

**ACTAS DEL I CONGRESO  
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985**

*Edición a cargo de  
Vicente Beltrán*

**PPU  
1988**

*Portada:* Motivo inspirado en la *matiere de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.  
Marqués de Campo Sagrado, 16  
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

## La Leonoreta del *Amadís*

Vicente Beltrán Papió  
Universidad de Barcelona

1. Uno de los textos gallego-portugueses que, en el transcurso de los años, ha atraído la atención de la crítica con especial intensidad ha sido la cantiga *Senhor genta*, atribuida en los cancioneros a Johan Lobeyra. Aparte de sus peculiaridades formales y estilísticas, aparte incluso de su anómala posición en los manuscritos,<sup>1</sup> destaca sobre todo por la circunstancia, única, de haberse salvado del olvido en que incurrió toda la escuela desde comienzos del siglo XV. Y ello se debe, naturalmente, a su inclusión y traducción en el *Amadís de Gaula*.

Gran parte de la polémica se ha centrado en torno a su posible relación con los orígenes, castellanos o portugueses, del *Amadís*<sup>2</sup>; sin embargo, la convicción de que *Leonoreta / fin roseta* forma un capítulo anómalo en la transmisión textual de los cancioneros, demostrada por la profesora Anna Ferrari, invita a la cautela y a estudiar ambos aspectos por separado. Con el fin de dar un poco de luz a esta versión de *Leonoreta*, pasaremos a un estudio comparativo de la traducción y del original, diferentes en su forma, en su estilo y en su lengua.

El poema gallego atribuido a Johan Lobeyra consta, como es casi norma en su escuela, de tres estrofas:

Senhor genta,  
mi tormenta  
voss'amor em guisa tal,  
que tormenta  
5 que eu senta  
outra non m'e ben nen mal,

mays la vossa m' é mortal!  
 Leonoreta,  
 fin roseta,  
 10 bela sobre toda fror,  
 fin roseta,  
 non me meta  
 en tal coita voss' amor!

Das que vejo  
 15 non desejo  
 outra senhor se vós non,  
 e desejo  
 tan sobejo  
 mataría hũu leom,  
 20 senhor do meu coraçon!  
 Leonoreta,  
 fin roseta,  
 bela sobre toda fror,  
 fin roseta,  
 25 non me meta  
 en tal coita voss' amor!

Mha ventura  
 en loucura  
 me meteu de vos amar.  
 30 É loucura  
 que me dura  
 que me non posso én quitar.  
 Ay fremusura sem par!  
 Leonoreta,  
 35 fin roseta,  
 bela sobre toda fror,  
 fin roseta,  
 non me meta  
 en tal coita voss' amor!<sup>3</sup>

El texto castellano consta sólo de dos, que corresponden a las últimas del original con el orden cambiado: la tercera pasa al primer lugar, la segunda, conserva esta posición. Por otra parte, el último verso de ambas estrofas ha sido suprimido; el esquema **aabaabb** del texto gallego-portugués se ha convertido en **aabaab**. El cambio responde, como veremos, al designio de reducir la estrofa a dos períodos de rimas simétricas.

Analizando sus diversas partes, notamos que el estribillo es traducción fiel del

original, con la misma métrica y rima. Sólo hay una diferencia: la sustitución de *bela* (v. 3) por *blanca*; ambos calificativos son raros en la canción amorosa del siglo xv, y la sustitución viene probablemente sugerida por el *topos* de la descripción femenina en la narrativa medieval.

El estribillo ha cambiado de posición. En la lírica gallego-portuguesa, como en la provenzal, se copiaba exclusivamente después de cada estrofa, y sólo en algunos casos concretos se puede encontrar en posición inicial: en formas muy elementales del zéjel<sup>4</sup> o en las *baladas* y *dansas*, de filiación popularizante. Naturalmente, las *Cantigas de Santa Maria* forman parte de una tradición totalmente distