclarecido na história da língua portuguesa* [dissertação de mestrado em linha]. Lisboa: Repositório da Universidade de Lisboa, 2007. <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/410?locale=en>> [1 agosto 2023].

- GAMALLO, Pablo *et alii*. «Uso de tecnologías lingüísticas para estudar a evolución dos sufixos -ÇOM e -VEL no galego-português medieval a partir de corpora históricos». *Linguamática* [em linha], 2021, 13, 2, pp. 3-17. <<https://linguamatica.com/index.php/linguamatica/article/view/347>> [2 agosto 2023].
- GONÇALVES, Patrícia Villaverde. «Visão de Túndalo». *Revista Lusitana. Nova Série*, 1982-1983, 4, pp. 38-52.
- HUBER, Joseph. *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1933.
- LORENZO, Ramón. «Algunhas consideracións sobre a *História do Galego-Português* de Clarinda de Azevedo Maia». *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 1987, 14, pp. 441-488.
- LORENZO, Ramón. «Emerxencia e decadencia do galego escrito (séculos XIII-XVI)». Em *A lingua galega: historia e actualidade*, vol.3. Ed. Rosario Álvarez Blanco, Francisco Fernández Rei e Antón Santamarina. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, 2004, pp. 27-153
- MAIA, Clarinda de Azevedo. *História do galego-português: estado lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- MARIÑO PAZ, Ramón. «Forma e función do sufixo *-bel / -ble* (<lat. -bĭlis) no galego pós-medieval». *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 2020, 23, pp. 233-253.
- MARTINS, Ana Maria. *Documentos portugueses do Noroeste e da Região de Lisboa: da produção primitiva ao século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.
- MARTINS, Ana Maria. «Copiar o português duocentista: A Demanda e o José de Arimateia». Em ÁLVAREZ, Rosario, Ana Maria MARTINS, Henrique MONTEAGUDO e Maria Ana RAMOS (eds.). *Ao Sabor do Texo. Estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2013, pp. 383-402.
- MARTINS, Ana Maria. «Introdução: O português numa perspetiva diacrónica e comparativa». Em MARTINS, Ana Maria e Ernestina CARRILHO (eds.). *Manual de Linguística Portuguesa*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, pp. 1-39.
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *O Português Arcaico. Fonologia*. São Paulo: Contexto, 1991.
- MONTEAGUDO, Henrique. «A lingua no tempo, os tempos da lingua. O galego, entre o português e o castelán». *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*, 2017, pp. 17-60.
- MONTEAGUDO, Henrique. «Variación e cambio lingüístico no galego-português (s. XIII - s. XIV): os clíticos *me/mi* e *lle/lhi* e outras formas en <-e> final». *Boletín da Real Academia Galega. A Coruña*, 2019, 380, pp. 303-395.
- MUSSAFIA, Adolf. «Sulla visione di Tundalo». *Sitzungsberichte der Philosophich-Historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften*, 1871, 67, pp. 157-206.
- NUNES, José Joaquim. «Textos antigos portugueses: A Visão de Túndalo ou o Cavalleiro Tungullo». *Revista Lusitana*, 1903-1905, 8, pp. 239-262.
- NUNES, José Joaquim. *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*. Lisboa: Clássica Editora, 1989 (9.^a ed.).
- PEREIRA, Francisco Maria Esteves. «Visão de Túndalo». *Revista Lusitana*, 1895, 3, pp. 97-120.

- SILVA, Jaime Ferreira da e Paulo OSÓRIO. *Introdução à História da Língua Portuguesa, dos factores externos à dinâmica do sistema linguístico*. Lisboa: Cosmos, 2008.
- SOUTO CABO, José Antonio. «Nas origens da expressão escrita galego-portuguesa. Documentos do século XII». *Diacrítica. Ciências da Linguagem*, 2003, 17, 1, pp. 329-385.
- SOUTO CABO, José Antonio. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 2012.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer, 1904. 2 vols.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Glossario do Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: A.M. Teixeira, 1921.
- VASCONCELLOS, J. Leite de e Serafim DA SILVA NETO. *Lições de filologia portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar e Maria Albertina MENDES DA LUZ. *Gramática portuguesa*. 2.ª ed. Madrid: Gredos, 1961.
- VELÁZQUEZ PUERTO, Inés. *Uma achega para o estudo da «Visão de Tündalo» em português (séculos XIV-XV): análise linguística das duas versões remanescentes [em linha]*. Salamanca: GREDOS-USAL, 2020. <<https://gredos.usal.es/handle/10366/143796>>.
- VELÁZQUEZ PUERTO, Inés. «‘Vós que soedes em corte morar’: documentación de los últimos trovadores gallego-portugueses». Em TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN (eds.). *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: Orígenes y pervivencias*. Kassel: Edition Reichenberger, 2023, pp. 143-172.

POESÍA ITALIANA



«CON DISIDERIO DI DIRE E CON PAURA
DI COMINCIARE». LA *VITA NOVA* DI DANTE
E LE ANOMALIE DEL GENERE POETICO:
UN ESEMPIO DI CANZONIERE IBRIDO
NELLA TRADIZIONE LIRICA ITALIANA*

FRANCESCO DI GIANDOMENICO
Università degli Studi dell'Aquila

ABSTRACT

L'articolo vuole dimostrare il dialogo tra genere lirico e narrativo a partire dall'opera giovanile di Dante, in particolare la *Vita nova*, capolavoro giovanile di Dante, appare come un esempio di *Genremischung*, poiché alterna in maniera variopinta poesia narrativa e prosa poetica. Dante sviluppa un genere ibrido presentandolo come categoria innovativa nel panorama della letteratura medievale e inventa così un nuovo canzoniere, inserendosi tra Guittone d'Arezzo e Francesco Petrarca.

Parole chiave: lirica; canzoniere dantesco; genere ibrido; autorialità; narratività.

ABSTRACT

The article wants to underline the correlation between lyric and narrative in the Dantesque literary idea: a masterpiece of a young Dante, the *Vita nova*, appears as an example of *Genremischung*, as it shows up a set of various poems alternated by a lyrical prose. Therefore, Dante developed a hybrid genre as an innovative category in the whole Medieval literature and invented a new *canzoniere* between Guittone d'Arezzo and Francesco Petrarca.

Keywords: lyrics; Dantesque *canzoniere*; hybrid genre; authoriality; narrativity.

* A Martina, la sonrisa del *Convivio*.

Ma qui la morta poesía resurga...
Nunca la tuya muere, Dante mío

Miguel de Unamuno, Cancionero 712

«IO TROVO SCRITTE LE PAROLE»: IL «DISIDERIO DI DIRE» E IL CANZONIERE DANTESCO COME SIGNIFICANTE DELL'AMORE

COMINCIAMO CON L'AFFERMARE che il *disiderio di dire* riguarderà inizialmente la definizione della *Vita nova* come canzoniere ibrido autoriale¹ *sui generis* nella tradizione letteraria italiana. Tenteremo, dunque, di stabilire non solo un primato cronologico ma anche un primato letterario: essa, infatti, è «un'antologia d'autore» (Ledda: 2008, 9) ossia «un'autoantologia poetica» (Carrai: 2020, 8). Sappiamo che Dante ha avuto occasione di redigere alcune liriche prima ancora della stesura dell'intero prosimetro, ovvero alcuni componimenti hanno subito rimaneggiamenti da parte del Dante-*auctor* (Grimaldi: 2021, 103-104). Egli, ad un certo punto della sua carriera letteraria, si accorge di essere al di là del *nodo* a cui Bonagiunta accenna nel canto XXIV del *Purgatorio* (Auerbach: 2021, 307n). In tal senso, Dante prende nota poiché ispirato da Amore: questa sublime *Wortbildung* letteraria si esprime nel *libello* con l'utilizzo costante di *verba dicendi* prima di ogni componimento, per permettere maggior fruibilità ascensionale ai *fedeli d'Amore*², alle *donne* intenditrici d'amore e ai *peregrini* della lirica. Tali poesie non hanno perso tanto la loro «funzione allocutiva» quanto la loro «vocazione missiva» (Carrai: 2006, 93), posto che Dante abbia avuto il merito dell'«invenzione della coniugazione delle liriche con le *ragioni* e le *divisioni* in prosa» (Serianni: 1993, 592). Leggiamo in *Vita nova* 5.15 (Alighieri: 2020, 66) che per Dante, la poesia è da «adornare di soave armonia» e ancora, in *Vita nova* 14.16 (111), «amorosa cosa da udire». Poiché nella *Vita nova* la poesia viene resa degna di essere raccontata, oltre che udita, la poesia del Dante lirico può definirsi a buon diritto poesia incoattivo-dichiarativa³. Pertanto, il dire è sì poesia ma è contemporaneamente anche prosa: con Dante il dire poetico è possibile anche grazie alla commistione di generi.

¹ Proprio alla fine del libello, si evince l'unione del Dante *auctor* e di quello *agens*, per cui *cf.* Alighieri: 2015, 288n.

² Un riferimento necessario, per amor di sapienza, è a Valli: 1928.

³ Sin dall'esordio del *libello*, la rubrica del libro della memoria «dice: Incipit vita nova» e prosegue con l'espressione «con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte del *dire parole* per rima, propuosi di *fare* un sonetto». Così continua: «*dissi* questo sonetto», «*cominciai* di ciò questo sonetto», «*feci* poi questa ballata», «mi giunse volontà di *scriverne parole rimate e dissine* allora questo sonetto», «*cominciai* una canzone con questo cominciamento», «*ne dissì* questa canzone», «propuosi di *fare* una canzone», «*dissi* due stanze d'una canzone», «mi venne un pensiero di *dire pa-*

Un punto di partenza può essere «hermenéutica de la duda» (Pinto: 2021): il momento prosaico è talmente potente da spiegare la sua apparente quanto mai necessaria inutilità come anche il momento poetico è degno per tutti i poeti, antichi e moderni. È Dante stesso a spiegarlo in due passi cruciali del suo libello giovanile. Nel primo sottolinea la straordinarietà della *divisio* nel contesto lirico del *libello* come si legge in *Vita nova* 7.13-14 (Alighieri: 2020, 76-77):

onde con ciò sia cosa che per la sua ragionata cagione assai sia manifesto, [il sonetto, nda] non ha mestiere di divisione. [...] e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che 'l mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio.

Siamo nella scena del «gabbo»: tale derisione determina nel poeta «la cagione del trasfiguramento» come descritto in *V.n.* 7.10 (Alighieri: 2020, 75) con conseguenze stilistiche. Da questo punto in poi, infatti, Dante dovrà determinare un nuovo modo di poetare secondo l'idea di un rinnovamento del concetto d'amore (Alighieri: 2015, 137n): questa trasfigurazione dell'autore porta così a considerare anche la trasfigurazione della *Vita nova*, dimostrandone una sorta di polimorfia testuale. Nell'altro punto, invece, Dante analizza l'importanza dell'«aprire per prosa» in *Vita nova* 16.8 (Alighieri: 2020, 123-124):

Dunque, se noi vedemo che li poeti hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere [...] degno è 'l dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa.

Se da una parte il Dante emulo dell'antico⁴ ha il coraggio di aprire le porte ad una nuova pratica di far canzonieri – poiché l'espressione poetica con lui ha potuto esplicitarsi anche « 'per per prosa', cioè 'in un commento in prosa' » (Alighieri: 2015, 212n), dall'altra, il Dante come nuovo Orfeo (Carrai: 2012, 121) permette al *libello* di valere «non solo come interpretazione del parlar poetico per metafore, ma come 'poetica' dello stesso libro» (*ibidem*). Nella *Vita nova*, inoltre, Dante dà prova di essere «oltre che un grande poeta, [...] anche un narratore di rara intensità» (Carrai: 2006, 30): per questo motivo «è un testo fortemente narrativo, in cui la duplice vicenda dell'amore e della poesia d'amore vive una dialettica progressiva di crisi, scacchi e superamenti» (Gragnotati: 2018, 111). Tuttavia, nel *libello* sussiste l'alter-

role [...] E *dissi* allora questo sonetto». Sul carattere perlocutorio della lirica dantesca *cf.* Gragnolati: 2018, 71.

⁴ Si veda il rimosso mito di Orfeo ed Euridice che informa la sua intera opera sin dalla *Vita nova*, per cui *cf.* Carrai: 2012, 120.

nanza tra «narrative» e «lyric», basato invece sull' «indivisible instant»: l'avanzare di tale interpretazione sembra condurre a quel senso di «double contamination» che genera quel particolare ibridismo del *libello*, considerandolo pertanto «the locus not only of a narrativized – chronologized – lyric, but also of a lyricized – dechronologized – narrative» (Moleta: 1994, 122-123). In questo discorso si può tessere l'«entramado lirico de la narratividad» (Cátedra: 1994, 324): uno di essi è proprio il prosimetro⁵. Pertanto, quando Dante afferma di dover «denudare le [...] parole da cotale vesta» degli espedienti poetici della «figura» o del «colore rettorico», come scritto in *Vita nova* 16.10 (Alighieri: 2020, 125), intende dire che da una parte è il successore dei canzonieri delle origini e, dall'altra parte, un autorevole predecessore delle *rime sparse* di Petrarca: per attuare questa rivoluzione, ricorre semplicemente alla spendibilità della prosa senza rinunciare alla potenza propulsiva della poesia, generando così un canzoniere ibrido. In tal senso, con la *Vita nova* siamo di fronte a ciò che è stato precisamente definito un esempio di «lyric narrative» (Moleta: 1978). Quelle di Dante sono sì parole adornate «di soave armonia» come scritto in *Vita nova* (5.15), ma sono anche poesie formate da parti dove l'io lirico «narra» secondo *Vita nova* (2.18, 53).

«E SE NON TUTTE, ALMENO LA LOR SENTENZA»: LA «PAURA DI COMINCIARE» E IL CANZONIERE DANTESCO COME SIGNIFICATO DELL'AMORE

Per meglio definire il significato di questo canzoniere ibrido, dunque, appare necessario il confronto con le *Rime*. Al contrario delle *Rime*, prima di tutto, il *libello* può essere definito canzoniere ibrido in virtù del *Genremischung*, poiché in esso si nota che questa «mezcla de realidad y sueño es algo nuevo, magistralmente conseguido por Dante» ovvero «la prosa poética representa una innovación absoluta 'un colpo di genio' (Sapegno)» (Paredes Núñez: 1998, 73). Oltretutto, insieme alle poesie già scritte prima del *libello*, Dante «scorge in certe sue rime significati sottintesi o taciuti che contribuiscono a un parziale aggiornamento di quei vecchi testi» (Moleta: 1994, 275). Da qui la geniale intuizione dantesca per cui la *Vita nuova* può essere considerata una mescolanza ben riuscita tra procedimento lirico e narrativo, una *contaminatio* né puramente lirica né puramente narrativa (Barolini: 1994, 138), così come la prosa medesima presenta un certo «andamento strofico che è proprio della più alta prosa» (Bosco: 1984, 87). Tra le *Rime* e il *libello* coesiste

⁵ La *Vita nova* viene citata da Cátedra, infatti, come esempio di integrazione della lirica «a lo largo de una obra narrativa como una vía más o menos independiente o complementaria de la narración» ossia il «*prosimetrum*, alternancia de prosa y verso, u otros especímenes literarios narrativos en verso que mantienen a lo largo del texto una alternancia de los espacios narrativos y líricos» (*ibidem*).

una sorta di «dialogo ‘sotterraneo’» (Alighieri: 2015, XXIII), considerando che possiamo affermare con certezza l’esistenza di una tradizione indipendente delle liriche giovanili dantesche rispetto a quelle rielaborate posteriormente per il libello (Alighieri: 2014, 28). Quanto alla *Vita nova*, si può comunque dire che egli attua una brusca rivoluzione poetico-stilistica nel panorama della tradizione lirica italiana⁶. A questo punto del nostro discorso, la *paura di cominciare* riguarderà una presunta conciliazione tra *Rime* e *Vita nova*, identificandone i limiti e le innovazioni. Il Dante giovanile rimane «colui che fore trasse le nove rime» (*cf.* Contini: 2001, 14): pertanto la definizione delle *Rime* può essere duplice. Rivolgendoci a questo «microcanzoniere» (Grimaldi: 2021, 79), secondo una lettura letterale si tratta di un «canzoniere d’amore» – il primo della storia, ovvero ci si trova davanti a un insieme organico di canzoni unite da un intento soggettivo del poeta, cioè un insieme di liriche destinate ad un’esegesi organicamente enigmatica (Alighieri: 2014, 101-104). Questa interpretazione scaturisce dalle idee di libro di canzoni, ossia una serie composta da una canzone proemiale *Così nel mio parlar*, e una classica *sphragis*, cioè la *montanina*; ovvero si tratta di un libro-canzoniere le cui liriche sono caratterizzate da una connessione formale, lessicale e tematica significativa; si tratta cioè di un libro di canzoni connesso con la disposizione delle canzoni del *Convivio*, seguendo la dibattuta ipotesi ordinatrice dell’autore; ovvero, in ultimo, si tratta di un canzoniere straordinariamente costituito da sole canzoni ordinate dal proprio autore con una volontà organica, un caso unico nel Medioevo (Alighieri: 2014, 31-40). La *Vita nova* dunque è un romanzo lirico oppure un canzoniere romanizzato: come giustamente osservava Contini, essa si pone a fondamento di tentativi di unificazione diversamente dalla lirica delle origini, «in funzione della sua propria poetica» (Contini: 2001, 4); diversamente dall’esperienza del «vecchio maestro» Guittone, la cui «ambizione suprema» è stata «saturata e varcata» dall’ingratitude dantesca (14) e, in ultimo, diversamente dalla poesia petrarchesca, per cui si parla di canzoniere come «idea di un’opera unitaria [...], avventura organica di un’anima» (3) da Petrarca in poi. Se si pensa poi alla lirica italiana delle origini, già il canzoniere Laurenziano Rediano 9 presenta – come osserva Leonardi – «la cifra distintiva [...] dell’assoluta preminenza e centralità dell’opera di un solo autore, [...] in funzione del quale si organizza tutta la raccolta» (Leonardi: 2001, 155); diversamente dal canzoniere Vaticano latino 3793 (detto anche il libro «de varie romanze volgare») che – come osserva, invece, Antonelli – «in assenza del nome preciso del suo esecutore o ordinatore, è riportabile dunque nel suo nucleo origi-

⁶ Come espone Gómez Redondo, secondo l’analisi del formalismo russo, «no se puede articular una noción de género literario global, sino más bien particular», pertanto i generi letterari «viven y se desarrollan», «el género sigue viviendo genéticamente [...] e così «experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución» (Gómez Redondo: 2008, 49).

nario e più consistente ad un ambiente sociale alto-mercantile» essendo «un'antologia manoscritta» ossia «il più ricco manoscritto della lirica italiana antica» prestilnovistica (3-7); infine, diversamente dal canzoniere Palatino 418 ovvero un « 'libro cortese di lettura' [...] unitamente a L – a fronte di un 'libro registro' come V » (302) che, come osserva Meneghetti, «è non solo il più antico dei tre testimoni antichi della lirica italiana, ma anche, per vari aspetti, il più arcaico come concezione» in prospettiva laica (413). Pensando poi al cambiamento profondo tra il Duecento e il Trecento italiano in seno al rapporto prosa-poesia, notiamo come sia avvenuto il passaggio della lirica da «genere più nobile ed elevato» a «genere ancillare» (Santagata: 2004, 28-29). Parlare d'Amore diventava sempre più una necessità lirica in senso narrativo secondo la fortunata definizione, data da Tonelli, di «poesia come strumento narrativo» (Gragnotati: 2018, 175n). Come ricorda Serianni, poi, Guittone d'Arezzo scrisse una serie di sonetti amorosi che «secondo Leonardi [...] può rappresentare un vero e proprio canzoniere d'autore, considerando non solo l'omogeneità metrica e tematica, ma anche la fitta serie di connessioni 'di scrittura', ossia di richiami lessicali o sintattici da un sonetto all'altro» (Serianni: 2019, 277). Bisogna poi considerare come Guittone sia stato un modello effettivamente completo sotto il profilo letterario per Dante riguardo al suo bifrontismo, trattandosi di un autore sdoppiato: la volontà del compilatore del Laurenziano di riportare fedelmente l'assetto del canzoniere originario, essendone profondo conoscitore disposto a «confezionare un corpus d'autore coerente e precisamente orientato» (Leonardi: 2001, 180), porta a considerare, infatti, un *Guittone* che scrive *chansone d'amore e sonetti d'amor* e un *Frate Guittone* che scrive *sonetti* (Leonardi: 2001, 168). Davanti a lui, Dante prova sentimenti segnati «da senso di emulazione e da volontà di superamento» (Guittone: 1994), tanto che nella fase giovanile stava maturando indubbiamente un vero e proprio «Dante guittoniano» (Blasucci: 2014, 1): tuttavia Dante prenderà le debite distanze dal Guittone *caposcuola*, rinnovando prima di tutto lo stile poetico, in particolare con il definitivo abbandono della municipalità linguistica (Barolini: 1999, 232). Questa distanza dantesca è anche dettata da una nuova idea di autorialità in relazione alla composizione delle liriche e alla creazione di una raccolta lirica: secondo l'interpretazione di Gragnolati, questa operazione di raccolta rende il *libello* dantesco «performativo, nel senso che non scopre né descrive il vero significato delle rime, ma le riscrive, creando delle nuove liriche che [...] non esistevano prima» (Gragnotati: 2018, 72): da questo risultato performativo deriva indubbiamente un nuovo concetto d'autorialità, in quanto il Dante *auctor-agens* (di continiana memoria) dovrà essere adeguato alle coordinate di *scriptor, compiler e commentator*. Il fine è quello di costituire un'originale «operazione di auto-esegesi» di una «figura autoriale che mette insieme i propri ricordi per costruire la narrazione del proprio passato» (Gragnotati: 2018, 70). Con la *Vita nova*, quindi, siamo di fronte a «un'idea di 'canzoniere'» (Alighieri: 2015, XIX) oltre che a un'«autointerpretazione estremamente cosciente e intenzionalmente mimetizza-

ta» ovvero una «sistemazione leggendaria della [...] personalità» di Dante (Curtius: 1992, 400), sebbene quello di Petrarca sia considerato il «primo vero ‘Canzoniere’ d’autore che istituzionalizza un genere di fortuna europea» (Manni: 2003, 187)⁷. In fin dei conti Guittone costruisce una poesia «molto più logica e concettualmente salda» (Auerbach: 2017, 37) e Petrarca, in quanto all’ordine e alla successione delle sue liriche⁸, fa in modo che «la narratività scaturisca dalla liricità» (Petrarca: 2018, LXXIII) in netto contrasto con l’integrazione prosaica dantesca e lo sperimentalismo moralistico guittoniano. Diversamente Dante, nel mezzo del cammino della vita di tale genere letterario, gli dà la forma di libro e costituisce finalmente un vero e proprio romanzo che tradisce la lirica ma rimane canzoniere-romanzo antecedente del *poema sacro* (Alighieri: 2015, 8). Non a caso Sanguineti definisce la *Vita nova* come *Bildungsroman*: perciò «sarà [...] storia di un’anima, e [...] romanzo, ma nella misura in cui è storia di un discorso lirico» (Alighieri: 2022, XVII) in quanto «non mira [...] al catalogo, ma al racconto» (Moleta: 1994, 267). La *Vita nova*, dunque, è un libro contaminato da una duplicità di lirica e narrativa (Barolini: 2006, 192), è un equilibrato compromesso tra «sermo interior» e «sonantia verba» (Bosco: 1984): è una prima raccolta di liriche investita dal peso della narrativa che serve a schiarire la poesia (Barolini: 2006, 195), «un testo eccentrico rispetto al genere» (Santagata: 1979, 127-128)⁹. Dunque, Dante si frappa perfettamente, emulando il modello guittoniano, tra la tradizione dei canzonieri della lirica italiana delle origini e l’innovazione petrarchesca che ha generato l’idea di sequenza lirica: prima della petrarchesca «operazione di ritorno all’ordine» (Petrarca: 2018, LXXIII), Dante compone un canzoniere ibridato anche nella forma (Alighieri: 2017, 29-30). Quel riflesso della letteratura medievale davanti alla novità dantesca si può esprimere in maniera esaustiva con le parole di Croce, secondo cui «Dante creò una nuova ‘tonalità’, in cui le varie forze e tendenze, sue e della età sua, si riunirono e si fusero, risolvendosi nell’eternamente umano» (Croce: 2021, 48), tanto che «nella *Vita nuova* egli ci mostra il germe di un canzoniere: un germe poi fiorito nelle mani del Petrarca» (Alighieri: 2017, 30). Nel frattempo, ci contentiamo di sapere che il «mistero d’amore» del *libello* è evidentemente «aperto ad una dimensione virtualmente ecumenica» (Alighieri: 2015, 26). Per noi rimane ancora un miracolo letterario, derivato dall’ibridazione di un genere tradizionale al fine di creare un canzoniere empiricamente eretico: un «libro subdolo» (Santagata: 1979, 127-128)¹⁰ ovvero «il libro del superamento dell’elegia» (Carrari: 2006, 14).

⁷ Notare il rapporto tra Dante e la lingua – che è «virtualmente ‘popolare’» (l’espressione, utilizzata da Mazzucchi, è riferita al *Convivio*) in uno stadio ancora embrionale (Mazzucchi: 2004, 18).

⁸ Sulla questione dell’ordine delle liriche della *Vita nova* cfr. Tonelli: 2018, vol. I, 183.

⁹ Cfr. Barolini: 2006, 414n.

¹⁰ Cfr. Barolini: 2006, 414n.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *Libro de las canciones y otros poemas*. Ed. Juan Varela Portas de Orduña. Trad. Raffaele Pinto. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*. Ed. Dante Pirovano y Marco Grimaldi. Roma: Salerno editrice, 2015.
- ALIGHIERI, Dante. *Rime*. Ed. Teodolinda Barolini. Milano: BUR, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita nova*. Ed. di Stefano Carrai. Milano: BUR, 2020.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida nueva*. Ed. R. Pinto. Madrid: Cátedra, 2021.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*. Ed. Edoardo Sanguineti. Milano: Garzanti, 2022.
- ANTONELLI, Roberto. *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere vaticano*. En LEONARDI, Lino (coord.). *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*. Firenze SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2017.
- BALDELLI, Ignazio. *Lingua e stile*. En BOSCO, Umberto (ed.). *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984.
- BALDELLI, Ignazio. *Dai siciliani a Dante*. En SERIANNI, Luca y Pietro TRIFONE (eds.). *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*. Torino: Einaudi, 1993.
- BAROLINI, Teodolinda. «'Cominciandomi dal principio infino a la fine' (V.N., XXIII, 15): forging anti-narrative in the 'Vita nuova'». En MOLETA, Vincent (ed.). *La gloriosa donna de la mia mente. A commentary on the Vita nova*. Firenze/Claremont: L. Olschki editore/The University of Western Australia, 1994.
- BAROLINI, Teodolinda. *Dante and the origins of Italian literary culture*. New York: Fordham University Press, 2006.
- BLASUCCI, Nicola. *Lecture e saggi danteschi*. Pisa: Edizioni della Normale, 2014.
- BOSCO, Umberto (ed.). *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984.
- CARRAI, Stefano. *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*. Firenze: Olschki, 2006.
- CARRAI, Stefano. *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella « Commedia »*. Firenze: Olschki, 2012.
- CASAPULLO, Rosa. *Storia della lingua italiana. Il Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel. «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV». En *Journal of Hispanic Research*, 1994, 2, pp. 323-354.
- CANTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 2001.
- CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Napoli: Bibliopolis, 2021.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e medioevo latino*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2008.
- GONZÁLES FERNÁNDEZ, María Isabel. «La 'Vita nuova', ejemplo de prosimetrum medieval». En PAREDES NÚÑEZ, Juan Salvador (coord.). *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: 1998.

- GRAGNOLATI, Marco. *Una performance senza gerarchia: la riscrittura bi-stabile della Vita nova*. En GRAGNOLATI, Marco y Carlo Luca Rossi (coords.). *Atti degli incontri sulle opere di Dante. Vita nova Fiore Epistola XIII*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2018.
- GRAGNOLATI, Marco y Carlo Luca Rossi (coords.). *Atti degli incontri sulle opere di Dante. Vita nova Fiore Epistola XIII*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018.
- GRIMALDI, Marco. *Filologia dantesca. Un'introduzione*. Roma: Carocci, 2021.
- GUITTONE D'AREZZO. *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*. Ed. Lino Leonardi. Torino: Einaudi, 1994.
- LEDDA, Giuseppe. *Dante*. Bologna: Il Mulino, 2008.
- LEDDA, Giuseppe. *L'ineffabilità nella Vita nova: retorica, mistica, narrativa*. En GRAGNOLATI, Marco y Carlo Luca Rossi (coords.). *Atti degli incontri sulle opere di Dante. Vita nova Fiore Epistola XIII*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2018.
- LEONARDI, Lino (coord.). *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2001(a).
- LEONARDI, Lino. *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*. En LEONARDI, Lino (coord.). *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001(b).
- LEPORATTI, Roberto. «'Io spero dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna' (V.N., XLII, 2): la 'Vita nuova' come retractatio della poesia giovanile di Dante in funzione della «Commedia»». En MOLETA, Vincent (ed.). *La gloriosa donna de la mia mente. A commentary on the Vita nova*. Firenze/Claremont: L. Olschki editore/The University of Western Australia, 1994.
- MANNI, Paola. *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- MANNI, Paola. *La lingua di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- MAZZUCCHI ANDREA. *Tra Convivio e Commedia. Sondaggi di filologia e critica dantesca*. Roma: Salerno editrice, 2004.
- MENEGHETTI, Maria Luisa. *Il corredo decorativo del canzoniere palatino*. En LEONARDI, Lino (coord.). *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2001.
- MOLETA, Vincent. «The 'Vita Nuova' as a Lyric Narrative». En *Forum Italicum*, 1978, 12, pp. 369-390.
- MOLETA, Vincent. *La gloriosa donna de la mia mente. A commentary on the Vita nova*. Firenze/Claremont: L. Olschki editore/The University of Western Australia, 1994.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan Salvador. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori, 2018.
- SANTAGATA MARCO. *Dal sonetto al Canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1979.
- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- SAVINO, Giancarlo. *Il canzoniere palatino: una raccolta 'disordinata'?*. En LEONARDI, Lino (coord.). *I canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2001.

- SERIANNI, Luca y Pietro TRIFONE. *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*. Torino: Einaudi, 1993.
- SERIANNI, Luca. *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*. Roma: Carocci, 2019.
- TONELLI, Natascia. *I tempi della poesia, il tempo della prosa: a proposito di alcune visioni della Vita nuova*. En GRAGNOLATI, Marco y Carlo Luca ROSSI (coords.). *Atti degli incontri sulle opere di Dante. Vita nova Fiore Epistola XIII*. Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2018.
- TORO, María Isabel y Gema VALLÍN. «Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castellano». *Revista de poética medieval*, 2005, 15, pp. 93-106.
- VALLI, Luigi. *Il linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d'amore*. Torrazza Piemonte: Amazon Italia Logistica S.r.l, 1928.

L'ABBIGLIAMENTO NELLA POESIA DEI GIOCOSI NEL LORO CONTESTO SOCIALE

EMILIANA TUCCI
Universidade da Coruña

ABSTRACT

Il medioevo poetico italiano assume le sembianze di una sorta di Giano Bifronte nel quale da un lato della faccia troviamo stereotipi e canoni stilistici propri dell'epoca (come l'immagine iconica della donna angelicata legata all'idea di amore irraggiungibile e la corrispondente solennità dei versi attraverso i quali si esprimono questi ideali) e dall'altra ci troviamo di fronte a un fenomeno unico nel suo genere attraverso la penna dei poeti giocosi che ci offrono un autentico spaccato della loro realtà. In questo contributo ci occupiamo di selezionare gli indumenti e gli accessori presenti nei sonetti dei giocosi con il fine di ottenere uno spaccato del loro contesto sociale.

Keywords: poeti giocosi; abbigliamento; moda; medioevo.

ABSTRACT

The Italian poetic Middle Ages is like a Janus in which on one side of the face we find stereotypes and stylistic canons of that time (such as the iconic image of the angelic woman linked to the idea of unattainable love and the corresponding solemnity of the verses through which these ideals are expressed) and on the other we are faced with a unique phenomenon represented by the «giocosi poets» which give us an authentic cross-section of their reality. In this paper we deal with selecting the clothes and accessories present in their sonnets with the aim of obtaining a cross-section of their social context.

Keywords: poeti giocosi; clothing; fashion; Middle Ages.

LA DELICATEZZA DELLA SCRITTURA e la dolcezza delle tematiche della poesia del dolce stil novo si scontrano, come è risaputo, con un lessico piuttosto basilico, una realtà alquanto rozza e priva di orpelli dei rimatori realistici apparsi a partire dal Duecento soprattutto in Toscana. Nonostante il cambio di registro, però, non bisogna pensare a questi poeti come ignari dei canoni stilnovistici. Vi sono autori come Rustico di Filippo, che divide la sua produzione tra elementi aulici e bassi, o come Cenne da la Chitarra, giullare aretino, che manifesta una invidiabile padronanza della tecnica della versificazione, come dimostrerà nella risposta ai *Sonetti dei mesi* di Folgore praticando l'«enuig» della poesia trobadorica.

Ed è per il suddetto motivo che la nomenclatura attribuita a questo gruppo di poeti non è univoca: ciò si deve alla ricchezza delle tematiche trattate e dei rappresentanti che ne fanno parte. Nei testi di letteratura o nei saggi critici, ci imbattiamo in una terminologia piuttosto variegata: i riferimenti a poeti «comici», «borghesi», «giullareschi» o ad una poesia «giocosa» e ancora «realistica» sono alcuni tra i modi più frequenti per definire una realtà alquanto complessa. In effetti, ognuno di questi attributi apporta un'accezione alla produzione lirica della suddetta corrente poetica. L'aggettivo «comico» si riferisce al registro popolare e dialettale della lingua; «borghese» è la realtà sociale, nella sua eterogeneità, alla quale appartenevano alcuni dei suoi rappresentanti e i soggetti da loro descritti; «giocosa» è la poesia per l'uso della parodia, della farsa e del doppio senso, ma è soprattutto «realistica» poiché ritroviamo uno spaccato della quotidianità senza filtri, un affresco dipinto con verosimiglianza in cui affiorano i dettagli più rudi e triviali della vita di ogni giorno¹.

Il punto di partenza del nostro contributo deriva dalle descrizioni così fortemente realistiche che i poeti realizzano nei loro componimenti, per concentrarsi su uno degli aspetti che da tali descrizioni emerge: quello dell'abbigliamento dell'epoca². Attraverso un'attenta analisi dei testi poetici, abbiamo intercettato tutti i nomi che si riferiscono al vestiario sia maschile che femminile, creando così un *corpus* composto da trentaquattro elementi diversi. Per comodità, divideremo la raccolta di termini in cinque parti corrispondenti ai capi che si riferiscono alla testa, al busto e ai piedi; successivamente analizzeremo le parole che indicano vesti intere e termini generici sul vestiario; infine, completeremo il capitolo con una sezione dedicata agli accessori.

¹ Per un panorama generale sulla poesia dei poeti giocosi ci rimettiamo a Orvieto e Brestolini: 2000.

² L'aspetto giocoso e quello realistico li accomuna con la poetica della *cantiga d'escarnho e mal dizer* galiziano-portoghese, in cui proprio tutto ciò che si riferisce all'abbigliamento occupa un posto importante nei versi di questi trovatori peninsulari. Si vedano, a questo proposito, i lavori di Vallín (2019; 2022 e 2023).

LA TESTA

Lungi dall'essere solo una prerogativa femminile quella di indossare cappelli ed ornamenti come veli o ghirlande, nel Medioevo era consuetudine anche maschile indossare «cuffie» (Imperio: 2012, 104-105 e ss.), molto spesso di lino bianco o di seta, chiamate anche «ovete» o «infule», così come cappucci più o meno ricchi e decorati o berretti. Nei testi consultati, sono otto le occorrenze che riguardano capi da portare in testa, di cui tre prettamente femminili. Nonostante l'uso diffuso di questi copricapi, anticipiamo che non sono molte le occorrenze riscontrate nelle poesie.

La prima parola che abbiamo rintracciato è «benda». In termini generali, «benda» si riferisce a una «striscia di stoffa da avvolgere ai capelli o velo per coprire il volto indossato come ornamento, come segno di purezza e fedeltà, o come segno di consacrazione alla divinità». Nel poema *Anima mia, cuor del mi' corp', amore* di Cecco Angiolieri, però, appare nella locuzione «portare benda». In questo sonetto, il poeta esorta la sua amata a ricambiare il suo amore ed è così impaurito da un eventuale suo rifiuto, che pronuncia le seguenti parole: «che 'n ora 'n ora par che '1 cuor mi fenda / per la gran pena, ch'i' ho del tremore / ched i' non t'abbi anzi che porti benda». A Cecco, dunque, potrebbe scoppiare il cuore da un momento all'altro per la paura che ella si sposi prima che lui possa averla. L'espressione «portare benda», presente anche in Dante, fa infatti riferimento alle donne vedove o sposate, come ricorda Lanza (1990, 43): «Si ricordi che le donne maritate portavano delle strisce di seta o di tela nera con soggolo a mo' di velo, mentre le vedove le avevano bianche».

Un altro indumento inerente al capo è il «cappello». Il primo componimento nel quale ci imbattiamo con questo termine è del toscano Pieraccio Tedaldi, precisamente nella poesia *E piccoli fiorin d'argento e d'oro*. Il tema trattato nel sonetto è un *leitmotiv* del genere realistico, vale a dire le continue lamentele dei poeti per la scarsità di denaro. Nello specifico, il Tedaldi si serve di un modo di dire per esacerbare la sua situazione economica alquanto precaria: «Ed io n'ho spesso vie maggior bisogno, / più che non ha il tignoso del cappello». Avere bisogno di qualcosa «come il tignoso del cappello» allude alla necessità spasmodica di qualcosa, ed è un modo di dire che, come ricorda Treccani (2012, 133), sopravvive fino al Cinquecento. In un contesto più concreto, ritroviamo «cappello» nel sonetto di Folgore da San Gimignano, *Martidie*, appartenente ai *Sonetti della semana*. Sulla falsariga del tema del *plazer*, il poeta costruisce una corona della settimana in cui consiglia ai lettori di godere ogni giorno dei piaceri della vita. In *Martidie* ci imbattiamo nell'esaltazione di temi bellici e nella descrizione dell'abbigliamento militare maschile, nello specifico, nel verso in cui parla di uomini «armati de loriche e di cappelli». In questo caso, non possiamo pensare ad un generico copricapo, ma, come conferma il

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO) si tratta di una «copertura per il capo in cuoio, ferro o altro metallo, elmo». Le «loriche», invece, sono delle corazze.

L'ultima occorrenza di «cappello» viene intercettata anche in un genere poetico caro ai poeti realistici: la tenzone. Nella *Tenzzone tra Cione e Neri Moscoli*, in cui il primo racconta di una sua avventura nella città di Ascoli Piceno al suo amico Neri, Cione pronuncia le seguenti parole: «Embraccio el scudo, all'acciom' el cappello, / e tutte glie nemice ce desfida». Anche in questo caso, come nel precedente, si intende per cappello un elmetto.

La parola «cappuccio» appare solo nel sonetto *Allegrezza* di Folgore in cui assistiamo alla descrizione dell'Allegria, totalmente umanizzata e rappresentata da una fanciulla. In effetti, tutta la composizione abbonda di dettagli sull'abbigliamento come se si trattasse di una donna; in particolar modo, *Allegrezza* indossa un «cappuccio con ghirlanda 'n testa». Sempre in Folgore, in *Dicembre*, il poeta consiglia di abbigliarsi con «cappucci fini». Sulla testa dei vari personaggi, appaiono altri elementi, come la «cervelliera». Questo termine viene definito come «cappelletto di ferro che si porta in capo a difesa»³. Sono di Cecco Angiolieri i primi versi in cui troviamo «cervelliera», nel sonetto *I son venuto di schiatta di struzzo*. Il poeta racconta di come un militare fosse stato costretto a vendere tutti i suoi averi, armatura inclusa, per poter mangiare. Negli ultimi tre versi troviamo la parola «cervelliera»: «La lancia non vi conto, che m'è tolta; / ma '1 tavolaccio con la cervelliera / mi vanno in gola, e già danno volta». Nella rivendita dei suoi beni, il soldato non può includere la lancia, ma può invece rivendere sia il tavolaccio (lo scudo) sia la cervelliera per «trasformarli» in cibo.

Di stampo militare è anche il sonetto *Una bestiuola ho vista molto fèra* di Rustico di Filippo, in cui il poeta si serve della descrizione dell'armatura per definire il carattere grottesco del protagonista. I versi utili per la nostra indagine sono i seguenti: «Una bestiuola ho vista molto fèra, / armata forte d'una nuova guerra, / a cui risiede sì la cervelliera, / che del legnaggio par di Salinguerra.» Con un taglio decisamente ironico, Rustico definisce il guerriero come un animaletto molto feroce armato di propositi bellicosì, a cui sta così bene la «cervelliera» che sembra essere della stirpe dei Salinguerra. Il TLIO definisce la «cervelliera» come «Elmo leggero, calotta di ferro usata per proteggere il cranio».

Un altro indumento relativo alla testa è la «cuffia», definita dal TLIO come un «copricapo fatto di panno o d'altro, portato sia dalle donne che dagli uomini, spesso legato con due nastri o bende». L'unica occorrenza è rintracciabile nel sonetto di Rustico di Filippo *Ne la stia mi par esser col leone*, in cui il poeta descrive

³ Accezione del *Dizionario della lingua italiana di Tommaseo* (<http://www.tommaseobellini.it/#/>). D'ora in poi TB.

con precisione l'olezzo e la sporcizia di un tal Lottieri. Riferendosi all'untuosità dei capelli afferma che «la cuffia faria ricco un oliaio», ovvero che il grasso estrapolato dalla cuffia è così tanto, che farebbe felice un produttore di olio.

Gli ultimi due capi d'abbigliamento che riguardano il volto sono prettamente femminili e si riscontrano nei versi di Folgore e di Tedaldi. Il primo è «ghirlanda», presente nel sonetto *Allegrezza*, in cui la personificazione dell'Allegria in una donzella, la fa vestire con un «cappuccio con ghirlanda in testa». In questo caso, il significato del termine è quello più generico definito dal TLIO come «corona di fiori (anche intrecciata a erbe, foglie e fronde d'albero) posta sopra il capo come acconciatura femminile». Vi sono però, due sonetti di Folgore, uno contenuto nella *Corona dei mesi*, e l'altro nella *Corona della settimana*, in cui questa parola assume un significato più specifico. In *Di maggio* il poeta sottolinea le virtù del suddetto mese, rallegrato dalla presenza di cavalli ornati di tele preziose «e piover da fenestre e da balconi / en giù ghirlande e 'n sù melerance». In *Mercoledì*, mette in risalto prima la ricchezza e la bontà delle carni da servire in questo giorno: «lepri, starne, fagian e paoni, / e cotte manze ed arrostiti capponi» e poi esalta le «donn'e donzelle star per tutte bande, / figlie di re, di conti e di baroni, / e donzelle e giovani garzoni / servir portando amorose ghirlande». In entrambi i casi, «ghirlanda» assume il significato di «simbolo degli innamorati. Ghirlanda dell'amore» (TLIO).

L'ultimo vocabolo riconducibile alla categoria del viso è «velo». L'unica occorrenza è stata individuata nel sonetto di Tedaldi *La gaia donna che, del mio paese*, in cui il poeta ironizza sulla somiglianza fisica di due donne: una del suo paese e l'altra romagnola. Nei primi versi dedicati alla compaesana appare «velo»: «La gaia donna che, del mio paese, / vidi fra l'altre donne ch'eran molte, / con velo in capo e colle trecce avvolte, / acconcia adornamente a la lucchese». In questi versi, Tedaldi scova tra la folla la donna con un velo in testa, delle trecce e degli adorni alla lucchese.

IL BUSTO

Tra i capi di abbigliamento attinenti al busto più usati nei secoli XIII e XIV ricordiamo i mantelli di vario tipo, lunghi o corti, o la «schiavina», «un mantello da pellegrini o da pescatori e marinai» (Imperio: 2012, 64), o ancora, la «socca», altro tipo di manto posto sopra ai vestiti. Un altro elemento relativo al busto estremamente diffuso è il «farsetto», una sorta di giubba che si indossava sulla camicia. Non tutti i suddetti capi appaiono nei testi da noi consultati: relativi alla parte superiore del corpo, infatti, abbiamo identificato sette indumenti, molti dei quali sono prettamente maschili.

Tra gli indumenti usati per coprire il busto abbiamo individuato la «cappa». Si tratta di un «lungo e ampio mantello di varia foggia con cui avvolgere l'intera

persona. Spesso fornita di cappuccio, e con lembi che ricadevano sulle spalle, poteva essere tessuta con panno comune oppure anche con stoffa di pregio ed essere quindi riccamente ornata» (TLIO). La prima occorrenza si trova nel sonetto *Amor, quando sopra m'apresti l'arco* del notaio trevigiano Niccolò del Rosso. Si tratta di un componimento in cui il poeta maledice l'arco sferratogli da Amore e desidera morire a causa del rifiuto della dama bramata. Nei primi versi riscontriamo la presenza di «cappa»: «Amor, quando sopra m'apresti l'arco, / l'anema mia iscolorita e fiappa, / tement'è stretta sotto la tua cappa». Quando Amore prepara la sua freccia, l'anima debole del poeta si rifugia sotto il suo mantello, la sua protezione. Si tratta, ovviamente, di un uso metaforico del termine che, come afferma Marti (1956, 461), costituisce la locuzione «sotto la tua cappa».

Più frequente è la presenza, nei testi realistici, del «farsetto». Si tratta di un «indumento maschile e femminile, per lo più foderato internamente, che, indossato al di sotto di altre vesti, copriva per intero il busto» (TLIO). La prima occorrenza appare nel sonetto di Cecco *I son venuto di schiatta di struzzo*. Nei versi che seguono, il protagonista si ritrova con una gorgiera «Parte dell'armatura che protegge il collo» (TLIO) che baratterà per avere da bere insieme al farsetto: «Ma egli m'è rimasa una gorgiera, / a quale m'ha a dar ber pur una volta, / e manderolla col farsetto a schiera». Il «farsetto» appare nella *Tenzzone tra ser Cecco Nuccoli e Gilio Lelli*, perugini di cui si hanno poche notizie. Il tema della tenzone è il denaro: Cecco ha venduto una puledra e ha perso il denaro ricavatone, scatenando l'ira del padre che, per punirlo, lo obbliga a ristrettezze economiche. Nella tenzone, la parola «farsetto» appare due volte: «Nel tempio santo non vidd'io mai pietra / nuda e scoperta, com'el mio farsetto» e «ched ei mi vesta: ch'esso s'è disposto / di non mettere in me un denai' di costo: / per ch'el mi fé' un farsetto». Nel primo caso, Cecco definisce il suo farsetto come semplice ed economico mentre nel secondo caso assistiamo ad una promessa fatta dal poeta al padre: «dato che a suo tempo mi ha fatto dono di un farsetto, in cambio della mia promessa» (Mancini e Reale: 1996, 110), cioè quella di non giocare più a «tavole e a zara».

La seconda tenzone oggetto di studio è quella già citata tra Cione e Neri Moscoli in cui «falsetto», variante di «farsetto», appare in due occasioni. Nella prima, Cione parla della trasformazione di un «catelano» in un farsetto: «io fé' del catelano⁴ / falsetto stretto». Nella risposta di Neri, troviamo lo stesso termine nei versi «E del falsetto, se pòi far lo sconto: / non ve bisogna pagar l'ancontano», ossia «e quanto al farsetto, se ne può parlare a parte (proprio perché suscettibile di sconto [il termine sconto è metaforico])» (Mancini e Reale: 1996, 130).

⁴ Tra le varie accezioni attribuite a «catelano», riportiamo quella del TLIO: un «ampio mantello di lana della Catalogna».

Tra gli indumenti ricollegabili al busto, troviamo la «cintura». La definizione generale ci viene data dal TLIO che la descrive come una «fascia di pelle, tessuto o altro, che si cinge attorno ai fianchi per reggere gli indumenti, per tenerli aderenti, o per semplice ornamento. Cordone indossato dai frati, cingolo». I casi a noi noti nei testi consultati appartengono a Folgore, nel poema *Allegrezza*, e in Tedaldi. Nel primo caso, continua la descrizione dell'Allegria che indossa, tra le altre cose, una «cintura inorata d'argento». Nel sonetto di Tedaldi *Qualunque m'arrecassi la novella* assistiamo al misogino desiderio del poeta di trovare la moglie morta, giacché si pente di essersi sposato ed è disposto a rinunciare a «cintura e borsa con danar fornita» qualora qualcuno gli portasse la gioiosa novella del decesso della consorte.

Nel sonetto *Di settembre* di Folgore e nella risposta di Cenne, segnaliamo la presenza dei «guanti», definiti in prima accezione dal TLIO come un «indumento di pelle conciata, di lana o di altro tessuto che riveste la mano secondo la sua conformazione anatomica, usato per ripararsi dal freddo oppure per motivi di igiene o di eleganza». Ma in Folgore non sembra avere questa connotazione; in *Di settembre*, il poeta tesse le lodi della caccia e ne descrive i principali elementi: «falconi, astori, / smerletti, sparvieri; /lunghe, gherbegli, geti con carnieri, / brachetti con sonagli, pasto e guanti».

Come suggerisce Marti (1956, 369), i guanti sono quelli «per tenere in mano il falcone» e così lo conferma anche il TLIO: «bracciale di pelle spessa, aperto nella parte inferiore, all'altezza del gomito, usato nella caccia per reggere il falcone». In risposta a Folgore, Cenne si diletta nel ribaltare i deliziosi piaceri settembrini con la mestizia della misera quotidianità: «assiuoli, barbagianni, allocchi tanti, / quanti ne son de qui a Monpeslieri; /guanti di lana, borse da braghieri».

Nei versi di Cenne, «guanti» mantiene il significato presente in *Di settembre* di Folgore.

Il «mantello» appare, prima di tutto, nel menzionato sonetto della *Corona dei mesi* di Folgore, *Di dicembre*. Sempre sulla falsariga del *plazer*, il poeta ci svela i vantaggi di questo mese: grandi sale con fuochi accesi in cui giocare a dadi, deliziosi manicaretti da assaporare e raccomanda di vestirsi di «mantelli / e di cappucci fini e smisurati».

L'altra occorrenza appartiene al sonetto dialogato del senese Niccola Muscia *Ècci venuto Guido a Campostello*, in cui racconta il pellegrinaggio di Guido Cavalcanti a Santiago de Compostela interrotto a Nîmes, probabilmente per motivi di salute. «Mantello» appare nei seguenti versi: «Ècci venuto Guido a Campostello / o ha recato a vender canovacci? / Ch'e' va com'oca a càscali 'l mantello». Vale a dire: «Cavalcanti è andato a Santiago o è andato a vendere strofinacci? A chi va come un'oca gli cade il mantello».

Nel già citato componimento *I son venuto di schiatta di struzzo* di Cecco Angiolieri, il soldato scambia i suoi indumenti per cibo, «ché d'un corsetto ho fatto mie vivande», ovvero ha scambiato il suo corsetto per poter mangiare. Il significato di «corsetto» in questo contesto è «parte dell'armatura, in ferro, che protegge il busto» (TLIO).

Per concludere questa sezione, includiamo il «tabarro», «ampio mantello da uomo, di panno grosso e pesante» (TLIO) presente in *Di dicembre* di Folgore, dove il poeta raccomanda alla sua brigata «E siate ben vestili e foderati / di guarnacch'e tabarri e di mantelli».

I PIEDI

Non si hanno molte notizie sul tipo di calzature usate nei secoli XIII e XIV e, in generale, in tutto il Medioevo. Se nel Duecento la calzatura tipica era uno stivaletto, nel secolo successivo, ad esempio, riscontriamo nelle donne veneziane i «calcagnini», degli «zoccoli a trampolo che sollevavano i piedi da terra di parecchi centimetri» (Imperio: 2012, 83), oppure delle scarpe allungate per le dame della fine del Duecento (Muzzarelli: 1996, 34). Vi sono altresì diversi modelli di scarpe di pelle come i «calcetti» o gli «scapini», o ancora altri esemplari dalla fattura più leggera come le «mule o «mulete» o degli zoccoli chiamati «muloti» o i «patiti», la cui suola era di legno.

Nei testi da noi consultati abbiamo riscontrato ben poche occorrenze; concretamente, quattro: «calciaretto», «calzari», «calze» e «pianelle».

Il «calciaretto» è un «modesto paio di calzari» (Marti: 1956, 789) ed è presente nella già ricordata *Tenzone tra ser Cecco Nuccoli e Gilio Lelli*, nei versi «che, s'él te bisognasse un calciaretto, / sonarà sempre simigliante cetra», la cui parafrasi è «se avessi estrema necessità di un modesto paio di calzari, insisterà sempre sul medesimo motivo (di diniego)» (Mancini e Reale: 1996, 112).

I «calzari» indicano un termine generico per «calzatura, scarpa (di vario genere); sandalo, stivale» (TLIO) e sono presenti, in primo luogo, nel sonetto di Meo dei Tolomei *Boccon in terr'a piè l'uscio di Pina*, in cui Meo narra di aver assistito ad una conversazione tra due amanti, Mino Zeppa ed una certa Pina. Nel dialogo tra i due, Zeppa offre del denaro a Pina con le seguenti parole: «Almen piglia da me questi danari, / così come ti cale del mi' occhio: / si n' avra' già un paio di calzari».

Anche nel botta e risposta poetico tra Folgore e Cenne, assistiamo alla presenza dei «calzari». Il primo, nel sonetto *Di febbraio* parlando di «corte gonnelle con grossi calzari». E il secondo di Cenne che parla di «orsi grandi vegli montanari, / e, voi cacciando con rotti calzari».

La «calza», di cui abbiamo solo un caso, è un «indumento che avvolge, riveste il piede e la gamba in parte o completamente a mo' di calzoni. Di diverse fogge: più o meno aderente, con o senza pedule, con staffa oppure dotato di suola come un calzare» (TLIO). Insieme a «pianelle», appare nel sonetto *Allegrezza* di Folgore: «E ritto l'ha in calze ed in pianelle». La pianella è un «calzamento de' piedi, che non ha quella parte che copre il calcagno» (TB).

VESTI INTERE E TERMINI GENERICI SUL VESTIARIO

In questa sezione abbiamo riscontrato l'assenza di alcuni termini che nel resto dei testi medievali appaiono con frequenza. Il primo è «roba»: si tratta di un termine generico che si riferisce a un «completo costituito da gonnella, guarnacca e mantello» (Muzzarelli: 1999, 359). Così come «roba», anche «cotta» risulta mancante nei testi dei poeti realistici. La «cotta» è una «sorta di veste maschile e femminile» (TLIO). Allo stesso modo, anche i termini riscontrati come «camicia» o «guarnacca», sono comunque scarsi rispetto alla frequenza d'uso che appare nella banca dati TLIO.

Il primo termine nel quale ci siamo imbattuti è «gonnella». Si tratta di una «veste di varia forma, che copre il corpo e le gambe, non divisa su queste, che si può portare sotto un altro abito» (TLIO), una sorta di sottoveste. Tra i testi che abbiamo già citato, «gonnella» appare in *Di febbraio* di Folgore («corte gonnelle»), in *Qualunque m'arrecassi la novella* di Tedaldi («io gli darei guarnaccia o vuoi gonnella») e nella *Tenzzone tra ser Cecco Nuccoli e Gilio Lelli* in cui ser Cecco dice «e porto una gonnella senza occhietto». Tra i nuovi testi, menzioniamo *Sù, donna Gemma, con la farinata* di Rustico di Filippo (Buzzetti Gallarati: 2005, 87). L'oggetto del componimento è la magrezza di Mita e per questo donna Gemma le prepara una farinata, «Ché la gonnella, che s'è l'era stretta, / se ne porian far due, ben lo vedete».

Nel sonetto *Salute manda lo tu' Buon Martini* di Cecco Angiolieri ci imbattiamo in «gonnella»: «asciughianci al gheron de la gonnella, / quando no' s'iam ben unti di sevaglia». In questi versi, Cecco racconta che non avendo tovaglioli per pulirsi la bocca, erano stati costretti a farlo con l'orlo (gheron) della gonnella.

Un altro capo di abbigliamento simile ad una sottoveste è la «camicia», definita dal TLIO come «veste di sotto simile alla tunica, lunga fino alle anche, indossata sotto gli altri indumenti. || Spesso in dittol. con *brache* e *gonnelle*». Nei testi da noi consultati, abbiamo riscontrato una sola occorrenza nel sonetto di apertura alla riposta della *Corona dei mesi* di Cenne, *A la brigata avara senza arnesi*, nel verso «e in camicia stieno tutti i mesi».

Nei nostri testi è presente anche la «cottardita», una «sorta di veste maschile e femminile attillata» (TLIO) che appare nel titolo del sonetto di Cecco Angiolieri *Un danaio, non che far cottardita*.

Un altro capo di vestiario presente nei testi è la «guarnacca», la cui accezione è «veste piuttosto lunga, senza maniche, in genere foderata di pelliccia e fornita di cappuccio, da indossare sopra la gonnella e sotto il mantello» (TLIO). Il suddetto termine appare in *Di dicembre* di Folgore, nei versi in cui il poeta raccomanda «E siate ben vestiti e foderati / di guarnacch'e tabarri e di mantelli», così come emerge nel sonetto *Qualunque m'arrecassi la novella* di Tedaldi, dove il poeta darebbe qualunque cosa, anche «guarnacchia o vuoi gonnella», pur di disfarsi della consorte.

Il lessico inerente al vestiario in termini generici si limita a quattro parole che abbiamo rintracciato nei testi. In primo luogo, citiamo «panni» cioè «vestimenti di qualunque materia» (TB). La prima occorrenza che segnaliamo si trova nel sonetto dialogato di Cecco Angiolieri *Becchin'amor! — Che vuo', falso tradito?*, nella locuzione «Tègnoti per li panni?», un «modo di dire per intendere 'cosa ti impedisce di andartene? Nessuno ti trattiene'» (Castagnola: 1995, 123). Ritroviamo «panni» in altri due poemi dell'autore menzionati in precedenza, *I son venuto di schiatta di struzzo* e *Salute manda lo tu' Buon Martini*. Nel primo, un soldato è costretto a vendere tutti i suoi vestiti in cambio di cibo: da qui il verso «s'i' ho mangiat' i panni, il ver si spande», ovvero «ho mangiato i panni, è la verità a dimostrarlo» (Cavalli: 1959, 137). Nella critica agli usi e costumi tedeschi del sonetto *Salute manda lo tu' Buon Martini*, Cecco cita «la buona usanza de li panni lini», cioè la buona abitudine dell'uso dei vestiti di lino. Il termine «panni» risulta essere molto presente nei sonetti dei mesi di Cenne, usato in tre occasioni: in *Di gennaio* «stare come ribaldo in arnese, / con panni rotti, senza alcun denaio», cioè essere vestiti come un mendicante, con i vestiti rotti e senza denaro (Berisso: 2011, 285); in *Di luglio*, come consiglio per sconfiggere la calura estiva «con panni grossi lunghi d'eremita» (con vestiti lunghi e modesti a mo' d'eremita) e in *Di dicembre* parlando di «ancor panni pochi», cibo scadente e «panni rotti e debriliati», ossia vestiti sudici e cascanti (Martì: 1956, 411).

Nella terza parte della *Tenzone tra Cecco Nuccoli e Cuccio di Messer Gualfreduccio Baglioni*, Cecco pronuncia la seguente frase: «ch'io veggia a lui vestiti'i novi panni», che significa «veda rivestito da lui con nuovi abiti (cioè: gratificato di un trattamento come mai prima d'ora)» (Mancini e Reale: 1996, 146).

Da ultimo, riportiamo l'occorrenza trovata nel sonetto *El maladetto di che io pensai* di Tedaldi, in cui il poeta maledice il giorno in cui si è risposato; per questo, pronuncia le seguenti parole: «El maladetto di che io pensai / e poi ch' i' consentì di rammogliarmi, / dovea con tutti i panni sotterrarmi, / sì che vivuto più non fussi mai», come a dire, il maledetto giorno in cui pensai di risposarmi avrei dovuto sotterrarmi tutto vestito.

La «vesta» è un termine generico, come «panni», per indicare, semplicemente, i vestiti; tuttavia, il TB chiarisce che la «vesta» è «parte del vestimento. Perché s'intenda tutto il necessario al vestire, bisogna dir *Vesti*. – Il cappello e le scarpe non entrano tra gli abiti, ma sì nel vestire. Camicie, calze, non son abiti, ma vestimenti». La prima occorrenza del termine «vesta» emerge nel sonetto *Sempre che la bella gola se sflibba* di Niccolò del Rosso, di cui riportiamo lo stralcio pertinente alla nostra indagine: «Sempre che la bella gola se sflibba, / Amore lo meo cor pon'en deposito / appo lei: che tanto ve sta reposito, / fin che l'adorna vesta se reflibba». Il poeta gioca con la visione del collo dell'amata e con le sensazioni provocate dalla slegatura della fibbia che lo copre: quando vede il suo collo, il suo cuore va verso di lei, fino a quando non riallaccia la veste decorata.

Nella *Tenzzone tra Gilio Lelli, Trebaldino Manfredini e ser Cecco Nuccoli*, ci imbattiamo nella frase «ché mill'anni me par ch'io sò' tua vesta», interpretata da Mancini e Reale (1996, 134) come «espressione in alternativa realistica a quella aulica 'sotto la tua ombra'».

Nella già citata *Tenzzone tra Cecco Nuccoli e Cucco di Messer Gualfreduccio Baglioni*, Cucco parla a Cecco di una «nova vesta averà quel Giasonne». Il verbo «vestire» si nominalizza in alcuni testi per fare riferimento ai capi di abbigliamento in generale. Nel sonetto *Lunidia*, il «ben vestire» appare negli ultimi versi del componimento.

I «vestiti» sono presenti nei sonetti di Folgore e appaiono in tre occasioni. In *Di gennaio*, il poeta elenca le bellezze del mese e, tra queste, ritroviamo i «vestiti di doagio e di rascese», vale a dire abiti provenienti da Douaix, famosa per le sue stoffe e di «rascese», lana che veniva dalla Rascia (Martì: 1956, 361). In *Di luglio* l'autore si riferisce al «vestir zendadi di bella partita» cioè di vestire di sottili drappi di seta di qualità. In *Di dicembre* Folgore raccomanda «E siate ben vestiti e foderati / di guarnacche, tabarri e di mantegli».

GLI ACCESSORI

Uno dei temi ricorrenti nella poesia dei giocosi è il denaro. È per questo che tra gli accessori di moda più frequenti nelle opere analizzate ci imbattiamo spesso in quelli che, modernamente, definiremmo portafogli o portamonete. Un altro fattore che senza dubbio influisce sull'abbondanza dei termini relativi ai portamonete è la quasi totale assenza di tasche negli abiti (Imperio: 2012, 112); pertanto era necessario creare dei «portaoggetti» per poterli trasportare.

Il termine più generico è «borsa», che poteva essere sia un oggetto umile che di lusso, a seconda del materiale e degli ornamenti più o meno preziosi. La «borsa» viene definita dal TLIO come «sacca di tessuto o di cuoio adoperata per il trasporto

o la conservazione di oggetti vari, e specific. denaro». Il suddetto termine risulta essere molto usato tra i giocosi e appare in alcuni componimenti di Folgore, tra cui in *Di febbraio*. Oltre alle gioie della caccia, il poeta cita «le borse fornite di danari», così come in *D'agosto* «la vostra borsa sempre a bocca pas», cioè sempre aperta, per poter spendere, o in *Di settembre* dove «la vostra borsa si' acconcia a spendere». In *Allegrezza*, Folgore immagina l'Allegria vestita «in calze ed in pianelle, / borsa, cintura inorata d'argento». In risposta alle tasche piene di Folgore, si contrappone Cenne che in *Di agosto* parla della «borsa di ciascuno stretta e vana», vale a dire senza denaro, mentre nel sonetto *Di settembre* menziona le «borse da braghieri», «cinte di sostegno per le borse» (Bettarini: 2012, 81). Nel sonetto di Meo Tolomei *L'altrier si mi ferio una tal ticca*, la parola borsa appare due volte. Una madonna si precipita dal poeta chiedendogli: «Non avrestù cavelle in borsa?», ovverosia «avresti dei soldi?», ma questa va via «con la borsa queta», con la borsa vuota. Di Cecco Angiolieri è la poesia *Così è l'uomo, che non ha denari*, il cui tema è ben esplicito, in cui il poeta menziona «la sua borsa ben fornita». In *Or odite, signor, s'ì ho ragione*, sonetto in cui Cecco parla di una borsa che aveva «gran dignitate», poiché conteneva fiorini, mentre in *Un danaio, non che far cottardita*, sempre Cecco lamenta di non avere in borsa nemmeno un soldo per comprare una cottardita alla sua amata: «Un danaio, non che far cottardita, / avess'ì sol, tristo! ne la mia borsa!». Nel celeberrimo *Tre cose solamente mi so' in grado* Cecco rivela di essere senza soldi attraverso i versi «Ma sì me le convèn usar di rado, / ché la mie borsa mi mett'al mentire».

Al lucchese Pietro dei Faitinelli appartiene *Già per minacce guerra non se vènze*, componimento dalla tematica bellica in cui appare il termine «borsa» nel verso «né per la borsa stringer, ciò m'è avviso». La locuzione «tenere la borsa stretta» ha un significato specifico: si riferisce, infatti, ad «amministrare o prendere a gestire il proprio patrimonio con grande parsimonia o con avarizia» (TLIO).

Ser Cecco Nuccoli in *Èl mi rincesce sì lo star di fuore* dice di andare «a la taverna, colle borse ceppè». Anche il Tedaldi ricorre spesso a questo termine: in *Qualunque m'arrecassi la novella*, il poeta darebbe qualunque cosa pur di disfarsi della moglie, anche «cintura e borsa». In *E piccoli fiorin d'argento e d'oro*, invece, si lamenta della scarsità di denari, e usa l'espressione «borsa o a lato». Di nuovo, il termine «borsa» ricorre nel componimento *Omè, che io mi sento sì smarrito* nei seguenti versi: «E quando i' ho danari in abbondanza / in borsa, in iscarsella o paltoniera, / i' sono ardito ed ho di dir baldanza». In *El gioco è fondamento d'avarizia*, Tedaldi si preoccupa di avvisare il lettore sul pericolo che comporta il gioco d'azzardo, dato che «fa votar le borse de' fiorini».

Il prossimo termine di cui ci occupiamo è «borsello», il cui significato originale è «piccola borsa, sacchetto adoperato per conservare o portare con sé del denaro» (TLIO), ma che appare una sola volta nel sonetto di Pieraccio Tedaldi, *Corretto son del tutto e gastigato*, dedicato al danno provocato dalle donne, soprattutto nel corpo

e nel borsello: «Però che saria bene a l'alma mia / e poscia al corpo ed anche al mio borsello, / se raffrenato avessi mia follia».

Sempre in relazione con il denaro, troviamo nella poesia di Cecco, *Ogne mie 'ntendimento mi ricide*, la parola «cavaglione», il cui significato è «tasca delle brache» (TLIO), ovviamente usata per contenere denari: «Ogne mie 'ntendimento mi ricide / el non aver denari 'n cavaglione, / e vivo matto com' uom, ch'è 'n pregione».

In *Omè, che io mi sento sì smarrito* di Tedaldi compare il termine «paltoniera» nel verso «in borsa, in iscarsella o paltoniera», una vera e propria lista di termini usati per conservare il denaro. Per «paltoniera» si intende «la larga borsa che usavano portare i vagabondi o i mendicanti» (Marti: 1956, 729).

La «ponga» è un altro modo di esprimere «borsa» ed è usata da Cecco nel componimento *Ogne mie 'ntendimento mi ricide*: «Ma, s'ì veggio mai '1 di, ch' i' ne raggiunga, / ben lo terrò più savio che Merlino, / a ch' i dena' mi trarrà de la ponga».

La «scarsella» è una «borsa, solitamente portata appesa al collo o alla cintura, in cui si ripone denaro o altro» (TLIO) e appare due volte in *Omè, che io mi sento sì smarrito* di Tedaldi. Il primo caso è menzionato nel secondo verso, «Omè, che io mi sento sì smarrito, / quand'io non ho danar ne la scarsella», dove il poeta si sente perso quando non ha soldi in tasca. Nel secondo caso appare una lista dei vari accessori in cui conservare il denaro: «E, quando i' ho danari in abbondanza / in borsa, in iscarsella o paltoniera».

A mo' di conclusione, possiamo affermare che la raccolta di termini che abbiamo presentato voleva essere un percorso attraverso alcuni dei più frequenti capi di abbigliamento usati in una tradizione letteraria che si differenzia, seppur parzialmente, dai canoni classici stilnovistici. Se escludiamo i sonetti di Folgore da San Gimignano, in cui il poeta sviluppa il *topos* provenzale del *plazer*, e quindi include vesti pregiate, non abbiamo testimonianze di capi di abbigliamento preziosi; al contrario, la selezione proposta rispecchia il taglio realistico del genere a cui i poeti appartenevano. Non vi è, quindi, la descrizione del «bello» sostituito dalla descrizione del «vero», come in *I' son venuto di schiatta di struzzo*, in cui Cecco è costretto a scambiare le sue vesti per poter procurarsi del cibo, oppure nella risposta di Cenne a Folgore in *Di gennaio*, in cui gli abiti pregiati si trasformano in «panni rotti, senza alcun denaio». Ma ancor più significativo, per quello che concerne la concretezza di questi poeti, sono i dati che riguardano le occorrenze degli accessori, quasi tutti portamonete o portafogli, e nello specifico, della parola «borsa». Se compariamo questo dato con l'uso di due parole molto presenti nei corpora di testi medievali, «guarnacca», di cui registriamo due occorrenze, o con «gonnella», cinque occorrenze, osserviamo un grande divario in termini di uso e di frequenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERISSO, Marco. *Poesia comica del Medioevo italiano*. Milano: Bur, 2011.
- BETTARINI, Rosanna. *Folgóre da San Gimignano. Cenne da la Chitarra. Sonetti de' Mesi*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2012.
- BUZZETTI GALLARATI, Silvia. *Rustico di Filippo. Sonetti satirici e giocosi*. Roma: Carocci Editore, 2005.
- CASTAGNOLA, Raffaella. *Angiolieri Cecco. Rime*. Milano: Mursia, 1995.
- CAVALLI, Gigi. *Cecco Angiolieri. Rime*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1959.
- Dizionario della Lingua Italiana Tommaseo-Bellini* [in linea]. <www.tommaseobellini.it> [26/09/2023].
- IMPERIO, Loredana. *Vestire nel Medioevo. Moda, tessuti e accessori tratti dalle fonti d'epoca*. Toscana (VT): Penne & Papiri, 2012.
- LANZA, Antonio. *Le rime di Cecco Angiolieri*. Roma: Archivio Guido Izzi, 1990.
- MANCINI, Franco e REALE, Luigi. *Poeti perugini del Trecento*. Perugia: Guerra, 1996.
- MARTI, Mario. *Poeti giocosi del tempo di Dante*. Milano: Rizzoli Editore, 1956.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina. «Uomini, vesti e regole. Dall'alto medioevo alla prima et. Moderna». In *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo. Gli alambicchi*, 9. Torino: Scriptorium, 1996, pp. 23-97.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina. *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XII al XVI secolo*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- ORVIETO, Paolo e BRESTOLINI, Lucia. *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci Editore, 2000.
- Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* [in linea]. <<http://tlio.ovi.cnr.it/Tlio/>> [26/09/2023].
- TRECCANI, Elisa. *Pieraccio Tedaldi, Rime. Saggio di edizione critica e commento* [Tesi di dottorato]. Verona: Università degli Studi di Verona, 2012.
- VALLÍN, Gema. «La indumentaria en la lírica gallego-portuguesa: algunas consideraciones sobre el uso y significado de las penas veiras». In Muñoz Raya, Eva e Enrique J. Nogueiras (eds.) «*Et era muy acuçioso en allegrar el saber*». *Studia Philologica in Honorem Juan Paredes*. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 653-663.
- VALLÍN, Gema. «Los tejidos en las cantigas gallego-portuguesas: nuevas lecturas». *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 2022, 11, pp. 299-321.
- VALLÍN, Gema. «Gualdrapa y ¿galdrapa? en la lírica gallego-portuguesa y en Villasandino». *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 2023, 12, pp. 169-181.

POESÍA PROVENZAL



TRADICIONES LÍRICAS TROVADORESCA Y ÁRABE-ANDALUSÍ: ¿ALGUNA POSIBLE SEMEJANZA CON RESPECTO A LA RETÓRICA EN EL GÉNERO AMOROSO?

CLÉLIA BERGEROT
Sorbonne Nouvelle

RESUMEN

Este artículo se centra en un análisis de los procesos del lenguaje empleados por los trovadores para expresar la *fin'amor*, además de constituir un comienzo de comparación con el caso de la poesía andalusí. Primero, se analizan las modalidades que sirvieron para expresar una actitud de sumisión amorosa, antes de examinar las que permitieron describir a la *domna*. El último punto consiste en una descripción de los recursos poéticos movilizados para expresar la emotividad sutil provocada por el amor.

Palabras clave: Expresividad; amor; lírica; occitano; andalusí.

ABSTRACT

This article focuses on an analysis of the language processes used by troubadours to express the «fine love», in addition to constitute a beginning of comparison with the case of Arabic Andalusian poetry. First, the modalities that served to express an attitude of loving submission are analyzed, before examining those that served to describe the *domna*. The last point consists of a description of the poetic resources mobilized to express the subtle emotion provoked by love.

Keywords: Expressiveness; love; lyric poetry; Occitan; Arab-Andalusian.

EL OBJETIVO DE ESTA CONTRIBUCIÓN es mostrar que la comparación entre las producciones poéticas de los trovadores en occitano y de los poetas de cultura andalusí en lengua árabe puede resultar fructífera, a fin de aportar un nuevo enfoque en la manera de analizar los poemas y evaluar la riqueza de los procesos retóricos utilizados para desarrollar un mismo tema. Empezaremos abordando la cuestión de la expresión de la sumisión en amor, la cual consideramos esencial tanto para comprender el concepto de la *fin'amor* como para identificar la particularidad del amor, tal como fue concebido por los poetas de lengua árabe. Continuaremos examinando la parte descriptiva en cuanto a la destinataria del canto de alabanza amorosa. En particular, intentaremos responder al siguiente planteamiento: ¿Cuáles son las diversas modalidades de expresión empleadas por los poetas para crear un retrato idealizado de la dama, y cuál es la relación con la poesía andalusí respecto a este tema? Finalmente, abordaremos la cuestión de la función emotiva de la poesía amorosa, de la cual el *joi* occitano y el *tarab* árabe son los elementos fundamentales.

Los resultados presentados aquí provienen de la investigación que realizamos como parte de nuestra tesis doctoral. Consistió en un estudio comparativo de las tradiciones poéticas occitana y andaluza de la época medieval. El corpus estaba compuesto por unos cuarenta poemas para cada una de las áreas lingüísticas y culturales, que se remontan principalmente a los siglos XI y XII, aunque con algunas incursiones en la producción posterior cuando nos pareció oportuno. En cuanto a la selección de poetas, hasta ahora, nos centramos en los más conocidos¹.

1. EL TEMA DE LA SUMISIÓN

Al analizar los ejemplos derivados del tema específico del «amor-sumisión», podemos identificar tres escenarios principales. Primeramente, podemos mencionar el del cautiverio sufrido por el amante. Luego, se destaca el de la obediencia proclamada y aceptada por el amante. Por último, podemos referirnos a las diferentes manifestaciones de sumisión. Entre los diversos ejemplos, algunos nos llevaron a interpretar el tema de la sumisión en su función simbólica como un «camino», permitiendo atravesar las etapas de una búsqueda espiritual.

¹ El corpus árabe incluía poemas de Ibn Zaydün, Ibn 'Ammâr, Ibn Hafâğa, Ibn al-Labbâna e Ibn Zamrak, a los que hay que añadir los de la epístola de Ibn Hâzm. En cuanto a la parte románica, es especialmente en los siguientes trovadores que encontramos elementos relacionados con el tema de la sumisión en el amor (o sea, lexemas u otros recursos del lenguaje): Guilhem de Peitieu, Jaufre Rudel, Cercamon, Bernart de Ventadorn, Peire Rogier y Aurenga.

En relación con el léxico, hemos podido elaborar una lista del vocabulario que nos parecía susceptible de asociarse a una actitud de sumisión. Esta lista incluye verbos, nombres de acción, adjetivos y sustantivos. Señalaremos aquí solamente algunos ejemplos de verbos y sustantivos. En lengua de oc, encontramos los siguientes verbos: *aclinar* y *soplejar*, los cuales significan tanto «someterse» como «inclinarse», pero con el sentido también de «menospreciarse» para el primero y de «rogar» para el segundo. Tendríamos que añadir el sintagma verbal *far son coman* (es decir: «cumplir su mandamiento»), *obezir* (o sea, «obedecer»), *servir* (en el sentido de «estar al servicio de alguien»), *azorar* (que significa «adorar», «venerar»), *faïre homenatge* (es decir «rendir homenaje»), *prejar* (o sea, «rezar»), y, por último, *mercejar* (que significa «pedir misericordia»)².

En árabe, destacamos por ejemplo estos cinco verbos que significan todos «someterse», aunque cada uno está relacionado con un sema específico. Entonces, además del verbo *'aslama*, se nota el uso de *'atā'a* (que tiene más bien el sentido de «obedecer»), *ħada'a* (que significa también «humillarse»), *qana'a* (que implica el acto de «inclinarse»), y *hāna* (que insiste más bien en la idea de «menospreciarse»). Luego, podemos citar el verbo *sami'a* (es decir: «estar a la escucha» en el sentido de «estar listo para obedecer») y el verbo *'aqbala* (es decir: «aceptar» o «ceder»).

Aquí están algunos ejemplos de sustantivos, los cuales designan al sujeto sometido: en occitano, encontramos por lo menos una decena de términos que todos significan «sirviente», «siervo», «vasallo», «esclavo» o «cautivo». Por ejemplo, se usan los siguientes: *coman*, *servidor*, *sirven*, *servire*, *ser*, *endomenjaz*, *esclau*, *hom lige*, *ostatge*. En cuanto al árabe, notamos la presencia de sustantivos que todos comparten el significado de «esclavo». Por ejemplo, encontramos los términos: *mamlūk*, *'abd*, *'ubayd*, *raqiq*, *ġulām* o *dalil*.

Por lo que concierne a los demás procesos del lenguaje, además del uso de un léxico propio de la relación de subordinación/dominación entre el hombre y la mujer, los poetas andalusíes y occitanos solían utilizar otros procesos lingüísticos para significar: bien la desigualdad jerárquica entre el amante y la amada, bien la actitud de sumisión del amante hacia ella. Para ello, recurrieron esencialmente a metáforas, comparaciones e hipérbolos. Existe también un léxico y algunas figuras retóricas que expresan la privación de libertad, la dependencia o el encadenamiento. Pueden estar vinculados a diferentes dominios lingüísticos o sociolingüísticos. Se puede identificar el lenguaje corporal evocado tanto por el léxico como por las figuras retóricas³. Este surge a veces relacionado con el lenguaje religioso (o

² Para un estudio del léxico de la sumisión aplicado a un corpus exhaustivo de la poesía de los trovadores, *cf.*: Cropp: 1975, 113.

³ P. ej. oración, postración, manos unidas.

devocional). El lenguaje jurídico y financiero es esencialmente perceptible en el vocabulario utilizado⁴. También podemos citar el lenguaje ligado a la caza o a la pesca, expresado esencialmente por figuras retóricas y tropos⁵. Finalmente, podemos mencionar tanto el lenguaje propio de la jerarquía feudal como el de la jerarquía emiral (para el contexto árabe), además del lenguaje ecuestre, caballeresco o militar (Aurell: 2006, 77-88).

Mencionamos aquí dos ejemplos de versos relacionados con la sumisión, extraídos de un poema en lengua de oc y otro en árabe. El primero se encuentra en la tercera *cobla* de la canción *Lo rossinhols s'esbaudeya* de Bernart de Ventadorn (Riquer: 2012, 406). De hecho, para ilustrar la actitud del amante sumiso y obediente hacia su dama, el sujeto lírico se compara a una rama a la que el paso del viento impone movimientos, haciéndolo entonces doblarse bajo la fuerza de su aliento:

C'aissi com lo rams si pleya
lai o-l vens lo vai menan,
era vas lei que-m guerreya,
aclis per far so coman.

(...)

Así como la rama se dobla, donde el viento la lleva,
Yo era hacia ella, que me asalta, sometido para cumplir su voluntad⁶.

(...)

El poeta andalusí Ibn 'Ammār (Hadjadji: 2009, 66), por su parte, aconseja a los enamorados que adopten una actitud de aceptación de la humillación, renunciando en particular a obtener una gloria cualquiera en el amor:

(...) lā taṭlubū fi-l-ḥubbi 'izzan 'innamā
'ubdānu-hu fi ḥukmi-hi 'ahrāru-hu

(...) No busques ninguna gloria en el amor.
Porque bajo su poder, sus esclavos son sus hombres libres⁷.

2. UN «RETRATO» IDEALIZADO

En cuanto a la parte descriptiva del personaje de la dama, empezaremos destacando las principales características que se pueden identificar en el corpus de los

⁴ P. ej. deuda financiera, rescate.

⁵ Los notamos tanto en el léxico utilizado como en las figuras estilísticas desplegadas por los poetas. P. ej. el oso frente al cordero, o también el pez atrapado en un anzuelo o en una red.

⁶ Traducción personal, a partir de ahora: T.P.

⁷ T.P.

trovadores acerca de este tema, además de enumerar los diferentes modos de expresión utilizados para estos fines. A continuación, haremos una breve comparación con las características de la descripción de la mujer amada y con los procesos del lenguaje movilizados en la poesía andalusí.

En primer lugar, lo que se puede apreciar a primera vista en relación con la descripción de la dama en los poemas dedicados a la *fin'amor*, es que prácticamente no existen retratos en sí. Los poetas solo mencionan algunos detalles físicos o incluso fisionómicos, de tal modo que sería más justo hablar de un «retrato bosquejado» que de un retrato desarrollado. Al igual que sucede generalmente en la producción poética trovadoresca, quizás podemos considerar que la parte descriptiva es muy limitada en comparación con la expresión de los sentimientos, lo que se puede interpretar como una voluntad de privilegiar la función emotiva. Al hacerlo, se estaría desarrollando entonces la dimensión lírica de la poesía. Consecuentemente, por más central que sea el personaje de la dama en el género poético de las canciones, hay que especificar que no se habla tanto de ella de forma directa. Su retrato sería entonces puramente sugerente y expresado a través de un lenguaje elíptico. De ahí que, en cuanto a los diferentes medios utilizados para la descripción, nos encontremos más bien con micro propuestas descriptivas o incluso algunas perífrasis que permiten pintar el retrato de un personaje o dar una idea de él, que con una descripción concreta. En el vocabulario utilizado (que es a veces descriptivo, pero a menudo valorativo), se puede destacar sobre todo la subjetividad total del amante en la manera de describir a su dama.

Por otra parte, cuando se pueden encontrar algunos elementos de descripción, hay que subrayar que muchas veces se trata de características bastante convencionales siguiendo los modelos de belleza de la época. De hecho, en los poemas de los trovadores, la mujer corresponde generalmente al retrato de Isolda. Los poetas alaban por ejemplo la claridad de la piel, la armonía del cuerpo, la belleza del cabello dorado, la brillante blancura de los dientes, la armonía del rostro⁸. Sin embargo, los poetas insisten más bien en la superioridad e inaccesibilidad de su dama. Además de sus cualidades físicas, ella es de ascendencia noble, bien educada, refinada, hermosa, llena de dulzura, de gracia y espíritu. Sus generosas y buenas acciones la hacen famosa por sus virtudes que la mantienen en un mérito prestigioso (denominado *pretz* por los trovadores).

Por lo que concierne a los diferentes procesos retóricos que hemos podido identificar al examinar los poemas, es necesario mencionar la importancia del recurso al registro hiperbólico de manera general. Así, entre las distintas modalidades

⁸ Para un estudio más exhaustivo del retrato de la dama en la poesía trovadoresca, *cf.*: Moroldo: 1983, 147-167.

de expresión utilizadas por los trovadores para presentar un retrato idealizado de la mujer, podemos distinguir cuatro categorías. Primero, se puede mencionar la del aspecto iterativo de los sustantivos y adjetivos meliorativos, los cuales sugieren más que describen. Segundo, notamos la presencia de varias comparaciones (por medio del comparativo occitano *cum*). A continuación, podemos deducir que el uso de ciertos apodos o *senhals* en occitano, pero también de perífrasis que denotan algunas cualidades o incluso de metonimias para interpelar o evocar a la dama constituyen dispositivos retóricos que participan para representar la figura femenina idealizada. Finalmente, como procesos que permiten reforzar el aspecto hiperbólico, podemos identificar una plétora de connotadores de exceso o el uso de la amplificación⁹.

Otra técnica notable consiste en describir sobre todo el efecto que la perfección conmovedora de la dama provoca en el sujeto lírico, en vez de describirla. No obstante, esto es una forma aún más sutil de hablar de ella. Tal proceso se puede observar en el siguiente ejemplo extraído de la sexta estrofa (o *cobla*) del poema *Non es meravilha s'eu chan* de Bernart de Ventadorn (Riquer: 2012, 409), en el que el enamorado se compara con la hoja temblorosa agitada por el viento, para simbolizar su impotencia ante el poder del amor que lo ha encadenado de tal manera que no puede deshacerse de él. La dulzura que le inspira la visión de su dama le hace temeroso, tembloroso e indefenso en su presencia: «Cuando la veo, se nota en mis ojos, en mi rostro y en mi tez, porque entonces tiemblo de miedo como lo hace la hoja contra el viento. No tengo más entendimiento que un niño, tanto soy del amor prisionero; y de un hombre conquistado de tal modo, una dama bien puede tener gran caridad¹⁰.» En suma, todos estos recursos pueden considerarse como formando parte del topo de lo indecible, lo que tiene también el efecto de acentuar la parte emotiva de la composición poético-musical.

Ahora bien, cabe señalar que en el caso de la poesía andalusí también se nos ofrece una descripción particularmente enigmática de la mujer amada. Su retrato aproximado se corresponde en general con los cánones de belleza vigentes en la época de los poetas de Al-Ándalus. Sólo unos pocos clichés convencionales permiten hacerse una idea bastante abstracta de la mujer deseada (piel clara como el lirio o dorada como la miel, cabello oscuro, comparación con las estrellas por la luminosidad, mención de los lunares, del andar ondulante y grácil, o de la cintura esbelta y flexible de la rama) (Arié: 1985, 78). Al igual que en el caso de la dama, nunca

⁹ P. ej. acumulación de adjetivos y sinónimos permitiendo la intensificación, pleonasmos, abundancia de superlativos, comparativos de superioridad y fórmulas valorativas.

¹⁰ T.P. Con respecto a nuestra elección de traducción utilizando la palabra «caridad»: la palabra usada en el texto en occitano es *almorna* (DOM: «caridad, piedad, limosna»). En cuanto a Martín de Riquer, traducía este sustantivo por «misericordia».

se nos proporciona una descripción detallada de la amada, ya que lo primordial es saber que ella está adornada con todas las cualidades (tanto físicas como morales).

Entonces en ambos casos, realmente no tenemos indicaciones personalizadas o completas sobre su apariencia física, pero el hecho de que estos criterios pertenezcan a una convención de belleza y estén asociados con un comportamiento ideal buscado por la élite, probablemente fue suficiente para que los oyentes conectaran estos pocos rasgos con un conocido retrato ideal, presente en suma como filigrana en los distintos poemas (y por tanto en el imaginario colectivo de los oyentes). Se puede deducir que, a pesar de la disparidad de modelos de belleza debido a la diferencia cultural, estos aspectos constituyen una similitud entre las dos tradiciones poéticas. Pero en cambio, a pesar de las semejanzas en los modos de expresión, existen varias diferencias significativas a nivel de medios retóricos utilizados por los poetas de una y otra cultura.

En la poesía andalusí, los elementos del jardín o de la naturaleza permiten muy a menudo representar tanto las cualidades de la persona amada, como las de cualquier sujeto que sea objeto de elogio. Por eso, en esta tradición poética, abundan las personificaciones de la naturaleza, las comparaciones, las metáforas y las hipérbolos cuando se trata de descripciones de la mujer amada. El arabista Saadane Benbabaali lo demostró especialmente con respecto a las *muwaššahāt* y al repertorio de la tradición cantada más reciente, recordando además que estos procedimientos son similares a los que se encuentran en el *Cantar de los Cantares* (o *Shir Ha-Shirim* en hebreo) (Benbabaali: 2010, 56). Efectivamente, en este texto integrado en la tradición bíblica, además de ser un jardín amurallado y una fuente sellada, la persona de la amada se compara con el lirio entre los cardos. De hecho, tales modos de expresión son muy comunes en las culturas orientales y semíticas antiguas, cuyo simbolismo se une así a la antiquísima concepción del cuerpo humano como un microcosmos.

Hay que subrayar que esto ocurre a veces en la tradición lírica occitana, aunque de forma mucho más esporádica que en la árabe. La romanista Mercedes Brea, por cierto, señaló la conexión entre este mismo jardín cerrado del *Cantar de los Cantares* y la forma de sugerir que el jardín se funde con la dama y el paraíso en la poesía de los trovadores (Brea: 2006, 104).

3. LA PARTE EMOCIONAL DE LA POESÍA AMOROSA

Para expresar la complejidad de los sentimientos amorosos y cumplir así la parte emocional de la poesía lírica, los trovadores usaron varios procesos. Por un lado, en su producción poética, se destaca la evocación de una alegría indecible y desconcertante sentida por el amante, a través del uso del sustantivo *joi*. De hecho, el número

de veces que se encuentra este término en la poesía trovadoresca revela hasta qué punto es un elemento clave de esta tradición literaria y musical¹¹. Es más, si bien el amor se presenta como la principal fuente que da acceso al *joi*, no suele ser la única forma de encontrarlo, ya que en ocasiones el sujeto lírico afirma encontrarlo en el canto del pájaro que se le clava en el corazón como una espina, incitándolo entonces a componer una canción. En la siguiente estrofa introductora del poema *Bel m'ès, quan la roza florís* de Peire d'Alvernia (Riquer: 2012, 321) aunque no se menciona el sustantivo *joi*, encontramos este principio de composición de un canto motivado por la emoción que suscita el canto de pájaro:

Me gusta cuando la rosa florece
y la dulce estación se acerca,
hacer un verso a mi conveniencia,
porque mi corazón está en balanza,
por el dulce canto del ruiseñor
que escucho cantar [en] la noche oscura,
más allá de huertos y setos¹².

Aparte de la frecuente mención del término *joi*, se encuentran también varios procesos movilizados para cumplir este mismo objetivo. Para empezar, en relación con el léxico, se nota la acumulación de varios sustantivos y adjetivos sinónimos, los cuales pertenecen al campo semántico de la euforia¹³. Después, con respecto al tema, se observa la ilustración de un estado alegre a través de la evocación de la naturaleza en su fase inicial de la estación primaveral. En tercer lugar, en términos estilísticos, observamos el uso de comparaciones del sujeto lírico o incluso de la relación amorosa con algunos vegetales o animales. Por ejemplo, se pueden mencionar estos dos casos: el de la rama vivificada por el sol después del frío, o el del pájaro en un estado de vivacidad que inspira la alegría.

Por otra parte, el amor idealizado o espiritualizado, al estar basado en el principio de la sumisión al ser amado, solo puede tener valor si el amante aumenta su mérito pasando por varias pruebas en el sufrimiento. El tema del sufrimiento en el amor es sin duda el más desarrollado en las tradiciones líricas, tanto occitana como

¹¹ A título indicativo, sobre 100 poemas de la Antología de Martín de Riquer (t. 1), anoté 197 ocurrencias (incluidas las que aparecían varias veces en un mismo poema).

¹² T.P. Según la traducción de Martín de Riquer, la expresión *don mos cors es en balansa* significaría: «por lo que (o sobre lo que) estoy indeciso». Sin embargo, optamos por una interpretación que vincula más bien esta expresión al verso que sigue: «por el dulce canto del ruiseñor», considerando entonces que el corazón del protagonista se conmueve con el canto del pájaro.

¹³ En occitano encontramos 24 sustantivos distintos (*alegransa, joya, jauzimen, deport, delei, ...*) y en árabe: 31. Cfr. Bergerot: 2022, 371-379.

árabe. Por eso, en la mayoría de los casos, los temas desarrollados en los poemas se contextualizan en un momento de separación de la amada. El amante expresa entonces allí su sufrimiento causado por la imposibilidad de unirse a ella, bien por causa de su indiferencia, bien por la imposibilidad de verla por la distancia de las residencias. Para expresar el sufrimiento, los poetas tanto occitanos como árabes recurren a varios procesos:

En primer lugar, utilizan un léxico específico (expresando por ejemplo el dolor, la angustia, la aflicción, como en estos sustantivos en occitano: *dolor*, *damnatge*, *pena*, *pessamen*, *afan*, *treballh*, etc.)¹⁴. A continuación, recurren a varias figuras retóricas (esencialmente la comparación para los trovadores y comparación y metáfora para los poetas árabes). En tercer lugar, hay que especificar que la presencia de preguntas y exclamaciones retóricas contribuye al registro lírico y a la función conmovedora de la poesía. Se vinculan con mayor frecuencia al tema del sufrimiento. También notamos en común en las dos tradiciones poéticas, el uso del registro hiperbólico, la presencia del motivo de las lágrimas derramadas por el amante y el del canto de los pájaros, cuyo canto de algunos tiene una connotación más lastimera que el de los ruiseñores que cantan en primavera. Por último, hay que subrayar la importancia de las interjecciones y de vocativos que refuerzan el carácter emotivo de la «escena» y juegan entonces un papel decisivo en el valor interpretativo de la canción. Para seguir con lo que concierne a la relación con la poesía andalusí, cabe señalar que, en la poesía árabe, encontramos varias veces el sustantivo *tarab* que se puede traducir aproximadamente como «emoción». Aparece asociado tanto al efecto conmovedor del amor, como al de la música y del canto de la paloma.

En cuanto al término *joï* ya mencionado, el Diccionario Occitano Medieval lo define como «alegría, placer», o «lo que causa alegría» (es decir, el ser amado)¹⁵. Sin embargo, como afirma Michel Zink: «(...) no [se trata de] la palabra femenina *joya*, alegría, sino la palabra masculina *joï*, que designa la exaltación inquieta y casi dolorosa del amor (Zink: 2006, 156). «En cierto modo, es el *joï* que es el denominador común entre el canto de los pájaros, la contemplación de la naturaleza y la renovación primaveral. Es precisamente este *joï*, el cual solo podría traducirse por el oxímoron o la antítesis, que inspira a los poetas. Por cierto, Pierre Bec opinaba que «el estado de balanza entre el dolor y la alegría» era particularmente representativo de la poesía y del amor dicho «cortés» de los trovadores (Bec: 1979, 103). En suma, estos dos sustantivos *joï* y *tarab* tienen en común la coexistencia de dos emociones intensas y contradictorias, además de estar relacionados en cada caso

¹⁴ En cuanto al campo semántico de la disforia a través del tema del sufrimiento, encontramos 25 términos distintos en occitano y 7 términos distintos en árabe. *Pessamen*: «angustia», *afan*: «aflicción», *treballh*: «aflicción, tortura».

¹⁵ Cfr. DOM [en línea], entrada *joï*.

con el amor, la música y los cantos de pájaros. Pero cabe señalar como diferencia que la frecuencia de la mención del término *joi* es mucho más significativa en la producción trovadoresca, en comparación con la árabe.

Finalmente, la función emotiva del tema de la naturaleza y su papel estructural en el poema, pueden considerarse como otros medios utilizados por los poetas en las dos tradiciones poéticas. En efecto, en nuestra tesis, hemos tratado de demostrar que este tema de la naturaleza, además de cumplir su función emotiva inherente al registro lírico puede también consistir en servir como introducción al poema, o como transición entre dos temas dentro del poema. De todos modos, queda claro que una de las semejanzas principales entre las dos producciones poéticas consiste precisamente en esta función de pretexto empleado con el fin de traer un tema determinado (generalmente uno de los temas del amor). No obstante, en cuanto a la función simbólica de los elementos perteneciendo a la naturaleza y del uso del lenguaje figurado para intensificar la parte emotiva, pues es perceptible con mucha más frecuencia en la poesía andalusí.

CONCLUSIÓN

Para concluir, podemos confirmar que el estudio comparativo de las dos producciones poéticas (andalusí y occitana) tiene todas las razones para ser realizado y profundizado. En efecto, al llevar a cabo nuestra tesis sobre esta cuestión de las posibles relaciones entre las dos tradiciones líricas, nuestro objetivo era especialmente examinar la legitimidad de tal tema. El hecho de que se trate de un debate muy antiguo que en ocasiones ha adquirido un tono polémico fue una de las principales dificultades de esta iniciativa de investigación, a la que hay que añadir la necesidad de un abordaje multidisciplinar del tema (que afecta tanto a la historia, la literatura, la lingüística y sociolingüística, además de la multiplicidad de lenguas que es importante dominar). Con el propósito de prevenir la aparición de especulaciones ideológicas que a menudo han impactado en el debate privándolo de su dimensión constructiva y objetiva en el pasado, nos esforzamos por encontrar el enfoque más apropiado a fin de ubicar nuestro trabajo en un planteamiento estrictamente científico. Con el fin de alcanzar este propósito, hemos optado por un estudio comparativo siguiendo estas dos líneas principales de investigación: la de la historiografía y la del análisis literario.

En resumen, en cuanto a la cuestión de la viabilidad y credibilidad de una comparación de la poesía de la *fin'amor* con el caso de la poesía lírica medieval en lengua árabe, es factible afirmar con certeza que, a pesar de varias diferencias, existen suficientes analogías para poder dar lugar a una investigación pertinente. Entre otras semejanzas ya evocadas, hay que añadir las relativas a los siguientes aspectos: formal, temático, retórico y conceptual. Igual podemos subrayar la existencia de

un universo poético similar en general. Pero lo que resulta más interesante es más bien la combinación de varios temas y motivos comparables. La diferencia cultural también hace que el interés sea más importante en la medida en que surgen ideologías y filosofías similares, lo que ofrece, por tanto, la oportunidad de medir la abundancia de los procesos lingüísticos desplegados por los poetas. Hasta ahora en nuestra investigación, nos hemos centrado principalmente en la constitución de una matriz cualitativa para llevar a cabo el análisis comparativo.

Sin embargo, sería prudente en el futuro realizar también análisis que esta vez integren estudios estructurales, métricos y cuantitativos. Pero para mayor relevancia, en este caso sería necesario poder examinar un corpus mayor. El hecho de obtener resultados cuantificados estadísticamente al disponer de un gran corpus permitiría apreciar la proporción de puntos de semejanza entre ambas tradiciones líricas. Además, tal trabajo implica adoptar una serie de precauciones metodológicas, comenzando por el hecho de estudiar los textos en su idioma original, cuidando de ubicar los diferentes elementos en el contexto cultural y lingüístico de cada tradición. En efecto, sería importante profundizar en el estudio del contexto sociohistórico relativo a cada corpus, para evitar en lo posible desviar su significado. Finalmente, en términos generales, observar cómo funciona la red temática (o incluso las cadenas de motivos poéticos) del género amoroso, nos ha permitido dar una idea de los aspectos técnicos y de una concepción específica de la creación poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-HAIDER, Jareer Amin. *Hispano-Arabic Literature and the early Provençal Lyrics*. Londres: Routledge, 2001.
- ARIÉ, Rachel. «Ibn Hazm et l'amour courtois». *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1985, 40, pp. 75-89.
- AURELL, Martin. «*Fin'amor*, *wadd* et féodalité dans la lyrique des troubadours». En BILLY, Dominique, François CLÉMENT y Annie COMBES (dir.). *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*. Actes du colloque de l'Université de Nantes, 25-27 mars 2004. Toulouse: PUM, 2006, pp. 77-88.
- BEC, Pierre (ed./trad.). *Anthologie des troubadours. Édition bilingue*. Paris: Union générale d'éditions, 1979.
- BECK, Bernard. «Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux». *Revue d'histoire de la pharmacie*, 2000, 327, pp. 377-394.
- BEECH, Georges Thomas. «Troubadour contacts with muslim Spain and knowledge of arabic: new evidence concerning William IX of Aquitaine». *Romania*, 1992-1995, 113, pp.14-42.

- BELOT, Jean-Baptiste. *Dictionnaire arabe-français Al-farā'id al-duriyya*. Beyrouth: Dar-el-Machreq, 1971.
- BENBABAALI, Saadane. *Poétique du Muwashshah dans l'occident musulman médiéval*. Thèse de 3^e cycle sous la direction de Rachel Arié. Paris: Université Sorbonne Nouvelle/Paris III, 1987.
- BENBABAALI, Saadane. *La joie des âmes dans la splendeur des paradis andalous*. Alger: ANEP, 2010.
- BERGEROT, Clélia. «Le jardin, théâtre des jeux de l'amour dans les poèmes strophiques andalous et occitans». En FOULON Brigitte y Anna CAIOZZO (dir.). *Le jardin entre patrimoine, imaginaire et sociabilité*. Valenciennes: PUV, 2018, 3, pp.28-46.
- BERGEROT, Clélia. *Étude comparée des lyriques d'al-Andalus et d'Occitanie aux XI^e-XII^e siècles*. Thèse de doctorat sous la direction de Gabriella Parussa, Mourad Yelles et Andrea Valentini. Paris: Université Sorbonne Nouvelle/Paris III, 2022.
- BREA, Mercedes. «L'*Hortus conclusus* dans la poésie lyrique des troubadours». En BILLY, Dominique, François CLÉMENT y Annie COMBES (dir.). *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*. Actes du colloque de l'Université de Nantes, 25-27 mars 2004. Toulouse: PUM, 2006, pp. 101-120.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela. *La Música en la Zaragoza islámica*. Saragosse: Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente, 2009.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela. «La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII)». *Cuadernos del cemyr*, 2017, 25, pp. 147-190.
- CROPP, Glynnis M. *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz, 1975.
- DÉBAX, Hélène. «L'aristocratie languedocienne et la société féodale: le témoignage des sources (Midi de la France, XI^e et XII^e siècles)» [en línea]. HAL, 2008. <<https://hal.science/halshs-00498863/>> [14 abril 2023].
- DOM, Dictionnaire d'Occitan Médiéval [en línea]. <<http://www.dom-en-ligne.de/>> [11 octubre 2021].
- DORÓN, Aviva. «La poesía amorosa hebraico-espanola del siglo XIII como punto de confluencia de motivos trovadorescos y andalusíes». En SEVILLA ARROYO, Florencio y Carlos ALVAR EZQUERRA (coord.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 julio de 1998*. Madrid: Castalia, 2000, 1, pp. 107-116.
- DRONKE, Peter. *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- FOULON, Brigitte. *La poésie andalouse du XI^e siècle. Voir et décrire le paysage. Étude du recueil d'Ibn Ḥafāḡa*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GORTON, Ted. J. «Arabic influence on the troubadours: Documents and Directions». *Journal of Arabic literature*, 1974, 9, pp. 32-40.
- HADJADJI, Hamdane (trad.). *Ibn al-Labbāna*. Paris: El-Ouns, 1997.
- HADJADJI, Hamdane (trad.). *La fin tragique d'un aventurier. Ibn 'Ammār al-Andalusí*. Paris: Albouraq, 2009.

- IANCU-AGOU, Danièle. «Juifs séfarades et provençaux. La transmission de l'héritage andalou». *La pensée de midi*, 2000, 1, pp. 26-31.
- KAZIMIRSKI BIBERSTEIN, Albert de. *Dictionnaire arabe-français contenant toutes les racines de la langue arabe*. 2 vols. Paris: Maisonneuve, 1860.
- LEVY, Emil. *Petit dictionnaire provençal-français*. Ed. Carl Winter. (2ª ed.). Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1923.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa Calpe, 1941.
- MOROLDO, Arnaldo. «Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e et XIII^e siècles». *Cahiers de civilisation médiévale* [en línea], 1983, 102, pp. 147-167. <https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1983_num_26_103_2231> [18 agosto 2021].
- NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Privat, 1963.
- NYKL, Aloïs Richard. *La Poésie hispano-arabe et les premiers troubadours d'Aquitaine*. Trad. Maïca Sanconie. Moutiers/Ventadour: Carrefour Ventadour, 2005.
- PERES, Henri. *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*. Paris: Maisonneuve, 1953.
- RICKETTS, Peter. «L'influence de la culture arabe sur le lexique de l'ancien occitan, en particulier dans le domaine musical». En BILLY, Dominique, François CLÉMENT y Annie COMBES (dir.). *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*. Actes du colloque de l'Université de Nantes, 25-27 mars 2004. Toulouse: PUM, 2006, pp. 291-295.
- RIQUER, Martín de. (ed./trad.). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. (2ª ed.). Barcelona: Ariel, 2012.
- RONCAGLIA, Aurelio. «Laisat estar lo gazel (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)». *Cultura Neolatina*, 1949, 9, pp. 67-99.
- RONCAGLIA, Aurelio. «La lirica arabo-iberica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica». En [Atti del] *XII Convegno Volta* sul tema: *Oriente ed Occidente nel Medio Evo*. Roma: Accademia Nazionale Lincei, 1957, pp. 322-343.
- VADET, Jean-Claude. *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1968.
- ZINK, Michel. *Nature et poésie au Moyen Âge*. Paris: Fayard, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. «Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles». *Cahiers de civilisation médiévale*, 1959, 8, pp. 409-427.

TRANSLITERACIÓN UTILIZADA

Revista: Arabica

Caracteres árabes	Caracteres de transliteración
ء	'
ا	ā
ب	b
ت	t
ث	ṯ
ج	ǧ
ح	ḥ
خ	ḫ
د	d
ذ	ḏ
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	ʿ
غ	ǧ
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	ū/w
ي	ī/y
ة	a («at» para la anexión)

«HOMES FOT EN DORMEN».
LA POÉSIE ANTICLÉRICALE DE GUILHEM
DE BERGUEDÀ: QUELS ARGUMENTS? LE CAS
DES RAPPORTS SEXUELS VIOLENTS DE L'ÉVÊQUE,
ET PARTICULIÈREMENT AVEC DES FEMMES*

MARJOLAINE RAGUIN
Universitat de Girona

RÉSUMÉ

Guilhem de Berguedà compose contre l'évêque d'Urgell, Arnau de Preixens, cinq *sirventes* comptant parmi les plus anciennes attestations de textes anticléricaux en langue romane : en occitan et dans la Couronne d'Aragon. À la manière de son futur comparse, Bertran de Born, il est l'auteur d'une poésie satirique aux attaques féroces et précises. L'étude proposée est celle des arguments sur lesquels reposent les accusations contre l'évêque, et particulièrement celles à caractère sexuel.

Mots clés: Troubadours; anticléricalisme; littérature; lyrique; sexe; sirventes; Guilhem de Berguedan

ABSTRACT

Guilhem de Berguedà composes five *sirventes* against Arnau de Preixens, the bishop of Urgell, which are among the oldest attestations of anticlerical literature in Romance languages : in Occitan and in the Corona of Aragon. The troubadour, like his future companion, Bertran de Born, composed satirical poetry characterized by its ferocity and precise attacks. This essay studies the arguments that build the accusations against the bishop, in particular those of a sexual nature.

Keywords: Troubadours; anticlericalism; literature; lyric poetry; sex; sirventes; Guilhem de Berguedan

* À Gérard Gouiran

INTRODUCTION

LA POÉSIE D'INVECTIVE doit être faite d'arguments. C'est presque une tautologie. Celle de Guilhem de Berguedà ne fait pas exception. On pourrait même penser que, pour la littérature en langue d'oc et de l'espace occitano-catalan, après lui, cela devient la règle. En effet, le troubadour, noble de haut lignage et poète de renom, fait école en matière de poésie d'attaque et de dénigrement¹, à commencer par devenir le modèle de celui qui, un peu plus jeune que lui, se dira ensuite son frère², Bertran de Born. Lorsqu'il compose de la poésie contre un évêque qu'il accuse des pires turpitudes, de luxure, de simonie, et d'*hybris*, le poète se fait voix anticléricale, mais il peut aussi tout à fait s'en prendre à des laïcs en mobilisant un texte poétique de même force.

Guilhem de Berguedà compte parmi les premiers poètes de lyrique satirique en langue romane contre le clergé. Avant lui, on dénombre, à notre connaissance pour le domaine de la littérature d'oc, le seul Marcabru. Ensuite, eux aussi du XII^e siècle mais plus tardifs que le troubadour de Berguedà, on trouve Giraut de Bornelh³, et Peire Vidal⁴. Au siècle suivant, alors que s'ouvre la période troublée des guerres albigeoises et de l'Inquisition en Languedoc, qui verra s'épanouir une poésie de lutte ouverte contre un clergé considéré comme dévoyé : il faut compter avec les plus célèbres des poètes anticléricaux de la lyrique d'oc que sont Peire Cardenal et Guilhem Figueira, mais aussi avec, par exemple, les troubadours tarasconnais Tomier et Palaizi, ou encore Betran Carbonel, Guilhem de Montanhagol, Bernart Sicart de Marvejols, et enfin, dans un autre contexte, Calega Panzan⁵.

C'est une question de méthode. Lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est l'objet de notre étude, et quand celui-ci est un texte, tout texte, écrit ou oral⁶, à côté d'éléments matériels et contextuels tels que les témoins manuscrits ou les enregistrements, les problèmes de lecture ou de désambiguïsation de l'audio, ou les attestations indirectes – pour ne citer que ceux-là –, reste l'élément majeur qui fait le texte, à savoir sa lettre. Selon la bonne tradition historico-critique, *sola scriptura* comme *leitmotiv*, en quelque sorte. Dans ces conditions, l'approche philologique d'établissement du texte, puis d'explicitation de son sens, et donc du sens de cha-

¹ Voir Asperti: 2004.

² BdT 80, 34, *Quan la novela flors par el verjan*, éd. Gouiran: 1985, 21, 40.

³ Avec la pièce *De bels digz menutz frays*, BdT 242.68, datée de 1188. Voir Sharman: 1989, LXVI, 362.

⁴ Avec la pièce *A per pauc de chantar no.m lais*, BdT 364.35, datée de 1193-1194. Voir Avelle: 1960, vol. I, 66 texte (VI), datation: p. 70, note 27 et pp. 173-174, note 21.

⁵ Voir Vatteroni:1999 et Asperti: 2002.

⁶ Voir la leçon de Varvaro: 2012.

cun de ses mots ou lexies complexes (voire de sa ponctuation lorsqu'elle existe), permet d'éclairer la rhétorique d'un auteur et l'argumentation que son œuvre porte et soutient, fusse-t-elle satirique et si grossière qu'on pourrait en sourire – et passer un peu vite son chemin.

La réaction de malaise, ou de pudeur, face à la force des attaques de Guilhem de Berguedà, à la fois précises, infamantes, de portée sexuelle, ridiculisant l'ennemi, et parfois d'une violence insoutenable si l'on veut bien faire l'effort de s'en créer une représentation mentale, ne doit pas masquer combien le propos de leur auteur est sérieux. Ni combien les conflits – y compris personnels⁷ – qu'il met en scène, se dressant contre des dignitaires religieux (évêque) ou laïcs (la haute noblesse du royaume et le roi) finiront par faire de lui l'assassin de Ramon Folc de Cardona, dépossédé de son fief en représailles par le roi d'Aragon Alphonse II (Alphonse I comme comte de Barcelone) (Grifoll: 2017, 534). Bien que le sujet ne soit pas élevé moralement, et que les images suggérées par le vocabulaire et les phrases heurtent la sensibilité, établir le sens précis des textes de cette poésie d'invective et d'insulte permet d'abord, et dans la mesure du possible, de définir ce qui est dit exactement, et comment, de qui, et par qui. De prendre ainsi, en somme, la mesure du texte⁸.

Le vocabulaire de ce qui constitue l'insulte dans la poésie de Guilhem de Berguedà, comme chez d'autres troubadours de poésie satirique de portée sexuelle, goliarde, ou de taverne, est d'un sens parfois difficile à circonscrire, sinon à établir.

Dans le cas de l'œuvre de Guilhem de Berguedà se pose aussi la question d'attestations relativement nombreuses de catalanisms ou d'hapaxs, en réalité bien plus que ne le laisserait penser l'idée exprimée par Martín de Riquer selon laquelle «Escriu a la perfecció en la llengua provençal que hagué d'estudiar i d'aprendre» (Riquer: 1996, 9). Qu'il écrive à la perfection et maîtrise les formes poétiques d'une poésie d'oc déjà mature, cela ne fait pas de doute. Mais son provençal (ou occitan) est à ce point farci, riche de traits géolinguistiques marqués dirait-on – les mêmes qui permettent précisément de localiser les textes sinon d'identifier leurs auteurs⁹ – que reste à examiner à quel point, en définitive, Guilhem de Berguedà n'écrit pas sa langue, et ce qu'il pourrait avoir appris d'une «llengua provençal» pour sa littérature (au sens du vocabulaire, sinon de la syntaxe). Martín de Riquer lui-même fait souvent appelle au *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover et Moll pour tenter d'expliquer le sens des mots ou des expressions de la poésie de

⁷ Voir notamment Riquer: 1953, 7-33 ; arguments ensuite repris et étendus dans Riquer: 1971, t. I.

⁸ Cela vaut pour tout texte. Sur la notion de texte, voir la mise au point de Thouard: 2008.

⁹ Voir par exemple récemment et pour des textes troubadouresques et de la littérature médiévale occitane, Chambon: 2018.

Guilhem de Berguedà, ce qui donne aussi des informations de localisation des textes ou des emplois de mots. Si l'on prend le problème d'encre plus haut, il ne faut pas perdre de vue que la lexicographie de l'ancien occitan se fait sur la base du dépouillement de textes essentiellement littéraires, auxquels appartiennent pleinement des corpus tels que l'œuvre poétique de Guilhem de Berguedà. On est bien là dans l'aire occitano-catalane, dont on voit bien ce qu'elle recouvre d'un point de l'histoire politique; peut-être un peu moins dans ses dimensions linguistiques et littéraires.

En conséquence, le sens précis de ces textes est, malgré les apparences peut-être, difficile à établir mot après mot, et il faut cheminer pas à pas pour chercher à rendre claires les allusions et double-sens nombreux, et souvent graveleux – ce qui ne facilite pas la tâche du critique, même imaginaire –, doublés d'emplois de *senhals*, et s'appuyant sur tout un bagage contextuel de l'auteur à la fois historique, politique et scientifique (notamment la connaissance de la biologie humaine, ou animale) qui ne nous est que partiellement accessible.

Dans ces conditions, bien que ce soit chose connue que Guilhem de Berguedà compose une poésie satirique fondée sur le dénigrement¹⁰, aucune étude n'a à ce jour proposé un examen détaillé de ces arguments, ce qui est à l'évidence une partie du problème pleinement lié au vocabulaire employé pour les formuler. Il est pourtant intéressant, sinon essentiel, si l'on veut examiner plus avant sa rhétorique et les fondements de celle-ci, notamment dans le cadre de la poésie anticléricale qui nous intéresse au premier chef, d'établir un relevé et une classification de ces arguments et de leur vocabulaire¹¹, afin de déterminer précisément ce qui est dit, de quelle manière et pour quelles raisons.

En plus de permettre de mieux prendre la mesure immédiate de ces textes du troubadour de Berguedà, cela offre, dans une phase de travail successive, de pouvoir examiner ce qui appartient à l'auteur, dans la formulation de sa critique du clergé dévoyé (et est donc circonstanciel), et ce qu'il puise dans la tradition antique et médiolatine, et ce qui passe après lui dans la poésie romane, a minima celle d'oc, et galaïco-portugaise¹². Léglu (1997) s'intéresse déjà à la manière dont les accusations formulées par Guilhem de Berguedà et Peire Cardenal recourent les cas juridiques connus d'accusations diffamatoires et insultantes, signalant la proximité thématique avec la poésie *d'escarnho* et de *mal dizer* de l'aire lusophone (Léglu: 1997, 31).

¹⁰ Voir par exemple Riquer: 1971 ; Léglu: 1997 ou Grifoll: 2017. Voir aussi Léglu: 2000.

¹¹ Nous travaillons ici sur l'exemple de Raguin-Barthelmebs: 2018.

¹² La réciprocité des emprunts avec la lyrique galaïco-portugaise en matière de poésie satirique est une possibilité.

Nous travaillons dans ce contexte sur les cinq pièces composées par Guilhem de Berguedà entre 1170 et 1175 selon la datation de son éditeur Martín de Riquer (Riquer: 1996, 18) et dans lesquelles il s'en prend nommément à l'évêque d'Urgell, Arnau de Preixens. Ces pièces sont les quatre *stricto sensu* du cycle contre l'évêque :

Ben fo ver q'en Berguedà (BdT 210.4),
Chanson ai comensada (BdT 210.7),
Mal o fe lo bisbe d'Urgel (BdT 210.15),
Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna (BdT 210.21)

auxquelles il faut ajouter ici BdT 210.8a (*Cantarey mentre m'estau*), pièce dans laquelle l'évêque est cité avec d'autres ennemis du troubadour que sont Pere de Berga (qui fera l'objet d'un autre cycle poétique d'invective de la part du troubadour) et Ramon Folc de Cardona (que Guilhem de Berguedà assassine en 1175). Cette dernière pièce écorne l'évêque et Pere de Berga au passage, mais a surtout pour sujet Ramon Folc de Cardona.

Ces cinq pièces sont transmises par les mss suivants :

Ben fo ver q'en Berguedà (BdT 210.4), D
Chanson ai comensada (BdT 210.7) A D I K
Mal o fe lo bisbe d'Urgel (BdT 210.15), D
Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna (BdT 210.21) A D I K T
Cantarey mentre m'estau (BdT 210.8a) Sg

ADIK (xiii^e s.) et T (xv^e s.) sont copiés en Italie, Sg (xiv^e s.) est de main catalane (Riquer: 1971, t. II, 10). Sur les trente-et-unes pièces que Martín de Riquer tient comme étant d'attribution sûre à Guilhem de Berguedà¹³, onze ne nous sont parvenues qu'à travers un seul témoin (soit 33 %). Parmi les cinq qui ont trait au conflit du troubadour avec l'évêque d'Urgell, trois, (ou deux sur quatre, si l'on s'en tient au cycle *stricto sensu*) sont des *unica* (soit, respectivement 60 %, ou 50 %) : c'est là une bien plus forte proportion que pour l'ensemble de l'oeuvre conservée de ce troubadour. Par ailleurs, nous rejetons pour des raisons de métrique et d'arguments, l'hypothèse de Riquer selon laquelle BdT 210.15 et 210.4 seraient deux sections d'un même *sirventés*¹⁴.

¹³ Riquer (1971, II, 269) rejette l'attribution de BdT 124.9 *Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel* mais reproduit (269-271) le texte dans l'édition Schutz (1933, 91) par fidélité à Keller (1850, 17) et Milá y Fontanals (1861, 293) qui considèrent le texte comme appartenant au corpus de chansons conservées de Guilhem de Berguedà.

¹⁴ Cf. Raguin, en soumission.

Les manuscrits A, D, I, K, qui transmettent la majorité des pièces des trois cycles de la poésie de Guilhem de Berguedà : contre l'évêque, contre Pere de Berga, et contre Pons de Mataplana regroupent les pièces de manière thématique, un ordonnancement que Martín de Riquer (Riquer: 1971, II, 11) explique avoir choisi de reproduire dans son édition, choix qui nous semble bienvenu.

Nous proposons ici un regard synthétique sur le fonctionnement argumentatif de ces textes.

RELEVÉ DES ARGUMENTS ET CLASSEMENT

À partir du relevé minutieux de toutes les occurrences d'arguments de ces cinq textes, nous les avons classés selon leur nature en douze thèmes argumentatifs, et avons esquissé une synthèse afin de dégager quelques conclusions sur leur emploi, le sens qu'il faut lui donner et, en définitive la technique de l'auteur. Ces arguments, sous-arguments, leurs exemplifications, et les thèmes qui les chapeautent tous, bien que se recoupant y compris dans leur formulation et partiellement formulaires ne sont pas comparables aux motifs épiques¹⁵, et bien que la classification proposée n'échappe pas à l'ambiguïté, elle permet de faire ressortir une unité de traits argumentatifs, stylistiques et linguistiques.

De l'étude de la totalité des occurrences de ces arguments employés pour parler de l'évêque d'Urgell et pour le dénoncer dans son imposture, ne peut que frapper le constat que l'auteur formule ses textes comme ceux d'un procès, avec un réquisitoire de justice sans pareil¹⁶, martelant des faits, s'impliquant, se retirant de la scène, produisant des témoins et garants¹⁷, faisant appel à l'autorité ; usant, en somme, d'efficaces effets de manches. Guilhem de Berguedà, face à celui qu'il qualifie de «mon enemic» (BdT 210.7, v. 21) se fait juge et justicier, signalant sa pratique et sa maîtrise des rouages de la justice, de la hiérarchie, des peines, et de l'art oratoire.

Nous avons dégagé les thèmes suivants, et dénombré les occurrences des arguments¹⁸ qui en exemplifient les motifs :

- Injustice et mauvais comportement : 12 occurrences
- Manquement à l'autorité : 2 occurrences
- La sexualité et les défauts de l'apparence corporelle (parties du corps) : 28 occurrences

¹⁵ Voir les définitions et classifications de Rychner: 1955 et Martin: 1987.

¹⁶ Rappelons que l'éloquence judiciaire est comparable à l'éloquence religieuse, celle du barreau à la chaire; cf. Simiz (2015).

¹⁷ Cet usage de témoins déjà signalé par Riquer (1971) est repris par Léglu (1997, 32-33).

¹⁸ Ce terme inclus ici tous les arguments : arguments principaux et sous-arguments (par exemple, <injustice> (argument principal), <injustice pour masquer l'inconduite sexuelle> (sous-argument).

- Santé mentale et bêtise : 3 occurrences
- Animaux : 9 occurrences
- Argument religieux / dénigrement d'un religieux : 22 occurrences
- Argument biblique : 1 occurrence
- Argument épique : 1 occurrence
- Sanction espérée ou châtement désiré : 6 occurrences
- Le(s) mis en cause : 4 occurrences
- Témoins : 5 occurrences
- Victimes : 10 occurrences

On le voit, les thèmes sont assez nombreux pour un corpus de faible étendu, surtout si l'on considère que BdT 210.15 et 210.4 sont certainement lacunaires de quelques coblas. On remarque aussi la concentration des arguments de ce discours anticlérical sur les deux pivots qui feront son succès : l'indignité du clerc en raison de la mauvaise catholicité de ses croyances qui découle à la fois de sa prédication et de ses actions publiques (l'erreur, qui aura tant de succès chez les troubadours du siècle suivant)¹⁹, et la dépravation des mœurs ou luxure.

C'est l'évidence, un même argument peut faire l'objet de différentes exemplifications : ce sont les occurrences que l'on trouve dans les textes qui ont fait l'objet du relevé. Chacun des arguments est exemplifié par au moins une occurrence (exemplification), à travers laquelle les arguments peuvent encore être subdivisés en éléments.

Pour donner un exemple simple, le thème biblique dans l'argumentation de ces pièces se retrouve une fois : c'est l'argument des rois bibliques de l'Ancien Testament David et Saül (BdT 210.15, v. 25). Pourtant à bien y regarder, on a ici deux personnages, qui n'ont d'ailleurs pas la même fonction mémorielle, ni argumentative (ni dans la Bible, ni dans BdT 210.15)²⁰. Il n'y a en effet pas de redoublement de sens mais une progression par nuance, même ténue, assumée individuellement par chacun des membres de l'énoncé qui en sont autant d'éléments. Les éléments dans l'exemplification – la section de discours lyrique –, dès lors, fonctionnent ensemble et s'articulent pour former l'argument, et ont en même temps une forme d'autonomie propre dans le discours.

¹⁹ On pensera ici au vocabulaire de la poésie de Peire Cardenal, de Guilhem Figueira ou de l'Anonyme de la *Chanson de la Croisade albigeoise*, et leur emploi notamment du mot «error».

²⁰ Raguin, en préparation.

UNE ARGUMENTATION FONDÉE SUR L'EXPLOITATION DES THÈMES RELIGIEUX ET CORPORO-SEXUELS

Sans surprise pour qui connaît l'œuvre du troubadour, il apparaît au regard de cette étude, que son argumentation dans les pièces visant l'évêque d'Urgell est fondée sur deux points de polarisation de ces attaques sont le thème corporo-sexuel (28 exemples dans notre relevé: dont une majorité portant sur les pratiques sexuelles interdites: homosexualité, viols, mutilations des victimes féminines) et le thème religieux (22 exemples dans notre relevé: attaques à la dignité de l'évêque, son autorité et sa légitimité). Les deux thèmes apparaissent dans une dépendance mutuelle: l'indignité de ses mœurs décrédibilisent l'évêque fornicateur dans sa charge pastorale, et à l'inverse le fait qu'il soit accusé d'être un renégat, faux prédicateur et prédicateur du faux explique qu'il s'adonne à ces vices si peu chrétiens.

On remarque que ces thèmes principaux sont soutenus (cela est statistiquement net) par, à poids presque égal entre eux: une insistance sur le défaut de justice résultant du mauvais comportement de l'évêque (12 exemples, thème de l'injustice et du mauvais comportement), l'énoncé des victimes éventuellement nommées (10 exemples), et enfin des comparaisons peu flatteuses avec des animaux (9 exemples).

Cette dissection argumentative des textes permet de faire apparaître la commune technique qui unit la composition des quatre pièces du cycle, et l'exclusion très nette de BdT 210.8a du point de vue des thèmes exploités, et par conséquent les arguments employés.

L'INCONDUITE SEXUELLE DE L'ÉVÊQUE AVEC DES HOMMES ET DES FEMMES

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi de focaliser notre propos sur l'inconduite sexuelle de l'évêque, ce qui constitue le pivot de l'argumentation du troubadour.

Nous examinerons ici particulièrement les cas de rapports homosexuels, ou hétérosexuels violents.

Tout d'abord, il apparaît que ces deux catégories de méconduites de l'évêque ne bénéficient pas d'un même traitement. En effet, les hommes, dont un seul est nommé et semble avoir été explicitement consentant à un rapport homosexuel avec l'évêque, sont traités comme une donnée de l'énoncé, alors que les femmes, elles, dont une aussi à un nom Bernarda, possèdent dans ces rapports violents et que l'on peut supposer forcés, une individualité et accèdent au statut de victimes des excès criminels de l'évêque.

Ainsi :

tant fort fot et encorba
[...]
Bernarda mieichpartic. (BdT 210.7, v. 28; 30)

ou

E N'Arnaut n'auzi clamar, cel de Nahuga,
q'era si espes e gros que tot l'enbuga,
sia dreitz o sia tortz, desus li puga,
sobre·l dos,
si q'eras l'a preing e gros; (BdT 210.21, v. 17-19)

De même, sans que le texte ne parle de viol pour les femmes, les faits décrits par Guilhem de Berguedà, et surtout l'état de santé dans lequel il laisse ses victimes, dont une morte, permettent de qualifier ainsi les actes de l'évêque envers la gente féminine: *que femna a qui·l coman / non serà sana d'un an. // C'a mi·n venc a Berguedan un'a la porta / a cui a·l bisbatz mezels la filla morta* (BdT 210.21, v. 6-9). En effet, au moins dans leur phase de violence extrême, celle qui devient victime aura cherché à s'en extraire sauf si elle en est empêchée par la peur, la sidération ou la contrainte physique.

L'indignité de l'évêque, dont la démonstration dépend pour l'essentiel de ses excès libidineux, et sur lesquels repose même une grande part de son incapacité religieuse, permet au troubadour d'appeler à sa déposition et à sa mise à mort.

La mort et la violence sont les fils conducteurs de cette poésie dont la logique est: l'évêque tue, il faut le mettre à mort, l'évêque viol et est violent, déposons-le, castrons-le (éventuellement de la main du troubadour).

Ainsi:

D'aqest bisbe non es jocs, c'omes empreigna,
mas c'om lo meta en foc e l'arda ab leigna;
ai Dieus, si ja veirai...
aïcel jorn
que l'empèisses dinz un forn
e qe·il traisses tot entorn
sagetas ab arc d'alborn! (BdT 210.21, v. 22-28)

ou

Per Dieu, be·m tens per rosa
si l'anel e la croza, [...]
no·il tuoill abde sa bosa (BdT 210.7, v. 19-20; 22)

Il s'adonne avec frénésie et démesure à des pratiques sodomites, et à des rapports hétérosexuels avec des femmes dont on ignore le consentement, mutilées parfois jusqu'à la mort. Ces deux éléments qui sont des signes de la folie de l'évêque, rapidement évoquée, sont ceux qui le rendent indigne de sa charge épiscopale. Alors que la folie que ces comportements attestent pourrait être en soi un argument, elle n'est que très peu exploitée (2 occurrences)²¹, et plus au titre d'insulte qu'autre chose: elle n'est pas en tant que telle argumentée, là où le motif moral et religieux reposant sur l'argument sexuel est exploité à son maximum, avec détails, circonstances, victimes, et témoins.

UN LIEN CLAIR ENTRE LA NATURE DES RELATIONS SEXUELLES DE L'ÉVÊQUE ET LES SANCTIONS SOUHAITÉES

Ce qui est très intéressant dans ce groupement de textes c'est le croisement du lien de cause à effets entre les rapports homosexuels et hétérosexuels de l'évêque d'un côté, et de l'autre le statut de victime, l'indignité qui en découle, et la sanction.

D'abord, sur cinq textes, quatre seulement, les quatre du cycle contre l'évêque, reposent sur des arguments corporo-sexuels et religieux, ce qui continue à exclure BdT 210.8a.

Ensuite sur ces quatre, trois (BdT 210.4, BdT 210.15 et BdT 210.21) accusent l'évêque de pratiques homosexuelles, frénétiques, mais sans entrer dans le détail des mutilations de ses amants²². BdT 210. 4, dont une seule cobla est conservée, ne dit rien de la sanction espérée, ce qui ne devait pas manquer dans le poème, car toutes les pièces de ce cycle appellent à une sanction après l'exposé des motifs de plainte du poète. BdT 210. 15 et BdT 210.21 évoquent une sanction de l'évêque. BdT 210. 15 appelle à la déposition de l'évêque qui fornique avec la gente masculine, et BdT 210.21 réclame sans ambages sa mise à mort, laquelle se retrouve singulièrement détaillée, comme le sont par ailleurs les mutilations des victimes féminines.

En revanche, deux textes, BdT 210.7 et BdT 210.21, accusent avec force détails l'évêque d'agression sexuelle contre des femmes: la pauvre Bernarda de BdT 210.7 est laissée pour morte, et l'autre femme de BdT 210.21, une anonyme, est morte d'un éventrement.

²¹ Ce sont BdT 210. 15, v. 6: «a lei de fol»; 210. 4, v. 2 «lo bisbe gamus».

²² Il faut remarquer ici que le texte de BdT 210.4, conservé par le seul ms D, porte la leçon «morz» pour le vers 4. Une leçon que Riquer conserve en 1971, II, 94, mais qu'il amende en 1996, 168. Pourtant, même là, s'il fallait conserver la leçon du témoin, le texte ne s'épanche pas sur les détails et conditions de la mort de ces jeunes hommes.

Imagine-t-on pire évêque?

Dans ces conditions, BdT 210.7 a pour unique argument –d'ordre sexuel– pour illustrer l'indignité de l'évêque, l'agression d'une femme, Bernarda (v. 28-36), ce qui en fait un texte singulier dans notre corpus par l'absence d'accusation de pratiques homosexuelles. Ici, l'agression de Bernarda se suffit à elle-même. Ce texte est aussi celui qui déclare que «Tota nostra lei torba / est bisbatz nas de corba / ab son malvatz prezic;» (v. 25-27). On repère bien l'argument antijuif, et, évidemment, le fait que cette déclaration est immédiatement suivie du récit des malheurs de Bernarda, mais enfin on ne peut manquer de remarquer que c'est bien la dignité ecclésiastique et pastorale de l'évêque qui sont dénoncées ici, et sa catholicité: «nosta lei torba» «son malvatz prezic». L'évêque dévoie la religion catholique, par son comportement indigne, et par une prédication foncièrement erronée; le *prezic* en question étant certainement aussi l'exemple de son mauvais comportement.

Des deux textes qui se préoccupent des victimes féminines, BdT 210.7 et BdT 210.21, l'un, BdT 201.7, ne présente qu'une victime féminine (et est elliptique sur les autres), alors que l'autre, BdT 210.21, cite comme arguments contre l'évêque à la fois des relations hétérosexuelles et homosexuelles. Or, ces deux textes se distinguent précisément l'un de l'autre par les sanctions envisagées contre l'évêque.

On note d'abord une constante qui est la demande de déposition du pasteur indigne. Celle-ci relève de l'autorité ecclésiastique, en l'occurrence l'archevêque de Tarragone, auquel il est même explicitement fait appel, dans BdT 210. 21 (v.29) –et mentionné par ellipse en BdT 210.15, v. 4.

La différence essentielle entre les sanctions se fait sur la nature de la peine civile: BdT 210.7 n'appelle plus cette fois qu'à la castration de l'évêque, dont on semble espérer qu'ainsi il ne pourra plus (nous traduisons) *remplir les cons* de ses victimes (v. 24); alors que BdT 210.21 (v. 22-28) appelle pour celui qui «engrosse les homes» (v. 22 et 35) à une mise à mort violente: brûlé, mis en un four, avec des traits de flèches. La violence et la singularité de la scène là encore n'est pas sans marquer l'esprit.

En conséquence, à aucun moment n'est envisagée la peine de mort contre l'évêque pour ses actes contre des femmes alors même que ceux-ci sont notablement d'une bien plus grande violence que ses pratiques avec des hommes, mais d'une violence qui demeure moralement acceptable bien que condamnable – et Guilhem de Berguedà ne manque pas de réclamer une condamnation sévère de l'évêque violeur et meurtrier. En plus de l'indignité religieuse qui est commune aux deux cas, c'est cette même moralité qui est pierre de touche du comportement de l'évêque et donc des condamnations que va réclamer le troubadour, qui se trouve mise à mal par le scandale des relations homosexuelles et qui doit conduire au bûcher celui «qe-z homes fot en dormen» (BdT 210.21, v. 33).

CONCLUSION

Nous concluons en sept points.

1. Malgré une relative profusion de thèmes argumentatifs dans la poésie d'invective de Guilhem de Berguedà contre l'évêque d'Urgell, Arnau de Preixens, la démonstration de l'indignité de l'évêque et l'appel à des sanctions contre lui se fonde sur le double ressort religieux et moral, selon lequel ce dignitaire ecclésiastique est un renégat dépravé.

2. L'inconduite sexuelle de l'évêque, qui est un signe patent et tangible de son manque de catholicité et de la fausseté de ses croyances, doit le faire déposer par l'archevêque car il est un mauvais pasteur et indigne de donner l'exemple à la communauté dont il a la charge.

3. Agresseur de femmes, et s'adonnant à la luxure avec les hommes, son premier vice doit le faire castrer, le second le conduire au bûcher. Le texte se fait ici le reflet des pratiques judiciaires du temps²³, Guilhem de Berguedà entendant toujours se faire la voix de la justice, comme Bertran de Born après lui, et selon ce que l'on pourrait qualifier une contrainte de genre littéraire.

4. Le témoignage de Guilhem de Berguedà, évidemment à ne pas mettre au crédit des agissements réels de l'évêque, renseigne néanmoins sur ce qui dépasse les limites acceptables en matière de rapport hétérosexuel et en vient à constituer une agression, c'est-à-dire la mutilation²⁴. Les descriptions crues auxquelles donnent lieu ces arguments de l'indignité de l'évêque dans BdT 210.7 et BdT 210.21 sont, à notre connaissance, les plus précises qui existent pour la littérature lyrique médiévale romane de viols de femmes et des mutilations corporelles et sexuelles²⁵.

5. C'est tout un système judiciaire qui se dessine là-dedans²⁶, et l'on voit se profiler à la fois l'air du temps de Latran III (1179) et du Concile de Vérone (1184) et sa bulle *Ad abolendam*, en même temps que les accusations de dévoiement de la figure de l'évêque qui trouveront leur point d'orgue dans le personnage de l'évêque de Toulouse comme figure de l'Antéchrist sous plume de l'anonyme auteur de la seconde partie de la *Chanson de la Croisade albigeoise*.

²³ Voir Sabaté: 1993, 1996 et 2007.

²⁴ Voir O'Sullivan: 2018 et Rieger: 1988.

²⁵ On dépasse ici clairement le cas de l'obscénité dans la lyrique. Signe de cela, Bec: 1984, rédigeant pourtant une anthologie, ne retient pas ces textes de Guilhem de Berguedà pour illustrer son concept du contre-texte lyrique, tant ceux-ci, par leur contenu, apparaissent nettement à part de la poésie goliarde.

²⁶ On verra Brundage:1987 pour le contexte d'ensemble de la législation chrétienne médiévale en matière de sexualité. Pour la période postérieure (xiv^e-xv^e siècles) on pensera à Miret y Sans: 1905; tout en émettant les mêmes réserves qu'Eugène Martin-Chabot: 1906 dans sa recension.

6. Cette première poésie anticléricale en langue d'oc du XII^e siècle recèle déjà les arguments qui feront le succès de celle composée au XIII^e siècle : la dénonciation d'un clergé indigne qui se tient lui-même dans l'erreur doctrinale, et dont la prédication est ainsi décrédibilisée sinon invalidée. Pour reprendre Guilhem de Berguedà déjà cité : «Tota nostra lei torba / est bisbatz [...] ab son malvatz prezic» (BdT 210. 7, v. 25; 27). Considérant l'art de l'allusion et du double sens du maître de Berguedà, il faut penser que les turpitudes de l'évêque d'Urgell ont à ce point dénaturé la figure de l'évêque, et qu'à travers Arnau de Preixens, la dignité du haut clergé est tombée si bas que, c'est précisément quand il «fot et encorba» (BdT 210.7, v. 28) qu'il exerce son activité de «prezic».

7. Dans ces conditions, on l'aura compris, pour le public immédiat du texte l'enjeu devient de première importance car la déchéance de l'évêque entraîne à l'évidence un risque moral pour les croyants qui continueraient à accorder foi à sa prédication, voire pire, qui se laisseraient aller à agir sur son exemple. Surgit ainsi, toujours et encore, dans les attaques contre le clergé, la question du salut. Non pas par des raisonnements spécieux, notamment sur la validité des sacrements, mais de manière bien plus simple et cruciale pour leurs ouailles, sur ce qui est le fondement même de la parole de prédication: le prononcer d'une parole dans laquelle le croyant peut avoir confiance comme étant vraie et conduisant *in fine* au salut de son âme; et éventuellement un comportement exemplaire du clerc, érigé en modèle de vie sainte –celle qui supposément conduit au salut chrétien. Dès lors, comment, pour le public chrétien du texte, croire se sauver en prenant modèle et en s'appuyant sur la parole de celui que toute morale et législation condamne, ici mais aussi, pour ce que l'on en sait alors, dans le monde d'après? La réponse est simple, et c'est précisément toute la visée du texte de Guilhem de Berguedà, outre le divertissement de la composition par l'artiste et le défoulement de la haine de l'ennemi qu'il est pour l'évêque, chacun dira avec lui: «dépêchons-nous de nous débarrasser de l'évêque!». L'archevêque lui-même doit parvenir à cette conclusion. Il s'agit là d'une interprétation impérative du personnage de l'évêque d'Urgell à laquelle conduit chaque texte imputé à ce cycle.

Voilà donc comment, avec une argumentation bien menée, et reposant sur des arguments soigneusement choisis, servis par un style enlevé, parfois grossier et cru, toujours ironique et satirique²⁷, Guilhem de Berguedà, fait, d'une main de maître, œuvre de salut public et de bien commun. Par une extraordinaire manœuvre du sens du texte qui signe un polémiste de génie et poète remarquable, lui, le calom-

²⁷ Des éléments auxquels il faut ajouter la dimension de reprise du *sirventés* qui sert la diffusion du texte. Guilhem de Berguedà y fait allusion dans BdT 210.8a *Cantarey mentre m'estau*.

niateur, devient justicier et garant de la foi chrétienne, de la rectitude morale, des bonnes moeurs et du salut de tous grâce à un choix judicieux d'arguments, de pauvres victimes dont il sait se faire la voix, de témoins dont il avance jusqu'aux noms, de comparaisons qu'il établit, de jeux de manches et de sanctions demandées.

«Tragediante !» aurait dit notre maître Gérard Gouiran²⁸.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MANUSCRITS

Les sigles sont ceux de la désignation conventionnelle des chansonniers occitans.

- A ROME, Bibliothèque Vaticane, lat. 5232.
 D MODÈNE, Bibliothèque Estense, α, R, 4, 4 (anc. 260; anc. IV, 163).
 I PARIS, Bibliothèque nationale, fr. 854 (anc. Regius 7225).
 K PARIS, Bibliothèque nationale, fr. 12473 (anc. Vaticane lat. 3204; anc. Suppl. fr. 2032).
 SG BARCELONE, Bibliothèque de Catalogne, 146.
 T PARIS, Bibliothèque nationale, fr. 15211 (anc. Suppl. fr. 683).

ASPERTI, Stefano. «La propaganda politica nel Basso Medioevo». *Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale* (Todi, 14-17 ottobre 2001). Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002, pp. 533-559.

ASPERTI, Stefano. «L'eredità lirica di Bertran de Born». *Cultura Neolatina*, 2004, 64, pp. 475-525.

BDT = ALFRED PILLET. *Bibliographie der Troubadours, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens*. Halle a.S.: Niemeyer, 1933.

BEC, Pierre. *Burlesque et obscénité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte médiéval*. Stock, 1984.

BRUNDAGE, James Arthur. *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

CHAMBON, Jean-Pierre. «Glanures troubadouresques: Possibles attributions de deux coblas et du Roman de Flamenca (Garin d'Apchier, Daude de Pradas)». *Cultura Neolatina*, 2018, LXXVIII, pp. 9-20.

DCVB= *Diccionari català-valencià-balear* d'A. M. Alcover i F. de B. Moll [en ligne]. Institut d'estudis catalans. <<https://dcvb.iec.cat>>.

GOUIRAN, Gérard. *L'amour et la guerre: l'œuvre de Bertran de Born*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 1985.

²⁸ C'est le titre de son article s'intéressant à un autre évêque, ou plutôt à un autre poète dénonçant un autre évêque, voir Gouiran: 2003.

- GOUIRAN, Gérard. «'Tragediante' ? Pis encore: jongleur ! ou De l'art de déconsidérer un adversaire: la présentation de l'évêque Foulque de Toulouse, alias Folquet de Marseille, par l'Anonyme de *La Chanson de la Croisade albigeoise*». *Cahiers de Fanjeaux*, 2003, 38, pp. 111-133.
- GRIFOLL, Isabel. «Guillem de Berguedà: de la cançó satírica al sirventès». Dans CARRERA, Aitor et Isabel GRIFOLL (eds.). *Occitània en Catalonha: de tempses nòvels, de novèlas perspectives. Actes de l'XIen Congrès de l'Associacion Internacional d'Estudis Occitans*. Lleida: Generalitat de Catalunya/Institut d'Estudis Ilerdencs/Diputació de Lleida, 2017, pp. 529-542.
- KELLER, Adelbert. «Guillems von Berguedan». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, VII, 1850.
- LÉGLU, Catherine. «Defamation in the troubadour 'sirventes': legislation and lyric poetry». *Medium Ævum*, 1997, 66, pp. 28-41.
- LÉGLU, Catherine. *Between Sequence and «Sirventes»: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford: Legenda, 2000.
- MARTIN, Jean-Pierre. «Les Motifs dans la chanson de geste: Définition et utilisation». *Cahiers de civilisation médiévale*, 1987, 120, pp. 315-329.
- MARTIN-CHABOT, Eugène. «En Joaquim Miret y Sans. Sempre han tingut béch les oques. Apuntacions per la historia de les costumes privades (primera série) ». *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1906, 67, p. 519.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *De los trovadores en España*. Barcelona: Libreria de Joaquin Verdaguer, 1861 (1^{ère} éd.).
- MIRET I SANS, Joaquim. *Sempre han tingut bech les oques. Apuntacions per la historia de les costumes privades* (primera serie). Barcelona: F. Badia, 1905.
- O'SULLIVAN, Daniel E. «Troubadour lyric, fin'amors, and rape culture». Dans GULLEY, Alison (ed.). *Teaching Rape in the Medieval Literature Classroom: approaches to difficult texts*. Amsterdam: University Press et Arc Humanities Press, 2018, pp. 151-163.
- PEIRE VIDAL. *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 vol. Milano-Napoli, 1960.
- RAGUIN-BARTHELEMS, Marjolaine. «Appendix A: The Words To Say It: The Crusading Rhetoric of the Troubadours and Trouvères». Dans PATERSON, Linda M. (ed). *Singing the Crusades: French and Occitan lyric responses to the crusading movements, 1137-1336*. Cambridge: D.S. Brewer, 2018, pp. 259-285.
- RAGUIN, Marjolaine. «Les *compaignos* dans *Ben fo ver q'en Berguedan* (BdT 210.4) de Guilhem de Berguedan». En soumission.
- RAGUIN, Marjolaine. «David et Saül dans *Mal o fe lo bisbe d'Urgel* BdT 210.15 de Guilhem de Berguedan». *Revue d'études médiévales et de philologie romane*, 1, à paraître.
- RIALTO = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* [en ligne]. Coord. Costanzo Di Girolamo. <www.rialto.unina.it>.
- RIEGER, Dietmar. «Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise». *Cahiers de civilisation médiévale*, 1988, 123, pp. 241-267.
- RIQUER, Martín de. *El trovador Guilhem de Berguedán y las luchas feudales de su tiempo*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1953.
- RIQUER, Martín de. *Guillem de Berguedà*. 2 vols. Poblet: Abadía de Poblet, 1971.

- RIQUER, Martín de. *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, text, traducció i notes. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- RYCHNER, Jean. *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Droz, 1955.
- SABATÉ, Flocel. «Evolució i expressió de la sexualitat medieval». *Anuario de Estudios Medievales*, 1993, 23, pp. 163-195.
- SABATÉ, Flocel. «La sexualitat a l'època medieval». Dans ROIGÉ, Xavier (ed). *Sexualitat, història i antropologia*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, pp. 35-56.
- SABATÉ, Flocel. «La pena de muerte en la Cataluña bajomedieval». *Clio & Crimen*, 2007, 4, pp. 117-276.
- SCHUTZ, A.-H. *Poésies de Daude de Pradas*. Bibliothèque méridionale. Toulouse/Paris: Édouard Privat/Henri Dider, 1933.
- SHARMAN, Ruth Verity. *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*. Cambridge: University Press, 1989.
- SIMIZ, Stefano. «Éloquence de la chaire et éloquence du barreau: une rivalité dans la seconde moitié du XVII^e siècle ?». *Histoire, monde et cultures religieuses*, 2015, 35, pp. 23-34.
- THOUARD DENIS. «Les conceptions du texte: un conflit d'interprétation». Dans BERNER, Christian et Denis THOUARD (dirs). *Sens et interprétation: Pour une introduction à l'herméneutique* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 99-130. <<http://books.openedition.org/septentrion/75193>>.
- VARVARO, Alberto. *Prima lezione di filologia*. Roma/Bari: GLF editori Laterza, 2012.
- VATTERONI, Sergio. *Falsa clercia: la poesia anticlericale dei trovatori*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999.

TRADICIONES POÉTICAS MEDIEVALES:
RELACIONES, SEMEJANZAS,
PERVIVENCIAS



LA PRESENCIA DE LA POESÍA AMATORIA DE CANCIONERO EN EL *QUIJOTE**

CHRISTIAN ALLISON
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El trabajo analiza al episodio de Sierra Morena del *Quijote* (I, XXIII-XXX) como ejemplo de la presencia de la poesía amatoria de cancionero en los libros de caballerías del siglo XVI (ya que este episodio parodia el motivo de la penitencia amorosa). Trazamos, por medio de comparaciones con poemas del *Cancionero general*, las afinidades temáticas (el engaño, el dolor amoroso y la muerte en vida) y técnicas (el conceptismo) entre la poesía cervantina y el cancionero castellano amatorio.

Palabras clave: cancionero castellano; *Quijote*; novelas de caballerías; pervivencia.

ABSTRACT

Our article proposes a new look at the Sierra Morena episode in *Don Quixote* (I, XXIII-XXX): as an overview of the presence of Castilian *cancionero* love poetry in the chivalric romances of the 16th century (since this episode parodies the motif of love penitence). Placing Cervantes' compositions in juxtaposition with poems from the *Cancionero general* allows us to draw comparisons between their themes (deception, pain produced by love, and death in life) and rhetorical techniques (*Conceptismo*).

Keywords: Castilian cancionero; *Don Quixote*; chivalric romances; survival.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE (OLíriCas 2, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica»).

DÁMASO ALONSO DICE AL PRINCIPIO de su antología de poesía medieval que «dos épocas literarias no están nunca separadas por una frontera neta, sino por una zona de compenetración» (Alonso: 1942, 9). En el caso del cancionero castellano amatorio, esa «zona de compenetración» abarca la literatura caballeresca castellana del siglo xvi y pervive en los siglos de oro porque, como ha sido señalado por Francisco Rico, María del Rosario Aguilar Perdomo y Maxime Chevalier, entre otros, pervivió (es decir, se imitó y se idealizó) el contexto cultural en que nació (Rico: 1991; Aguilar Perdomo: 2002; Chevalier: 1976). El motivo caballeresco de la penitencia amorosa resultó tierra especialmente fértil para la expresión de su temática melancólica y pesimista y, notablemente, para la integración de la retórica conceptista con que se había desarrollado a fines del siglo xv¹. El objeto de estas páginas es perfilar la supervivencia de esta tradición lírica en la literatura de mayor éxito en el siglo xvi mediante el análisis de su presencia en el libro de caballerías más famoso, el *Quijote*. Es evidente que el contenido caballeresco recogido por Cervantes es exagerado, pero veremos que esto resalta aún más algunos usos retóricos y elementos identitarios de cancionero que aún se observan en él.

La parte de la obra de Cervantes que parodia el motivo de la penitencia amorosa es el episodio de Sierra Morena (I, XXIII-XXX). Lo que realmente inspira a don Quijote para repetir el motivo es el soneto de Cardenio que él y Sancho encuentran en un librito en una silla de montar abandonada en el suelo, en el capítulo XXIII:

O le falta al Amor conocimiento,
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.
Pero si Amor es dios, es argumento
que nada ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues, ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?
Si digo que sois vos, Fili, no acierto;
que tanto mal en tanto bien no cabe,
ni me viene del cielo esta ruina.
Presto habré de morir, que es lo más cierto;
que al mal de quien causa no se sabe
milagro es acertar la medicina.
(Cervantes: 2015, vol. I, 276)

¹ María del Rosario Aguilar Perdomo sugiere que, si bien en los cantares de gesta y novelas sentimentales anteriores, los enfermos de amor solo mostraban su melancolía, desesperación o manía frente al desdén de la dama mediante actos, a partir de las versiones castellanas del *Amadís del siglo xvi*, surge la vocalización de esto (Aguilar Perdomo: 2001, 125-150).

Si bien la poesía cervantina no comparte mucho con el esquema y metro cancioneriles, manifiesta en el poema es la doble cara del amor tan frecuente en el cancionero: hay, por un lado, la mención a su «crueldad», que provoca «pena» y «tormento» en el enamorado; y, por otro, su consideración como un «bien» que el poeta «adora». Este elemento temático va acompañado de su contraparte técnica, la antítesis (también un recurso muy utilizado en la poesía cancioneril): «falta / sobra», «tanto mal / tanto bien», «adoro / siento», «no se sabe / acertar». Francisco Rico apunta que este estilo retórico lo vincula con la *Cárcel de amor* de Diego San Pedro (Cervantes: 2015, vol. I, 276 n.º 23), mientras que Juan Casas Rigall, a su vez, explica que «la retórica sentenciosa, concentrada y enigmática, así como la selección de lexemas abstractos de la familia de ‘fe’, ‘sufrir’, ‘acabar’ y ‘mal’» son «comunes en la poesía de cancionero» (Casas Rigall: 2008, 33).

Al seguir hojeando el librito, don Quijote y Sancho hallan una carta de amores:

Tu falsa promesa y mi cierta desventura me llevan a parte adonde antes volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte que las razones de mis quejas. Desechásteme, ¡oh ingrata!, por quien tiene más, no por quien vale más que yo; mas si la virtud fuera riqueza que se estimara, no envidiara yo dichas ajenas ni llorara desdichas propias. Lo que levantó tu hermosura han derribado tus obras... (Cervantes: 2015, vol. I, 277-278)

Si pensábamos que la retórica «sentenciosa, concentrada y enigmática», llena de correlaciones antitéticas, se mostraba con profusión en el soneto, esta carta verdaderamente abusa de ella. Pero ¿no es precisamente esto lo que evoca la poesía cancioneril? No resultará arriesgado afirmar que esta retórica de Cervantes, aunque parodiada, se muestra heredera del conceptismo de la escuela castellana cuatrocentista. Tanto el soneto como la carta están preñados de conceptos propios del amor cortés de cancionero: la lealtad desdeñada, el engaño que resulta el amor, el dolor y la consecuente muerte; todo envuelto en un lenguaje verboso y en un tono afligido. Rodrigo Dávalos entonó mucho antes, en verso, los pensamientos de Cardenio:

Enemigo lastimero
 cruda muerte para mí,
 amor por quien desespero,
 tú me matas, si yo muero
 la queixa llevo de ti:
 alcahuete de Afición
 encubierto.
 De serena falso son,
 enemigo de Razón,
 tú me has muerto.

(Castillo: 2004, t. II, 186, n.º 173, v. 1-10)

Saltamos por un momento la penitencia de don Quijote para examinar aún otra composición de Cardenio en el capítulo XXVII, que detiene a Sancho, al barbero y al cura en medio de su búsqueda del caballero de la Triste Figura y los hace callar y escuchar:

¿Quién menoscaba mis bienes?

Desdenes.

¿Y quién aumenta mis duelos?

Los celos.

¿Y quién prueba mi paciencia?

Ausencia.

De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

¿Quién me causa este dolor?

Amor.

¿Y quién mi gloria repugna?

Fortuna.

¿Y quién consiente en mi duelo?

El cielo.

De ese modo, yo recelo
morir deste mal estraño,
pues se aumentan en mi daño
amor, fortuna y el cielo.

¿Quién mejorará mi suerte?

La muerte.

Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?

Mudanza.

Y sus males, ¿quién los cura?

Locura.

De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión,
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.

(Cervantes: 2015, vol. I, 330-331)

Aunque vanguardista en su forma —el esquema es el del ovillejo, forma métrica que, como ya se ha indicado, creó el propio Cervantes²—, el contenido es puramente cancioneril. El poema pone de relieve la tensión entre el dolor amoroso y la obsesión que, por un lado, hace que el enamorado busque la muerte («¿Quién mejorará mi suerte? / La muerte») y, por otro, le obliga a volver una y otra vez al amor a la mujer («De ese modo, no es cordura / querer curar la pasión»). Patente también en el poema es la idea de la condición incurable del amor («De ese modo, en mi dolencia / ningún remedio se alcanza»). Si bien la medicina medieval proponía varias curas, también lo consideraba una enfermedad grave cuyos efectos podían volver intratable al sujeto (Toro Pascua: 2016). Esta postura iba de la mano con el tema cancioneril de la muerte en vida, porque, siendo terminal (al menos literariamente) la enfermedad, el sujeto moría constantemente sin poder acabar con su vida, pues la obsesión por la dama lo mantenía vivo. La poesía amatoria de cancionero está repleta de repeticiones de este tema³; basta con echar un vistazo a cualquier parte del *Cancionero general* para comprobarlo.

Es verdad que el tono desolador y pesimista permea mucha de la poesía en cuestión, pero, como la crítica ha demostrado, hay numerosas excepciones⁴; Keith Whinnom apunta hacia una multiplicidad de temas que incluye, entre otros, la alabanza a la amada, canciones de amor a la esposa e incluso versos combatiendo el pesimismo de otros poetas (Whinnom: 1981). Un tema recurrente que entra en el contexto temático del dolor amoroso pero que queda fuera del ámbito pesimista es el cantar a la ausencia física de la dama; es decir, poemas en los que poco importa si el amor es doloroso, objeto del desdén de la dama, o causa de la muerte, puesto que lo esencial en ellos es que nacen de la ausencia de la persona amada y por tanto tienen un tono ansioso, si bien con indicios de optimismo. Se puede encontrar una abundancia de instancias de esto en el *General*. De una glosa de Rodrigo Dávalos:

¿Dónde estás que no te veo?
¿Que es de ti, esperanza mía?

² Francisco Rodríguez Marín insinúa que este esquema métrico existía antes de Cervantes (Cervantes: 1947, IX, 236-238), pero Antonio Alatorre dice que los precedentes dados por él no tienen que ver con el poema en cuestión o, cuando menos, son inconclusos, señalando que ni el nombre ovillejo data de esa época ni el poema se ajusta muy bien a las composiciones parecidas de antes (1990, 643-674). Francisco Rico y Jorge Wiese Rebagliati corroboran esta aserción, Rico dejando margen al error al decir que «...esta composición... a lo que sabemos, emplea Cervantes por primera vez en la literatura española» (Cervantes: 2015, vol. I, 330-331 n.º 12), y Wiese Rebagliati mostrándose convencido: «...el 'ovillejo', forma métrica creada por el propio Cervantes» (1988, 328).

³ María Isabel Toro Pascua dice que al llegar la escuela castellana a su madurez, sus poetas «... explotaron hasta la saciedad los recursos que este tema ofrecía» (1994, 1085).

⁴ Vicenç Beltran señala en el prólogo a su antología de poesía medieval que las influencias naturalistas sobre el amor a fines del siglo xv vieron surgir poesía cancioneril menos pesimista (2002).

A mí, que verte desseo
mil años se haze un día.

(Castillo: 2004, t. II, 178-179, n.º 170, v. 1-4)

Hernán Mejía escribe sobre la pena que siente tras despedirse de su amada:

Desde de vos fui partido
un dolor vino a buscarme
que, por ser más aflegido,
aunque gran pena he tenido,
nunca ha querido matarme...

(Castillo: 2004, t. II, 795-796, n.º 115, v. 1-5)

Costana escribe unas coplas en las que pide a los mismos versos que vayan a buscar a su amante para decirle cuánto le echa de menos y lo mucho que anhela verla (Castillo: 2004, t. II, 62-65, n.º 128).

¿Qué tiene que ver todo esto con el *Quijote*? En su penitencia, don Quijote asume una actitud de aflicción amorosa, y ya que no tiene pretexto por verse rechazado o desdeñado, como Amadís en el motivo que imita, su retórica se centra en el dolor de la ausencia de su amada. Inspirado por la carta de amores de Cardenio, escribe su propia versión que, aunque grotesca, no es menos sugestiva:

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo. Si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; que, con acabar mi vida, habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. (Cervantes: 2015, vol. 1, 313)

Como es bien conocido, el comienzo de esta carta está tomado, con algunas modificaciones, de la carta de Oriana a Amadís en la que se escribe, «Yo soy la donzella herida de punta de espada por el corazón, y vos soys el que me feristes» (*Amadís*: 1959, 370)⁵, y tanto en esta carta como en la de don Quijote se encuentra

⁵ La metáfora de amor como arma que hierde, que don Quijote recoge en su carta, se encuentra en el General. De Juan Álvarez Gato:

Mas, ¡ay!, que tengo temor
que dexéis la piedad
para me herir mejor

vocabulario propio del tratamiento cancioneril del amor en este tipo de contextos: «enemiga», «cuita» y «crueldad».

Don Quijote se declara «herido» y penado por la ausencia de Dulcinea y pide que ella le «acorra» en pago de la manera en que «queda» por «su causa», lo cual es una reminiscencia del lenguaje cancioneril, concretamente con el referido al tópico de la petición del galardón a la dama en pago de buen servicio. El paralelismo continúa: la petición va acompañada de súplicas para que ella se dé prisa por favorecerlo, puesto que su situación es grave; es decir, que muere por no verla y morirá definitivamente si ella lo rechaza. Esta postura es, desde luego, lo que más que evoca al cancionero en esta carta.

Es más: don Quijote escribe el recado para enviárselo a Dulcinea por medio de Sancho, un motivo con diversos ejemplos en el *General*. Uno de estos, de Jorge Manrique, rubricado en el cancionero de Hernando del Castillo «Estando ausente de su amiga, a un mensajero que allá embiava» (Castillo: 2004, t. II, 194-198, n.º 178), tiene correlación extraordinaria con la epístola de don Quijote y el contexto de su redacción, como veremos a continuación.

En la primera estrofa, Manrique envía al mensajero a la amada con el relato de su añoranza. Don Quijote, a su vez, envía a Sancho con el mensaje de su penitencia:

Vé, discreto mensajero,
delante aquella figura
valerosa...

(Castillo: 2004, t. II, 194, n.º 178, v. 1-3)

...veraslo cuando lleves una carta, escrita
en verso de arriba abajo, a mi señora Dulcinea del Toboso.

[...]

Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú
vuelvas con la respuesta de una carta que
contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea. (Cervantes: 2015, vol. I, 277, 302)

Don Quijote alaba a Dulcinea al comienzo de su carta, tal y como el poeta lo hace:

con lança de disfavor
y espada de crueldad.

(Castillo: 2004, t. II, 294, n.º 224, v. 86-90)

En las coplas famosas, tantas veces glosadas, del Comendador Escrivá, aparece como fenómeno natural:

Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido
por mejor herir do quiere.

(Beltrán: 2002, 646, n.º 157, v. 5-8)

[...]
 flor de toda hermosura,
 tan preciosa
 (Castillo: 2004, t. II, 194, n.º 178, v. 5-6)

Soberana y alta señora:
 ...dulcísima Dulcinea...
 (Cervantes: 2015, vol. I, 313)

En la segunda estrofa de la canción, Manrique pide que su emisario se fije bien en lo que está a punto de referir, para que luego se lo cuente a su amiga; por su parte, don Quijote avisa a Sancho antes de empezar su penitencia de que tiene que estar atento a sus locuras para contárselas a Dulcinea:

[...]
 le harás la relación
 que te digo.
 (Castillo: 2004, t. II, 195, n.º 178, v. 23-24)

¡Oh tú, escudero mío...toma bien en la memoria lo que aquí me verás hacer, para que lo cuentes y recites a la causa total de todo ello!
 [...]
 ...porque quiero que en este tiempo veas lo que por ella hago y digo, para que se lo digas. (Cervantes: 2015, vol. I, 305, 306)

En las estrofas tres, cuatro y cinco, Manrique le dice al mensajero que le comunique a la amada el dolor y la melancolía que ha padecido en su ausencia; de manera similar, don Quijote insinúa por escrito su angustia y aflicción, y entona lo mismo en un monólogo dirigido a Dulcinea antes de redactar el recado:

Dirásle que soy tornado
 con más penas que llevé
 quando partí...
 Dirásle cómo he venido
 hecho mártir, padesciendo
 los desseos
 de su gesto tan complido,
 mis cuidados combatiendo
 sus arreos.
 No te olvides de contar
 las afligidas passiones
 que sostengo...

¡Oh Dulcinea del Toboso...que consideres el lugar y estado a que tu ausencia me ha conducido...!
 [...]
 Mi buen escudero Sancho te dará entera relación...del modo que por tu causa quedo.
 (Cervantes: 2015, vol. I, 302, 313)

Recuerde bien tu memoria
 de los trabajados días
 que he sufrido...
 (Castillo: 2004, t. II, 195-196,
 n.º 178, v. 25-27, 37-45, 49-51)

Ambos autores apelan a su lealtad:

[...]
 todo siempre acompañado
 de aquella marcada fe
 que le di.
 (Castillo: 2004, t. II, 195, n.º 178, v. 28-30)

¡...que con buen término correspondas
 al que a mi fe se le debe!
 (Cervantes: 2015, vol. I, 305)

Muestra del sufrimiento del enamorado poeta son sus llantos y sollozos, detallados en la quinta estrofa, a los cuales don Quijote resuelve añadir sus propios:

[...]
 y, plañendo y sospirando
 por mover a compasión
 su crueza...
 (Castillo: 2004, t. II, 196, n.º 178, v. 55-57)

Este es el sitio donde el humor de mis
 ojos acrecentará las aguas deste pequeño
 arroyo, y mis continos y profundos
 sospiros moverán a la contina las hojas
 destes montaraces árboles.
 (Cervantes: 2015, vol. I, 306)

La súplica por prisa se encuentra en la estrofa 7 (repetida en la última copla), junto con la afirmación de Manrique de que muere si su deseo no se satisface; don Quijote, a su vez, recurre a semejante retórica:

[...]
 y cuán cierta me es la muerte,
 si mi remedio se tarda,
 de su vando. [...]
 no te tardes, ven temprano, contemplando
 el peligro en que me dexas...
 (Castillo: 2004, t. II, 197-198, n.º 178, v.
 76-78, 110-112)

...maguer que yo sea asaz de sufrido, mal
 podré sostenerme en esta cuita, que, ade-
 más de ser fuerte, es muy duradera.
 (Cervantes: 2015, vol. I, 313)

Y para rematar sus respectivas epístolas, ambos dan una sentencia que es quizás uno de los elementos más distintivos de la poesía amatoria cancioneril: declaran que, si la amada les favorece, vivirán; si no, morirán de una vez. Nótese la afinidad de los dos dictámenes:

Y, si no quiere valerme
 pues yo no sé remediarme
 en tal modo,
 para nunca socorrerme,
 muy mejor será matarme
 ya del todo.
 (Castillo: 2004, t. II, 197, n.º 178, v. 91-96)

...y si no, haz lo que te viniere en gusto,
 que con acabar mi vida habré satisfecho
 a tu crueldad y a mi deseo.
 (Cervantes: 2015, vol. I, 313)

Aunque superficial, lo que hemos visto sugiere que los motivos de don Quijote en su carta de amores se ajustan a los de una parte no pequeña de la poesía amorosa cancioneril —representada por estas coplas de Manrique— en la medida en que están presentes la angustia y la muerte frente a la ausencia de la amante, a quien el enamorado exige que tome en cuenta su pena, pasión y aflicción, que considere su lealtad y que le favorezca con su amor. Keith Whinnom apunta que la ausencia de la amada era el fundamento del cancionero amoroso (Whinnom: 1981, 87), y a este respecto, la penitencia entera de don Quijote, pese a la carencia del pesimismo, se alinea estrechamente con sus motivos; la letrilla que escribe después de la partida de Sancho explicita aún más este tema, pues su estribillo repite, «aquí lloró Don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso» (Cervantes: 2015, vol. I, 319-320).

La parodia del amor cortés de Cervantes es tan eficaz en su burla como efectiva en evocar toda la tradición lírica castellana del siglo xv. Y aunque con su obra quiso dejar en ridículo la imitación e idealización del contexto que hizo prosperar a los libros de caballerías, una consecuencia de su parodia fue destacar la poesía de cancionero como base temática (y, en cierta medida —por la presencia de algunos rasgos del conceptismo— como base técnica) de las relaciones amorosas de esta literatura, pues en Sierra Morena don Quijote y Cardenio develan (aunque desde formas métricas propias de su época, como el soneto, o creaciones del todo novedosas, como el ovillejo) los temas cancioneriles del engaño, la queja de amor, los llantos, sollozos y suspiros, y la muerte en vida que fecundan el contenido caballeresco.

Bien es verdad que esta poética del amor se desarrollaba en otras formas narrativas de carácter idealista bien conocidas por Cervantes, que beben también de la retórica cancioneril, pero no podemos obviar el hecho de que, al principio del capítulo XXIII, cuando amo y escudero se meten en lo espeso de la Sierra Morena y encuentran el soneto y la carta de amores, Sancho, siempre ingenuo, le pregunta a don Quijote qué sabe de la poesía trovadoresca, y él responde: «Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes» (Cervantes: 2015, vol. I, 238). Cervantes, conocedor de la poesía amorosa cancioneril y de la lírica de raíz trovadoresca (en mayor o menor medida de forma directa o a través de pervivencias contemporáneas), no pudo sino hacer consciente a don Quijote de la realidad —es decir, de la excelencia— del lenguaje amoroso que había de imitar. En este sentido, a lo mejor sus libros de caballerías no le habían privado del todo el juicio; quizás le habían proporcionado clarividencia justo sobre este tema: porque se muestra capaz de reconocer e imitar la tradición lírica cancioneril tanto en sus tópicos más identificativos como en su lenguaje y en su desenvolvimiento retórico. En definitiva, don Quijote, vale decir Cervantes, muestra un signo más de originalidad al verter

la vieja escuela en nuevos moldes, pero manteniendo en todo punto la esencia de la poesía amatoria cancioneril.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor». En ACEBRÓN RUIZ, Julián (coord.). *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 125-150.
- ALATORRE, ANTONIO. «Perduración del 'ovillejo cervantino'». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1990, 38, 2, pp. 643-674.
- ALONSO, DÁMASO. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- Amadís de Gaula*. ED. EDWIN B. PLACE. Madrid: CSIC, 1959, 4 tomos.
- BELTRAN, VICENÇ. *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- CASAS RIGALL, JUAN. «El mote y la invención en la estructura narrativa de *Cárcel de Amor*». *Cancionero General*, 2008, 6, pp. 33-61.
- CASTILLO, HERNANDO DEL. *Cancionero general*. Ed. Joaquín González Cuenca. Madrid: Castalia, 2004, 5 tomos.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Don Quijote*. Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Atlas, 1947, 10 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Don Quijote*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española/Espasa, 2015, 2 vols.
- CHEVALIER, MAXIME. «El público de las novelas de caballerías». En *Lectura y lectores en España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1967, pp. 65-103.
- RICO, FRANCISCO. *Texto y contextos*. Barcelona: Crítica, 1991.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL. «Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV». En TORO PASCUA, MARÍA ISABEL (ed.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv, 1994, pp. 1085-1093.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL. «El amor, la melancolía y los poetas en la Edad Media». En VALLÍN, GEMA (ed.). *Enfermedades, médicos y pacientes en la literatura*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2016, pp. 203-227.
- WHINNOM, KEITH. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham, 1981.
- WIESSE REBAGLIATI, JORGE. «Función del soneto en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, 1988, 45, pp. 325-340.

DE LOS TROVADORES A LOS PLIEGOS SUELTOS. PARA UNA HISTORIA DEL PARALELISMO ANTIGUO*

VICENÇ BELTRAN

Accademia Nazionale dei Lincei & Institut d'Estudis Catalans

RESUMEN

El pliego n.º 753 contiene un conjunto de poemas con glosas de tipo tradicional de los que un grupo compacto usan el sistema paralelístico, aplicando además los procedimientos cuatrocentistas habituales de engarce entre estribillo y estrofa mediante la repetición de versos o partes de versos. En este estudio se analiza su estructura y se demuestra que todas sus técnicas compositivas tienen antecedentes en la lírica galaico-portuguesa y en las *Cantigas de Santa Maria*. Dado que los poemas del pliego (como sus precedentes trovadorescos) responden a una cosmovisión típicamente cortés, la transmisión de estos procedimientos entre los siglos XIII y XVI debió producirse oralmente, pero no mediante su popularización sino a través del repertorio de los músicos profesionales de los siglos intermedios.

Palabras clave: Poesía galaico-portuguesa; Poesía tradicional; Pliegos sueltos; *Cantigas de Santa Maria*; Música.

ABSTRACT

Chapbook n.º 753 includes poems with traditional glosses, a small, compact group of which is parallelistic and apply the familiar mode of linking the strophe and refrain through repetition of verses or parts of verses. This study analyses their structure and shows that all the compositional techniques have precedents in the Galician-Portuguese lyric tradition and in the *Cantigas of Santa María*. Since the poems of the chapbooks, as well

* Este estudio es resultado de las investigaciones integradas en los proyectos *OLíriCas*, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas» (referencia PID2019-104393GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033) y «Estudio de la canción de mujer en la lírica galorománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco» (referencia PID2019-108910GB-C21), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

as their troubadour precedents, reflect a courtly world vision, the dissemination of these methods from the 13th-16th centuries was achieved orally, not by means of popularization, but through musical repertoires of professional musicians in the intervening centuries.

Keywords: Galician-Portuguese poetry; Traditional poetry; Chapbooks; Cantigas of Santa Maria; Music.

DURANTE ESTOS ÚLTIMOS AÑOS DE INVESTIGACIÓN se han prodigado los estudios sobre la pervivencia (o supervivencia) del sistema paralelístico con *leixa-prén* en la lírica posttrovadoresca, desde el siglo XIV hasta el folklore moderno; por una parte han sido estudiadas sus realizaciones en los cancioneros musicales castellanos de *c.* 1500 (Beltran: 2023) y Gil Vicente (Beltran: en prensa) y en los poemas del curioso personaje que fue la franciscana Juana de la Cruz (Acosta-García: 2021). En los cancioneros musicales el sistema se nos presenta ya muy degradado pues encontramos desordenadas las estrofas que deberían alternar regularmente, faltan o sobran estrofas en lo que deberían ser las series pares e impares y abundan los poemas donde ambos procedimientos, el paralelismo y el *leixa-prén*, aparecen separadamente; nada de esto era raro en los trovadores, pero en cualquier caso la ausencia de un sistema combinado y bien organizado como aquellos lo practicaron resulta un tanto sorprendente, dada la intensa impronta que aportaron. Por el contrario, y con algo de sorpresa, encontramos ejemplos inmejorables de fidelidad en la poesía de aquella monja, a pesar de carecer de precedentes en las escasas muestras de poesía musical piadosa que nos han llegado desde la corte (Ambrosio Montesino, Íñigo de Mendoza) y desde los centros eclesiásticos (el cancionero de Astudillo, Cátedra: 2005). También hay un caso muy curioso en la poesía de Pedro de Orellana, algo más tardía¹.

La descomposición del sistema trovadoresco es también una constante en las muestras paralelísticas del folklore moderno, donde no faltan ni el paralelismo ni el *leixa-prén*, generalmente por separado, pero tampoco faltan sus combinaciones poco canónicas, especialmente en Asturias, Portugal y la diáspora sefardí (Beltran: 2023, Pedrosa; 1994 y 1998); es más, se nos han salvado ejemplos con claras reminiscencias de poemas musicales del siglo XVI, como *Las tres morillas* y algunas composiciones de Gil Vicente (Beltran: en prensa). Las manifestaciones paralelísticas del folklore moderno, como habían adelantado todos los sondeos precedentes

¹ El poema paralelístico con *leixa-prén* desarrolla a lo divino el estribillo «Dédesme marido que retece» en cuatro estrofas y aparece inserto en el villancico VII, «Al tono de 'Dédesme marido...», vv. 25-54 (Jiménez Monteserín: 2004, 265-266).

(Frenk: 1980), no proceden de lo más profundo de la Edad Media o incluso de épocas anteriores, como pretendían los primitivos folkloristas, sino de la poesía musical de moda durante el siglo XVI y, sobre todo, el XVII.

Otra conclusión de aquellos sondeos apuntaba en distinta dirección: estos procedimientos no son privativos de lo que la escuela española llama «poesía tradicional», sino que son compartidos por la poesía musical de carácter cortés que, por otra parte, es la que domina con su presencia abrumadora tanto los cancioneros musicales como los libros de música y los pliegos sueltos. La «poesía tradicional» no sería sino una de las corrientes que seguían los poetas y letristas al servicio de los músicos y del espectáculo musical y teatral de los Siglos de Oro, quizá la más arcaica y, sin duda, la más alejada de las convenciones cortesces, aunque sus características de estilo, contenido y, sobre todo, ideológicas, nos induzcan hoy a rechazar de plano su derivación inmediata de una tradición popular (Beltran: 2009 y 2022).

A lo largo del siglo XVI son bastantes los poemas con glosas paralelísticas, aunque sea más que difícil elaborar un censo mínimo pues exigiría un despojo completo de los cancioneros como el que realizó Margit Frenk para las tradicionales; en otro lugar nos ocuparemos de ellas. En esta sede estudiaremos un pliego sobre el que ella misma llamó la atención por considerarlo vinculado a la poesía tradicional, el n.º 753 de repertorio de Antonio Rodríguez-Moñino (A. Rodríguez-Moñino: 1997 y Askins e Infantes: 2014), con once composiciones paralelísticas, y añadiremos otra contenida en el pliego n.º 1114; en apéndice dispongo un análisis de su contenido y los testimonios que comparte cada poema pues unos pocos los tenemos allí en documentación única mientras otros fueron divulgados o incluso muy divulgados durante todo el siglo; en general, las glosas de tipo tradicional aparecen casi siempre en un solo testimonio (Frenk: 2006, 482).

El pliego 753 recibió atención muy precisa de Margit Frenk pues consideraba que su estilo «es el de las canciones que nos conservan las obras de música de mediados del siglo XVI» y que sus glosas «siguen casi todas el esquema paralelístico de las antiguas ‘canciones de amigo’» (Rodríguez Moñino-Frenk: 1952, p. xxxv y edición pp. 57-75), subrayando las que nos ha legado en documentación única. Doce de estas composiciones constan solo de dos estrofas con paralelismo rigurosamente literal: «Enojástesos, señora», «Labradorcido amigo», «Poder tenéis vós, señora», «Mis ojos, madre», «Si los pastores han amores», «Olvidar quiero mis amores», «Dízenme que el amor no fiere», «Encima del puerto», «El que amores no sirve», «Aunque me vedes», «Dízenme que tengo amiga» y «Pues que no me queréis amar»; otros dos poemas están constituidos por estrofas con un paralelismo de contenido muy laxo, como el que solemos encontrar en los cancioneros musicales: «Si la noche haze oscura», «Llamáisme casada», y otros tres carecen de paralelismo: «Descendid al valle la niña», «Ansí andando» y «La dama que no mata o prende». Por último, constan solo de una estrofa los poemas «No dexé nadie de amar» y «A mi

puerta nace una fonte». Me parece pertinente observar que los tres primeros poemas eran divulgadísimos en cancioneros musicales y glosas mientras que el resto son *única* de este pliego; me parece obvio que funcionaron como reclamo para los compradores; como observó ya M. Frenk, es posible que se trate de la obra de un poeta que, a mi parecer, apoyó sus propias composiciones en las tres preexistentes.

Veamos ahora las variedades de paralelismo, en verdad pocas, pero muy significativas. El poema que glosa el estribillo «Aunque me vedes» desarrolla un perfecto paralelismo literal:

Aunque me vedes²
morenica en el agua
no seré yo fraila.

Una madre que a mi *crio*
mucho me quiso y mal me *guardó*:
a los pies de mi cama los canes *ató*,
atolos ella, *desatelos yo*;
metiera, madre, al *mi lindo amor*;
no seré yo fraila.

Una madre que a mi *criara*
mucho me quiso y mal me *guardara*:
a los pies de mi cama los canes *atara*,
atolos ella, *yo los desatara*
y metiera, madre, al *que más amava*,
no seré yo fraila.

Nótese que el último verso substituye el término en rima por una expresión sinónima (*amor* y *amava*) y el penúltimo, cambia el orden de las palabras, los dos procedimientos más habituales entre los trovadores; los tres primeros versos, sin embargo, usan un procedimiento también conocido de los trovadores aunque no muy usado en esta posición: la alternancia morfológica de las palabras, la rima de *macho e femea*. Un buen ejemplo lo tenemos en «Enas verdes ervas» de Pero Meogo, donde riman *lavei / liei*, *lavara / liara* así como *asperei* y *asperava* (Ferreiro, Arbor Aldea, Arias Freixedo y Eirín: 2018). Encontramos una técnica similar en «El que amores no sirve»: consta de un estribillo en dístico con dos glosas paralelísticas cuyos tres primeros versos riman mediante dos grupos de cuasi-sinónimos (*tierra, donzella* y *bella*, después *casa, galana, blanca*), lo mismo que los versos quinto de cada una (*querella* y *lançada*), el cuarto cambia el orden de los términos en rima: *casada era ella / que era casada*. Son las formas canónicas de alternancia en rima según los trovadores, con los que este enlaza también al construir los dos versos siguientes mediante un paralelismo semántico más laxo, el más usado.

² En la edición modernizo los aspectos que no afectan a la pronunciación medieval, ya muy vacilante en esta época. Aunque el pliego dispone el texto en versos breves, unifico cada dos versos para que se vea mejor el juego de los términos en la rima.

El resto de las composiciones paralelísticas de dos estrofas recurre a un mecanismo conocido también por los trovadores galaico-portugueses que Margit Frenk estudió en las glosas tradicionales: la inserción del estribillo en posiciones impares de las estrofas glosadoras. El más sencillo inicia las glosas mediante la repetición del primer verso del estribillo, el que Frenk llama *despliegue parcial* (Frenk: 1958):

*Dízenme que tengo amiga
y no lo sé;
por sabello moriré.*

*Dízenme que tengo amiga
de dentro de aquesta villa
y aun que está en esta bailía
y no lo sé;
por saberlo moriré*

*Dízenme que tengo amada
de dentro de aquesta plaça
y que está en esta baila
y no lo sé;
por sabello moriré*

Nótese que las dos estrofas comienzan por el primer verso del estribillo y terminan repitiendo, mediante el recurso zejelesco al *retronx*, los dos versos restantes; por otra parte, los dos dísticos que las completan están en relación de paralelismo literal, alternando sinónimos (*amiga / amada*) y cuasi-sinónimos en la rima (*villa / plaça, bailia / baila*)³.

Es mucho más frecuente en este pliego el *despliegue total*, que reproduce en la estrofa los dos versos del estribillo:

*Poder tenéis vós, señora,
de matar el amor en un hora.*

*Poder tenéis vós, señora,
y del rey dada licencia
de matar el amor en un hora
sin espada y sin rodela.
Y sin rodela, señora,
de matar el amor en un hora.*

*Poder tenéis vós, señora,
y de rey licencia dada
de matar el amor en un hora
sin rodela y sin espada .
Y sin rodela, señora,
de matar el amor en un hora.*

³ Aunque no figura en el diccionario académico, encuentro en *CORDE* varios casos de *baila* con significado 'baile' en Castillejo: 1999, n.º 22. 45-49, v. 81, en el anónimo «Dale si le das», v. 28 (*Cancionero musical de Palacio*: 1965, n.º 141), en Juan de Pineda: 1963, vol IV, 236, y uno más en el romance «El disanto fué Belilla / A la baila de la aldea», Durán: 1945, n.º 1592, vol. 2, 502.

Nótese la pobreza de contenido de este poema, que en total está formado por solo cinco versos distintos (dos del estribillo y tres de mudanza y vuelta que se repiten idénticos en las dos estrofas); su fuerza poética arranca precisamente del juego de reiteraciones y variaciones, intensificadas por el cambio de orden de las palabras en rima. El mismo esquema lo encontramos aplicado a los estribillos «Enojásetos, señora, / mucho más os quiero agora», «Mis ojuelos, madre, / valen una cidade», «Si los pastores han amores, / qué harán los gentiles hombres», «Encima del puerto / vide una serrana, / sin duda es galana» (que despliega los dos primeros versos en la glosa), «Pues que no me queréis / amar como soléis» y «Dízenme que el amor no fiere / mas a mí muerto me tiene», con la misma estructura aunque carente de versos de vuelta.

Aunque Frenk lo estudió solo en el corpus tradicional del siglo XVI, este esquema compositivo es de origen trovadoresco. Está emparentado genéticamente con el primitivo *rondeau* francés (aAabAB)⁴ del que se separa por insertar los versos del estribillo en las posiciones impares de la estrofa en lugar de las pares, como ya hemos visto en los ejemplos anteriores. Una forma idéntica de inserción (aunque en este poema sin paralelismo) la usó Alfonso X en las *Cantigas de Santa María*:

*Sola fusti, senlleira,
Virgen, sen companneira.*

*Sola fuste, senlleira,
u Gabriel creviste,
e ar sen companneira
u a Deus concebiste
e per esta maneira
o demo destroyste.
Sola...⁵*

En esta colección podemos encontrar también la inserción de solo el primer verso del estribillo («Maldito seja quen non loará») abriendo la estrofa en el número 290, aunque después de la primera alterna «Maldito» con «Bendito» y reformula el verso con técnicas de paralelismo literal, como los poemas que nos ocupan.

⁴ Para la tipología original de las formas más antiguas y elementales de la primitiva lírica no trovadoresca, la que se suele identificar con una poesía popular o popularizante, remito a Beltran: 2002.

⁵ Afonso X o Sabio: 1981, n.º 90. Se dan otras variantes: la 320 cita los dos versos en las posiciones impares de la estrofa, pero invierte el orden, la número 120 repite los dos versos del estribillo en las posiciones pares de la estrofa como en el *rondeau* francés. Para el uso de estas formas en Alfonso X véase Spanke, 1958, pp. 203-208.

En la poesía profana la forma que nos interesa gozó de cierta difusión⁶. La usó en una cantiga de amigo Estevan Reimondo en la que, según la convención trovadoresca, el estribillo solo va al final:

*Anda triste meu amigo,
mia madr', e á de mí gran despeito
porque non pode falar comigo
e non por al, e faz gran dereito
d'andar triste o meu amigo
porque non pode falar migo* (Ferreiro, Arbor Aldea, Arias Freixedo y Eirín: 2018).

Tuvo más éxito en la sátira pues la usaron Alfonso X («Non quer'eu donzela fea»)⁷ y su trovador áulico Pero da Ponte («Dade-m'alvyssara, Pedro'Agudo», Panunzio: 1967, n.º xiv, 193-197).

Otro elemento de enlace entre estos poemas y las técnicas de composición trovadoresca radica en la elección de ciertas rimas características que, en realidad, proceden de un fondo común europeo; ya las versiones en *rondeaux* de «La belle Aelis» fueron divididas por Gaston Paris (1966) en dos series, una asonada en *á* y otra en *í*, y las cantigas de amigo suelen alternar las series *i-o / á-o* e *í-a / á-a*. Aunque con frecuencia menor, en este grupo de poemas encontramos la alternancia *i-a / á-a* en «Dízenme que tengo amiga» (*amiga / amada, villa / plaça*), «Enojástesos, señora» (*dezía / mostrava, vida / alma*), «Si los pastores han amores» (*villa / sala, amiga / amada*) y, sobre todo, en «Encima del puerto», donde las palabras en rima son las mismas que confluían una y otra vez en la cantiga de amigo de tipo tradicional: *río / vado, garrido / loçano* (vid. Asensio: 1970, 80-81).

Margit Frenk analizó diversas formas de enlace entre estribillo y estrofa que denominaba «desarrollo»; entre sus variedades hay una muy frecuente que encontramos también en nuestro reducido repertorio:

*A mi puerta nace una fonte,
por dó saliré que no me moje.*

*A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquél que yo más quería:
por dó saliré que no me moje.*

⁶ Para la penetración e historia de esta forma véase Asensio: 1970, esp. 86-90 y Beltran: 1985 y 2005, 139-140.

⁷ Paredes: 2010, n.º xxii, 165-169. Para su contexto histórico, Beltran: 2021a.

Notemos de momento que el motivo *lavar camisas* lo tenemos documentado, con este mismo valor, desde el rey don Denis: «Levantou-s'a velida, / levantou-s'alva, / e vai lavar camisas / eno alto: / vai-las lavar alva»⁸, pero volvamos al argumento del desarrollo, que resulta más complejo.

En nuestro pliego hay varias composiciones cuyas estrofas se desarrollan apoyándose en términos concretos del estribillo, no en expresiones completas o versos como los vistos hasta ahora. «Descendid al valle la niña» inicia su primera estrofa por el verbo («*Descendid* a remediarme») y la segunda por el sustantivo en rima («*Niña*, vuestra hermosura...»); el «remediarme» de la primera estrofa da pie a la tercera («Si vós no queréis *valerme*... venid presto a *socorrerme*»), además de otros ecos internos. El estribillo de «Si la noche haze escura» termina con el verso «cómo no *venís*, amigo», repetido en el *retrónx* de todas las estrofas; de ahí que la segunda comience «Si vós no *venís*, señor», la tercera incluye en el segundo verso la expresión «por *tardar* lo que veis» y «vuestra *venida*» aparece en el segundo verso de la cuarta y de la quinta. La composición que se abre con «*Labradorcico* amigo» inicia las dos estrofas con el verso «Nunca vi *labrador*», «*Llamaisme casada*», recupera el verbo en los versos iniciales de sus seis estrofas («*Casé*...» en todas menos «*Caseme*» de la cuarta) y «La *dama* que no mate o prende» inicia sus cuatro estrofas repitiendo «La *dama*...».

Semejante es el caso del último poema que vamos a estudiar: «Dó va la niña / tan de mañana», que figura como cierre de un *Romance de una dama a su galán* («Cano, sacro y fértil Turia») incluso en el pliego 1114, *Primer quaderno de varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado*, publicado por Juan Bautista Timoneda en Valencia, «junto al molino de la Rovella», en 1596⁹. Dada su época tardía es mucho más artificioso y se asemeja más a las imitaciones de las letrillas gongorinas, y como «Letra» se presenta. El estribillo reza así:

Dó va la niña
tan de mañana,
chapinito dorado,
cinta encarnada,
chapinito de oro,
calça encarnada.

⁸ Cito de nuevo según la edición de Ferreiro, Arbor Aldea, Arias Freixedo y Eirín: 2018. Véase el inventario de símbolos usados por los trovadores en Beltran: 1984 y en la poesía tradicional castellana en Maserá: 2001; los elementos de esta que pasan a la poesía cortesana pueden verse en Bremauntz López: 2021.

⁹ Pisa, Biblioteca Universitaria, edición facsímil en García de Enterría: 1974, n.º vi². Cito por el original, aunque la glosa ha sido publicada también por Frenk: 2003, n.º 77.

Las dos glosas son desiguales, pero nuestro interés radica en que ambas incluyen (tercer verso de la primera, octavo de la segunda) la mención a la «calça de grana», eco de la «calça encarnada» que cierra el estribillo; establecen una construcción de paralelismo semántico no muy próximo conceptualmente, pero reforzado por la anáfora «topé» en sus primeros versos.

Me he detenido mucho en este análisis porque versa sobre un aspecto menos conocido, pero sin embargo común en la poesía trovadoresca. Me limitaré a citar algún caso de las *Cantigas de Santa Maria* donde, por copiar el estribillo en posición inicial como la poesía castellana, resulta más visible y mejor ejemplificable. La número 40 comienza su estribillo «Deus te salve, grioriosa...» y cada una de sus cuatro estrofas por «Salve-te»¹⁰, la 60 parte del estribillo «Entre Av'e Eva / gran departiment' á» y en sus cuatro estrofas el primer estribillo comienza por «Eva» para incluir «Ave» en el tercero (excepto la cuarta, que lo incluye en el cuarto), la 140, cuyo estribillo reza «A Santa Maria dadas / sejan loores onrradas», inicia cada estrofa por «Loemos», excepto la última (la quinta) que usa «loando-a», la 350, cuyo estribillo dice «Santa Maria, Sennor, / val-nos u nos mester for», comienza sus estrofas por las expresiones «Val-nos» o «E val-nos» y la 390, con el estribillo «Sempre faz o mellor / a Madre do Sennor / Salvador», comienza sus cinco estrofas por «A nos faz...» e introduce a poca distancia «Deus» (excepto en la última, donde lo recuerda mediante la expresión «a ele»). También en este aspecto nuestros poemas han heredado recursos de construcción estrófica de la poesía trovadoresca cuyas vías de transmisión desde el siglo XIII al XVI nos son totalmente desconocidas.

Vemos por tanto que no solo nos hallamos ante un corpus excepcionalmente fiel a la tradición trovadoresca en sus formas paralelísticas, sino también en sus selecciones de las palabras en rima, de las asonancias predilectas y de otras formas de construcción, como los enlaces léxicos entre estribillo y estrofas, sin que sea posible establecer un vínculo directo entre ambas épocas. Hipotéticamente su relación se puede explicar a través de la tradición oral que desde el romanticismo se viene identificando con lo que hoy llamamos folklore; la conservación de estos o recursos parecidos por la poesía recogida de la tradición popular durante los siglos XIX y XX (Beltran: 2023 y en prensa, Pedrosa: 1994 y 1998) parece dar fuerza a esta hipótesis.

Existen sin embargo otras posibilidades: que la transmisión oral (pues escrita no la hay en los siglos intermedios) se haya producido a través de los músicos profesionales, carentes a menudo de letras y de formación poética; no otra cosa eran muchos juglares, hombres de espectáculo (pensemos en Gil Vicente, joyero de profesión), los ministriles de los siglos XV y XVI y muchos músicos. Basta leer las letras de tipo cortesano del *Cancionero musical de Palacio* para darse cuenta de

¹⁰ Citaré siempre según el número de Afonso X o Sabio: 1981, a donde remito.

que sus autores desconocían a menudo principios básicos de composición cuando intentaban aproximarse a los usos de los poetas áulicos; se trataría de tradiciones orales como, por ejemplo, la de los ejecutantes de flamenco, que recibían una formación tradicional a través de la enseñanza directa de expertos en el oficio. Tanto el vate portugués como más tarde Lope de Vega (o, en el período que nos ocupa, músicos como Juan Vásquez o Luis Milán) fueron capaces de asimilar los recursos propios de esta tradición produciendo letras que están entre las más bellas que conservamos.

Seguramente nuestra maestra Margit Frenk no concordará con mis conclusiones, pero ella misma reconoce en su presentación de este pliego la paradoja de sus técnicas compositivas. Su estrofismo paralelístico, como algunos de los motivos fundamentales, pertenece a la tradición de la canción de mujer, pero domina a su lado «una concepción del amor que en nada se diferencia de la trovadoresca o cortesana» y aunque «nada se opone a la suposición de que el pueblo cantara canciones sobre el amor cortesano» y «tampoco sería acertado concluir que todos los poemas que se ajustan a la técnica tradicional deben provenir forzosamente de la tradición oral. Un poeta culto de talento, lo bastante identificado con esa tradición, bien podía imitarla si quería, e imitarla, además, con tal tino, que no nos sea dado reconocer su origen tardío» (Rodríguez-Moñino-Frenk: 1952, xxxv-xxxvi).

No solo la concepción del amor es ajena a la de la poesía tradicional. Pertenecen estrictamente a la formación cortés expresiones como «esperança y desseo», «devaneo», «gloria del alma mía», «sobrada porfía» («Si la noche haze oscura»), «remediarme», «porfía», «tristura», «el alma perdería», «valerme», «acorrerme», «gallardón» («Descendid al valle la niña»), etc. Nada hay más cortesano que la glosa de «Poder tenéis vós, señora», que cito de nuevo: «Poder tenéis vós, señora, / y de rey dada licencia / de matar el amor en un hora / sin espada y sin rodela»; ya no se trata de giros de expresión, al fin y al cabo imitables con mayor o menor fidelidad, sino de una forma de pensar y de plantear los problemas vitales desde la experiencia militar de la nobleza. Formación literaria se necesita para escribir «tan metido / esté en este ardiente fuego / que a Cupido / si [he] de morir yo le ruego / sea luego» («Ansí andando»). Tampoco sería explicable que un hombre del pueblo ponderara la intensidad de sus sentimientos razonando que «si los pastores han amores (...) qué harán los gentileshombres / que tienen favor de amiga», pobrecitos, tan sensibles ellos que de ninguna manera se podrían comparar con los rudos y brutos hombres del campo. Solo un gentilhombre o alguien muy formado en sus convenciones y formas de vida podría componer estos versos.

Todo ello nos permite superar la tentación de explicar estos versos (o poemas semejantes, aunque menos logrados) como la continuación de una tradición popular porque, en realidad, la hibridación de lengua, motivos y registro poético es casi de rigor en la poesía que se suele identificar como tal y los especímenes más logrados

(de Johan Zorro o Mendiño a Gil Vicente, Juan Vásquez o Lope de Vega) van de la mano de los mejores poetas, los más capacitados para distinguir lo que es privativo de este registro expresivo de lo que es hábito poético de época¹¹. Mi propuesta sería considerar que existió, ciertamente, una tradición oral de larga duración, pero que esta radicaba entre los subalternos de las clases dominantes, los profesionales del ocio ilustrado mediante la música y la poesía; los más capacitados (quizá Gil Vicente o Juan Vásquez) consiguieron depurar estos hábitos compositivos de las contaminaciones cortesas (lo que, por ejemplo, superaba la capacidad de la mayoría de los letristas del *Cancionero musical de Palacio*), repristinando un estilo tradicional muy genuino; los poetas más formados en los formulismos cortesas, como el hipotético autor de nuestro cancionerillo, admiraban estos productos pero no acertaban a depurarlos de injerencias cortesanas, los muy capacitados en todos los sentidos, como Lope o Góngora, no pueden evitar la sensación de estar preparando un *pastiche* muy eficaz, pero marcadamente artificioso. Esta hipótesis permite explicar la paradoja planteada por M. Frenk: «los villancicos con estribillo y glosa de carácter tradicional casi sólo se encuentran cada uno en una de las fuentes musicales del siglo XVI, manuscritas o impresas, y en único pliego suelto poético conservado», el nuestro; raro de explicar si estuviesen dormidos en la memoria popular esperando la mano de plata que supiera recuperarlos; una constatación que se refuerza con otra suya: «la divulgación de un cantarcillo (...) ha dependido básicamente (...) de que el pequeño texto y su música gustaron mucho y que circularon abundantemente por las calles y plazas de la España del Siglo de Oro» (Frenk: 2006, 487 y 490): como producto de la actividad profesional de los músicos, eran estos quien lo conservaban, ejecutaban y popularizaban.

Sea esta la postura adoptada o aceptando la tradicionalista, en todo caso nos hallamos ante un tipo de pliego muy particular en sus peculiaridades textuales pero desde otro punto de vista más frecuente durante el siglo XVI de lo que solemos pensar: un pliego vinculado a ejecuciones musicales (*letras para cantar*) de alto nivel, quizá pensado para distribuir o vender entre los destinatarios del espectáculo o, incluso, como libreto de letras para los participantes en la ejecución. Durante el siglo XVI no son tan frecuentes (suele señalarse como único precedente las *Coplas hechas por Christoual de Pedraza criado d[e]l illustre y muy magnífico señor Duque de Arcos. para cantar la gloriosísima noche de navidad a los maytines*¹², pero podríamos

¹¹ Ferreira: 1999, 74-81, tras un análisis cuidado y muy inteligente, acaba situando a Joan Zorro, que se creía antiguo, en la última etapa de la escuela y resulta ser por tanto un hábil ensamblador de motivos anteriores; lo podemos considerar por tanto un epígono experto en el manejo de la tradición.

¹² Pliego n.º 431, publicado seguramente en Sevilla, Juan Varela de Salamanca, c. 1516-1518, facsímil en García de Enterría: 1976, n.º 7. Como ejemplo del punto de vista de los estudiosos del villancico seiscentista véase Torrente: 2009.

añadir algunos pliegos perdidos registrados por Hernando Colón: *Antonio de Leon. Cancionero de la natiuidad* (pliego 267), otro *Cancionero de la natiuidad* (pliego 267.5) y *Roderici de Linde. Cancionero para la navidad. 1531*¹³ (pliego n.º 270), los *Villancicos, o cancionero para cantar la noche de Nauidad*¹⁴, y quién sabe si *El Pater noster glosado sobre la salutacio[n] del Arca[n]gel sant Grabiél a nuestra señora, glosado por Juan Timoneda. Es obra muy sentida y de nueuo estilo. Con dos chançonetas para cantar la noche de Nauidad*¹⁵, que parece responder a motivaciones más complejas. Existen también testimonios indirectos de que la composición de repertorios originales para esta y otras festividades era ocupación habitual de los poetas y letristas de conventos y casas aristocráticas¹⁶. Son bastante más abundantes, sin embargo, los pliegos donde se especifica que son para *para cantar* o *para tañer*, generalmente al son de la vihuela, instrumento aristocrático en aquel momento. Estos, como los pliegos con poesía cortesana o musical vinculada al canto (Véase Beltran: 2021b) y los numerosos villancicos de poesía culta, desde Boscán y Montemayor a Lope de Vega, revelan un público de nivel socioliterario medio o alto, deseoso de conocer las últimas novedades poético-nusicales. El público ideal, en suma, para experimentos como el que acabamos de estudiar.

¹³ Aparte de la descripción contenida en Rodríguez-Moñino: 1977, n.º 270, véase el estudio sobre este autor de Puerto Moro: 2010, esp. 19-21.

¹⁴ Pliego 1107, ciertamente ya tardío pues salió de las prensas de Hugo de Mena, Granada, 1568, publicado en García de Enterría: 1975a, n.º 4.

¹⁵ Pliego 561, facsímil en Blecua: 1976, n.º 24.

¹⁶ El estrambótico poeta que fue Pedro de Orellana fue acusado de romper el aislamiento a que estaba condenado en las prisiones de la inquisición de Cuenca cuando los músicos de la capilla catedralicia le pidieron «ciertas obras de regozijo (...) para la noche de Navidad», así como para «la fiesta del deán, el día de los Reyes próxima pasada» y que las monjas de San Benito de la ciudad poseían un «libro de coplas de nuestra Señora y del nascimeiento, escriptas de la mano del maestro Orellana» (Monteserín: 2004, 73-75).

ANEXO: CONTENIDO DEL PLIEGO

Cantares de diuersas sonadas / con sus deschechas muy graciosas an / si para baylar como para tañer, s. l., s. a., Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/4485, edición en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, vol. 1, n.º 23, descrito en Rodríguez-Moñino: 1997 § 753. Salvá: 1872, n.º 13 lo data hacia 1520, por su parte, Gómez Muntané: 2003, n.º 14 lo data Valencia, c. 1530.

1. [*Sin rúbrica específica del poema*] «Si la noche hace oscura» (*Corpus*, n.º 573).

Con el mismo texto, tanto el estribillo como la glosa, se encuentra en el pliego 800, *Coplas de vn galan que llamana [sic] / a la puerta del palacio de vna señora y ella responde papele / coco...*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/2253, ed. facsímil *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 1957-1961, vol. 1, n.º 30. Pisador: 1552, fol. ix^r: contiene estribillo y primera estrofa, con muchas variantes y con la vuelta reescrita respetando las palabras en rima del penúltimo verso, con el último en *retrónx* («véome desamparada / gran passion tengo *conmigo* / como no venís amigo»); lo mismo sucede en el *Cancionero de Uppsala* (Gómez Muntané: 2003, n.º 14, ed. cit., vuelta «házeme vivir penada / y muéstraseme enemigo, / ¿cómo no venís, amigo?»). Fernández de Heredia cita el estribillo en la composición con citas *Diálogo de una dama y un galán*, incipit «Soy garridica», (1955, 101-106, esp. 104). También está registrado en el *Cancionero de Mateo Bezón*, Sevilla, Biblioteca de Rodrigo de Zayas, Ms. Mús. A VI 8, 29 según Lambea, Josa y Valdivia: 2021.

En el *Cancionero musical de Palacio* figuraba en la parte perdida del códice, pero con su posición indicada en el índice bajo el incipit «Que la noche haze oscura» (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*: 1890, 53). Hay una alusión en el *Auto do procurador* de António Prestes, vv. 283-285: «Por são Fernando / que está agora cantando / cómo no venís amigo».

2. *Otro cantar*. «Descendid al valle la niña» (*Corpus*, n.º 1087A).

Con la misma glosa se encuentra en el pliego Rodríguez-Moñino: 1997 § 800, *Coplas de vn galan que llamana [sic] / a la puerta del palacio de vna señora y ella responde papele / coco...*, a continuación del poema anterior. Con la variante en el segundo verso «non era de dia» y un estribillo zejelesco, distinto a este, de solo tres versos monorrimos, se encuentra en el *Cancionero musical de Palacio* (ed. Romeu Figueras: 1965, n.º 206, fol. 125^r). Otra glosa distinta y de gran calidad en una sola estrofa, en estilo muy tradicional, zejelesca con vuelta completa, se encuentra en Vásquez: 1946, 33, n.º 11.

El estribillo es citado en la ensalada «Mis obsequias, pues que muero», del pliego Rodríguez-Moñino: 1997 § 835, *Chistes hechos por diuersos autores por gentil*

modo y estilo nueuamente impresos, s. l. s. a., Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Rs. 218 V. (8), facsímil en García de Enterría: 1975b, n.º 8 y lo cita también íntegro Jorge de Montemayor en su *Ensalada del juego de la primera, aplicada a Nuestra Señora*, «Del infierno salió un moro», vv. 68-69 (1558, fol. 63^v y ed. Esteua de Llobet, 2006, 255-258, esp. 257).

El pliego *Coplas dela passion de nuestro / señor y dela passion que ouo nuestra señora estando al pie de / la cruz que es la glosa de Stabat mater dolorosa. Con otras / coplas de nuestra señora*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE-1426-7, contiene «Otras que dizen Joseph altono de descendid al / valle la niña no era de dia» (Rodríguez-Moñino: 1997 § 787, descripción directa del pliego reencontrado en Askins-Infantes: 2014) y lo mismo hace Ocaña: 1603, fol. 7^v. Frenk: 2003 enumera una larga serie de arreglos a lo divino.

3. *Otro cantar*. «Enojástesos, señora» (Frenk: 2003, n.º 399B, que publica también la glosa).

Solo para el estribillo conocemos otras documentaciones. Con esta misma variante, fue glosado por Baltasar del Alcázar en el ms. 502 de la Biblioteca Borbón-Lorenzana de Toledo, fol. 298^{r-v} (Labrador Herráiz et al.: 2006, n.º 199). También en *Los siete libros de la Diana* (Montemayor: 1967, 128-129, glosa «Sin ventura y olvidado»), todo ello contenido también aunque sin atribución en fol. 281^r del ms. B 2486 de la Hispanic Society de Nueva York (edición en Frenk, Labrador Herraiz y Di Franco: 1996, n.º 612). Labrador Herráiz y Di Franco: 1993, registran también otra fuente para el estribillo con esta variante, glosado en dos décimas estrictamente cortesanas («Muriendo estoy por mostraros»), que puede verse en Madrid, Real Biblioteca, ms. II 570, fols. 109^{r-v} (disponible en red, <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/25000#c=&m=&s=&cv=107&xywh=-302%2C-91%2C2199%2C1237>, consulta del 08/02/2022) en una sección de «Glosas y otras coplas».

4. Deshecha. «Labradorcico amigo» (Frenk: 2003, n.º 622).

En documentación única. La glosa es publicada en Frenk: 2003, n.º 622.

5. Otro cantar. «Poder tenéis vós señora» (Frenk: 2003, n.º 337).

En documentación única. La glosa es publicada en Frenk: 2003, n.º 337.

6. Deshecha. «Mis ojuelos, madre» (Frenk: 2003, n.º 128).

En documentación única. La glosa es publicada en Frenk: 2003, n.º 128.

7. Otro cantar. «Si los pastores han amores» (Frenk: 2003, n.º 38).

En documentación única. La glosa ha sido publicada en Frenk: 2003, n.º 39. Observa M. Frenk, en M. Frenk (Rodríguez-Moñino: 1952, xlii-xliii que la canción está compuesta mediante formulismos típicos de poesía tradicional, pero que «se ha aplicado en nuestra canción a un tema culto».

8. Deshecha. «Olvidar quiero mis amores» (Frenk: 2003, n.º 684).

En documentación única. La glosa ha sido publicada en Frenk: 2003, n.º 684.

9. Otro cantar. «Dízenme que el amor no hiere» (Frenk: 2003, n.º 621).

En documentación única. La glosa ha sido publicada en Frenk: 2003, n.º 621.

10. Deshecha. «Encima del puerto» (Frenk: 2003, n.º 996).

En documentación única

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA- GARCÍA, Pablo. «El cancionero revelado de la abadesa franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Edición y comentario». *Studia aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 2021, 15, pp. 501-532.
- AFONSO X O SABIO. *Cantigas de Santa María*. Ed. Walter Mettmann. Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 1981.
- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.
- ASKINS, Arthur L.-F. y Víctor INFANTES. *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*. Ed. Laura Puerto Moro. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014.
- BELTRAN, Vicenç. «O vento lh'as levava: don Denis y la tradición poética peninsular». *Bulletin Hispanique*, 1984, 86, pp. 5-25.
- BELTRAN, Vicenç. «La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa». *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia: Universidad, 1985, pp. 79-90.
- BELTRAN, Vicenç. «Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo». *Homenaje a Josep Pavia i Simó. Anuario Musical*, 2002, 57, pp. 39-57.
- BELTRAN, Vicenç. *La corte de Babel: política y poética de las lenguas en la España del siglo XIII*. Madrid: Gredos, 2005.
- BELTRAN, Vicenç. *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*. Kassel: Reichenberger, 2009.
- BELTRAN, Vicenç. «Del meteorismo al método: De Pero Bõo and'ora espantado». *Verba*, 2021(a), 48, pp. 1-16.

- BELTRAN, Vicenç. «‘Canciones y villancicos, para cantar y tañer’ (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento». *Boletín de Literatura Oral*. En PUERTO MORO, Laura (coord.). Volumen Extraordinario n.º 4, 2021(b). *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*. Volumen Extraordinario n.º 4, 2021(b), pp. 175-206.
- BELTRAN, Vicenç. «De la corte a la calle. Poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI». En FINE, Ruth, Florinda F. GOLDBERG y Or HASSON (eds.). *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2022. DOI: https://doi.org/10.31819/9783968693002_090
- BELTRAN, Vicenç. «El paralelismo: de ayer a hoy». En TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN (eds.). *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana. Orígenes y pervivencias*. Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 305-330.
- BELTRAN, Vicenç. «El paralelismo de Gil Vicente: raíces y frutos». *Contarte he maravillas... Congreso Internacional de Estudios Hispánicos en Honor a Joseph T. Snow* [en prensa.]. *Cancionero musical de Palacio*. Ed. Josep ROMEU FIGUERAS. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- BLECUA, José Manuel. *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- BREMAUNTZ LÓPEZ, Martha. *Confluencias entre la lírica popular y la culta en España (1500-1635)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Ed. Francisco ASENJO BARBIERI. Madrid: Tipografía de los Huérfanos-Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, edición facsímil. Málaga: Centro de Cultura de la Generación del 27, 1987.
- CASTILLEJO, Cristóbal de. *Obra completa*. Ed. Rogelio REYES CANO. Madrid: Fundación Juan Antonio de Castro, 1999.
- CÁTEDRA, Pedro. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos, 2005.
- DURÁN, Agustín. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Atlas, 1945.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan. *Obras*. Ed. Rafael FERRERES. Madrid: Espasa/Calpe, 1955, Clásicos Castellanos, 139.
- FERREIRA, Maria do Rosário. *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na ‘Cantiga de Amigo’*. Porto: Granito, 1999.
- FERREIRO, Manuel, Mariña ARBOR ALDEA, Bieito ARIAS FREIXEDO y Leticia EIRÍN (eds.). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* [en línea]. A Coruña: Universidade da Coruña: 2018. <<https://universocantigas.gal/cantigas>> [5 febrero 2023].
- FRENK, Margit. «Glosas de tipo popular en la antigua lírica». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1958, 12, pp. 301-334. Reimpresión en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 413-447.
- FRENK, Margit. «Pervivencia folclórica del villancico glosado». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1980, 29, pp. 403-411, esp. p. 403. Reimpreso como «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética». *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 147-155.

- FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FRENK, Margit. «Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos xvi y xvii». *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR, 2006, pp. 477-490.
- FRENK, Margit, José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A DI FRANCO (eds.). *Cancionero sevillano de Nueva York*. Sevilla: Universidad, 1996.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.). *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*. Introducción por Giuseppe DI STEFANO. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.). *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975(a).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.). *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975(b).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz. *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*. Noticia bibliográfica por A. Rodríguez-Moñino. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Cancionero de Uppsala*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel. *Literatura y cautiverio. El maestro Fray Pedro de Orellana en la Inquisición de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 2004.
- LABRADOR HERRAÍZ, José J. y Ralph DI FRANCO. *Tabla de los principios de la poesía española. XVI-XVII*. Prólogo de Arthur L.-F. ASKINS. Cleveland: Cleveland State University, 1993.
- LABRADOR HERRAÍZ, José J., Ralph A DI FRANCO y Juan MONTERO (ed.). *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- LAMBEA, Mariano, Lola JOSA y Francisco VALDIVIA. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musificada* [en línea]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021. <www.cervantesvirtual.com> [11 enero 2023].
- MASERA, Mariana. 'Que non dormiré sola, non'. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.
- MONTEMAYOR, Jorge de. *Segundo cancionero espiritual*. Amberes: 1558
- MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Ed. Francisco LÓPEZ ESTRADA. Madrid: Espasa/Calpe, 1967 [primera edición de 1946].
- MONTEMAYOR, Jorge de. *Segundo cancionero espiritual*. Ed. María Dolores ESTEVA DE LLOBET. Kassel: Reichenberger, 2006.
- MONTESERÍN, Miguel J. *Literatura y cautiverio. El maestro Fray Pedro de Orellana en la Inquisición de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 2004.
- OCAÑA, Francisco de. *Cancionero para cantar la noche de Nauidad, y de las fiestas de Pascua. Fecho por... Aglora de nuevo añadido de muchos villancicos y chançonetas*. Alcalá: Juan Gracián, 1603. Ed. facsímil Antonio PÉREZ GÓMEZ. Valencia: La Fonte que Mana y Corre, 1957.

- PANUNZIO, Saverio (ed.). *Pero da Ponte. Poesie*. Bari: Adriatica Editrice, 1967.
- PAREDES, Juan. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 2010, Verba. Anexo 66.
- PEDROSA, José Manuel. «Vida oral y recreación poética de la canción de ‘Las tres palomas/ Les tres palometes’». *Fulls de Treball de Carrutxa* (Reus), 2, 1994, pp. 77-88.
- PEDROSA, José Manuel. «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna». En Piñero Ramírez, Pedro. *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pp. 183-217.
- PARIS, Gaston. «Bele Aaliz». *Mélanges de Littérature Française du Moyen Âge*. Paris: Champion, 1966, pp. 616-624.
- PINEDA, Juan de. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Ed. Juan MESEGUER FERNÁNDEZ. Madrid: Atlas, 1963.
- PISADOR, Diego. *Libro de musica de vihuela, agora nuevamente compuesto...*, Salamanca: impresso en su casa, 1552.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez y Pelayo*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957-1961, 6 vols.
- PRESTES, António. *Auto do procurador*. Ed. digital en *Teatro de autores portugueses do Séc. XVI* [en línea]. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [7 febrero 2023].
- PUERTO MORO, Laura. *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2010.
- RODRÍGUEZ-MOÑOINO, Antonio. *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*. Prólogo de MARGIT FRENK. Valencia: Castalia, 1952.
- RODRÍGUEZ-MOÑOINO, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Edición corregida y actualizada por A. L.-F. ASKINS y Víctor INFANTES. Madrid: Castalia/Editora Regional de Extremadura, 1997. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.
- SPANKE, Hans. «Die Metrik der Cantigas», Higiní Anglès, *La música de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, vol. 3, pp. 189-238.
- TORRENTE, Álvaro. «The early history of villancico libretti». *Scientific Researches. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2009, 80, pp. 326-336.
- VÁSQUEZ, Juan. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*. Ed. Higiní ANGLÈS. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

CONTEXTOS FINGIDOS: LA CREACIÓN LÍRICA EN EL *AMADÍS DE GAULA* Y SU VALORACIÓN FEMENINA CORTÉS

CARLOS JOSÉ CABELLO LÓPEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Las canciones del *Amadís de Gaula* reflejan las tendencias literarias presentes en las dos tradiciones de las que parten: en un plano histórico, la curiosa evolución de la lírica cancioneril española; y en otro plano más literario y «fingido», las inserciones líricas en la prosa de tema caballeresco. Las composiciones también aportan una nueva valoración poética a los personajes de Oriana y Leonoreta que recontextualiza sus caracterizaciones femeninas corteses en el *Amadís* de Montalvo.

Palabras clave: *Amadís de Gaula*; Oriana; Leonoreta; poesía lírica; canción.

ABSTRACT

The songs present in the *Amadís de Gaula* reflect the literary tendencies present in the two traditions from which they originate: on a historical level, the curious evolution of Spanish song lyricism; and on another more literary and «pretended» plane, the lyrical insertions in chivalric-themed prose. The compositions also supply a new poetic appreciation of the characters of Oriana and Leonoreta that recontextualizes their courteous feminine characterizations in Montalvo's *Amadís*.

Keywords: *Amadís de Gaula*; Oriana; Leonoreta; lyric poetry; song.

I. LAS CANCIONES DEL *AMADÍS DE GAULA*: CUESTIONES DE FORMA Y CONTEXTO HISTÓRICO

UNA DE LAS PECULIARIDADES del *Amadís de Gaula* es la aparición de dos canciones de tema cortés en el Libro II. Ambas composiciones representan las únicas instancias de lírica insertada en la prosa de Garci Rodríguez de Montalvo y, por ende, los únicos testimonios de tradición lírica dentro de su concepción del mundo amadisiano. Su estudio y el de sus relaciones con la poesía de la época nos pueden ayudar a comprender las complejidades del fenómeno de las inserciones poéticas en la prosa caballeresca; y, en el caso del *Amadís*, aportar una valoración poética a las mujeres de las que se canta en estos versos. Examinaremos las formas líricas de las canciones, centrándonos en lo relacionado con sus diferentes contextos históricos; luego, definiremos el papel que juegan en la trama del *Amadís*. Junto a esto, describiremos la caracterización poética femenina que reciben las mujeres que inspiraron dichas canciones: Oriana y Leonoreta, infantas del rey Lisuarte de Gran Bretaña. Por último, compararemos la poesía del *Amadís* con diferentes ejemplos hallados en obras con las que comparte cierta intertextualidad literaria y «fingida» con la obra de Montalvo.

Comenzaremos con la *Leonoreta, fin roseta*, una canción que presenta numerosas interrogantes en sus orígenes y sus lazos con la lírica trovadoresca gallego-portuguesa:

*Leonoreta, fin roseta,
blanca sobre toda flor,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.*

*Sin ventura yo en locura 5
me metí
en vos de amar, es locura
que me dura,
sin que poder apartar;
¡o hermosura sin par, 10
que me da pena y dulçor!,
fin roseta, no me meta
en tal cuita vuestro amor.*

*De todas las que yo veo 15
no deseo
servir otra sino a vos;
bien veo que mi desseo
es devaneo,*

*do no me puedo partir;
pues que no puedo huir* 20
*de ser vuestro servidor,
no me meta, fin roseta,
en tal cuita vuestro amor.*

Abunque mi quexa parece 25
*referirse a vos, señora,
otra es la vencedora,
otra es la matadora
que mi vida desfalece;*
aquesta tiene el poder 30
*de me hazer toda guerra;
aquesta puede fazer,
sin yo gelo merescer,
que muerto biva so tierra.*

(Rodríguez de Montalvo: 2012, 767-768)

Esta es la canción más estudiada del *Amadís* y sus complejidades han sido grandemente examinadas por varios estudiosos. La composición presente en el *Amadís* impreso es una «versión al castellano de una cantiga gallegoportuguesa» titulada *Senhor genta* (Alvar: 2016, 354). Dicha composición original ha sido atribuida apócrifamente a João de Lobeira (*ibidem*, 356) y datada por Vicente Beltrán entre los años 1330 y 1350, partiendo de un supuesto vínculo con los amores del rey Alfonso XI y Leonor de Guzmán (1992, 124).

La *Leonoreta* presente en el *Amadís* es un ejemplo de la «castellanización» de la lírica cortés (Alvar: 2016, 355), fenómeno que fue resultado de diferentes cambios en la política peninsular y de ultramar de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV:

Los poetas del *Cancionero de Baena* basculan, efectivamente entre el peso de la tradición galaicoportuguesa y el de las novedades procedentes de Italia, [...]. Esta perspectiva cambiará radicalmente en el siglo XV en lo que a la canción se refiere: la batalla de Aljubarrota (1385) marca el fin de la orientación portuguesa en la política exterior castellana, y la entronización de los Trastámara en la confederación catalano-aragonesa (Compromiso de Caspe, 1412) lanzará a Castilla a una política mediterránea, consumada tras la unión dinástica, que apenas será contrapesada por la colonización americana. (Beltrán: 1988a, 41-42)

Según teoriza Alvar, es posible que la versión castellana de la *Leonoreta* (aquella presente en el *Amadís*) date de «entre el último cuarto del siglo XIV y la primera década del siglo siguiente» (2016, 354-355). Antoni Rossell la estudia y define como una composición entroncada métricamente con la escuela gallego-portu-

guesa, probablemente una reescritura de la original moldeada métrica y melódicamente a tendencias lírico-musicales posteriores del siglo xv (2013, 375). También señala rastros de *heterostrofia* (estrofas con diferentes cantidades de versos) en sus versos quebrados y los analiza como efecto de la oralidad del poema y un acompañamiento musical melódico hipotético (*ibidem*). Por otro lado, Beltrán propone una reedición de la *Leonoreta* para resolver sus versos quebrados y afinar su métrica a favor de las tendencias cancioneriles del siglo xv:

*Leonoreta, fin roseta,
blanca sobre toda flor,
fin roseta, no me meta
en tal cuyta vuestro amor.*

Syn ventura yo en locura 5
*me metí en vos amar,
es locura que me dura
syn me poder apartar.
¡O hermosura sin par* 10
*que me da pena y dulçor!
fin roseta, no me meta
en tal cuyta vuestro amor.*

*Las que veo no deseo
otra sino a vos servir;
mi deseo es de uano* 15
*do no me puedo partir;
pues que no puedo huyr
de ser vuestro seruidor,
no me meta, fin roseta,
en tal cuyta vuestro amor.* 20
(Beltrán: 1988b, 190)

Cabe señalar que esta edición de Beltrán suprime la última estrofa debido a que, por ciertas claves de su vocabulario, como por su disonancia con la rima y métrica de las demás estrofas, se trata de una añadidura posterior únicamente atestiguada en la versión integrada o traducida en el *Amadís* de Montalvo (Beltrán: 1988b, 187). Otra curiosa interrogante parte de la propia definición de la *Leonoreta*: ¿estamos ante una canción (cantiga) o un villancico cortés? El texto del *Amadís* la trata de canción (Rodríguez de Montalvo: 2012, 767) y de villancico (*ibidem*, 768) en diferentes momentos de la obra. Aunque se ha señalado que, después del siglo xv la estructura de ambas formas se volvió similar (Beltrán: 1988b, 195). Debe notarse que, en cuanto a sus antecedentes gallego-portugueses y la evolución del villancico cortés en el tiempo de los Reyes Católicos (Gargano: 12, 62-63), la *Leonoreta*

preservada en el texto de Montalvo es una canción transformada con el paso de los siglos y la evolución estética de la lírica cancioneril.

A diferencia de su canción hermana, la *Canción de Oriana* no ha despertado tanto interés académico en su estudio. Ante este hecho, una sencilla observación de sus versos nos revela información sustancial con respecto a su datación y posiblemente a su autoría:

*Pues se me niega vitoria
de justo m'era devida,
allí do muere la gloria
es gloria morir la vida.*

*Y con esta muerte mía 5
morirán todos mis daños,
mi esperança, mi porfia,
el amor y sus engaños;
mas quedará en mi memoria
lástima nunca perdida, 10
que por me matar la gloria
me mataron gloria y vida.*

(Rodríguez de Montalvo: 2012, 731)

Su estructura sencilla se ajusta a los modelos cancioneriles de finales del siglo xv según los definen Antonio Gargano (2012, 63-64) y Keith Whinnom (1981, 39-40): se limita la cantidad de versos (recurrentemente a doce), las rimas no exceden de un total de cuatro, y se presentan los tres momentos estructurales de la canción: cabeza, mudanza y vuelta. A diferencia de otras canciones que se organizan típicamente en tres cuartetos octosílabos, aquí los versos se presentan en un cuarteto inicial (cabeza) y una octava (mudanza + vuelta), ambas en octosílabos de rima consonante cruzadas. Su belleza, como es apreciable en las formas cancioneriles del siglo xv, estriba en las limitaciones léxicas, métricas y de rima para alcanzar un conceptismo centrado «en la paradoja, en la ambigüedad y el doble sentido, en la referencia oblicua, en el decir callando y en el simple juego de palabras» (Whinnom: 1981, 46). En cuanto a la pluma responsable de su composición, las pistas de su métrica y el sentimentalismo que caracteriza su estilo parecen apuntar hacia el mismo refundidor Garcí Rodríguez de Montalvo (Avalle-Arce: 1990, 208). La construcción cancioneril es contemporánea a su obra y se ha estudiado anteriormente el sentimentalismo de su prosa en comparación con el de la novela sentimental, género novelesco contemporáneo al refundidor (Triplette: 2015, 42).

En clave femenina: Oriana y Leonoreta según sus canciones

La primera de estas canciones en aparecer en el texto es la *Canción de Oriana* (Rodríguez de Montalvo: 2012, 731). Fue compuesta por Amadís «con gran saña» en respuesta a su nuevo dolor de amor: el héroe asume la identidad de Beltenebros y se retira a la Peña Pobre con el ermitaño Andalod en penitencia por las faltas que cree haber hecho a su amada Oriana, según lo estipulado en su famosa carta (*ibidem*, 676-677). La canción es respuesta directa a la misiva: se alimenta del sentimentalismo ennegrecido de Beltenebros precisamente por cómo las palabras de Oriana niegan (sin querer) la fidelidad que Amadís le tiene, previamente evidenciada por su victoria en las pruebas mágicas de la Ínsula Firme (*ibidem*, 673). Los versos pintan a Oriana como la típica dama cruel e indiferente quien, en este caso, priva a su amante de la gloria de su victoria amorosa, condenándolo a olvidar sus amores y desear la muerte. Según Amadís, es Oriana misma quien causa la génesis de Beltenebros y, con el nuevo nombre, el rechazo a la gloria que es estar con su amada.

Esto no se aparta de la caracterización que asume Oriana en este momento de la trama. Es una joven enamorada, propensa a los celos (*ibidem*, 413-414) y vulnerable a sus emociones, a tal extremo que debe ser cuidada por sus doncellas Mabilia y la Doncella de Dinamarca (*ibidem*, 450-453). No obstante, de la misma forma que Amadís se renueva constantemente a través de sus aventuras y pruebas de amor, lo mismo sucede con Oriana a través de las tribulaciones que le acontecen en privado, y su canción es precisamente un catalizador para su renovación amorosa con su amado caballero. La canción llega a la Corte de Lisuarte gracias a la dueña Corisanda, cuyas doncellas aprenden la canción del mismo Beltenebros, tanto en su verso como en su musicalización (*ibidem*, 737) y la interpretan ante la reina Brisena (*ibidem*, 738). Mabilia y Oriana la escuchan y deducen de su verso la identidad de su compositor, y con ello, la localización del perdido Amadís. Consecuentemente, Beltenebros es reconocido por las doncellas de Oriana y llevado donde ella al castillo de Miraflores. Es en este espacio idílico que se renueva la relación de los enamorados, la cual llevará, eventualmente, a la metamorfosis de Oriana hacia un modelo femenino autodidacta y poderoso en imitación a Isabel la Católica (Triplette: 2015, 30-31).

La *Leonoreta fin roseta*, a diferencia de su canción hermana, carece en cuanto a su relevancia en la trama del *Amadís* de Montalvo. Sirve para introducir el personaje de Leonoreta con una anécdota que interrumpe el flujo natural de la narración. Se nos cuenta de una burla que hicieron Oriana, Brisena y sus doncellas a la infanta en la que la convencen de pedir a Amadís su servicio como su caballero, y él, continuando con la broma, le compone un villancico al recibir una prenda dorada de la niña Leonoreta (Rodríguez de Montalvo: 2012, 768-769). El episodio presenta a una Leonoreta inocente y cariñosa que, en el capítulo siguiente, habría de ser

secuestrada por unos gigantes y eventualmente rescatada por Beltenebros (*ibidem*, 786-791). Es una táctica sencilla con el fin de cautivar dramáticamente la atención del lector mediante el suspenso del rescate de la infanta. Leonoreta eventualmente sería una jugadora pasiva en dos polémicas de herencia que surgen en el Libro III: la herencia de la isla de Mongaça a la gigante Madasima (*ibidem*, 894-895) y la de su propia hermana como heredera primogénita del reino de Gran Bretaña (*ibidem*, 1224-1226).

Señala Avalle-Arce la posibilidad de que la intercalación de la canción haya llevado a la creación misma de la Leonoreta amadisiana (1990, 241). Tomando en cuenta este dato y señalando el hecho de que la infanta no es un personaje muy recurrente en la obra, es poco lo que podemos apreciar de su caracterización basándonos en sus apariciones en el *Amadís*. Ante este vacío, solo queda deducir la caracterización que recibe en la canción que le compuso Amadís. En sus versos Leonoreta es caracterizada bajo los tópicos trovadorescos de exaltación a la dama amada: se aprecia la belleza de su piel blanca (*blanca sobre toda flor*) y su apodo de *fn rosera* alude al valor simbólico de la rosa como ícono de pureza virginal (Whinnom: 1981, 43). La voz lírica le hace reverencia como dama digna de su amor y de tenerla como su señora feudal. Sin embargo, la última estrofa, comprendida como una añadidura originaria del *Amadís* de Montalvo (Rossell: 2013, 260), revela que «*otra es la vencedora / otra es la matadora*». Amadís, como poeta, no puede exaltar la belleza ajena sin comprometer su fidelidad a Oriana. Leonoreta «era asaz hermosa, pero no como Oriana» (Rodríguez de Montalvo: 2012, 768-769); y, por ende, Amadís siempre reconocerá a su amada como la verdadera musa de sus versos.

II. INTERTEXTUALIDADES HIPOTÉTICAS: EL CONTINUO CABALLERESCO FINGIDO

Luego de examinar las canciones, procedemos ahora a considerar los pasados ejemplos de inserciones líricas en la prosa de tema caballeresco. En su tesis Fogelquist nos habla de una fuerte intertextualidad entre la materia troyana (en sus refundiciones ibéricas), la materia amadisiana y la artúrica según las conecta Montalvo como referentes vivos del mundo amadisiano:

[...] el narrador, desde la distante perspectiva de la España a fines del siglo xv, observa la afinidad de la época de Amadís, tanto con la edad clásica como con la edad de Artús. Así, el mundo de Amadís viene a ser un puente de entre dos tiempos bien conocidos por los lectores castellanos de la época de Montalvo, a través de las versiones castellananas del ciclo troyano y del ciclo artúrico. (Fogelquist: 1982, 45).

En breves palabras, Montalvo sitúa su *Amadís* como heredero del mundo clásico y, a la vez, predecesor del rey Arturo y su Tabla Redonda. Hay todo tipo de evi-

dencias en su texto, desde alusiones a personajes clásicos tanto en el *Amadís* como en las *Sergas de Esplandián*, como también en los mismos discursos de los personajes. Amadís reconoce sus antecedentes heroicos griegos y romanos (Rodríguez de Montalvo: 2012, 1282-1283); y la estirpe de sus coetáneos llevará al nacimiento de varios caballeros artúricos (*ibidem*, 1677-78). Tomando en cuenta este *Continuo caballeresco fingido*, podemos comparar y contrastar inserciones líricas presentes en obras que comparten esta intertextualidad «fingida» con el *Amadís*.

La primera de ellas es el *Tristán* en prosa, una de las primeras obras en incluir piezas líricas dentro de una gran estructura narrativa (Winn: 2017, 133) y uno de los modelos artúricos (conjunto al *Lancelot* de la *Vulgata*) que inspiraron el *Amadís primitivo* (Gargano: 2012, 136). Entre los manuscritos conservados del texto francés se han hallado un total de veintiséis composiciones líricas. Cinco son cartas versificadas, seis son adivinanzas, y las restantes quince son definidas como *lais* (Winn: 2017, 135). La forma en que se intercalan los *lais* demuestran su creativa complejidad. Los personajes (sea quienes componen el *lai* o quienes lo reciben vía misiva) se detienen para recitarlo, acompañados musicalmente por el harpa, bien ellos mismos tocándola o bien teniendo un personaje secundario que actúe como músico (*ibidem*, 137). En algunos casos, como los *lais* transmitidos por el manuscrito MS 2542 de la Biblioteca Nacional de Austria, la composición está acompañada por notaciones musicales melódicas monofónicas (*ibidem*, 137). Los temas más recurrentes de los *lais* son los amatorios y el dolor de amor. Su repetición temática a lo largo de la obra provee al lector una mayor conciencia de las intenciones, los sentimientos y pensamientos de los personajes (Curtis: 1994, xxv-xxvi).

El segundo ejemplo es la *Historia troyana polimétrica*, una refundición alfonso del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (Gómez: 1998, 804 y Larrea: 2022, 14) y el caso más antiguo en nuestra lengua de *prosimetrum* (Cátedra: 1993-94, 335). En ella se hallan once composiciones en versos que, dependiendo de su presentación, podrían tratarse de declamaciones espontáneas realizadas por los personajes del conflicto troyano o de mera descripción poética realizada por el narrador. Las formas métricas de estas varían grandemente, y con ello, los temas que se evocan en la historia: el luto por la muerte de Patroclo, la profecía de Casandra, un discurso bélico de Agamenón, una descripción de la sexta batalla, el llanto de Andrómaca por la partida de Héctor y, destacándose en seis de las composiciones, los amores de Troilo y Briseida.

Si tenemos en cuenta estos ejemplos, podremos jugar con una intertextualidad «fingida» entre la poesía de estas obras con respecto al *Continuo caballeresco fingido*. Con ello podemos marcar una «evolución fingida» de las composiciones desde el mundo troyano, al amadisiano y luego al artúrico. La poesía de la *Historia troyana polimétrica* carece de una forma definida (tanto en rima como en métrica). Lo mismo es apreciable en sus temas: lutos, profecías, discursos militares y extensas

rimas amatorias. El mundo cortés amadisiano presenta ya una forma concreta, la canción, aún con sus variaciones. Sin embargo, los temas se concretan en aquellos de índole cortés: la exaltación de la amada (*Leonoreta, fin roseta*) y el dolor de amor (*Canción de Oriana*). Por último, el plano cortés artúrico presenta mayor orden que los anteriores (aunque no se opone por completo a las variaciones): la forma de cuartetos octosílabos con monorrima concretiza el *lai* del *Tristán* en prosa. Los temas son cónsonos con aquellos del *Amadís*: hablan del amor y del dolor de amor. La evolución favorece la delimitación del contenido. Los temas progresan de lo variado a lo específico, y en cuanto a la forma, se vuelve más definida y reconocible dentro del universo cortés. Sin embargo, esto queda aquí como un ejercicio teórico, debido a que las influencias literarias del *Amadís* y, por ende, del *Continuo caballeresco fingido*, son complejas en realidad. De estas fuentes solo el *Tristán* tiene una fuerte afinidad con el *Amadís*. La materia troyana se difundió por España a través de diferentes medios y textos. Entre ellos se destacan las *Sumas de historia troyana* como uno de los más influyentes (Cacho Blecua: 2012, 46). Es probable que esta obra (o incluso su versión impresa, la *Cónica troyana* de 1490) haya influido más al *Amadís* que cualquier otra refundición troyana española.

CONCLUSIONES

Las canciones del *Amadís de Gaula* son testimonio de la compleja y a veces misteriosa evolución de la lírica cancioneril española. Ambas composiciones demuestran las cualidades líricas de los tiempos en que fueron compuestas y transformadas para su añadidura a la prosa de Montalvo. Aunque no se enriquezcan del todo con las intertextualidades presentes en el *Amadís* (sea de veras o «fingidas»), son ejemplo digno de estudio en cuanto al fenómeno de las inserciones líricas en la prosa caballeresca. Aunque su canción no sea muy estudiada, Oriana adquiere en ella una caracterización que graba e inmortaliza su punto más bajo como amada: sus celos como causantes de la desdicha de Beltenebros. Por el otro lado, la *Leonoreta fin roseta* resalta las virtudes de un personaje poco recurrente en la obra, una niña que siempre es posicionada en la sombra de su hermana. Estas valoraciones femeninas opuestas señalan, no solo la dualidad prototípica por la que se inclinan los retratos de las amadas en los versos de tipo cortés, sino que evidencian (más en el caso de Oriana que el de su hermana) la evolución de la mujer amadisiana desde unos arquetipos medievales hacia una visión de mujer empoderada capaz de encabezar reinos y comandar caballeros, tal y como la representa Montalvo al final de su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos. «Poesía lírica castellana cortés: Siglo XIV». En GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016, pp. 353-396.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. «El 'Amadís' de Montalvo: Libro I». En *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 187-256.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç. «Política y poética al filo de los Cuatrocientos». En *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* [en línea]. (1ª ed.). Barcelona: PPU, 1988(a), pp. 41-46. <<https://archive.org/details/lacanciondeamore0000belt/page/41/mode/1up?view=theater>> [20 agosto 2023].
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç. «La Leonoreta del Amadís». En VELTRÁN PEPIÓ, Vicenç (ed.). *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. (1ª ed.). Barcelona: PPU, 1988(b), pp. 187-197.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç. «Tipos y temas trovadorescos. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís». En VILANOVA ANDREU, Antonio (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. 1, pp. 111-126.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. «Introducción». En *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecuá. (7ª ed.). Madrid: Cátedra, 2012, vol. 1, pp. 19-216.
- CÁTEDRA, Pedro M. «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV». *Journal of Hispanic Research*, 1993-94, vol. 2, pp. 323-354.
- CURTIS, Renée L. «Introduction». En *The romance of Tristan: The thirteenth-century old French 'Prose Tristan'*. Ed./trad. Renée L. Curtis. Nueva York: Oxford University Press, 1994, pp. iv-xxx.
- FOGELQUIST, James Donald. «Amadís y la continuidad histórica de los valores caballerescos». En FOGELQUIST, James Donald (ed.). *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 45-85.
- GARGANO, Antonio. «La poesía: Entretenimiento cortesano, gusto popularizante y renovada espiritualidad». En *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Ed. Antonio Gargano. (1ª ed.). Madrid: Gredos, 2012(a), pp. 59-134.
- GARGANO, Antonio. «Historias de caballeros y amantes». En *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Ed. Antonio Gargano. (1ª ed.) Madrid: Gredos, 2012(b), pp. 135-170.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «Cap. 4.5.3.2: La *Historia troyana polimétrica*». En *Historia de la prosa medieval castellana, I: La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Ed. Fernando Gómez Redondo. Madrid: Cátedra, 1998, vol. 1, pp. 803-817.
- LARREA VELASCO, Nuria. *Historia troyana polimétrica: Edición crítica*. (1ª ed.). Oviedo: Pentalfa, 2022.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecuá. (7ª ed.). Madrid: Cátedra, 2012, vol. 1 y 2.

- ROSSELL I MAYO, Antoni. «La música del Amadís de Gaula: la ‘Leonoreta’ y su tradición métrico-melódica». En RAVASINI, Ines e Isabella TOMASSETTI (eds.). *Pueden alzarse las gentiles palabras: para Emma Scoles*. Roma: Bagatto Libro, 2013, pp. 357-378.
- TRIPLETTE, Stacy. «From Guinevere to Isabel: Rodríguez de Montalvo’s transformation of Oriana in Amadís de Gaula». *La corónica*, 2015, 2, pp. 29-55.
- WHINNOM, Keith. «El problema del lenguaje». En *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Ed. Keith Whinnom. Cumbria: University of Durham, 1981, pp. 34-46.
- WINN, Mary Beth. «Verse lais in the Prose Tristan: Performance in the text and on the page». *Le Moyen Français*, 2017, 81, pp. 133-175.

PETRARCA, BOCCACCIO Y VERSOS DE CARVAJALES: ANALOGÍAS, REFLEJOS, RESONANCIAS

GIUSEPPE DI STEFANO

Università degli Studi di Pisa & Accademia Nazionale dei Lincei

RESUMEN

El artículo rastrea y analiza una selección de coincidencias y analogías temáticas y léxicas entre versos de Petrarca, Boccaccio y Carvajales.

Palabras clave: Petrarca; Boccaccio; Carvajales; Lenguaje poético.

ABSTRACT

The essay traces and analyses a selection of thematic and lexical coincidences and analogies between verses by Petrarca, Boccaccio and Carvajales.

Keywords: Petrarca; Boccaccio; Carvajales; Poetical Language.

L. EN 1327 EL ADOLESCENTE GIOVANNI BOCCACCIO se traslada, con el padre, desde Florencia a Nápoles, como empleado en la Agencia de un Banco florentino. En la culta capital del reino anjevino alimenta su vocación más auténtica, la intelectual, entre estudios universitarios y aprendizaje de escritura creativa en latín. Al mismo tiempo cultiva la vertiente mundanal de su personalidad, que da estímulo a la invención de obras narrativas en lengua vulgar. Una de las primeras, de hacia 1334-35, parece haber sido el corto poema titulado *Caccia di Diana*¹. En

¹ Para las ediciones de las obras examinadas *cfr.* Referencias Bibliográficas. Sobre la *Caccia di Diana* en especial, *Filocolo* y *Filostrato*, redactadas o empezadas en Nápoles, y el contexto cultural-mundano partenopeo *cfr.* los ensayos de Alfano: 2012, 15-29 y Morosini: 2012, 69-87. Obvia

su Canto I nos asombra una lista de nombres y apellidos de cincuenta y nueve damas y doncellas pertenecientes a las familias aristocráticas o más poderosas de la Nápoles de la época, o en ella residentes, que embellecían la Corte de los Anjou. A esa Corte tuvo algún acceso Boccaccio, muy sensible a los atractivos de la alcurnia y de sus ambientes. En las literaturas románicas el tema de la caza y el catálogo de bellas damas, inventadas a veces, llegaron a formar subgéneros, siendo el catálogo un homenaje a los atractivos femeninos. Y como un tal homenaje se puede ver casi toda la obra de invención de Boccaccio, donde no faltan variantes del catálogo.

En la *Caccia di Diana* el narrador, buscando en la soledad del campo consuelo a sus tormentos de amor, nos relata sucesos de los que es testigo. Ve llegar volando un mensajero de Diana, que convoca e instruye a las hermosas elegidas por la Diosa para formar cuatro grupos de cazadoras, cada grupo regido por una de las damas y dedicado a cazar en los montes que rodean el valle, según se irá detallando en el poema desde su Canto III hasta el XV². En los tres Cantos siguientes, y últimos, acaece lo inevitable en tanta exaltación de la ardorosa belleza femenina. Invitadas por Diana, emblema de castidad, a sacrificar en el fuego los animales cazados para honrar al Padre Júpiter y a la misma Diosa, las cazadoras se niegan: prefieren sacrificar en honor de «Venus [...] madre d'Amore» (XVII.8), invocada cual dispensadora de gentileza y de idilios (XVII. 8 y 26-27). Pisando una pequeña nube, aparece Venus, agradecida y bien dispuesta: mira hacia el fuego y del cuerpo en llamas de cada animal cazado sale de inmediato un jovencito «gaio e bello» (XVII. 41), incitado a amar a una de las bellas. El Autor-testigo- narrador, víctima a su vez de una transformación en ciervo, recobra la forma humana y se encuentra ofrecido «alla bella donna» (XVIII. 10). El poder de Venus y la fascinante hermosura de las damas han surtido sus efectos: han humanizado y ennoblecido las que eran fieras.

¿Quién es la «bella donna»? La encontramos desde el exordio del poema, última en la lista de las damas. Superior a todas en beldad y virtud, el mensajero de Diana la designa cabeza y guía de las demás. Su nombre queda callado, siendo merecedor –avisa el Autor– de elogios de superior nivel, impropios del breve poema. En el Canto conclusivo, el XVIII, llegarán más laudes, con ecos del Dante de la *Vita Nova* y de los atributos de Beatriz, con el remite ulterior a una obra de mayor em-

la consulta de la clásica monografía de Sabatini (1975, 103-115); en las páginas 83-84 perfila al certaldés en sus comienzos napolitanos: «un discepolo caro ai dotti di corte e un frequentatore assiduo della biblioteca reale e, per un altro verso, un rampollo della danarosa borghesia fiorentina accolto volentieri nei lieti circoli dei principi e dell'aristocrazia napoletana» (Sabatini, 1975: 83-84); y más adelante: «l'opera poetica e narrativa del giovane Boccaccio [...] sboccia rigogliosa a Napoli e celebra e diletta [...] il bel mondo napoletano» (*ibidem*, 96).

² En adelante, y hasta que no se explicita lo contrario, todas las referencias al texto provendrán de la edición de la *Caccia di Diana* a cargo de Vittore Branca (Boccaccio: 1967).

peño, donde se exaltará con suprema veracidad la pulcritud del alma de aquella que a las otras da honra y a la que rinde servicio el corazón del mismo Autor, confiando en ella su propia salud. El nombre de la «bella donna» sigue omitido, defraudando a los lectores y desafiando a los comentaristas. No soy de estos últimos ni a ellos pretendo agregarme, pero a una de sus conjeturas supongo poderle ofrecer un apoyo: la «bella donna» podría ser María, hija ilegítima de Roberto de Anjou, nacida cuando Roberto no era aún Rey de Nápoles, o sea antes de septiembre de 1310; en 1343 casó con Carlos I de Durazzo, su primo.

Pasemos a otra obra narrativa casi concluida por Boccaccio en Nápoles entre 1336 y 1338, la novela en prosa *Filocolo*. Frente a la protagonista femenina, inicialmente anónima y destinataria de múltiples sublimes elogios, uno de sus exégetas sugiere que en la novela la anónima «bella» de la *Caccia di Diana* pudiera haber encontrado el texto literario prometido como el más digno para su plena exaltación. Más de una vez a esa protagonista se le denomina Fiammetta, pero a lo largo de la novela ha sido aludido el nombre María mediante perífrasis que podrían remitir a la Virgen. Además, la insistencia sobre rasgos de evidente matriz regia en actitudes y trato de la protagonista llegan hasta declararla hija ilegítima del rey Roberto, vista por la fatídica vez primera y en una iglesia en 1336 y amada por el co-protagonista, figura del Autor representado como hijo de una Princesa. Sin embargo, se tiende a excluir una coincidencia entre la «bella» del poema y la de la novela, considerando incluso que la primera, la de la *Caccia*, «non sia mai esistita» (Santagata: 2019a, 336)³. Ahora bien, esa coincidencia entre el prudente ensayo en verso —la *Caccia di Diana*— y el monumento novelístico en prosa —el *Filocolo*—, creo plausible entreverla a través de un texto de Carvajales, el poeta que transcurrió casi un par de decenios en Nápoles poco más de un siglo después que Boccaccio, reinando Alfonso el Magnánimo; un versificador bien familiarizado con la vida cultural y el brillante mundillo cortesano, y también con las voces poéticas circulantes o producidas en

³ Sobre la ‘bella’ y Maria-Fiammetta *cfr.* Santagata: 2019a: 52, 55-63; en las páginas 77-87 se apunta y motiva la sospecha que tal protagonismo literario, indirecto o explícito, de la hija ilegítima del rey Roberto pudo tener algún papel, a finales de 1340, en el brusco abandono por parte de Boccaccio de la muy querida Nápoles, de pronto insegura. *Cfr.* también Santagata: 2019b, 127-175. Cuando allí vuelva para una corta estancia, tres decenios después, gozará de la consideración de Maestro, acogido y celebrado con todos favores por la nobleza y la Corte (Santagata: 2019a, 274-275); en la página 292 Santagata cita una tradición popular de Certaldo, pueblo donde Boccaccio nació y donde se retiró en su vejez, que narraba de sus frecuentes viajes a Nápoles, ida y vuelta en un par de horas, llevado por diablos, napolitanos sin duda - agregó yo, recordando el dicho «Napoli: Paradiso abitato da diavoli», apreciado por Benedetto Croce.

el contexto partenopeo⁴. En ese contexto la coincidencia pudo intuirse y arraigar más allá de las intenciones de Boccaccio (Santagata: 2019b, 72, 79 y 135-136).

Captamos elementos relacionables con lo hasta aquí expuesto en una de las composiciones de Carvajales, la XVIII, «Entre Sesa y Cintura»⁵. Su tetrástico de exordio reza:

Entre Sesa e Cintura,
caçando por la traviessa,
topé dama que deesa
parescía en su fermosura.

El verso ‘caçando por la traviessa’ suele entenderse como referido al testigo-narrador; pero no puede excluirse el atribuirlo a la dama, en vista de los dos versos iniciales de la estrofa siguiente: «Pensé que fuesse Diana / que caçasse las silvestras». Deslumbrado por la «fermosura» de la desconocida, el narrador se inclina a suponerla «[...] aquella que la mançana / ganó a las bivas muestras» o sea Venus. A la pregunta: «¿Sois humana criatura?», la hermosa desconocida contesta que sí y agrega su identidad: «[...] principesa / de Rosano, por ventura». Del poema de Boccaccio tenemos: la caza y la cazadora, su belleza extraordinaria y su identidad desconocida; y desconocida es al comienzo en Carvajales, pero en seguida revelada, provocando un revuelo de alabanzas en las dos estrofas conclusivas. Elocuentes son el remite a Diana y a Venus y la preeminencia de ésta: si Paris o David o Archiles hubiesen conocido a la Princesa de Rossano, el uno no raptara a Elena, el otro no hubiera deseado a Bersabé y el tercero no se enamorara de Policena. Otros rasgos mantienen la *Caccia di Diana* bajo nuestra atención. En el poema los loores inician con la hermosura, dote primera de la bella por antonomasia (II. 32); siguen «onestata», el adjetivo típico del *dolce stil novo* y de Dante y Petrarca especialmente (IV. 56), y «gentil» (V. 52). En el texto de Carvajales leemos, en el mismo orden (vv. 13-16), «flor de toda hermosura», «templo de honestidat», «palacio de gentileza» y «fundamiento de bondat». Este último atributo no aparece como tal en la *Caccia* pero a él remiten varios de los efectos éticos de la suma virtud de la dama, «an-

⁴ Tema crítico especialmente analizado, con oportunas referencias a Carvajales, por Gargano (2005, 79-109). Santagata (1979, 94n) señalaba la «fioritura di testi popolari e popolareggianti che sboccherà nell'età aragonesa» y que se había aventajado ya del paso de la oralidad a la escritura en la primera mitad del siglo xv. Ya en el xiv tal vena poética pudo ejercer sugerencias sobre el «sperimentalismo» del joven Boccaccio «alla ricerca del nuovo e della varietà» y bien dispuesto ya a la influencia de la *ottava rima* y de los *cantari* de la tradición poética florentina con la finalidad de «nobilitare la letteratura di consumo» (Santagata: 2019a, 38, 55, 63 y 347-349).

⁵ El número de las composiciones citadas proviene de la edición crítica de la poesía de Carvajal (1967), a cargo de Emma Scoles.

gelica bellezza / del ciel discesa», exaltados en el final (XVIII.16-36). A ese matiz sobrenatural, uno de los tantos ecos de Dante en el texto de Boccaccio, podemos asociar el «Tanto sois de gracia llena» conclusivo de Carvajales. Ese remite a María es una de las perífrasis que en la prosa del *Filocolo* indican a la hermosa: ¿la María hija ilegítima de Roberto de Anjou? E hija ilegítima de Alfonso el Magnánimo era Eleonora, la Princesa de Rossano a la que dedica su cortesano panegírico el multifacético Carvajales, dándonos (¿sin saberlo?) la confirmación de lo verosímil de la coincidencia entre la ‘hermosa’ de la *Caccia di Diana* y la del *Filocolo*. Una coincidencia posiblemente recogida de las charlas literarias, de la memoria y de los chismes de quien en la corte del aragonés Alfonso tenía como antepasadas algunas de las 59 damas de la *Caccia* y de la corte del anjevino Roberto y que seguramente habían formado parte de los primeros lectores del poema.

2. Mirando hacia fórmulas temáticas y versos del *Canzoniere* de Petrarca, entramos en ámbitos muy explorados por brillantes exégetas de las huellas del poeta italiano en la obra de Carvajales y cuyas páginas admiten casi solamente alguna integración o matización al margen⁶. Empezamos con uno de los novedosos *Romances* salidos de la pluma de Carvajales, el que lleva el exordio «Terrible duelo fazía» (XXXVb), donde se suele señalar los versos 9-18 como atestigüaciones de una vinculación con versos de Petrarca. Es el Petrarca precedido, probablemente, por el *Filostrato* (V. 54-55) de Boccaccio (fecha 1339-41)⁷ e *in primis* por los *Remedia amoris* (vv. 725-728) de Ovidio, que fija la identidad del módulo:

Et loca saepe nocent; fugito loca conscia vestri
concubitus: causas illa doloris habent.
‘Hic fuit, hic cubuit, thalamo dormivimus illo;
hic mihi lasciva gaudia nocte dedit.’

Recogido ya por Andrea Cappellano omitiendo la alusión a los «lasciva gaudia» –el ‘amor como deleite carnal’–, el consejo de los dos versos primeros se detalla en la pareja de versos sucesiva, que reafirma el gozo máximo como lo que no conviene estar rememorando en los lugares que de él fueron testigos y ya no lo son, «los lugares do ovieron ya avidos los primeros plazer», en palabras de Juan de Mena en su (¿?) *Tratado de Amor*. Sabía Ovidio que ese gozo es lo más lamentado por perdido. Lo confirman el protagonista del *Filostrato* y el Carvajales protagonista autonombrado de su propio *Romance*.

⁶ Remito solamente a Rico: 1978, Gargano: 2005, 79-109 y Whetnall: 2006, la contribución más copiosa en hallazgos textuales, comentarios y bibliografía.

⁷ Los versos del *Filostrato* se citan por la edición de Vittore Branca, en la colección *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* (Boccaccio: 1964, vol. II, 17-228).

En el *Filostrato*, V. 54-55 leemos:

54

Quando sol gia per Troia cavalcando,
ciaschedun luogo gli tornava a mente;
de' quai con seco giva ragionando:
'Quivi rider la vidi lietamente,
quivi la vidi verso me guardando,
quivi mi salutò benignamente,
quivi far festa e quivi star pensosa,
quivi la vidi a' miei sospir pietosa.

55

Colà istava, quand'ella mi prese
con gli occhi belli e vaghi con amore;
colà istava, quand'ella m'accese
con un sospir di maggior fuoco il core;
colà istava, quando condiscese
al mio piacere il donnesco valore;
colà la vidi altera, e là umile
mi si mostrò la mia donna gentile.'

En la primera de las dos octavas, mientras cabalga a lo largo de los lugares-testigos, el protagonista señala - reiterando el anafórico 'quivi' - etapas y modos del consentimiento mujeril: sonrisa, mirada, saludo, agrado y recelo, y en fin «aquí la vi a mis suspiros apiadarse». En la segunda octava, marcados por un anafórico 'colà', se suceden miradas y más suspiros recíprocos que inflaman los corazones, culminando con el condescender de la amada «al mio piacere.»

Deseado, favorecido, alcanzado y perdido, el *concupitus* ovidiano no falta en Carvajales, XXXVb:

<p>Terrible duelo fazía Carvajal cuando moría, Circundado de dolores la muerte poco temida, -Viéndome triste, partido viendo yo robado el templo viéndome ya separado afflicto, con mucha pena visitaré yo los lugares besaré la cruda tierra e diré, triste de mí: aquí la vide tal día,</p>	<p>en la cárcel donde estava que de amores se aquexava. muy áspero sospirava, la vida menos preciada: de quien más que a mí amava, 5 do mi vida contemplava, de mi linda enamorada, mi persona trabajada, do mi señoría estava, que mi señora pisava 10 «Por aquí se paseava, aquí conmigo fablava,</p>
---	---

aquí llorando e sospirando	mis males le recontava;	
aquí pendava sus cabellos,	se vestía e despoiava;	
aquí la vide muy bella,	muchas vezes desfraçada;	15
aquí la vide tal fiesta	cuando mi vida penava,	
con graciosa fermosura	mucho más que arreada;	
aquí mostrava sus secretos,	los que yo ver deseava.	
¡O desastrada fortuna!	¡O vida tan malfadada!	
Fallecióme mi plazer	cuando más gozoso estava.	20
¡O finiestras tan robadas!	¡O cámara despojada!	
Llorad conmigo, paredes,	la mi vida tan amarga;	
lloren todos mis amigos	una pérdida tamaña;	
e lloren mis tristes ojos	con ravia desordenada,	
de lágrimas fasiendo tinta	de sangre purificada	25
nasçida del corazón,	por mis ojos estillada,	
regando mis tristes pechos,	quemando toda mi cara.	
Sobrado de grand dolor,	a mí mesmo preguntava:	
«¿Dónde estás tú, mi señora?	¿Bives como yo penada?	
¿Quién privó la nuestra vista	de mirar e ser mirada?	
¿Quién partió tan grand amor	n virtud tanto guardada?»	30
Ansí nos partimos ambos tales,	la última vegada,	
qu'el menos triste de nos	muy agramente llorava.	
Piedat hoviera grande	un cruel que nos mirava -.	

Do mi vida e bien se casan
dragos con lenguas rompientes 35
mis bienes todos desatan
e del mundo me desbaratan
los perversos maldisientes.

Perdido por cierto el *concupitus*; que fuera alcanzado lo suponemos por los versos 18 y 20 y también por la secuencia anafórica donde los 'aquí' destacan momentos y conductas de la convivencia de la pareja, una especie de ordinaria vida conyugal: se empieza evocando la conversación, el típico «platicar», y se sigue con la visión de la amada que se peina, se viste, se desnuda⁸, se arregla y engalana. Tomado a la letra, este segmento podría parecer rememoración de un erotismo, no del todo original, que en el mirar lograba ya su objetivo.

⁸ Al 'despojava' del v. 28 hay que agregar el 'desfraçada' del v. 30 si lo entendemos como 'sin frazada' o sea 'sin manta', 'destapada'. *Cfr.* en *Filostrato*, Boccaccio: 1964, III. 31-32 la escena del primer encuentro nocturno de Troiolo con Criseida que pregunta, provocativa: «Spogliomi io?»; y al ruego de Troiolo: «ignuda sì come il mio cor disia», accede: «Ve' ch'io me ne spaccio. / – E la camiscia sua gittata via, [...]».

El módulo en Petrarca, *Canz.* 112, vv. 5-14, reza⁹:

«Qui tutta humile, et qui la vide altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansueta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
qui si rivolse, et qui trattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,
nocte et dì tiemmi il signor nostro Amore.

Ausentes los «lasciva gaudia», el detalle más próximo a un matiz erótico lo hallamos en el verso «qui co' begli occhi mi trafisse il core», un tópico presente también en el segmento de Boccaccio: «con gli occhi belli e vaghi con amore». La castidad proclamada por el cantor de Laura no sorprende, conociendo además su juicio sobre Ovidio, por él muy admirado y aprovechado, definido «magni vir ingenii [...] se lascivi et lubrici et prorsus mulierosi animi», hombre sí de gran inteligencia pero de índole sensual y obscena y del todo mujeriega. En Petrarca el módulo desarrolla un juego de contrastes en la conducta de la amada; el pronombre 'mi', alusivo al amador, aparece en todo el segmento una sola vez, en la fórmula antes citada y compartida con Boccaccio, en quien el pronombre abunda junto a la presencia activa del amador. Petrarca es el testigo fantasmal de la puesta en escena del cruel juego mujeril de actitudes antitéticas. Abre su módulo con los versos «Qui tutta humile, et qui la vide altera, / or aspra, or piana, or dispietata, or pia»; Boccaccio cierra el suyo con la pareja «colà la vidi altera, e là umile / mi si mostrò la mia donna gentile», dos versos que sintetizan la trayectoria hacia el resultado exitoso, mientras la pareja petrarquesca constata el persistente rechazo. La coincidencia del primer verso de Petrarca con el penúltimo de Boccaccio es la señal más evidente de la relación indudable entre los dos textos. En cuanto a la primacía, tiende a prevalecer la que indica en Boccaccio el intermediario entre Ovidio y Petrarca¹⁰.

⁹ Todas las referencias de este tipo remiten a la edición comentada del *Canzoniere* de Petrarca, a cargo de Marco Santagata (Petrarca: 2006).

¹⁰ Velli (1992, 184-193), con amplios remites textuales. El módulo en Petrarca sería «un omaggio a Boccaccio» según Santagata (2006, 525-526), apuntando otro empleo por Petrarca en *Epystule* III.3, 31-38, al recordar una estancia en Valchiusa con Guglielmo de Pastrengo. Cfr. también Santagata: 1990, 181-183; 2019a, 71-74 y 2019b, 110-116. Un parecer opuesto en Bruni (1990, 221), donde señala el módulo también en la *Elegia di Madonna Fiammetta* (Boccaccio: 1994, III. 1): «Quivi

Quizás convenga orientarse hacia igual intermediación entre Ovidio y Carvajales, ya atisbada, más que insistir sobre la de Petrarca. El largo segmento de Carvajales queda enmarcado entre dos referencias (vv. 9-13 y 21-22) a los lugares que fueron testigos de la relación y que ahora lo son de la ausencia y del dolor: 'finiestras', 'cámara', 'paredes', todas 'robadas' y despojadas. Con sus exclamativos e interrogativos, quiere ser un poemita intensamente dramático (elocuente su *incipit* «Terrible duelo fazía») y con una acentuada vertiente narrativa, favorecida por el género *romance*. Es un texto muy lejano de la melancolía del de Petrarca, reiterada en *Canz.* 100 y 234. Es un texto, el de Carvajales, que comparte el sensual añorar de Troiolo, ardiente protagonista del *Filostrato* y *alter ego* del Autor, un Autor que declara sufrir parecida ausencia. Lo hace en la repetitiva prosa del Proemio al *Filostrato* dedicado a la amada, donde asegura que su partida le ha sustraído el honesto complacerse del ser mirado por ella, ya que «non meno di piacere io dagli occhi vostri traeva che Troiolo prendesse dall' amoroso frutto che di Criseida gli concedea la Fortuna» (Proemio, p. 22)¹¹. Es una castidad que aparenta compartir el Carvajales del sorprendente final de su *Romance*, el Carvajales que pocos versos antes aludía al haber gozado el 'amoroso disfrute' y ahora redacta estos versos: «¿quién privó la nuestra vista / de mirar e ser mirada? / ¿quién partió tan grand amor / con virtud tanto guardada?» (XXXVb, 30-31, cursivas mías). Son versos que podrían reforzar lo antes apuntado sobre el erotismo visual y que sin duda ponen reparo a la transgresión —tal es el *concupitus*— del dictado esencial en el *fin'amors*. La pirueta no merma el gusto ni reduce la fascinación del *Romance*; nos invita a una simple

sedette Panfilo, quivi giacque, quivi mi promise di tornare tosto, quivi il baciai io» y V.18 («Qui fui con Panfilo, e così mi disse, e così qui facemmo»). El *hic* anafórico lo exhibió Boccaccio ya en los primerísimos años de su estancia en Nápoles, en el poemita en latín *Elegia di Costanza*. vv. 25-38: la joven esposa difunta lamenta, desde el túmulo: «Hic locus, hec requies fata dedere superna; / hic pulvis faciem nititur vastare decoram; / hic oculi nequeunt multa iam visa videre; [...]» y continúa (Boccaccio: 1992, 404-406; para la fecha temprana cf. pp. 378-379). Un cauto esbozo del dar y haber entre el *Canzoniere* y los textos 'napolitanos' de Boccaccio traza Santagata (1990) y en particular pp. 249-270.

¹¹ La exaltación de los ojos y de la vista, un tópico al igual que su deprecación por dar lugar a la pasión amorosa con sus tormentos, tiene en la tradición toscana su *summa* y texto de referencia en la más famosa *Canzone* de Cino da Pistoia, «La dolce vista e il bel guardo soave», cuyas cuatro estrofas primeras Boccaccio casi copia en el *Filostrato*, (Boccaccio: 1964, V.62-65) y que pueden leerse en el texto original en las Notas de Santagata (2006, 865). El tema, que promete o implica un amor casto, suele asociarse al dictamen esencial del amor cortés, el del secreto para proteger el honor de la amada: «solamente el platicar / e mirar e ser mirado, e oír e replicar, / e poder vos recontar / el martirio mío passado» (Carvajal: 1967, XXVII, 86-90). Un paralelo, y distinta función, en la madurez del Petrarca abatido por la muerte de Laura y que lamenta el ya imposible diálogo serenado entre ancianos, ya seniles caras y cabellos: «deposto / in quelle caste orecchie avrei parlando / de' miei dolci pensier' l'antiqua soma; / ed ella avrebbe a me forse risposto / qualche santa parola sospirando» (*Canz.* 317), con esos 'forse' temeroso y 'sospirando' ilusionado.

sonrisa, la misma, menos simple, que nos provoca el Autor del *Filostrato* cuando asigna al *alter-ego* protagonista del relato la transgresión del *fin'amors* y a sí mismo, en el Proemio, el respeto.

3. El título *Filostrato* apunta al «uomo vinto e abbattuto d'amore», aclara Boccaccio¹². En el Proemio a la amada (Filomena, o sea 'l'amata'), el Autor declara su intención de «cantando, narrare li miei martiri» a través de una contrafigura víctima de la misma angustia amorosa. En la dedicatoria a la «bellissima donna», a la que recuerda haber evocado más de una vez «il vostro nome di grazia pieno» (o sea 'Giovanna'; o María ocultada?), Boccaccio escribe: «della dilettevole città di Napoli dipartendovi e in Sannio andandone, agli occhi miei [...] vi toglieste subitamente» (p. 18); lamenta Carvajales: «Viéndome triste, partido / de quien más que a mí amava» (vv. 4-5). Es la tradicional separación de los amantes, con sus lágrimas y suspiros y hasta con desmanes suicidas: «la muerte poco temida, la vida menos preciada», grita Carvajales y había gritado la contrafigura del Autor del *Filostrato* Autor que en el Proemio no atribuía a su propia angustia cualquier demasía.

El relato del *Filostrato* nos lleva a la época de la guerra de Troya. Troiolo, uno de los hijos del rey Priamo, conoce a Criseida, la hija del sacerdote Calcas, y alcanza su amor gracias a la ayuda del amigo Pándaro, primo de Criseida. Los dos amantes ven cortada su bien gozada relación al ser ella entregada, supone por un tiempo limitado, al padre que vive entre los griegos. El límite pasa abundantemente, Criseida no vuelve, en Troiolo crece la desesperación y un día descubre que su amada ha cedido al griego Diomedes. La muerte domina a Troiolo, la que él da y la que para sí mismo busca en los combates diarios con los griegos, hasta que, «avendone già morti più di mille, / miseramente un dì l'uccise Achille» (VIII. 27). Comenta el Autor: «cotal fine ebbe la speranza vana / di Troiolo in Criseida villana.» (VIII. 28). La historia de Troiolo y Criseida expresa una ejemplaridad de doble cara: la positiva con Troiolo, el amador constantemente fiel que saborea la conquista y llora y muere por la separación e infidelidad de la amada; la cara negativa con Criseida, a quien se dedican las cinco estrofas finales de la Parte Octava y penúltima del poema. En ellas «Parla l'autore a' giovani amadori assai brevemente, mostrando più nelle mature che nelle giovinette donne porre amore» aunque, si las jovencitas son volubles como hojas al viento, no todas las mayores son sabias. Parecer contrario pone Carvajales en boca de una serrana que se dirige a un herido de amor vagante por el monte: «Amad, amadores, la tierna hedat / [...] / aquesta non tiene ninguna crueldat / ni ofende al amante con luenga tristura»; y agrega: «La perfección de nosotras mugeres / es de los treze fasta quinze años / [...] / [...] si passa los veinte

¹² Y Filóstrato se llamará el personaje de la Giornata IV del *Decameron* que cantará su infelicidad por haberle abandonado la amada.

/ aquella por quien sois tanto penado, / sabed que seredes el más padeciente [...]» (XXII). Son lugares comunes en la lírica románica; no por esto es menos atractivo o de menor interés detectarlos allí donde las coincidencias van adquiriendo un perfil que se resiste a pasar por pura casualidad.

Con razón más fuerte esto ocurre frente al «Criseida villana» del final del *Filosttrato*. Choca tal adjetivo aunque lo justifica la conducta de Criseida y lo motivan las estrofas que le siguen, dirigidas a los amadores jóvenes. Pasando a Carvajales, en los tres Cancioneros manuscritos testigos de su obra, el texto de «Terrible duelo fazía» es seguido por el del amador que proclama: «Desde aquí quiero jurar / de jamás amar villana» (XXXVI) y exalta «gentileza» y su acorde con «amor»¹³. Sorprende tal texto, sin por esto minusvalorar su colocación, al constatar que la angustiada despedida de los dos amantes en el final de «Terrible duelo fazía» rezuma propiamente amor y gentileza, coincidiendo con la análoga escena de la separación entre Troiolo y Criseida, una Criseida definida emblema de «gentilezza» y enemiga de «ogni appetito ed oprar popolesco» (IV.164-165), ajena del todo –en palabras de Troiolo– a despertar deseos de «alguna villanía» (II. 31), pero que por su conducta con Diomedes obligará más adelante al Autor a lanzar su violento ‘villana’¹⁴. ¿Se habrá perdido una composición intermedia de Carvajales con un episodio en desfavor de la amada? Lo dudo: nuestro versificador no es un novelista ni pretende construir autobiografías de un amor; juega a perfilar o reelaborar fragmentos, retratos, motivos, humores, pescando –y a veces acoplando con despreocupada incoherencia– en el *mare magnum* de *topoi* y sugerencias de las tradiciones poéticas, especialmente las cancioneriles hispánicas al lado de las novedades que circulaban en la Nápoles de mediados del siglo xv, sin excluir sugerencias de la vida que le rodeaba, dentro y fuera de la corte, y quizás de su propio vivir. Volviendo a «Terrible duelo fazía», recordemos que se nos transmite como parte de un tríptico titulado por el autor «Canción e coplas e romance, aparte fechas con mucha tristeza e dolor por la partida de mi enamorada». Los textos primero y tercero tratan de la separación de los amantes por la partida de

¹³ El ‘amar villana’ lo había desaconsejado una sabia serrana al amador tentado por su belleza a cometer deslealtad a su enamorada: X, «Saliendo de un olivar». Léanse *Canz.* 52 y 54 (cfr. con XXI de Carvajales) con sus notas en Santagata (2006): son dos madrigales en cuyos supuestos originales se puede sospechar un galanteo ajeno a Laura pero a ella adaptados al insertarlos en el *Canzoniere* en construcción; y Santagata (1999, 187-193: «Pellegrine, pastorelle e villane»). Firme había sido el aviso de Andrea Cappellano sobre lo inconciliable del amor de villana con el amor cortés. Y cfr. «l’abito honesto e ‘l ragonar cortese, / le parole che ‘ntese / avrian fatto gentil d’alma villana», en uno de los elogios de la Laura difunta que canta Petrarca (*Canz.* 270). Se entrevistó Dante que destina su *Vita Nova* alle donne «che sono gentili e non sono pure femmine» ni «gente villana».

¹⁴ En el desprecio le había precedido Cassandra, hermana de Troiolo, cuando a este le reprochaba –antes de que se conociera la traición de Criseida– su exceso de penas y lágrimas «per la figlia d’un prete scellerato, / e mal vissuto e di picciolo affare» (VII.87).

ella, mientras en el segundo el *topos* de la partida se mezcla, complica y confunde con 'mudaciones tan estrañas', 'guerra de amores', 'dulçura' de los comienzos seguida de 'mill errores', 'celos e sospiraciones', 'dissimular', 'desamores' y una conclusiva 'furia de maldizientes', evocada también en la copla en apéndice al *Romance*. Y si el final propio del *Romance* enmarca la dolorosa interrupción de un «grand amor / con virtud tanto guardada» y en el comienzo del módulo se alude a la amada con «su señoría» (lección del ms. R; «mi sennoria» en M y «mi sonnora» en V), lo cierto es que la concreta relación amorosa añorada en el centro del texto tiene más bien visos de un «deseo y obrar populachero», usando la citada definición de Boccaccio, casi una experiencia de «amar villana». Es la experiencia que en el texto sucesivo (el citado XXXVI) se jura no repetir, un texto de despedida del tríptico, en analogía (¿y bajo la sugestión?) del «Criseida villana» que finaliza el *Filostrato*.

4. De la traición de Criseida había llegado a Troiolo un aviso mediante un sueño (*Filostrato*, VII.23), según antigua y prestigiosa tradición, bien cultivada por Boccaccio. Un sueño tiene también Carvajales, no menos tradicional: el de la muerte de la amada. Sus textos son dos. El XXVIII, «Muy noble castillo de grand omenaje», dedica la primera parte a la consulta hecha a un linajudo y docto personaje, «claro poeta e grand orador», para que le descifre las imágenes «de mi cruel sueño e triste visión, / por quien só ferido de amargo dolor», imágenes expuestas en la parte segunda del texto. En el XXVIIIa, «El sueño propuesto a vuestra prudencia», se refiere la explicación: la enamorada «fizo en los cielos complida bolada», «del siglo terrestre tomando licencia», gracias al triunfo de «las claras virtudes» en el choque con «los vicios iniquos» que pretendían apropiarse del alma de la enamorada. Son imaginadas las virtudes como «donzellas [...] muy bellas» y los vicios como «dueñas [...] muy feas» intencionadas a «romper la justa valança», o sea la 'valoración' del alma. Ambos textos expresan el aprecio por una muerte que más bien parece una beatífica ascensión a los cielos que estaban a la espera: «el cielo sereno con grand alegría / mostrando complida haver su esperança». Opuesto el destino de las almas de Troiolo y de Criseida: el Infierno, según opina el Troiolo convencido de la muerte de su enamorada, en realidad desmayada, preparándose al suicidio para que «nell'inferno con lei abitasse» (IV.120). Opuesto, obviamente, lo que imagina Petrarca para Laura, «angelica beltade» cuyos «santi vestigi / tutti rivolti alla superna strada / veggio, lunge da' laghi averni et stigi» (*Canz.* 306). Y en tema de subidas al más allá con relativos goces conviene dirigirse a Petrarca.

Después del «dolce tempo de la prima etade» (*Canz.* 23), cuando el joven Petrarca dirigió por vez primera su mirada a la 'angelica beltade' de su señora y a ella entregó su corazón, atraído más por el sustantivo que por el adjetivo, los años, las vicisitudes, la madurez hicieron que el poeta abandonara «una concezione sensuale e pessimistica dell'amore [...]» y pasara «a una visione spiritualeggiante [...] con il conseguente mutamento di segno del personaggio di Laura» (Santagata: 2006, 350

y 357)¹⁵ y el incremento de la presencia del adjetivo ‘angelica’ en el *Canzoniere*, desde el texto 70 en adelante. En los dos textos de Carvajales sobre el sueño de la muerte de la amada campean algunos motivos: la amada que se separa «del siglo terrestre» para alcanzar «en los cielos eterna morada»; el alma que al salir del cuerpo «fizo en los cielos complida bolada», gracias a las virtudes triunfantes sobre los vicios; el «cielo sereno» que «con grande alegría» ve cumplirse su espera. Petrarca insiste sobre: el alma que sale del cuerpo y vuela al cielo (*Canz.* 313; y también 321, 336, 345 y 349); el cielo que ve cumplirse su espera: «[...] or n’ha diletto / il Re celeste, i suoi alati corrieri», las donzellas-virtudes de Carvajales (*Canz.* 348; y 326, 327, 329, 330, 331, 337 y 346); «e ‘l ciel [...] / ‘n vista si rallegra / d’esser fatto seren da sí belli occhi» (*Canz.* 192; y 297, 326, 332, 338 y 344). *Topoi* cuyo esplendoroso emblema es la Beatriz de Dante, soñada en su muerte, subida «in sommo cielo» donde «è disiata»¹⁶.

A los dos textos de Carvajales les sigue el titulado, curiosamente, *Discordia* (XXIX, «Agora más fuerte que non de primero»). Con algunas imágenes de escasa elegancia, el amador afirma su crecido valor frente a «todo combate» y concluye: «por semejante de aquella figura / yo só y, si plase, seré plasentero.» Tal conclusión llevaría a suponer en el título el disentir del texto respecto al *topos* de la desesperación frente a un sueño que se ha vuelto sí amarga realidad, pero con «aquella figura» acogida en el cielo¹⁷. Este texto vendría a ser como el tercer componente de un tríptico con los dos que le anteceden, unidos los tres además por el verso de arte mayor, no tan corriente: dos octavas en el primer texto y una cada uno para el segundo y el tercero; además cada texto con su título, cosa no frecuente. En la composición siguiente, la XXX, el amador –evocando los cuatro elementos unidos a los planetas y a la mudable Fortuna– afirma desde el exordio que , «Aunque juntos fagan guerra», «virtud teme vergüença / en el ánimo esforçado»; y da lugar a una exaltación arrolladora sostenida por una sabiduría a lo popular típica de Carvajales: «Que si un día faze nublado / otro día fará bueno, / e torna limpio e sereno / el tiempo muy tribulado». Suenan a ecos y remate del *Discordia* anterior. Ningún discordar en el *Filostrato*: la tópica desesperación después de la muerte de la enamorada, aquí supuesta (el profundo desmayo de Criseida), llega puntual: Troiolo

¹⁵ Del mismo *cf.* 1992, 218-234.

¹⁶ En Santagata (1999, 93), donde leemos: «Nei testi lirici di cui siano protagoniste donne viventi, a maggior ragione, il motivo del ‘desiderio’ o dell’‘aspettativa’ del cielo non è attestato. Bisognerà arrivare a Petrarca [...]». En pp. 75ss. subraya, en cambio, la insistencia y riqueza que Dante despliega en la *Vita Nova* potenciando novedosamente el tema tópico de la subida de la amada al cielo: «Madonna è disiata in sommo cielo» es uno de sus versos emblemáticos.

¹⁷ Esta ‘figura’ suele interpretarse como alusiva a las similitudes expuestas en los versos anteriores (Carvajales: 1967, 155). No se puede excluir su referencia a la amada.

«dicea piangendo ch'era trapassata», dando lugar a su lamentación y voluntad suicida (IV. 117-123). Recupera Carvajales con el texto XXXII, «Oy es postrimero día», donde resuena el grito: «Oy fenescer mi alegría, / oy murió todo mi bien, / e muero yo, triste, por quien / alegre bivar solía»; y continúa: «Do contemplavan mis ojos, / en el tiempo ya pasado, / fallan el templo robado, / cubierto lleno de enojos». Se anuncia el *Romance* «Terrible duelo fazía» con el tema de la partida, su 'contemplar', su «templo robado»; es ahora lamento por la separación forzada de los amantes y no por la muerte de ella, como algún lector ha creído. En paralelo con la privación por la muerte, a la privación por la 'partida' le sigue casi inmediata la que podríamos definir otra *Discordia*, incluso con su sabiduría ordinaria y una pizca de juego con lo sagrado, muy del gusto de Carvajales, en fórmula de marca cancioneril: «Paciencia, mi corazón, / no quieras desesperar, / que después de la pasión / viene la resurrección», a la tempestad suele seguir la bonanza, a la tristeza el placer: basta con ser «constante con destresa [...] / «pues constancia es perfección / do se muestra bien amar» (XXXVII, con el refuerzo de XXXVIII).

El citado texto XXXII cierra el tema de la muerte y con esto sigue y confirma la tradición poética contra la cual emerge, precedido por el Dante de la *Vita Nova*, el Cancionero en muerte de la amada cual lo produce y compone y recompone, y deja en afortunada herencia a la tradición poética moderna, Petrarca en gran parte del *Canzoniere*¹⁸. El añejo tema de la 'separación' lo enuncian el exordio de XXXIII, «Quien me apartará de vos / apartado sea de Dios» y XXXIV, «Aunque vos non me queráis», que parecen introducir una dolorosa sospecha. La 'partida' tiene lugar en XXXV, «Vos partís e a mí dexáis / en muy áspera presión»¹⁹, texto que abre el tríptico ya comentado. En él, XXXVa, «Ya mi vida se aparta / viendo el ánima partir»²⁰, titulado *Coplas*, es un poemita muy largo (50 vv.) y bastante enrevesado en su

¹⁸ Cfr. Santagata: 1999, cap II: Il lutto del rimatore». No es un detalle secundario lo que constata Santagata (1979, 16-17) al referir que en los tres decenios finales del siglo xv en Nápoles se redactaron y compusieron seis Cancioneros asimilables al modelo del libro de Petrarca, «romanzo amoroso», siendo el primero, *Naufragio* de Giovanni Aloisio, «di poco posteriore al 1470-71» y el último *Amori-Argo* de Joan Francesco Caracciolo, dicho «Petrarcha Neapolitanus» (pp. 52 y 173). A esta producción Santagata dedica su cap. III: «Caratteri del primo petrarchismo aragonese» (Santagata: 1979, 88-295).

¹⁹ El anuncio de la 'prisión' con la muerte al acecho, que abrirá el *Romance*, es el tema de los doce versos del texto; le acompaña la repetición de la pareja de versos «e vos sola vos lleváis / la llave de mi corazón», confirmándose el corriente sentido metafórico de prisión. Tal *llave* es metáfora corriente: dos veces se halla en *Filostato*, IV.143 y V.43; y Petrarca lamenta el volver de los suspiros «[...] che del cor profundo tragge / quella ch'al ciel se ne portò le chiavi» (*Canz.* 310).

²⁰ El ánima que parte es la amada, como es Laura en versos de *Canz.* 15: «come posson queste membra / de lo spirito lor viver lontane?» que Santagata (2006, 66, n.º 11) así comenta: «riprende, sì, il *topos* romanzo dell'anima o del cuore che si separano dall'amante per vivere presso l'amata [...] ma con una sostanziale modifica: lo «spirito» [...] è qui Laura stessa». Santagata remite a otros textos

temática, según se ha visto poco antes, con sus «mudaciones tan estrañas», «guerra de amores», «dissimular», etc., todo —en versos del *Filostrato*, III.94— a la «mercè della Fortuna invidiosa, / che 'n questo mondo nulla fermo tene: / ella gli [a Troiolo] volve la faccia crucciosa»²¹. En las enrevesadas *Coplas* de Carvajales podríamos entrever incluso la alusión a una infidelidad de la amada (en analogía con el que para Troiolo había sido el contenido de su sueño) a pesar de las tantas afirmaciones «Que somos dos en querer uno / amadores todos dos» (XXXIII) y del final del *Romance* que concluye el tríplico.

5. Recuerda Petrarca haber dirigido la mirada y entregado su corazón a la «angelica beltade» de la amada desde el «dolce tempo de la prima etade» (*Canz.* 23). A lado del motivo de la edad de la amada en el encuentro fatídico, se registra también, minoritario, el motivo de la edad del amador. Es la «tierna hedat [...] / de la [...] primera infancia», en palabras de Carvajales (XXVII.2-3), o «la mia puerizia» según la llama el Autor del *Filostrato* al comienzo de su Proemio. ¿Qué nos dicen de ese momento nuestros tres autores? Petrarca empezó saboreando la «fera voglia che per mio mal crebbe», o sea «il desiderio amoroso [...] come generica pulsione istintuale» (Santagata: 2006, 104)²², angustiosamente reprimida por la contrariedad de la amada y causa del malestar que no le permitió seguir viviendo aquella «[...] libertade / mentre amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe», mientras no fue prevaleciendo el amor que eleva las almas, favorecido propiamente por los rechazos de Laura²³. Boccaccio, o mejor dicho su *alter ego* Troiolo, «giovinetto» iba

de Petrarca pero recuerda también *Filostrato* IV.91 con personificación análoga, siendo aquí el ánima Troiolo del que lamenta Criseida el deberse separar: «Come potrò io sanza ánima stare?». En *Filostrato* IV.34, sin embargo, hallamos también el topos corriente cuando, angustiado por la partida de Criseida, Troiolo ordena: «[...] O anima invilita, / esci dal core e Criseida segui.» En Petrarca será «el cor già mio, che seguendo partissi / lei [...]», la Laura al morir, con ella bajo tierra y con ella ahora en el cielo: «foss'io con loro» (*Canz.*, 313) y «[...] madonna e 'l mio cor seco in seme / saliro al ciel [...]» (*Canz.*, 364). *Cfr. infra* la nota 31.

²¹ Inevitable dar evidencia a la última de estas *Coplas* con su imprecación contra «Muerte e Fortuna adversas / de toda felicidad», acusadas la una de «matarme mi señor» y la otra de «llevarme mi señora». ¿Alusión a la muerte del Magnánimo en 1458 y fecha implícita de composición del texto? Muy acertadamente se lo pregunta Beltrán (2009, 442). Una coincidencia curiosa: en las primeras de sus cartas *Familiares* Petrarca, maestro en tema de Fortuna, evoca el año 1348, cuando la muerte le quitó al Cardenal Colonna y a Laura, perdiendo al mismo tiempo «Carità di signore, amor di donna», «Un lauro verde, una gentil colonna», según los había cantado tres años antes (*Canz.* 266), lamentando un año después: «Rotta è 'l'alta colonna e 'l verde lauro / [...] / Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro» (*Canz.* 269).

²² *Cfr.* Santagata: 1992, 218-220. En Andrea Cappellano se teoriza la distinción entre amor puro y amor mixto, el que implica la vertiente sensual.

²³ Sobre la pérdida de la libertad, o sea el imponerse - contra la razón - de la perturbante 'voluntad' sensual frente a las hermosuras físicas de Laura, a él firmemente negadas, insiste Petrarca: *Canz.* 29, 97, 101 y 360.

mariposeando su mirada sobre las hermosas doncellas que en las fiestas se ofrecían a su vista «e sciolto si godeva»; manifestaba además a los compañeros su sorpresa por quien «ha dato bando alla sua libertà» poniéndola en manos de mujer voluble «come al vento si volge la foglia»; y alguna experiencia pasajera le llevaba a mofarse de los amadores atormentados (*Filostrato*, Proemio 1, Parte I. 20-24 y V. 56)²⁴. A Carvajales, excluyendo una nimia prueba amorosa «sin premio de gran valía» y «sin sentir catividad», «El velo de la ignorancia» (exordio del texto) de la época infantil le permitió vivir «ledo y pagado», riéndose –al par de Troiolo– de «los que sirven señora» y de quien «de amores se quexava» (XXVII.61-65), hasta que en su «segunda hedat» no le «vino nuevo cuidado» (XXVII. copla 1)²⁵. De aquí en adelante este texto, el más largo de los de Carvajales (110 vv. en 11 coplas), se complica en su sintaxis, relato y argumentación, casi un reflejo de la maraña amorosa en que enreda su «segunda hedat», debatida y oscilante «entre lealtad y amor», entre servir el *fn'amors* o ceder al instinto natural, o sea a la «vida joyosa / e servir la más fermosa / por cumplir la voluntad» (vv. 31-37)²⁶. La *Canzone* de Petrarca es ella también una excepción en el *Canzoniere* por su amplitud, con 169 versos repartidos en 8 *stanze* de 20 versos cada una y un *congedo* de 9. Se le denomina 'de las metamorfosis': son las que el poeta experimenta, siendo la primera en lauro, identificación total con la amada, mientras las demás son castigos por la reiterada manifestación de la recuesta sensual en contraste con el firme veto de Laura²⁷. La infracción más grave es la última, no ya de palabra como las demás sino de vista: yendo de caza, el poeta

²⁴ Ver Boccaccio: 1964, vol. II, 846, nota 2, sobre «amori fanciulleschi». Del tema de los «extraños juveniles» trata Rico (2002, 128-129), dentro del cap. 5: «Prólogos al *Canzoniere*», pp. 125-142., magistral investigación sobre Propercio, Horacio y Ovidio en los sonetos de abertura del *Canzoniere* (en 1. 3: «in sul mio primo giovenile errore»).

²⁵ Es la primera juventud, la edad en que el Petrarca maduro, al estrenar la historia en verso de su amor por Laura, coloca su «primo giovenile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì sono» (*Canz.* 1 y *cf.* las notas de Santagata: 2006). Pero, propiamente en esa madurez –y muerta ya Laura– Amor no renunció a perseguirle: «ebbe un altro lacciul fra l'erba teso, / et di nova éscu un altro foco acceso», del que lo libró una providencial segunda muerte (*Canz.* 271). Trátase más bien de una imitación-emulación de un tema en la *Vita Nuova* de Dante (Santagata: 1992, 207). El conflicto entre ceder a una nueva seducción y mantener lealtad a la primitiva lo representa Carvajales también en «Saliendo de un olivar» (X), donde encontramos la seductora 'fermosura', ahora la de la serrana que amablemente rechaza «mostrarle su cabaña» y desaconseja el 'amar villana'. Vuelve Carvajales al tema en el texto XLVI «Veniendo de la Campaña», en alabanza de una pastora que «si bien era villana, / fija d'algo parescía», reiterado a final de cada copla.

²⁶ Anunciada súbita y prontamente anulada, poco le vale la elección de 'cumplir la voluntad' expresada con la eufórica metáfora «solté mis velas al viento» (v. 52). Es el viento del alma sensitiva, según manifiesta y reitera Petrarca: «L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita» y «[...] piena la vela / del vento che mi pinse in questi scogli» (*Canz.* 80).

²⁷ Para esta lectura de las transformaciones *cf.* las notas de Santagata: 2006 y Santagata: 1992, 223-224; en Santagata (1990) a «La canzone delle metamorfosi» se le dedica el cap. VI, pp. 273-325.

entrevé a su amada «in una fonte ignuda» y se detiene a admirarla como la única mujer que le inspira tal placer, con más ardor en la cálida hora meridiana, un deseo que en su solo asomar parecería producir plena satisfacción. El castigo consiguiente es la metamorfosis en ciervo y el asalto de los perros, según narra Ovidio de Acteón que estuvo espionando el baño de Diana, siendo ahora los perros los remordimientos del poeta-amador. El cual acaba asegurando la castidad de su pasión en la estrofa de ‘despedida’ de la *Canzone*: «i’ non fu’ mai quel nuvol d’oro / che poi discese in pretiosa pioggia» en que se transmutó Júpiter para poseer a Danae. Ya en el comienzo de la *Canzone*, tras la primera metamorfosis en laurel que consolida la dedicación a Laura, una segunda nos había mostrado al poeta-cisne navegando «lungo l’amate rive» del río Sorgue, casi un remite al Júpiter-cisne en busca de Leda²⁸. La *Canzone* concluye de manera tajante: «né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, che pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra», reafirmando la fidelidad a Laura. Sin embargo, no es menos evidente que tales versos van precedidos por la evocación indirecta de un tercero y de un cuarto ‘hermoso placer’ de Júpiter: el que obtuvo engañando a Egina dándose aspecto de llama y el que gozó con el bello Ganimedes después de haberlo raptado mudándose en águila. La llama alude a la que el «bel guardo» de Laura encendió en el poeta-amador; águila se auto-imagina el poeta «alzando lei che ne’ miei detti honoro»: o sea águila «non per rapire l’amata ma per celebrarla in versi. La poesia viene in tal modo presentata come una vera e propria sublimazione del desiderio» (Santagata: 2006, 122)²⁹. Es aquel deseo que para Júpiter quedaba reducido a un elemental «bel piacere» carnal, evocado por el poeta cuatro veces aunque las cuatro para rechazarlo, castamente³⁰.

Veamos cómo Carvajales cierra su texto de «la tierna hedat», el XXVII, donde las huellas de Petrarca no escasean: la visión de la hermosura «sin medida e sin peso» y la ‘desemboltura’ de la nueva dama le tienen muy trastornado hasta el

²⁸ La interpretación literal remite al anciano Cygnus en busca del cuerpo de su sobrino Faetón, víctima del rayo de Júpiter por haberse atrevido a subir demasiado en alto, como el amator-poeta en su deseo de poseer a la amada (Santagata: 2006, 110).

²⁹ *Cfr.* toda la anotación al texto.

³⁰ En su *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* [...] anotaba Boccaccio: «Libidine sola aliquid non victus in totum, sed multo potius molestatus; sed si quando ipsum contingit succumbere [...] quod caste nequivit explere, caute peragendo complevit.» Cita y comentarios a lo largo de dos capítulos de Rico (2012, 63-72): cap. III: «Se non casti, cauti») y pp. 97-131 (cap. VI: «Il *Secretum* di Boccaccio»). Obvia la distinción canónica entre la pública virtud de la voz poética y los vicios privados de su transcriptor, vulgarmente llamado el Autor. Es operación casi siempre dificultosa; lo es en extremo frente al *Canzoniere*, autobiografía amorosa - construida y reconstruida utilizando y readaptando y componiendo poemas en una movidiza semántica de conjunto – que perfila a sí misma y al libro en más de una versión antes de cristalizar en la definitiva, la del *Canzoniere* ‘oficial’. Imprescindible, y apasionante, Santagata (1992), en particular pp. 77, 81, 84, 93, 170, 176, 191, 278, 305-307, 314-315 y 342.

momento en que, por fin, «fallé dada mi fe / a quien nunca olvidaré / por servir otra señora.» (vv. 101-110). Es un Carvajales a su manera laurel, muy tentado por un nuevo amor «que desmanda lealtad [...] / por cumplir la voluntad», aquella «voluntad» que en el texto de Petrarca cumple más de una vez Júpiter, ajena para él³¹. Las sutilezas petrarquescas quedan ofuscadas bajo lo que podríamos llamar ‘un velo de ignorancia’ del concreto y convencional Carvajales. Frente al verso de Petrarca «né per nova figura il primo alloro / seppi lassar» Carvajales fue quizás víctima de una equivocación, interpretando «nova figura», alusivo a una nueva transgresión-transformación, como una nueva experiencia amorosa, la que él llama el «nuevo cuidado» sobrevenido en su «segunda hedat» (vv. 9-10). Por cierto, si hubo malentendido, en Petrarca lo podían inducir, y con la fuerza de estar reunidos en la parte final de la *Canzone*, Júpiter con sus empresas eróticas y Diana con los ineludibles perros-remordimientos que acechan al poeta después de la última transgresión, la más grave, la de la vista.

Quedan por comentar, de la estrofa penúltima del texto de Carvajales, los versos:

Que aunque yo vuestro me llame,
ya non so señor de mí:
nin por mucho que vos ame
nin me quexe nin reclame,
soy de aquella a quien me di.

El vínculo del amador con el primer amor es tal que invalida cualquier dedicación se prometa al «nuevo cuidado», siendo ya nula en el amador la posesión de sí mismo: «non so señor de mí / [...] / soy de aquella a quien me di.» Resuenan los vv. 17-20 de la *Canzone* petrarquesca: «et un penser che solo angoscia dàlle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, / e mi face obliar me stesso a forza: / ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza.» Entregado el meollo, el espíritu, el amador dispone tan sólo del cuerpo, cáscara atraída por la instintiva ‘fera voglia’ fatal³².

³¹ Muy atrás quedan colocados, en el *Canzoniere* y en los años, suspiros cuales: «Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba» (*Canz.* 22), aunque repetidos en *Canz.* 237, pero rechazados en *Canz.* 364: «Signor che 'n questo carcer m'ai rinchiuso, / tràmene, salvo da li eterni danni, / ch'i' conosco 'l mio fallo et non lo scuso.» Cfr. Santagata: 2005, 19: el tradicional «rechazo por parte de la dama [...] es interiorizado por Petrarca en la confrontación entre lo irreprimible del deseo y la conciencia de su pecaminosidad. Es decir, una dinámica interpersonal es transformada en una dialéctica interna de la conciencia.» *Caveat* para quien bucea en la fase temprana de la fortuna de Petrarca.

³² Sobre el tema en Petrarca *cf.* en Santagata: 2006, las notas n°. 19, 38-49 y 100 a *Canz.* 23. En *Filostrato* Troiolo así rechaza el consejo de sustituir con una nueva amada a Criseida ausente: «a cui son dato, e tutto son di lei.» (IV, 50). Y *cf.* «Que somos dos en querer uno» en Carvajales XXXI-

Petrarca manifiesta una cierta preferencia por el contenido de la infracción mediante la vista: la seductora desnudez femenina admirada a escondidas, con o sin cita de Acteón, de Diana y de los perros, asoma en varias de sus obras, inclusive en una *Epystola* y en *Africa*. Dentro del *Canzoniere*, el madrigal 52 empieza «Non al suo amante più Diana piacque»; después de una alusión a Laura sigue la visión de una «pastorella [...] / posta a bagnar un leggiadretto velo» y cuya desnudez es «tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, / tutto tremar d'un amoroso gielo.» Resonancias de este texto han sido localizadas en Carvajales texto L: «Desnuda en una queça»³³. Este exordio presenta a «la niña lozana» vistiendo sólo «una queça», «una corta camisa» según un verso sucesivo que atenúa la imagen de la desnudez total. Queda puesto en entredicho, acaso por exigencias de rima, el «lavando a la fontana» ya que la niña se describe con «las manos sobre la treça» al tener «descubierta la cabeça / como ninfa de Diana»; sus 'acciones' —«estava» y «mirava»— son más bien posturas sin movimiento. Falta la referencia a un admirador que pueda «tutto tremar d'un amoroso gielo» como en Petrarca, cuyo eco sin embargo no creo negable en el texto de Carvajales; texto que más bien parece describir una de esas estatuillas de creta vendidas en los mercados, imagen de «fermosura natural» para un goce estético más que estímulo a la emoción erótica en la hora presidida por el demonio meridiano. La sugerencia petrarquesca dio lugar a un camino propio de Carvajales.

Análogo es el caso del *passer solitario*. En Carvajales XVI: «Sicut passer solitario» el símil introduce el típico conflicto cancioneril entre la firmeza del deseo del amador y la hostilidad de la mujer, a la que se pide: «non deis atal salario / a quien vuestro quiere ser», con el duro refuerzo de una perla del patrimonio proverbial: sería como dar «a moro muerto grand lançada». En Petrarca abre un soneto 'di lontananza' (*Canz.* 226: «Passer mai solitario in alcun tetto»), que alista —entre ecos bíblicos y virgilianos— una serie de oposiciones fruto de la angustiosa soledad que ha trocado lo positivo en negativo, contrastes que anonadan al amador, centro único del texto en la lejanía insufrible del 'bel viso' y 'sol'³⁴.

A Laura 'sol' la hemos encontrado ya, al tratar de la casta melancolía de Petrarca, en *Canz.* 100, «Quella fenestra ove l'un sol si vede»: Laura asomada a la ventana, sentada en un banco, paseando; pero son «e 'l volto, et le parole» las que al poeta le quedan «altamente confitte in mezzo 'l core» y provocan sus lloros. Lágrimas también en *Canz.* 234, cuyo exordio es: «O cameretta che già fosti un

II, con ecos en XLIII. De la compenetración y transformación del amado en la amada y de la varia fortuna de su formulación petrarquesca trata Rico (1978, 330ss).

³³ En intensas y bellas páginas de Whetnall (2006, 92-97).

³⁴ Huellas, en los vv. de Carvajales, de textos sobre el *passer* en la poesía dialectal del Sur de Italia señala y comenta, muy oportunamente, Gargano (2005, 105-108).

porto», junto con «O letticiuol che requie eri et conforto», los dos lugares donde desahogar penas de amor. En Carvajales leemos: «¡O finiestras tan robadas! ¡o cámara despojada!» (XXXVb. 21), remate de la dolorida desnudez de los espacios una vez ausente la amada, de su impensada separación: es ella la protagonista que con su imagen sigue ocupando los lugares. En Petrarca el protagonista es él: frente a los lugares familiares a la amada y ya vacíos, rememora –o mejor, conmemora tristemente– las dulzuras de su enamoramiento (*Canz.* 100); en los espacios suyos propios, donde solía dar alivio a las angustias amorosas diurnas, lamenta que también las noches son ya dominio de sus lágrimas (*Canz.* 234)³⁵.

A lado de la ‘fenestra’ de Petrarca y de las ‘finiestras’ de Carvajal no omitamos «le finestre» de Boccaccio, cerradas como la puerta y la mansión entera ante los ojos apenados de Troiolo (*Filostrato*, V.52 y II.82), quien exclama: «[...] quanto luminoso / eri luogo e piacevol, quando stava / in te quella biltà [...] / or se’ rimaso oscuro sanza lei» (V.53). Es la luminosidad ‘robada’ de Carvajal, una oscuridad ya. De inmediato asoma a la memoria –y me resisto a no citarlo– el verso «fenesta ca lucive e mo nun luce» de una cancioncilla napolitana añeja de siglos y todavía dulcemente cantada, en la que el amador llora la muerte de la amada. ¿Hubo...hay amores que desconozcan el marco de una ventana, con o sin el velo de una cortina o las fisuras de una persiana? Así y todo, se dan a veces contextos que invitan a no archivar incluso la tan corriente y tópica ventana del amorío como uno de los tantos lugares comunes coincidentes por pura casualidad.

Y con uno de esos lugares comunes cierro mis páginas. A lo largo de casi toda su desafortunada trayectoria vital Troiolo llora. Cerca ya de la conclusión, escribe una vez más a la lejana Criseida; al terminar la carta le pide disculpa «[...] se di macchie piena / forse vedi la lettera ch’io mando» y explica: «[...] son dolenti / lagrime queste macchie sì soventi» (*Filostrato*, VII. 74). El desesperado Carvajales de «Terrible duelo», en el papel donde va escribiendo su *Romance*, apunta estos versos extremosos en su lancinante emotividad: «e lloren mis tristes ojos con ravia desordenada, / de lágrimas faziendo tinta de sangre purificada / nascida del corazón por mis ojos estillada, / regando mis tristes pechos quemando toda mi cara» (vv. 24-27). Estamos en el final del texto, que en su forma de *Romance* concluye con estos tres versos: «Ansí nos partimos ambos tales, / l’última vegada, / qu’el menos triste de nos / muy agramente llorava. / Piedad hoviera grande / un cruel que nos mirava» (vv. 32-34). Recuerda el dolorido Troiolo «quando l’última volta ci partimmo» (*Filostrato*, VII.7); e informa el Autor: «Poscia ch’essi ebber molto [...] / pianto insieme [...] così dipartirsi lagrimando» (*Filostrato*, IV.167), y nos dice de Criseida: «Né saria stato alcun sì dispiatato / ch’udendo lei rammaricar dolente, / con lei di pianger si

³⁵ Cfr. Bruni: 1990, 114-115 y 517.

fosse temprato» (*Filostrato*, VI.3. Todas las cursivas son mías).» Petrarca no queda ausente, gracias a su verso «per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro» (*Canz.* 347, v. 8). Boccaccio persiste: en una carta de 1341 escribe que su disgusto por la vuelta forzada de Nápoles a Florencia «più tosto co' lagrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare»; y repetía, en una carta ficticia a Petrarca lamentando el haberlo abandonado su propia amada: «un caso da scrivere con lacrime, non con inchiostro» (Santagata: 2019b, 77-78 y n.º 3).

¿Una conclusión? Que cada lector saque la suya. Sólo le aviso que en el título de estas páginas no entienda «y versos» como «en versos» y que tenga en cuenta los tres sustantivos que cierran ese título.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFANO, Giancarlo. «In forma di libro: Boccaccio e la politica degli autori». En ALFANO, Giancarlo, Teresa D'URSO y Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE (coords.). *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelles: Peter Lang, 2012. pp. 15-29.
- ALFANO, Giancarlo, Teresa D'URSO y Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE (coords.). *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, 2012.
- BELTRAN, Vicenç. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*. Madrid: Visor Libros, 2009.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Filostrato*. A cura di Vittore Branca. En *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1964, vol. II, pp. 17-228.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Caccia di Diana*. A cura di Vittore Branca. En *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1967, vol. I, pp. 16-43.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Filocolo*. A cura di Antonio Enzo Quaglio. En *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1967, vol. I, pp.61-675.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Costanza*. A cura di Giuseppe Velli. En *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992, vol. V.1, pp. 404-411.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Madonna Fiammetta*. A cura di Carlo Delcorno. En *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1994, vol. V.2, pp. 23-189.
- BRUNI, Francesco. *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: il Mulino, 1990.
- CARVAJAL, *Poesie*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Emma Scoles. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- GARGANO, ANTONIO. *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*. Napoli: Liguori Editore, 2005.

- MOROSINI, Roberta. «La 'bona sonoritas' di Calliopo: Boccaccio a Napoli, la polifonia di Partenope e i silenzi dell'Acciaiuoli». En ALFANO, Giancarlo, Teresa D'URSO y Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE (coords.). *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelles: Peter Lang, 2012, pp. 69-87.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Nuova edizione aggiornata. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- RICO, Francisco. «De Garcilaso y otros petrarquismos». *Hommage a Marcel Bataillon. Revue de Littérature Comparée*, 1978, 52, pp. 325-338.
- RICO, Francisco. *Estudios de literatura y otras cosas*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
- RICO, Francisco. *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*. Roma/Padova: Editrice Antenore, 2012.
- SABATINI, Francesco. *Napoli angioina. Cultura e Società*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
- SANTAGATA, Marco. *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Editrice Antenore, 1979.
- SANTAGATA, Marco. *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*. Bologna: il Mulino, 1990.
- SANTAGATA, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: il Mulino, 1992.
- SANTAGATA, Marco. *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*. Bologna: il Mulino, 1999.
- SANTAGATA, Marco. «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval». *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005. Número Extraordinario dedicado a: *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*. Ed. María Hernández Esteban. Madrid: Universidad Complutense, 2005, pp. 17-25.
- SANTAGATA, Marco (ed.). PETRARCA, *Canzoniere*. Milano: Mondadori, 2006.
- SANTAGATA, Marco. *Boccaccio. Fragilità di un genio*. Milano: Mondadori, 2019(a).
- SANTAGATA, Marco. *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*. Bologna: il Mulino, 2019(b).
- VELLI, Giuseppe. «La poesia volgare del Boccaccio e i 'Reruma Vulgarium Fragmenta'. Primi appunti». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1992, CLXIX, pp. 183-199.
- WHETNALL, Jane. «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de Cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar». *Cancionero General*, 2006, 4, pp. 81-108.

LOS PRESUNTOS ORÍGENES MEDIEVALES DEL CORRIDO DE KANSAS

MICHAEL MCGLYNN
Universidad Nacional de Taiwán

RESUMEN

Examinamos los presuntos orígenes medievales del corrido mexicano, basándonos en el contexto material del corrido mexicano más antiguo, el *Corrido de Kansas*, que cuenta un arreo de ganado vacuno desde México a Kansas. La temática del corrido original se arraiga en la misma cultura agropecuaria importada de Andalucía. Nuestro estudio es de índole comparatista, ya que la parquedad de la lírica se entiende mejor a la luz de la novela *Log of a Cowboy* de Andy Adams, que cuenta el arreo de ganado vacuno desde Tejas a Kansas y de allí a Montana. Nos enfocamos en el contexto porque el efecto que tiene la balada en el cantante y su público es parte de su significado. Concluimos que el cariz medieval del corrido o, al menos de este corrido en concreto, se arraiga en la prosodia más que en algún motivo particular, y que la temática se arraiga en el entorno físico.

Palabras clave: corrido mexicano; romancero; el *Corrido de Kansas*; literatura de vaqueros.

ABSTRACT

In this article, I reexamine the putative medieval origins of the Mexican *corrido* by studying the material context of the oldest Mexican (border) ballad, *El Corrido de Kansas*, which tells of a cattle-drive from Mexico to Kansas. This song's themes and semantic frame spring from the same ranching culture imported from Andalusia. I take a comparative approach since the terseness of the song can really only be understood within an historical context, and Andy Adams' 1913 novelized life writing about a cattle-drive from Texas to Montana via Kansas pairs with the lyrics well. Focusing on the context of *El Corrido de Kansas* makes especial sense since whatever effect the ballad had on its singer and audience is part of its meaning, its interactional pragmatic meaning. With this material, the conclusion I am able to reach is that what survives from medieval romance to the Mexican ballad is rooted in sound and prosody. Themes and content respond to the immediate physical

environment, though this too, has its indirect relationship to medieval Spain as agricultural colonization.

Keywords: Mexican *corrido*; *romancero*; the *Corrido de Kiansas*; cowboy literature.

INTRODUCCIÓN

PARTIENDO DE LOS TRABAJOS DE LOS PROFESORES Samuel Armistead, Aurelio González y Américo Paredes (que citaremos abajo), proponemos ampliar nuestro conocimiento sobre los presuntos orígenes medievales del *corrido* mexicano. En particular, estudiamos el contexto material del *corrido* mexicano más antiguo, el *Corrido de Kiansas*, que recuenta un arreo de ganado vacuno desde México a Kansas por la vía pecuaria más famosa de Norteamérica. Nuestra tesis es que sí existe una conexión entre el romance y el *corrido*, pero no consta de un formato literario como lo describió Armand Duvalier¹ sino de un conjunto de aspectos culturales, que incluye conquista militar, colonización agraria y lengua, que por su parte incluye poesía. El *corrido* mexicano no es medieval tal y como se ha supuesto pero sí está relacionado al romance español a través de una herencia cultural general que se refinó en las Américas a nivel del suelo, papel social, y palabra.

El estudio de la relación del *corrido* con el romance ha suscitado varios debates académicos, en particular sobre las relaciones existentes entre la epopeya, la canción lírica y el romance y el *corrido*. Nuestro método consiste en un estudio contextual para informar sobre la lectura textual. Tal método histórico para explicar romances y otros textos poéticos surge de la necesidad de entender la función pragmática del texto (el efecto que tiene en los oyentes), cuyo conocimiento depende de un dominio del contexto histórico. La temática del *corrido* original se arraiga en la misma cultura agropecuaria importada de Andalucía. Nuestro estudio será de índole comparatista, ya que la parquedad de la lírica se entiende mejor a la luz de la novela *Log of a Cowboy* de Andy Adams. En esta novela de 1903, el autor recuenta el arreo de ganado vacuno desde Tejas a Kansas y de allí a Montana. La obra de Adams tiene fama de ser fidedigna representación de la vida de entonces².

Retomo la idea del medievalismo del *corrido* en homenaje y en respuesta al profesor Armistead y otros de su generación. Mi motivo es avanzar su trabajo a pesar

¹ Según Duvalier las seis partes principales del *corrido* mexicano son llamada inicial del *corridista* al público; lugar, fecha y nombre del personaje central; despedida del personaje y despedida del *corridista* (1937, 16).

² Carter cita una investigación de la ruta de Adams y concluye, «This study generally confirms the reputation of *The Log Cowboy* as a classic work on the cowboy on the open range. It suggests that although Adams made errors of omission, actual errors commission are almost nil» (Carter: 1981, 359).

de tener que contradecirlo. No se espera menos de nosotros porque tenemos más información a nuestro alcance y otros puntos de referencia. Entonces, proponemos que, tal como los romances, el medievalismo no se puede fundamentar en la temática heroica, aun cuando hay motivos de heroísmo que se asocia con la epopeya y aún cuando el corrido refleja la baladística europea en general. El significado del corrido se encuentra más en su *performance* que en una lista de motivos literarios. La forma del corrido y romancero no se arraiga en la métrica, sino en la prosodia del castellano. La prosodia es el ajuste que realizamos los oyentes, cantantes y autores a la lengua, de acuerdo con nuestras necesidades comunicativas. El cómputo silábico, la preferencia por la rima y, entre las posibilidades de la rima, la asonancia, es la base formal de toda poesía española.

POESÍA MEDIEVAL EN EL SIGLO XV

Los expertos en romancero admitirán que sabemos poco sobre el romancero medieval (Abenójar: 2008, 1071), excepto a través de lo que conocemos por las refundiciones renacentistas. La tradición oral medieval, sea lo que fuera, se desvaneció ya hace siglos. Como lo expresa el profesor Di Stefano, «lo que ha llegado es un mínimo exponente de lo mucho que se habrá perdido» (Di Stefano: 2017, s/p). Lo que sobrevivió del romance medieval fue salvado y deformado por el acto de textualización y la adaptación de su música a la vihuela (Catalán: 1997, 215) y la música de la corte. Un aspecto del romance medieval que sí podemos identificar en el corrido es la estrecha relación de la balada medieval con el canto (Di Stefano: 2017, Kindle; Catalán: 1997, 213), relación parcialmente perdida por la imprenta pero que se ve resucitado en la balada mexicana del siglo XIX. El *Corrido de Kiansas*, que no padece de las manipulaciones editoriales de los romances viejos documentados en los manuscritos medievales tardíos, representa un vínculo más directo con la oralidad.

La base de «los orígenes medievales del corrido», la comparación que hace el profesor Armistead con *das Hildebrandslied* y otros textos europeos carece de consideración detallada del contexto particular. De lejos, todo se parece. Propongo, por tanto, el análisis de un corrido en su contexto prosódico, histórico y material. Se sabe que los romances llegaron a México por una doble vertiente: por un lado, la transmisión oral y, por otro, la transmisión impresa en forma de pliegos sueltos y cancioneros. El romancero incurrió al continente americano desde el principio del siglo XVI en las memorias de los conquistadores y la versificación romancés-

tica acompañaba de por sí a cualquiera que pudiese recitar o leer un romance³. Históricamente, el corrido no enlazaría tanto con los romances medievales como con los romances de los ss. xvii-xix que narraban sucesos, las relaciones en verso de romance. Chicote resume la función y las características del romancero en las crónicas como «el valor referencial del romancero y la capacidad de los versos de resemantizarse para adaptarse a nuevos contextos situacionales» (1996, 505).

En su función de verso pastoral, el romancero y el corrido no se distinguen de las canciones orales de etnias muy distintas, por ejemplo, los Guji-Oromo, para quienes «Verbal arts play a central role in interpersonal and inter-group communication» inclusive la trasmisión de conocimiento (Jirata: 2017, 295). Y eso será nuestro enfoque porque el *Corrido de Kiansas* comparte un parentesco con el romance no solo en su forma sino también en lo que subyace su temática. Me refiero a la economía en que se definieron los oficios de los personajes y la ecología en que valores sociales llegan a expresarse en el canto. Esta economía que forma la substrata tectónica de la temática incluye la economía pastoral que vino con el romancero. España tiene ganado bovino desde la época prerromana y cada asentamiento de población —romana, goda, musulmana, castellana— ha tenido una práctica distinta de explotación ganadera. Los castellanos que se volvieron latifundistas hispalenses tras la reconquista de terrenos andaluces, también se volvieron latifundistas en las Américas. La conexión entre la ganadería estante y la conquista de tierras se expresa en una tesis extrema de Gerbert, citado aquí: «Se ha afirmado que uno de los factores que motivaron el proceso reconquistador sería la búsqueda de nuevas tierras para apacentar el ganado y conseguir invernaderos para el ganado del norte peninsular. La ganadería sería una actividad pionera que avanzaría al mismo tiempo que las tropas» (Gerbert: 1992, 54). Sea lo que fuere la verdad de los móviles de los que vinieron a las Américas, es un hecho que la corona les concedió terrenos extensos que rindieron rentas increíbles (es sabido que Hernán Cortés, por ejemplo, se jubiló de la vida pública para gestionar un latifundio enorme en el México actual). Y para nuestros propósitos aquí, observamos que los que trajeron el romance también trajeron una técnica particular de explotación ganadera. Los dos están relacionados.

El régimen pecuario americano consta de ganado estante, asilvestrado, en contraste con España, donde el censo bovino trashumante o trasterminante en muchas regiones es mayor o igual que el estante. La abundancia de terrenos y la escasez

³ Mercedes Díaz Roig fecha la documentación del romancero en las Américas a 1519 (1990, 10). Véase Chicote (1996 y 2003) para una discusión de la mención en las crónicas de las indias del canto de romances por parte de los colonizadores de los siglos xvi, y xvii. El historiador Oviedo compara las canciones de los indígenas del Caribe con el romance español, que implica la presencia del último (1853, 127-130). Y claro está que la presencia americana del romance de tradición oral moderna, muy ampliamente estudiado, implica su presencia en siglos anteriores.

de inquilinos posibilitaron un régimen pecuario de selvicultura en Tejas, México, Uruguay, entre otros⁴. Los famosos arreos de los vaqueros americanos y mexicanos no son ni trashumancia ni trasterminancia, sino tránsito al mercado, impulsado por el alto precio de la carne en los mercados urbanos, condición que posibilitó la sucesión de la balada hispánica.

POESÍA MEDIEVAL EN EL SIGLO XIX: JUEGO DE DEFINICIONES

Atribuir orígenes medievales al corrido mexicano supone un conocimiento de este género variado. Revisemos unas definiciones del corrido, como la que ofrece Limón (1992, 10), que parte de otras anteriores:

Almost all scholars agree that the *corrido* is a male narrative folk song of greater Mexico composed in octosyllabic quatrains and sung to a tune in ternary rhythm and in 3/4 or 6/8 time. The quatrains are structured in an *abcb* rhyme scheme with no fixed number of stanzas for any given song or performance. The opening stanza usually sets the scene, time, and central issue of the narrated events and may, on occasion, carry a request from singer to audience for permission to begin the song. Often the closing stanza offers an overall comment on the narrated events and may also announce that the ballad has ended and express a farewell from the singer to the audience (McDowell 1985; Mendoza 1939, 1954; Paredes 1958b, 1963, 1976; Simmons 1957). Finally, *corridos*, in the words of their best younger scholar, «focus on events of particular consequence to the corrido community,» on «events of immediate significance» that produce a «heightened awareness of mutual values and orientations» (McDowell: 1985, 46).

El conocido medievalista mexicano Aurelio González enfatizó el arraigo medieval del corrido, señalando la continuidad de «ese inmenso patrimonio cultural multiforme que es la balada internacional» (2011, 32). Para González, el corrido es un claro descendiente del romance de sucesos (2011, 32) y no un fenómeno literario surgido como resultado de la revolución mexicana o alguna ideología mexicana (2011, 20). El nombre se deriva de la frase «romance corrido», una referencia al estilo de canto sin largas pausas (Mendoza: 1954, 117 y Simmons: 1963, 10), adjetivo ya usado en Andalucía mucho antes de su acepción mexicana. El corrido también coincide con la balada en ser compuesto para el canto (González: 2011, 12), aunque la letra es más importante que la música (2011, 20). Resaltamos la función pragmática de la balada, que le da un significado más allá de su letra, melo-

⁴ El ganado estante permanece en el mismo territorio aun cuando este sea grande, en oposición al trashumante que se desplaza a varios territorios en busca de pastos, o el trasterminante, que se desplaza entre dos lugares de pacer según la temporada o de un lugar de pacer y uno de descansar.

día o cualquier otra cosa que se puede reducir a texto, grabación sonora o cualquier forma fija. El efecto que tiene la balada en el cantante y su público es parte de su significado; entonces, argüimos que el significado del *Corrido de Kiansas* reside, en gran parte, en las mentes del público originario, o sea, en las memorias de los vaqueros mexicanos y su conocimiento de paisajes, arreos, bestias y otros saberes que exceden lo literario. «Las baladas están compuestas básicamente para el canto (con o sin acompañamiento musical) y a lo largo de los siglos han tenido una intensa vida comunitaria como canciones narrativas para acompañar danzas y bailes, mantener el ritmo de faenas agrícolas o simplemente para aligerar el trabajo, para arrullar a los niños como canciones de cuna o ser estrictamente noticieras» (González: 2011, 12). Aclaremos que la función noticiera, tan mencionada en el contexto de los romances fronterizos y corridos mexicanos, también es pragmática, es decir, que su función y significado tienen que ver con el efecto que ejerce la canción en el público. Informar (dar noticia) puede alegrar, influir, crear conflicto, asustar o movilizar, entre otros.

Gran parte del conjunto de definiciones, en el caso del corrido mexicano, es su relación con el romance español. Por un lado, figuran González, Armistead y Simmons. Por otro, Américo Paredes y muchos otros estudiosos mexicanos. El caso más extremo es el de Campos, quien vio orígenes nahuatl para el corrido (1929, 233). Más reciente es el caso de Armistead, que en 2006 caracterizó la relación entre romance y corrido como «direct genetic relationship» por causa de una «uninterrupted continuity» (2006, 101), basada en tres semejanzas: dicción formular, motivos narrativos recurrentes y el octosílabo asonante (Armistead: 2006, 99). Simmons postula que la versificación del corrido, que se asemeja más a la copla que al romance, es una evolución americana de la balada hispánica, y que se atestigua en varios países americanos desde principios del siglo XIX, antes de la edad de oro del corrido mexicano, que tuvo lugar un siglo después (Simmons: 1963, 12). En cuanto a la versificación literaria, el estrofismo, el cambio de rima cada 32 sílabas, el uso de rima consonante y el uso ocasional del estribillo denotan una transformación significativa del romance que Simmons ve presente ya en otros países americanos (Simmons: 1963, 12). Es decir, ni lo que distingue el corrido del romance en el ámbito de la versificación es propio de México (Simmons: 1963, 13).

Altamirano hace más hincapié en la influencia de la poesía lírica.

El romance tradicional no fue el influjo más importante en la configuración del género mexicano [el corrido]. En mi opinión, el corrido tomó de la vertiente tradicional del Romancero su narratividad, pero su carácter marcadamente noticiero... procede del Romancero vulgar. El influjo más evidente de la canción lírica sobre el corrido se da en la forma de éste último, tan distinta a la tirada monorríma típica del romance tradicional. [La métrica del corrido consta de] cuartetas octosilábi-

cas, con rima propia en los versos pares [igual que] las coplas populares modernas (2010, 262).

Para Aurelio González, el corrido mexicano es «la última expresión de la balada hispánica» (2011, 15), que implica menos relación con la poesía lírica. Muchos estudios del romancero y corrido y su relación se enfocan en aspectos literarios asociados con el contenido narrativo o el octosílabo.

En el caso del *Corrido de Kiansas*, la forma medieval del romancero solo pudo existir en las mentes de unos peones analfabetos del siglo XIX, cuyo conocimiento de la Edad Media era inexistente. Si hay algo directamente medieval en el corrido es la forma prosódica porque la temática responde a la situación inmediata del corridista. La ganadería extensiva, con todos las instituciones económicas y valores que se mitifican en la literatura, también viene de la Edad Media y aún antes, e indica una continuidad indirecta del medievo.

Tachar el octosílabo como rasgo medieval supone una lógica incompleta. La historia y el carácter del octosílabo son más complejos. El octosílabo se usa en varias tradiciones: himnos estadounidenses y alemanes⁵, *chanson de geste*. Estos dos géneros literarios, el himno y epopeya, comparten una historia genética con la baladística europea. La escuela tradicionalista de Ramón Menéndez Pidal, Armistead, entre otros, afirmaron que las baladas se desarrollaron de fragmentos de largos poemas épicos, mientras los contemporáneos alemanes de Menéndez Pidal allegaron lo contrario, que los largos poemas épicos fueron creados de baladas de carácter heroico. El cantar de gesta y el *Cantar de la campaña de Igor* (Слово о полку Игореве) son anisosilábicos pero sus versos tienden a formar hemistiquios de alrededor de ocho sílabas. El cantar anglo-sajón *Beowulf* y el cantar del antiguo alemán alto la *Hildebrandslied* ostentan un promedio de cuatro acentos rítmicos por hemistiquio, que es un equivalente en términos temporales y en términos de respiración humana. Conclusión: la literatura épica europea tiende a un patrón de cuatro acentos u ocho sílabas por frase métrica. El octosílabo se relaciona con la balada, y más o menos con la epopeya, pero eso no quiere decir que el romance ni el corrido de por sí sean épicos, ni que toda baladística se derive de la epopeya medieval.

⁵ «In most metrical systems, lines of seven syllables are almost always variants of octosyllables» (Roland Greene. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (618). Princeton University Press. Kindle Edition).

FUENTES PARA «EL CORRIDO DE KANSAS»

Se sabe que las culturas fronterizas brindan condiciones fructíferas para las baladas de temática bélica (épica). Citamos el romancero fronterizo, las baladas fronterizas escocesas y hasta el florecimiento de poesía de guerra desde 2014 en Ucrania sobre su frontera oriental⁶. El corrido mexicano más antiguo surge de tales condiciones. El *Corrido de Kansas* tematiza la problemática convivencia entre Estados Unidos y México. Tenemos tres versiones publicadas de este corrido y, hasta el momento, no se ha establecido el *stemma* de las versiones. Alan Lomax grabó una versión en 1939 en Tejas. Américo Paredes aprendió una versión de su tío abuelo y Mendoza coleccionó una versión bajo el nombre «Los 500 novillos» en el centro de México. Paredes denomina este corrido como «the oldest true corrido» (2014, 141) y detalla su conocimiento del corrido en su libro sobre el corrido de Gregorio Cortéz:

The oldest Border corrido that has come down to us in complete form is *El Corrido de Kansas*, which records the novelty of the first cattle drives to Kansas in the late 1860's and early 1870's. Nicanor Torres, one of those from whom I have collected the ballad [TFA P13-1], was five years old when the Kansas Trail opened in 1867. Some of his cousins and his older brother made the trip to Kansas. Hilario Cisneros, born in 1867, also gave me the ballad. He learned it from one of the men who made the trip. From their accounts it seems definite that *El Corrido de Kansas* was being sung in the Brownsville-Matamoros area by 1870 (2014, 141).

Es de notar que los informantes también eran vaqueros, que el tema del corrido es su experiencia. La versión de Paredes (1995, s/p):

Cuando salimos pa' Kansas
con una grande partida,
¡ah, qué camino tan largo!
no contaba con mi vida.

Nos decía el caporal,
como queriendo llorar;
—Allá va la novillada,
no me la dejen pasar.—
¡Ah, qué caballo tan bueno!
todo se le iba en correr,
¡y, ah, qué fuerte aguacero!

⁶ Véase *Words for War: New Poems from Ukraine*, coordinado por Oksana Maksymchuk y Max Rosochinsky, Academic Studies Press, 2017.

no contaba yo en volver.

Unos pedían cigarro,
otros pedían que comer,
y el caporal nos decía:
—Sea por Dios, qué hemos de hacer.—

En el charco de Palomas
se cortó un novillo bragado,
y el caporal lo lazó
en su caballo melado,

Avísenle al caporal
que un vaquero se mató,
en las trancas del corral
nomás la cuera dejó.

Llegamos al Río Salado
y nos tiramos a nado,
decía un americano:
—Esos hombres ya se ahogaron.—

Pues qué pensaría ese hombre
que venimos a esp'rimientar,
si somos del Río Grande,
de los buenos pa' nadar.

Y le dimos vista a Kiansas,
y nos dice el caporal;
—Ora sí somos de vida,
ya vamos a hacer corral.—

Y de vuelta en San Antonio
compramos buenos sombreros,
y aquí se acaban cantando
versos de los aventureros.

ANÁLISIS DEL *CORRIDO DE KANSAS*

La trama del corrido es implícita; no expone grandes hazañas ni tampoco tiene intriga. Sobre el pilar de un viaje ida y vuelta de México a Kansas por una vía pecuaria, el yo lírico implica una serie de aventuras a través de un retablo mínimo,

cuyas escenas estáticas son más iconográficas que miméticas: un hato grande, un caporal conmovido, mal tiempo, falta de comida, usar un lazo para separar una vaca del hato, la muerte de un obrero-vaquero, un cruce de río peligroso, la llegada al destino (Kansas) y la compra de indumentaria nueva de vuelta en Tejas con el sueldo recién ganado. Sin contexto, la trama es casi incomprensible, lo que hace pensar que el público original serían los mismos peones-vaqueros o, al menos, los conocedores del entorno material de esa vida agropecuaria.

Los soportes rítmicos expresan cierta unidad temática que no va más lejos que el retablo mínimo que acabamos de transcribir: partida-vida, llorar-pasar, correr-volver, comer-hacer, bragado-melado, mató-dejó, nado-ahogaron, experimentar-nadar, caporal-correr, aventurero-sombrero. Está claro que el significado global del corrido está en *la ocasión* de su representación, es decir, la interacción de su letra, música y público. El corrido sirve para evocar la experiencia de unos vaqueros: bien la labor de cualquier mexicano o bien de México frente a Estados Unidos, de acuerdo con la ocasión de su interpretación performativa. Ya en el siglo XXI, el corrido puede servir para evocar una nostalgia de la vida de antaño, de los fronterizos texanos y mexicanos, es decir, una nostalgia de la vida campestre.

El tema y la actividad coinciden y la canción presta significado a la actividad. El cariz medieval se hace visible en la forma y no en el tema, pero ese «medievalismo» pertenece no sólo a la Edad Media, sino a todos los momentos de una tradición duradera de cantar experiencias en exhalaciones que constan de ochos notas y ocho sílabas, un ajuste prosódico más allá de la métrica.

ENTORNO MATERIAL COMO DETERMINANTE DE TEMA Y FORMA

El entorno del corrido y gran parte de su significado lo constituye los altiplanos semiáridos de Norteamérica, donde las reses que trajeron los colonos ganaderos españoles duplicaron cada 15 años, una tasa de crecimiento mucho más alta que la de Europa (Guevara: 2001, 2). Las reses españolas se volvieron silvestres en Tejas y México, animales muy adecuados a aquellos biomas, y poblaron los vastos terrenos tanto asilvestrados como en forma de explotación extensiva durante cuatro siglos, desde el s. XVI hasta el siglo XIX⁷. Ya a mitades del siglo XIX, hubo más ganado bovino que seres humanos en Tejas (Jordan: 1969, 73).

Volviendo al entorno que es la temática del *Corrido de Kansas*, hay varias vías pecuarias muy usadas durante la primera época de los corridos. Las dos más famo-

⁷ En el siglo XIX fueron hacendados los que introdujeron reses inglesas y holandesas y sembraron pastizales extensos a costa de la vegetación natural, lo cual es el inicio de la deforestación (Guevara: 2001, 4-5).

sas son paralelas y abarcan unos mil trescientos kilómetros con punto de origen en el sur de Tejas y punto final en Kansas, una corrida de sur a norte. Desde Kansas, las reses se llevaban en ferrocarril a Kansas City, St. Louis, Chicago y Nueva York, donde los núcleos urbanos brindaban mercados hambrientos para la proteína cárnica. La vía pecuaria más famosa es la Chisolm, por la que, entre 1867 y 1871 transitaron tres millones de reses. Estas fechas son las fechas límites del arriero de Tejas a Kansas por el Chisolm, porque Abilene fue el primer pueblo que sirvió de punto de partida para el ferrocarril hacia los mercados en el este de Estados Unidos. Abilene fue fundado en 1856 y no tuvo ferrocarril hasta 1867. El arreo por la vía Chisolm dejó sus historias en la tradición oral. Esta encrucijada cultural de labradores como héroes, colonización agraria y narrativa llegó a ser un mito fundador de EE UU, Argentina y Uruguay. Me refiero a la literatura gauchesca y *Western*.

EL CORRIDO DE KANSAS EN PROSA: LOG OF A COWBOY

El romancero y el corrido son un arte alusivo que se entiende en la medida en que se entienden las alusiones. Son géneros que suponen un conocimiento de los contextos de su composición y su interpretación performativa. La materia del libro de Adams, por ser prosa, por ser un texto extenso, suple la narrativa implícita de «El Corrido de Kansas». Como lo explica Abenjójar, «Cada vez tenemos más datos acerca de que muchos romances, viejos y modernos, están relacionados con cuentos y leyendas» (2016, 1090). Porque la música de por sí entretiene, es fácil que el significado semántico original se pierda y se sustituya por un significado subjetivo. El libro de Adams, aunque lo tachan de novela, es un diario semi-ficticio de un viaje que tiene lugar durante cinco meses –desde el 1 de abril, 1882 (1903, 28) hasta los últimos días de agosto, 1882 (1903, 361), un arreo de tres mil quinientos reses desde México a Minnesota. Las reses son criollas, descendientes de la vaca Retinta española⁸: «long-legged, long-horned Southern cattle, pale-colored as a rule, possessed the running powers of a deer» (1903, 16). La trama del libro de Adams se estructura como un diario y no como novela. Es una serie de incidentes,

⁸ La Retinta, así llamada por la intensa coloración de algunos miembros de este morfotipo, es la raza bovina autóctona principal de la España seca. En su estudio magistral de 1977, Rouse postuló que la vaca criolla americana descende de la Retinta y la Berrenda, tesis confirmada posteriormente (véase Rodero *et al.*: 1992, 398) y matizada para acomodar la influencia de otros bovinos españoles (Sánchez Belda: 1984, 707). La Retinta y la criolla, inclusive el *Longhorn* de Tejas, descienden de un ancestro común. La Retinta actual es una raza «mejorada» en tiempos posteriores a la colonización agraria de las Américas. Lo importante es que las vacas españolas dotaron a las americanas con su capacidad de sobrevivir en varios climas y de ser controladas pacíficamente por el vaquero. Sin la vaca española, no habría ni vaqueros mexicanos ni *cowboys* estadounidenses, ni corridos sobre ellos.

todos relacionados no con el desarrollo del protagonista-narrador novelesco, sino con el viaje de las reses. La trama es una letanía de amenazas al ganado: conflicto violento, estampida, sequía, el abigeato, el cruce de ríos inundados. Y así explicamos que la trama del corrido mexicano más antiguo, el interés narrativo, queda implícito y no se escenifica. El verdadero protagonista del corrido y de la novela es la fuerza apenas gobernable del hato, una fortuna ambulante, dos millones de kilos de carne. El trasfondo invisible es la industria capitalista: los trenes, el apetito de Nueva York, los inversores como Joseph McCoy.

El diario de Adams explica no solo el trasfondo del *Corrido de Kiansas*, sino su razón de ser. Este corrido, como muchas composiciones orales hechas para acompañar la labor, tiene un fin sumamente práctico: evitar que se provoque una estampida de las reses bravas. Así lo explica Adams: «Los vigilantes suelen cantar o chiflar sin parar para que el rebaño durmiente sepa que son amigos y no enemigos que los vigilan durante su sueño» (1903, 26)⁹. Los arrieros trabajan continuamente para evitar el susto o descontrol de los miles de reses, ya que una estampida puede causar muerte y ruina económica. El peligro constante de una estampida es ya sumamente conocido entre los que estudian los vaqueros norteamericanos; entonces, la marcha era lenta, lo que también permitía que se engordaran las reses mientras caminaban al ferrocarril en Kansas. Por eso, la mayor parte del drama del diario de Adams y de *Kiansas* reside en controlar las reses. Otro texto baladístico escrito sobre esta misma vía pecuaria recuenta el uso continuo de la voz para controlar las reses en el camino a Kansas: «Where you whoop up the cattle from morning til night» (Lomax: 1922, 24). La vocalización humana tiene un uso comunicativo con el ganado bovino universalmente, desde Sudán a Suecia. En Sudán, hay canciones sobre arrieros y en Suecia la vocalización sin palabras, *kulning*, sirve para llamar al ganado bovino, y las canciones suecas de pacer se cantan mientras el ganado paca. *Kulning* es una vocalización melódica de vocales cantadas por una voz femenina de alta frecuencia y amplitud de una escala musical llena de semitonos (Geneid *et al.*: 2018, 25-26). Es decir, la voz humana afecta al ganado bovino en una suerte de comunicación intra-especie. No es de sorprender que la temática, por tanto, también gire alrededor del arreo. A la luz de estas tradiciones de cantar a las vacas, ¿será la misma función que cumplía el corrido mexicano más antiguo? En este caso, el contorno musical no puede ser puramente medieval sino inmediato —la señal acústica se atenúa a causa de factores ambientales como la absorción por la comunidad vegetal o la refracción por el viento, aunque la técnica de canto usada puede que se derive de modelos medievales. La conexión funcional entre textos baladísticos y gestión

⁹ «The guards usually sing or whistle continuously, so that the sleeping herd may know that a friend and not an enemy is keeping vigil over their dreams».

agropecuaria implica que la cultura intangible, a fin de cuentas, no es arte por el arte, sino voz y cognición para fines prácticos.

El tema del peligro de la faena en el corrido se explica por el peligro constante de estampida y por los riesgos del entorno natural, como los ríos inundados, por ejemplo. Según Adams, el susto es la causa principal de la estampida y la gestión cuidadosa del hato (agua, pasto y descanso suficiente) evita tales sustos, salvo en caso de accidentes (Adams: 1903, 41). Esta cita mejor en el lenguaje original: «Our comfort was nothing. Men were cheap, but cattle cost money» (Adams: 1903, 52). Para controlar las reses y evitar la estampida, hubo cuatro turnos de vigilia durante la noche, y si los arrieros cantan todo el tiempo durante estas nueve horas (desde las 20:00 hasta las 5:00), se suman muchas canciones. Es fácil imaginar que los vaqueros compondrían canciones como el *Corrido de Kiansas*. Adams incluye una canción que los amigos del narrador componen sobre un hotel donde se alojaron el año anterior (1903, 134), y otra que la guardia canta, que pacifica no solo el ganado, sino también al caporal (1903, 238). Según Adams, los vaqueros cantaban (1903, 60) y contaban cuentos (1903, 31) de noche alrededor de la fogata. Adams reproduce unos ejemplos en su texto, y así nos damos cuenta de que la literatura gauchesca y *Western* puede que tuviese su origen entre los arrieros mismos, durante los muchos meses que corrían sus hatos por las grandes vías pecuarias que conectaba las haciendas inmensas de México y Tejas con los consumidores de carne en la parte oriental de Estados Unidos. Hay una conversación grabada entre Alan Lomax y Américo Parede¹⁰. Este último dice que, tradicionalmente, son hombres los que entonaban los corridos, que es otra prueba del posible vínculo entre el corrido y el arreo de reses.

CATTLE CALLS

Paredes testimonia que los que cantaban el *Corrido de Kiansas* participaron en el arreo de ganado de Tejas a Kansas. Es probable que uno de tales vaqueros compusiera el *Corrido de Kiansas*. Si tal vaquero supiera cantar romances hasta ahora no se puede confirmar, pero sí se han recogido romances en Tejas: *Hilo de oro* (IGR 0224:39), *Delgadina* (IGR 0075: 246). El octosílabo rimado en los pares y la narratividad son evidencia implícita que el compositor de *Kiansas* supiera alguna forma de romance. Todo el cuestionamiento y toda la labor académica de cómo el romancero incurrió en las Américas se vuelven redundante en el caso de Ramón Rucus, quien nació en Madrid 25.12.1845, y trabajó de vaquero en la vía pecuaria Chisolm. Rucus hizo el viaje varias veces. Murió en Kansas y fue conocido por su

¹⁰ <https://archive.culturalequity.org/node/63017>.

destreza en «cortar ganado», usar el lazo para tirar vacas al suelo para separarlas del grupo, tal y como lo dice la versión de Lomax de *Kiansas*: «Los vaqueros del Río Grande son buenos para lazar». Si Rucus sabía cantar romances, el «estado latente» se vuelve conjetura irrelevante.

Otra canción conocida que cumplía la función de comunicar un sentido de seguridad a las vacas es la *Night-Herding Song*, que fue grabada por el autor vaquero Harry Stephens en 1910 y compuesta por el mismo en 1890. En la grabación sonora, Stephens explica que

We always got night herd when we didn't have fences and corrals, and that was the biggest job of the cowboys. We generally have a two-hour shift, and two to four men on a shift according to the size of the herd. We had so many different squalls and yells and hollers, trying to keep the cattle quiet, I thought I might as well make a song to it... I had all night to myself... I went ahead and put this song together (Stephens *et. al.*: 1954).

El estilo vocal la *Night-Herding Song* utiliza muchas vocales, melisma y una amplitud alta, similar al *Kulning* sueco, inclusive el uso de palabras sin sentido, como por ejemplo «Hi-o, Hi-o-o-o-o.» Este vocablo onomatopéico imita el grito del vaquero cuando quiere llamar la atención de las reses. La temática de la *Night-Herding Song* es auto-referencial y didáctica; cuenta los pasos de juntar, calmar y hacer acostarse el ganado (cada acción se extiende por una estrofa) y culmina así:

Oh, lay still, dogies, since you have laid down,
Stretch away out on the big open ground.
Snore loud little dogies and drown the wild sounds
That will all go away when the day rolls around.
Lay still, little dogies, lay still,
Hi-o, Hi-o-o-o-o (*Repeat*) Hi-o, Hi-o-o-o-o.

Fue comentado por historiadores en Kansas esta canción hace casi un siglo. «All the cowboy songs in this collection are genuine; that is, they have actually been sung by ranchers and cowboys on the range, along the trail, in the night herder's lone vigils on the prairie, or in the cowboy's moments of relaxation around the campfire and in the dance hall in the open cow town at the end of the trail» (Hull: 1939, 35).

El *Corrido de Kiansas* no es un «cattle call» como la *Night-Herding Song*, pero se nutre de la misma matriz cultural y por eso una lectura detenida de este corrido tiene que abarcar más que su letra, y más que su música. Tiene que abarcar el entorno total, inclusive el entorno material, tanto económico como ecológico. Considerando las descripciones de canciones, vocalizaciones y las técnicas de arreo en *Log of a Cowboy*, la *Night-Herding Song* y las entrevistas citadas, es probable que

el *Corrido de Kiansas* fue cantado a las reses y posible que fuera acompañado por vocalizaciones de alta frecuencia y amplitud. Entre los Guji-Oromo de Etiopía, los niños aprenden a cantar al ganado para calmarlos durante su trasterminancia diaria, y antes de cantar cada canción, los niños vaqueros «juntan los labios y hacen un ruido agudo» (Jirata: 2017, 306) y cuando cantan, utilizan una voz aguda (Jirata: 2017, 299). El ganado responde con obediencia, manteniendo una marcha constante y no pelean. Desde esta perspectiva más global, el propósito pragmatolingüístico del romance y del corrido es crear identidades comunitarias y preservar un conocimiento sobre cómo manejar su entorno (Jirata: 2017, 306, 308). Cada niño pastor entre los Guji-Oroma canta canciones de arreo, y su capacidad poética varía. A lo mejor algunos corridos, *cowboy songs*, y otras baladas se originan en un contexto práctico, y en las manos de un vaquero más poeta, llegan a ser balada, tal como el caso de la *Night-Herding Song*. Es posible que el *Corrido de Kiansas* fuera la obra de un vaquero que por su talento poético supo juntar sus vocalizaciones a las reses en una canción cuya forma fue determinada por las formas poéticas disponibles en castellano.

The Log of a Cowboy, por la mera capacidad extensiva de la prosa, ilumina varios motivos del *Corrido de Kiansas*. El profesor González menciona la importancia del caballo en el corrido mexicano, como si fuera cuestión de estilo literario, como si fuera elección libre de un poeta urbano. La importancia del caballo como tema en el corrido se explica en el texto de Adams: «un hombre a pie es inútil» (1903, 29) ya que la forma de manejar la enorme potencia cinética del hato de reses es por rodeo, o sea, un número reducido de vaqueros montados a caballos rápidos impulsaban a las reses líderes a caminar o en sendero o en círculo. Hay hasta un fetichismo del caballo entre los vaqueros, que eligen varios cada uno: «Hay amigos y caras que se olvidarán, pero hay caballos que jamás se olvidarán» (Adams: 1903, 124). Tal como los niños arrieros de Etiopía que nombran a cada vaca, los vaqueros mexicanos y estadounidenses les dan nombre y confían en sus caballos. Es decir, la temática formular del corrido no es a causa de una herencia literaria, sino del contexto inmediato material.

CONCLUSIÓN SOBRE LA CONTINUIDAD MEDIEVAL ENTRE EL ROMANCE Y EL CORRIDO

Los presuntos orígenes medievales del corrido se han basado en su lenguaje formular (Armistead) y su contenido heroico. El corrido fue cantado por hombres (Paredes, entrevista) y es «definitivamente heroico» (McDowell: 1981, 53). Tanto Armistead como González presumen un carácter épico del corrido, ya por su temática de guerra y por sus «héroes individuales que simbolizan los valores colectivos» (González: 1988, 24). Pero de héroes épicos y personificación de valores colectivos,

el *Corrido de Kiansas* no tiene nada. Hay hazañas físicas en un ambiente masculinizado, tal como la epopeya, pero el protagonismo consta de un colectivo de peones anónimos que nunca llega a concretarse en una hazaña discernible y memorable.

Armistead elabora el concepto pidalino de un «estado latente» de la épica mientras cita los «grandes éxitos» de la épica (2005, 94-97), pero la potencia de cantar epopeyas no significa que alguien las realizara. La pregunta mucho más científica es la del contexto inmediato de un romance o corrido dado y cómo este contexto material evocó esa canción. O sea, las condiciones económicas, lingüísticas y sociales que facilitaron la canción son la base empírica de cualquier conclusión que proponemos. La continuidad medieval es una cuestión secundaria, ya que depende de un dominio del contexto inmediato de una canción.

Es posible que los orígenes medievales se encuentren en la materialidad del corrido. Menos se ha escrito sobre la relación musical y pragmática entre el romance y el corrido. En su estudio monumental, Mendoza, partiendo de un análisis de la métrica y la música, califica el corrido como «una rama desprendida del Romance Español; todavía más, puede calificarse como el Romance Mexicano» (1939, 5). Para Mendoza, es el octosílabo y la acentuación rítmica en que el ritmo se apoya sobre cuatro acentos rítmicos colocados en la penúltima sílaba de cada octosílabo, lo que «sirve de base para establecer el íntimo parentesco que existe entre el romance español y el corrido mexicano» (1939, 43), tema que abarco en una publicación inminente. La tesis de nuestra intervención es que esta continuidad innegable desde el medievo al siglo XIX es una acomodación lingüística de las potencias del castellano a la expresión poética-melódica, que es anterior a la edad media o por lo menos no es medieval de por sí. Como escribe Abenójar en su aportación al libro magistral de Redondo: «el octosílabo y la rima asonante [son] los esquemas que mejor se ajustan al ritmo del habla» (2016, 1089)». Hay más de una forma de ajustarse al ritmo del habla. Desde la capacidad sonora del castellano, el octosílabo y la rima asonante forman *una* solución creativa entre otras posibles. En este sentido, la métrica del romance es un ajuste, una creación, medieval. Tal como el inglés se ajustó al ritmo yámbico del habla, dejando la versificación germánica de la aliteración al final de la edad media y eligió el pie yámbico para su versificación, el español se ajustó a un ritmo cadencial llano por la cantidad de palabras llanas. Lo que denomina Abenójar «el fácil recurso del imperfecto de indicativo en los finales de segmentos» (2016, 1086) demuestra cómo la asonancia se incorporó en la genética de la baladística hispánica.

En conclusión, los lazos innegables entre el romance y el corrido no indican un origen medieval del corrido, sino el refinamiento de un traslado prosódico. Las coincidencias de tema masculino y el enfoque en hazañas no bastan para implicar continuidad de la epopeya, sino condiciones socio-económicas coincidentes. El origen medieval reside tanto en la colonización agraria como en la lengua. El siste-

ma prosódico tiene vínculos con la cultura material en que se nutre dicha prosodia. El corrido mexicano fronterizo más antiguo se originó en las faenas agropecuarias nacidas en la edad media andaluza y desarrolladas en los altiplanos americanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENÓJAR, Óscar. «Romancero». En GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la métrica medieval castellana*. Cilengua: San Millán de la Cogolla, 2016.
- ADAMS, Andy. *The Log of A Cowboy: A Narrative of the Old Trail Days*. New York, NY: Skyhorse Publishing, 2014.
- ALTAMIRANO, Magdalena. «De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional». En GONZÁLEZ, Aurelio (coord.). *La copla en México*. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.
- ARMISTEAD, Samuel G. «Spanish Epic and Hispanic Ballad: The Medieval Origins of the Corrido». *Western Folklore*, 2005, 64, 1, pp. 93-108.
- BEARCE, Stephanie. *Images of America: Abilene*. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing, 2011.
- CAMPOS, Rubén M. *El folklore literario de México*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1929.
- CARTER, Harvey L. «Retracing a Cattle Drive: Andy Adams's the Log of a Cowboy». *Arizona and the West, Journal of the Southwest*, 1981, 23, 4, pp. 355-378.
- CHICOTE, Gloria Beatriz. «El romance en las crónicas de Indias: nuevos mundos narrados con viejos textos». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, pp. 501-508.
- CHICOTE, Gloria Beatriz. «La lexicalización de la experiencia: el romancero en la prosa historiográfica de Bernal Díaz del Castillo». *Romance Quarterly*, 2003, 50, 4, pp. 269-279.
- DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernández. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1853.
- DIÁZ ROIG, Mercedes. *Romancero Tradicional de América*. México, D.F.: Colegio de México, 1990.
- DI STEFANO, Giuseppe. *Romances, I. El primer siglo del Romancero en papel, c. 1421-1520*. Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017. Edición Kindle.
- DUVALIER, Armand. «Romance y corrido», *Crisol, revista mensual publicada por el Bloquede Obreros Intelectuales de México*, 1937, XV, pp. 8-16.
- GENEID, Ahmed, Anne-Maria LAUKKANEN, Robert EKLUND y Anita McALLISTER. «Kulning: A study of the physiological basis for long-distance sound propagation in Swedish cattle calls». *Proceedings of FONETIK 2016, KTH Royal Institute of Technology Stockholm, Sweden 8-10 June 2016*, pp. 25-30. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology, 2018.
- GERBERT, Marie Claude. *La ganadería medieval en la Península Ibérica*. Barcelona: Ediciones Crítica, 2002.

- GONZÁLEZ, Aurelio. «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1988, 51, pp. 23-30.
- GONZÁLEZ, Aurelio. «El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica». *Olivar*, 2011, 15, pp. 11-36.
- GREENE, Roland. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, (4ª ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012.
- GUEVARA, Sergio. «Presentación». En HERNÁNDEZ, Lucina (coord.). *Historia ambiental de la ganadería en México*. Veracruz, México: Instituto de Ecología, 2001.
- HULL, Myra. «Cowboy Ballads». *Kansas Historical Quarterly* [en línea], 1939, 8, 1, pp. 35-60. <<https://www.ksks.org/p/cowboy-ballads/12777>>.
- JORDAN, Terry G. «The Origin of Anglo-American Cattle Ranching in Texas: A Documentation of Diffusion from the Lower South». *Economic Geography*, 1969, 45, 1, pp. 63-87.
- LIMÓN, José E. *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry* [en línea]. Berkeley: University of California Press, 1992. <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1m3nb10w/>>.
- LOMAX, John A. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York: Macmillan, 1922.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio L. «Una élite rural. Los grandes ganaderos andaluces, siglos XIV-XX». *Hispania*, 2005, 65, 3, 221. pp. 1023-1041.
- MANZANO, Miguel. «La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos». *Nassarre*, 1994, 10, 1, pp. 1-42.
- MCDOWELL, John Holmes. *¡Corrido! The Living Ballad of Mexico's Western Coast*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 2015.
- MENDOZA, Vicente. T. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1939.
- MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- PAREDES, Américo. «The Ancestry of Mexico's Corridos: A Matter of Definitions». *The Journal of American Folklore*, 1963, 76, 301, pp. 231-235.
- PAREDES, Américo. *A Texas-Mexican Cancionero*. Austin: University of Texas, 1995. Kindle.
- PAREDES, Américo. «*With His Pistol In His Hand*»: *A Border Ballad and Its Hero*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- RODERO SERRANO, Evangelina, Antonio RODERO FRANGANILLO y Juan Vicente DELGADO-BERMEJO. «El ganado andaluz primitivo y sus implicaciones en el descubrimiento de América». *Archivos de Zootecnia (extra)*, 1992, pp. 383-400.
- RODERO FRANGANILLO, Antonio y Evangelina RODERO SERRANO. «Historia de la ganadería andaluza». En RODERO SERRANO, Evangelina y Mercedes VALERA CÓRDOBA (coords.). *La ganadería andaluza en el siglo XXI. Patrimonio ganadero andaluz*, vol. I. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca, 2007, pp. 39-82.
- ROSENBERG, Susanne y Sven AHLBÄCK. «Kulning – herding calls from Sweden». En PECUS. *Man and animal in antiquity. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002* [en línea]. Ed. Barbro Santillo Frizell. Rome, 2004. <www.svenska-institutet-rom.org/pecus>.

- SÁNCHEZ BELDA, Antonio. *Razas bovinas españolas*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1984.
- SIMMONS, Merle E. «The Ancestry of Mexico's *Corridos*». *The Journal of American Folklore*, 1963, 66, 299, pp. 1-15.
- STEPHENS, Harry, JM. WADELL, Jess MORRIS, Juan A. LOMAX, Johnny PRUDE, L. PARKER TEMPLE y Sloan MATTHEWS. *Cowboys Songs, Ballads, And Cattle Calls From Texas*. Washington, D.C.: The Library of Congress (AFs L28), 1952.
- TRAPERO, Maximiano. «El romance 'Río Verde': Sus problemas históricos y literarios y su especial relación con Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1991, 37, pp. 207-237.

LA PERVIVENCIA DE LAS LEYENDAS CASTELLANAS
EN LOS CANCIONEROS: ECOS POÉTICOS
EN LA *GENEALOGÍA DE LOS REYES DE ESPAÑA*
DE ALFONSO DE CARTAGENA*

PABLO RODRÍGUEZ LÓPEZ
Universidad de Salamanca – IEMYRhd

RESUMEN

Este artículo pretende analizar el recorrido que dos leyendas de la épica castellana, como son la de Rodrigo Díaz de Vivar y Bernardo del Carpio, realizaron desde su tradición poética –conservada o perdida– hasta el Romancero, como representante de la preservación de los motivos de la épica en un género versificado, con atención a su aparición testimonial en una obra epigonal en la tradición historiográfica latina: la *Genealogía de los Reyes de España* de Alfonso de Cartagena.

Palabras clave: épica; poesía; historiografía; Romancero; pervivencia.

ABSTRACT

This article aims to analyse the journey made by two of the biggest legends in Castilian epic, such as Rodrigo Díaz de Vivar's and Bernardo del Carpio's from its poetic tradition –both preserved or lost– to the *Romancero*, representing how the subjects of the epic have been transmitted in a different versified genre. It will also pay attention to its appearance in an epigonal work in Latin historiographical tradition: Alfonso de Cartagena's *Genealogía de los Reyes de España*.

Keywords: epic; poetry; History; ballads; persistence.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Alfonso de Cartagena. Obras completas» FFI 2014-55902-P; FFI 2017-84858-P; y PID2021-126557NB-I00 (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad- Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades- Ministerio de Ciencia e Innovación y Agencia Estatal de Investigación. Gobierno de España).

CUANDO LAS VOCES DEL PASADO se extinguieron como parte del destino al que se debía enfrentar la cultura oral, cuya supervivencia dependía en gran medida de su transmisión escrita, los ecos de las hazañas de los ciclos épicos castellanos hallaron una suerte de arca en la historiografía, donde pervivieron en prosificaciones y reelaboraciones hasta que el Romancero rescató el sentido oral y versificado que identificaba la poesía épica medieval.

Este artículo pretende observar la diáspora de dos de los principales ciclos épicos medievales castellanos: el del Cid y Bernardo del Carpio, y su manifestación en la *Anacephaleosis* de Alfonso de Cartagena como heredera de los pilares historiográficos hispánicos del siglo XIII. Además del recorrido desde la poesía a las crónicas, se analizará la pervivencia de la oralidad de la épica en los motivos que alcanzaron el Romancero. Se verá cómo la suerte que corrieron las leyendas del Cid y Bernardo fue notablemente distinta, lo que permitirá el análisis de una tradición épica conservada y una perdida.

Debido a la extensa bibliografía que existe sobre la interacción entre la épica y la historiografía —especialmente la alfonsí—, se ha optado por trabajar con una crónica epigonal en lo que a deuda con la historiografía latina bajomedieval se refiere. La *Anacephaleosis* de Alfonso de Cartagena¹, —concluida en 1456, y titulada *Genealogía de los Reyes de España* en su traducción castellana de 1463— revela una omnipresente influencia de la *Historia Gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada, con desviaciones de su fuente principal hacia la historiografía romance representada por la *Crónica de 1344*².

El análisis de los motivos épicos en la *Genealogía* se hará sobre el corpus de la mencionada traducción castellana de Juan de Villafuerte, que además dotó a la obra de unas extensas glosas a cuyo texto se prestará atención por la ampliación que supone con respecto del proyecto original de Alfonso de Cartagena³.

En el terreno del Romancero, se ha trabajado con composiciones contenidas en cancioneros como el *Cancionero de romances* de Martín Nucio (Rodríguez Moñino: 1967)⁴; el *Cancionero* de Lorenzo de Sepúlveda —en la edición de 1584 (Rodríguez

¹ Es fundamental la edición crítica de Espinosa Fernández (1989) y los trabajos particulares de Tate (1970); Ruiz García (1999); Nogales Rincón (2016) y Rodríguez López (2020) para obtener una imagen completa de los acercamientos que se han producido hasta ahora a la *Anacephaleosis*.

² Está en prensa un artículo dedicado a la problemática influencia de la *Crónica de 1344* sobre la *Anacephaleosis* en el capítulo dedicado al fabuloso rey Costa.

³ Las glosas de Juan de Villafuerte han sido estudiadas por Rodríguez Montederramo (1996) y, con un enfoque más particularista, por Rodríguez López (2021).

⁴ El *Cancionero de Romances* de Martín Nucio tiene una significación especial en la difusión escrita del Romancero. Se trabaja con la edición de 1550, pero existe una anterior sin año, datada entre 1547 o 1548, con toda seguridad. La transmisión textual previa a la publicación estuvo marcada

guez Moñino: 1967)—⁵; la *Rosa Española* de Joan Timoneda —en la edición de 1573 (Rodríguez Moñino y Devoto: 1963)— y las ediciones modernas de Menéndez Pidal (1994) y Díaz Roig (1997).

RODRIGO DÍAZ DE VIVAR. LA LEYENDA TEXTUAL

La suerte que ha acompañado a los textos épicos que transmitieron las hazañas del Cid es directamente proporcional a la magnitud de su leyenda. En la segunda sección del trabajo se podrá ver cómo se produce el acceso a la reconstrucción estructural de cantares no conservados a través de las prosificaciones identificadas en las crónicas cuya leyenda trascendió al Romancero.

Sin embargo, la leyenda textual del Cid parece a salvo de las inclemencias de la Historia. La conservación de dos cantares castellanos del ciclo de Rodrigo Díaz de Vivar es única dentro de los héroes cuyas hazañas alcanzaron la épica. Piénsese que, incluso en vida del propio Cid, debieron existir textos literarios árabes en los que tuviese el papel de malvado caudillo embravecido, dominador de Valencia⁶.

Los dos cantares conservados son las *Mocedades de Rodrigo* y el *Cantar de Mio Cid*. El primero de ellos ha llegado a nosotros mediante una refundición llevada a cabo en la primera mitad del siglo XIV a partir de una gesta anterior perdida que, igual que el texto raíz, narra las hazañas de juventud de Rodrigo (Funes: 2021)⁷; mientras que el segundo, el *Cantar de Mio Cid*, fue compuesto en 1207 —si se atiende a la suscripción de Per Abbat, hoy de unánime aceptación—⁸.

por la irregularidad, y la supeditación en los cancioneros a la lírica. Díaz-Mas (2017, 22-28) muestra un recorrido por las distintas formas en las que se dio la transmisión escrita del Romancero antes de concretarse en la publicación del primer *Cancionero*.

⁵ La existencia del *Cancionero* de Lorenzo de Sepúlveda podría resumir el sentido de este trabajo. La voluntad de crear composiciones poéticas, cuyos protagonistas en buena parte estaban en el imaginario colectivo de la épica medieval castellana, con la obtención de estas leyendas directamente desde la historiografía, aún el espíritu del recorrido que se quiere observar aquí.

⁶ Montaner Frutos (2017, 131-136) se acerca de manera sucinta la vida literaria del Cid, tanto árabe como latina y romance, antes del *Cantar*. Smith, por su parte, señala la existencia de una tradición académica encabezada por Menéndez Pidal que fecha textos como el *Carmen Campidoctoris* también en vida de Rodrigo. Sin embargo, elude adherirse a esta idea. Más bien, opina Smith que la composición del *Carmen* debe ir supeditada a la *Historia Roderici*, compuesta entre 1144-1147, lo que retrasaría el cantar hasta unos 70 años después de la muerte del héroe (1994, 95-96).

⁷ Esta datación debe ir acompañada de la conciencia de que el cantar de gesta ya circulaba desde finales del siglo XIII, y suscitó un fuerte interés si se atiende a las prosificaciones incluidas ya en las crónicas romances del XIV, tal y como apunta Funes (2021).

⁸ No es pertinente —ni prudente— entretenerse en analizar la génesis del *Cantar de Mio Cid* ante la extensa bibliografía de pilares de la Filología española. Se remite a los trabajos de Montaner Frutos (1993, 3-14); Menéndez Pidal (2010, 7-8); Smith (1994, 38-44) entre otros.

El análisis se orientará a aquellos motivos de la leyenda épica del Cid constatables en la *Genealogía* y cómo se ha hecho eco de ellos la poesía romanceril. La figura de Rodrigo aparece en el texto principal de la *Genealogía* únicamente en el capítulo de Fernando I, en el que se dice criado en la cámara del rey, donde «comenzó tomar armas» [*N*, fol. 93v]⁹. Sin embargo, será en las glosas de Juan de Villafuerte donde la proliferación de motivos de interés se produzca a través de los capítulos de Fernando I, Sancho II y Alfonso VI.

EL CID DE LAS *MOCEDADES* FRENTE AL CONCILIO

En las glosas del capítulo de Fernando I se halla el primer elemento de interés [*N*, fols. 94ra-94vb]. Se narra el episodio del concilio papal en el que se reclamaron los tributos y la subyugación de Castilla al imperio y al Papado, a lo que se negó el Cid con el argumento de que jamás había sido Castilla tributaria del imperio. En este contexto se desarrollaron algunos combates en los que se impuso Rodrigo frente al conde de Saboya, entre otros. De este se dice que «fue libre [...] dexando al Cid una fija muy hermosa en Arenes, de quien después el rey ovo un fijo cardenal, hombre muy honrado» [*N*, fol. 94va].

Es muy posible que este episodio alcanzase las glosas de la *Genealogía* desde la *Crónica de 1344*, puesto que es un argumento ausente de las grandes crónicas del siglo XIII (1951, 324-328). Parece que su raíz se hallaría en aquella gesta perdida, de la que la *Crónica de Castilla* tomó elementos que se replicaron en la crónica hispanoportuguesa (Viña Liste: 2006, II-IV y VI; Smith: 1994, 100 y Funes: 2021)¹⁰.

En todo caso, el episodio de la rebeldía de Castilla frente a las demandas papales e imperiales ocupa el 36% del cantar conservado de las *Mocedades* (vv. 746-1164), de cuyo texto se pueden extraer referencias precisas de la lucha del conde saboyano frente al Cid «vieron venir grandes poderes del conde saboyano | con mill e nuevecientos cavalleros a cavallo» (vv. 832-833); o su prendimiento «En medio de la mayor priessa Rodrigo fue entrar; | encontrosse con el conde, un golpe le fue dar; | derribole del cavallo, non le quiso matar. | –Preso sodes, don conde, el onrado Saboyano» (vv. 936-938); con la consecuencia de la entrega de su hija en prenda para su liberación «dime de qué guissa podría yo | salir de tu presión que non fuisse

⁹ Todas las referencias intratextuales a la *Genealogía*, salvo que se indique lo contrario, se harán al texto del manuscrito 815 de la Biblioteca Nacional de España –identificado con la sigla *N*–, testimonio base de la edición crítica que ocupa la investigación predoctoral en la que se encuadra este trabajo.

¹⁰ Aunque por su carácter tardío se deba desechar cualquier relación directa de las *Mocedades* conservadas con el texto que se ha transmitido en las crónicas, su existencia es de un valor incalculable para tener una imagen aproximada de la gesta original.

desonrado; | cassar te ía con una mi fija, que yo más amo, | e non he otra fija nin otro fijo que herede el condado. [...] Cuando la vio Rodrigo tomola por la mano | et dixo: –Conde, ita a buena ventura muy privado, | que non cassaría con ella por quanto yo valgo, | ca non me pertenece fija de conde nin de condado; | el rey don Fernando es por cassar» (vv. 956-959; 969-973).

Este episodio ha sido recogido en el Romancero en composiciones como «A concilio dentro en Roma, a Concilio havían llamado», incluida en la *Rosa Española* (1963, XLv-XLIir) de Joan de Timoneda¹¹. Este romance se encuadra en el concilio de san Pedro, por lo que hay elementos ausentes como la entrega de la hija del conde saboyano, aunque se retrata un virulento choque entre el Cid y el conde –aquí duque– que acaba con la excomunión de Rodrigo y posterior perdón¹².

Se puede notar también que, según la edición del romance a la que se acuda, existe cierta variación en el rey castellano aludido. Timoneda se refirió al rey Sancho II como aquel al que acompañó el Cid al concilio, lo que suponía una ruptura con la tradición historiográfica y épica¹³. Da la impresión de que la tradición se impuso con los siglos puesto que el *Romancero selecto del Cid* (1884, 79-80) ya recoge al rey Fernando, replicado de igual manera en ediciones como la *Flor nueva* de Menéndez Pidal (1994, 143-144).

LA IMPRECISIÓN DE LA *GENEALOGÍA* CON LOS EPISODIOS DEL *MIO CID*

La identificación de pasajes concretos del *Cantar de Mio Cid* con aquellas referencias incluidas por Juan de Villafuerte en las glosas de la *Genealogía* se produce con mucha menor precisión que las anteriormente vistas, algo provocado por el carácter sucinto e inconcreto de la narración de la crónica.

Se puede extraer, por ejemplo, la referencia del destierro del rey Alfonso VI al Cid: «Al mesmo tiempo fue buelto el Cid Ruy Díez con el rey don Alonso, e por eso lo mandó salir del reyno»; o la alusión a la conquista de Valencia, y su voluntad de ganar el favor del rey: «Uvo en esta salida el Cid muchas guerras e batallas con moros e cristianos [...] e a la fin ganó la muy noble cibdad de Valencia [...] al rey don Alonso como a rey e señor natural ymbiándole ricas joyas e presentes» [N, fol.

¹¹ Préstese atención a que la edición de Rodríguez Moñino (1963), por ser facsimilar, está foliada y, como tal, se indica.

¹² Este romance tuvo una potente difusión en los siguientes siglos, con presencia en el *Quijote* (I, 19), según indica Viña Liste (2006, III), aunque Altamirano admite reticencias en la causalidad de su aparición (2007, 468n), cuya opinión puede sustentarse en la desatención de Cervantes al importante factor del perdón tras la excomunión.

¹³ «esse noble Rey don Sancho | para Roma fue derecho | con el Cid acompañado» (*Rosa Española* 1963, XLI).

101va-101vb]. Es notablemente difícil la identificación clara de todos estos motivos en el interior del *Cantar*, puesto que, en esencia, sobre estos pilares se asienta buena parte del argumento poético.

La victoria de Valencia y el reconocimiento de su señorío por parte del rey Alfonso se recogen en el romance «Ganada tiene a Valencia | esse bueno y afamado», del *Cancionero* de Sepúlveda (1967, 202-203). En él se lee «como bueno y leal | su presente avia embiado | a esse buen rey Alfonso | de quien el Cid es vassallo [...] su don recibo de grado | como de vassallo mio [...] entregole yo a Valencia | con todo lo que ha ganado | y todo lo que ganare | todo lo aya a su mando» (1967, 202). En un terreno más novelesco se encuadra el romance «Helo, helo, por do viene | el moro por la calzada», que recoge Menéndez Pidal en la *Flor nueva*, y adhiere a los romances derivados del *Cantar* (1994, 176-178)¹⁴.

LA LEYENDA PERDIDA DEL CID. EL *CANTAR DE SANCHO II*

La tradición poética de la leyenda del Cid que, como se ha visto, estuvo marcada por la anómala preservación de textos épicos, no se entiende sin el *Cantar de Sancho II el Fuerte* o *Cantar del cerco de Zamora*, representante de aquella épica perdida que se trató de rescatar a través de las prosificaciones, en este caso, alfonsíes¹⁵. Este texto se trataría de un cantar compuesto entre 1190 y las primeras décadas del siglo XIII, si se atiende a Montaner Frutos en su datación (2016, 72 y 89)¹⁶.

En la *Genealogía*, Juan de Villafuerte se hizo eco del clímax del cantar, el momento en el que Bellido Dolfos asesina al rey con una lanza y cómo fue perseguido sin éxito por el Cid para vengar la muerte de Sancho II¹⁷:

a la sazón salió de la villa Vellido Dolfos, que mató al rey con una lança andando seguro por la hueste. E puesto que lo siguió el buen Cid Ruy Díez por lo matar e vengar la muerte del rey non lo pudo alcançar ante que a la cibdad entrase [N, fol. 89va]

¹⁴ Se puede encuadrar este romance en el pasaje del *Mío Cid* sobre el intento de recuperación de Valencia, si bien, sin elementos como la seducción de la hija del Cid (vv. 1221-1235).

¹⁵ Aunque no se tratará aquí, es de obligada mención el trabajo de Puyol y Alonso (1911), en el que propuso una reconstrucción versificada del *Cantar* a partir de las prosificaciones.

¹⁶ En este mismo trabajo Montaner Frutos cataloga las distintas perspectivas acerca de la existencia del cantar –o cantares– en la bibliografía académica del siglo XX, y discrimina los elementos puramente épicos en las prosificaciones alfonsíes, por oposición a los que provienen de las fuentes cronísticas (2016, 66-68).

¹⁷ Nótese que la violenta muerte del rey consta en el texto principal de Alfonso de Cartagena [N, fol. 98r]. Se ha omitido por no existir mención al Cid, cuyo ciclo épico se analiza aquí.

No es difícil rastrear el planteamiento del episodio hasta la *Historia Gothica* de Jiménez de Rada (1987, 198-199), en la que, de igual manera, se omite la amistad trabada entre Bellido Dolfos y Sancho. Este elemento que funciona como componente dramático proviene, sin duda alguna, del *Cantar de Sancho II*¹⁸.

El asesinato del rey Sancho tuvo una amplia difusión oral, pero el romance más conocido es, sin duda «Guarte, guarte, rey don Sancho, | no digas que no te aviso», publicado en el *Cancionero* de 1550, en el que el carácter traicionero de Bellido queda patente «cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco; | si gran traidor fue el padre | mayor traidor es el hijo» (1967, 214-215).

Se ha podido observar, por tanto, cómo en la *Genealogía* perviven varios de los episodios de la leyenda épica de Rodrigo Díaz de Vivar, tanto aquellos rastreables hasta cantares conservados, como los que fueron preservados en las crónicas. Es de especial relevancia la relación entre el episodio conciliar de las *Mocedades* y las glosas de Villafuerte, debido a la probada ausencia de este de la historiografía latina y romance del siglo XIII.

BERNARDO DEL CARPIO. LA ÉPICA EN EL ROMANCERO

La relevancia de Bernardo del Carpio, necesario alter-ego —o réplica— de Rolán, en la épica medieval castellana solo es imaginable a través de los romances conservados, que han transmitido una imagen poética de su leyenda, si bien ligada al fragmentarismo aducible a estas composiciones. Por oposición a una tradición poética con testimonios conservados como la del Cid, la leyenda de Bernardo ha confiado su preservación a las prosificaciones en la *Primera Crónica General*, la *Historia Gothica* y el *Chronicon Mundi*.

Entwistle fecha la composición del *Cantar de Bernardo del Carpio* entre 1160-1236 debido a la coincidencia argumental constatable entre Jiménez de Rada y Lucas de Tuy, que hubieron de consignar en sus crónicas el mismo cantar (1928, 312). Entwistle, además, propuso una reconstrucción estructural basada en las prosificaciones de la crónica alfonsí (1928, 318-322)¹⁹. Sin embargo, debido al comprobado desligamiento de la obra de Alfonso de Cartagena con respecto de la *Estoria* alfonsí, se debe tener presente que el modo en el que el argumentario del *Cantar de Bernardo* alcanzó la *Genealogía* fue a través de las crónicas latinas.

¹⁸ Montaner Frutos trasciende esta relación, y señala que prácticamente la totalidad del capítulo 836 de la *Primera Crónica General* provendría del *Cantar* (2016, 83-84).

¹⁹ Señala Entwistle la *amplificatio* del texto alfonsí con respecto de los latinos, que son parafraseados, pero a los que interpola pasajes de la *Estoria de Bernardo*, y de los cantares (1928, 317-318).

BERNARDO EN RONCESVALLES

Cartagena alude a la batalla de Roncesvalles en el capítulo de Alfonso II el Casto, del que dice que venció a Carlomagno «e a Roldán, e a otros famosos cavalleros llamados Doze Pares». Además, añade que al encuentro del emperador acudió el rey Alfonso acompañado de «su sobrino Bernaldo del Carpio» [*N*, fol. 65v].

Las glosas de Villafuerte se caracterizan en este capítulo por una contraposición de fuentes con sus coincidencias o disensiones en el relato²⁰. Explica el glosador que «la ystoria del arçobispo don Rodrigo los afirma vencidos [los franceses] por este rey don Alonso e Bernaldo del Carpio» y que, según el *Chronicon* de Tuy, los castellanos, liderados por Bernardo, tuvieron ayuda del rey Marsil de Zaragoza (2003, 235). La venida del emperador a la Península, según ambos historiadores, habría estado provocada por la negativa del rey Alfonso a cederle la corona leonesa que, según Rada, había sido prometida por el propio monarca a Carlomagno [*N*, fol. 66rb].

Todos estos motivos habrían sido parte del cantar, aunque Entwistle alude al secretismo del trato del rey con Carlomagno: «It was, therefore, with indignation that Bernardo heard of Alfonso's secret offer to Charlemagne to give him the reversion to the Leonese crown» (1928, 318-319). El descubrimiento del trato condujo a Bernardo a forzar al rey a romper el trato con el monarca, hecho que pudo estar motivado por una cierta carga dramática a la que se prestará atención más adelante.

Estos argumentos quedaron reflejados en romances como «Con los mejores de Asturias | sale de León Bernardo» (Menéndez Pidal: 1994, 79-80)²¹, que adopta una perspectiva cercana a la revolución popular motivada por el mencionado trato de Alfonso con Carlomagno «Dé el rey su oro a los franceses | mas no les dé sus vasallos, | que en mermar las libertades | no tienen los reyes mando».

En este mismo contexto se sitúa el romance de Timoneda «Por las riberas de Arlança | Bernardo el carpio cavalga» (1963, Xr-XIr) que, de igual manera retrata a Bernardo como el líder de la resistencia contra los franceses, a la que se sumará «esse Rey de çaragoça».

²⁰ La transmisión del episodio de Roncesvalles en la tradición textual latina y castellana de la *Genealogía* comporta ciertas dificultades ecdóticas. Su aparición en el texto principal y la compleja estructura del episodio las glosas de Villafuerte fueron tratadas en profundidad en Rodríguez López (2021).

²¹ Menéndez Pidal señala que ha confluído tres romances eruditos: dos del *Romancero General de 1600*, y otro de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, de 1587.

LA PRISIÓN DEL CONDE SANCHO DÍEZ

Los siguientes motivos que se pueden destacar de los transmitidos desde el *Cantar de Bernardo del Carpio* a la *Genealogía* y, posteriormente, al Romancero, son aquellos que tratan la prisión del conde Sancho Díez, padre de Bernardo, y su rebelión contra el rey Alfonso III hasta lograr su póstuma liberación. Se puede observar en la recreación estructural de Entwistle que este argumento representa la mayor parte del perdido cantar (1928, 319-322).

En la *Genealogía*, Cartagena refiere cómo «A este rey don Alonso rebeló el famoso varón Bernaldo del Carpio, fijo del conde Sancho Díez» [N, fol. 70r], sin dar explicación alguna de a qué se debía la insurrección²². Villafuerte atiende a esta cuestión tras señalar que Bernardo del Carpio guerreaba junto al rey Alfonso. Sin embargo, la negativa del monarca a liberar a su padre provocó su unión con los árabes para hostigar las fronteras de León. Fue entonces cuando el rey ordenó la liberación de Sancho Díez y Bernardo continuó al servicio del rey Alfonso frente a los árabes.

Estos episodios tuvieron una amplia presencia en el Romancero. En el *Cancionero de romances* de Martín Nucio existe una serie de romances a través de los cuales se observa la evolución desde las batallas que luchan juntos Bernardo y el rey «No cessando el casto Alfonso | de con los Moros lidiar»; las reclamaciones por la libertad del conde Sancho «Estando en paz y sossiego | el buen rey Alfonso el casto»; el comienzo del hostigamiento de Bernardo a las fronteras leonesas «En gran pesar y tristeza | era el valiente Bernaldo»; y la reclamación del rey Alfonso III de la fortaleza del Carpio «Con cartas y mensajeros | el rey al Carpio embió» (1967, 206-210).

BERNARDO, HEREDERO DE LEÓN

El último elemento al que se debe hacer referencia para dar conclusión a la sección dedicada a Bernardo del Carpio es el origen regio del héroe. El *Cantar* podría dar comienzo con la prisión del conde Sancho Díez, que fue condenado por el rey Alfonso II el Casto por haber provocado el embarazo de su hermana, aunque,

²² Es importante señalar las confusiones que pueden derivar de los dos Alfonsos. Si bien en la *Genealogía* y sus fuentes la rebelión de Bernardo se produce contra el rey Alfonso III el Magno, la revelación de la identidad de su padre habría sido responsabilidad de Alfonso II el Casto. Entwistle señala que las primeras batallas, a favor de los cristianos todavía, se dan ya bajo el reinado de Alfonso III, por lo que se rebelaría Bernardo contra este (1928, 320). Sin embargo, diversos romances incluyen el epíteto 'el Casto' en este contexto, aunque es unánime la identificación de este rey con el tercer Alfonso, y no el segundo.

según Entwistle, estas relaciones se habrían producido con Timbor o Tiber, la hermana de Carlomagno (1928, 318)²³. Debido a la unanimidad en el argumentario historiográfico, solo se prestará atención a la hermana del rey Alfonso II, Jimena, como madre de Bernardo²⁴.

Sin embargo, este motivo omnipresente en la tradición historiográfica quedó ausente en su práctica totalidad de la obra de Cartagena. Ya se vio arriba cómo la insurrección de Bernardo contra el rey Alfonso III se omite, al menos de manera explícita, en el texto principal. En el capítulo de Alfonso II solo sobrevive un detalle: «con su sobrino Bernaldo del Carpio» [*N*, fol. 65v], que puede responder a su deuda con la tradición que consignaba esta relación familiar, o a un paralelismo derivado de la intitulación de Roldán como sobrino de Carlomagno²⁵. Sin embargo, en este contexto, parece segura la primera posibilidad.

En todo caso, ni en la *Genealogía* ni en sus glosas se halla rastro alguno de las relaciones mantenidas entre Sancho Díez y Jimena, hermana de Alfonso II, que acabaron con el nacimiento del héroe y el encarcelamiento de su padre. El Roman-cero, que ha tratado ampliamente el motivo del embarazo y la prisión, ha transmitido entre sus versos un elemento de mayor fuerza: la ocultación de la identidad de Bernardo por parte del rey como parte de su plan para evitar que herede la corona de León debido a la falta de descendencia propia. Se extraen, del romance «Con los mejores de Asturias», los siguientes versos:

Con los mejores de Asturias | sale de León Bernardo, | puestos a punto de guerra | a
 impedir a Francia el paso, | que viene a usurpar el reino | a instancias de Alfonso el
 Casto, | como si no hubiera en él | quien mejor pueda heredallo. (Menéndez Pidal:
 1994, 79)

En estos se observa el motivo de la venta de León a Carlomagno «como si no hubiera en él | quien mejor pueda heredallo», con la acusación velada de una venganza personal, quizá, contra la estirpe del conde Sancho. No obstante, en «Por las riberas de Arlança», es el propio Bernardo el que toma la palabra y apunta al rey casto de forma virulenta:

²³ Se sustenta Entwistle en el matiz de la *Primera Crónica General*, en la que explica el embarazo de la hermana de Alfonso II, pero introduce la segunda vía, la de Timbor como madre de Bernardo, según «algunos dizen en sus cantares et en sus fablas» (1906, 351a).

²⁴ *Primera Crónica General* (1906, 350-351); *Historia Gothica* (1987, 126) y *Chronicon Mundi* (2003, 234-235) concuerdan todos con el motivo de la prisión de Sancho Díez por el embarazo de Jimena.

²⁵ Es interesante el análisis de la literalidad de los nombres familiares. Riquer se aproxima a esta problemática en el estudio de la Nota Emilianense (2003, 24-26 y 244n).

Bastardo me llaman, Rey, | siendo hijo de tu hermana, | y del noble Sancho Dias |
esse conde de Saldaña | dizen que ha sido traydor | y mala muger tu hermana | tu
y los tuyos lo aveys dicho | que otro ninguno no osara | mas quienquiera que lo ha
dicho | miente por medio la barba: | mi padre no fue traydor, | ni mi madre muger
mala | por que quando fui engendrado | ya mi madre era casada, | pusiste a mi padre
en yerros | y a mi madre en orden sancta: | y porque no herede yo | quieres dar tu
Reyno a Francia (1963, Xr-XIr)

En estos elocuentes versos se arraiga buena parte de la carga dramática sobre la que se sustenta la leyenda de Bernardo: el ocultamiento al héroe de su origen regio; la acusación de la venta del reino a Carlomagno para que no pueda heredarlo Bernardo que, en última instancia será motivo de la batalla de Roncesvalles; el ansia por la liberación de su padre; y su excarcelación, que en la historiografía alfonsí y el Romancero poseen el elemento tétrico de darse de forma póstuma.

Es interesante, por tanto, observar cómo la leyenda poética de Bernardo, tal y como pervive en el Romancero –imagen fragmentada de lo que habría sido su cantar de gesta–, se manifiesta en la *Genealogía* de manera testimonial y aséptica, centrada en las escaramuzas de Bernardo por la excarcelación de su padre –en las glosas–, pero sin prestar atención al componente dramático omnipresente en los romances, que tuvo cabida incluso en la historiografía del siglo XIII.

CONCLUSIONES

Este artículo ha pretendido mostrar algunas pinceladas de cómo la tradición poética medieval, en este caso representada por la épica, se transmitió a lo largo de los siglos de la Baja Edad Media en dos vertientes que fueron, en cierto modo, consecutivas y complementarias.

La primera muestra el eco que se hicieron de las leyendas épicas las grandes crónicas de los siglos XIII-XIV. La vida que la tradición épica tuvo en la *Genealogía de los Reyes de España*, como representante de la historiografía de mediados del siglo XV, permite precisar el grado de canon histórico alcanzado por ciertos motivos pertenecientes a los ciclos épicos.

La segunda vertiente queda representada por la vida que la poesía épica tuvo en el Romancero, y sus primeros cancioneros de mediados del siglo XVI, en composiciones que fragmentaron progresivamente las leyendas, pero con una indisoluble unión con la oralidad que permitió que el sentido profundo de su transmisión quedase preservado.

Así, cuando uno se acerca a la difusión de las leyendas de la épica medieval, debe mantener en su perspectiva la interacción constante que los géneros poéticos de la épica y el Romancero han tenido con la historiografía, y cómo durante la His-

toria unas y otras composiciones se han perpetuado en un ejercicio de solidaridad de la transmisión de la cultura escrita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, Magdalena. «El Romancero en la segunda parte del *Quijote*». En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*. Eds. Beatriz Mariscal y Aurelio González. México D.F.: Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, 2007.
- DÍAZ MAS, Paloma, y José J. LABRADOR HERRAIZ (eds.). *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se an compuesto*. México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, 2017.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.). *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- ENTWISTLE, William J. «The ‘cantar de gesta’ of Bernardo del Carpio». *The Modern Language Review*, 1928, 23, pp. 307-322.
- ESPINOSA FERNÁNDEZ, Yolanda (ed.). *La Anacephaleosis de Alonso de Cartagena: edición, traducción, estudio*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1989, 3 vols.
- FALQUE, Emma (ed.). Lucas de Tuy. *Chronicon Mundi*. Turnhout: Brepols, 2003.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (ed.). Rodrigo Jiménez de Rada. *Historia Gothica*. Turnhout: Brepols, 1987.
- FUNES, LEONARDO. «Mocedades de Rodrigo». *Diccionario de autores literarios de Castilla y León* [en línea]. Dir. y ed. María Luzdivina Cuesta Torre; coord. Grupo de investigación LETRA. León: Universidad de León, 2021. <https://letra.unileon.es/?page_id=32> [5 septiembre 2023].
- LINDLEY CINTRA, Luís Filipe (ed.). Pedro de Barcelos. *Crónica geral de Espanha de 1344*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1951, 4 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). Alfonso X. *Primera Crónica General*. Madrid: Bailly-Baillière e hijos, 1906.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). *Poema de Mio Cid*. Madrid: Espasa, 2010.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (ed.). *Romancero selecto del Cid*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1884.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, (ed.). *Cantar de mio Cid*, con un estudio preliminar de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1993.
- MONTANER FRUTOS, Alberto. «Lo épico y lo historiográfico en el relato alfonsí del Cerco de Zamora». *Studia Zamorensia*, 2016, 15, pp. 65-89.
- MONTANER FRUTOS, Alberto. «El corpus cidiano: de los primeros textos al *Cantar de mio Cid*». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2017, 1, 40, pp. 131-136.
- NOGALES RINCÓN, David. «La Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena: linaje e imagen regia en la Castilla del Cuatrocientos». *Revista de poética medieval*, 2016, 30, pp. 233-257.

- PUYOL Y ALONSO, Julio. *Cantar de gesta de don Sancho II de Castilla*. Madrid: Victoriano Suárez, 1911.
- RIQUER, Martín de (ed.). *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pablo (ed.). Alfonso de Cartagena, *Genealogía de los Reyes de España. Versión sumaria*. Salamanca: SEMYR/Biblioteca Cartagena, 2020.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pablo. «La batalla de Roncesvalles en la *Anacephaleosis* de Alfonso de Cartagena. Técnicas narratológicas en las glosas latinas y castellanas». *Medievalia*, 2021, 24, pp. 51-67.
- RODRÍGUEZ MONTEDERAMO, José Luis. «Las glosas latinas a la *Anacephaleosis* y las adiciones de Juan de Villafuerte». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 1996, 129, pp. 16-25.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.). *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*. Madrid: Castalia, 1967(a).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.). *Lorenzo de Sepúlveda. Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*. Madrid: Castalia, 1967(b).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, y Daniel DEVOTO (eds.). Joan de Timoneda. *Rosas de Romances*. Valencia: Castalia: 1963.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. «El sueño de la edición múltiple: unos testimonios tempranos». *Pliegos de Bibliofilia*, 1999, 8, pp. 5-26.
- SMITH, Colin (ed.). *Poema de Mio Cid*. Madrid: Cátedra, 1994.
- TATE, Robert B. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid: Gredos, 1970.
- VIÑA LISTE, José María (ed.). *Mío Cid Campeador: Cantar de mio Cid, Mocedades de Rodrigo, Crónica del famoso cavallero*. Madrid: Biblioteca Castro, 2006.

OMNIA VINCIT AMOR
ET POETICA



DIXIMUS

II - MMXXIII

Nace este libro alimentado por el espíritu de unir el estudio de las diversas tradiciones poéticas de la Romania surgidas durante la Edad Media y la Edad Moderna. Si bien haberlas podido situar cara a cara para reconstruir el rico diálogo literario que mantuvieron a lo largo del extenso período que aquí recogemos ha tenido tras de sí un difícil y tímido recorrido, lo cierto es que ha resultado tarea a la postre muy fructífera, gracias al esfuerzo de quienes han elaborado los capítulos de este volumen.

En estas páginas ocupa un lugar destacado la poesía castellana, en virtud de los numerosos trabajos reunidos en torno a ella. El estudio de la poesía catalana, de la expresada en gallego-portugués y de la portuguesa encuentran una amplia acogida, al igual que las contribuciones al conocimiento de las tradiciones poéticas francesa, italiana y provenzal, como queda reflejado en los apartados dedicados a todas y cada una de ellas en un abultado número de páginas.

A menudo estas tradiciones vuelven a renacer y encuentran ecos o paralelismos más allá de sus cauces temporales o genéricos, es decir, se difunden por medio de otros géneros y reaparecen en la obra de otros autores. De aquí la relevancia del capítulo que cierra el libro, pues qué duda cabe de que los trabajos que lo conforman son la muestra de que no hay mejor colofón que ilustre su pervivencia.

PID2019-104393GB-I00/AEI/
10.13039/501100011033



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1828



ISBN: 978-84-1311-915-1



9 788413 119151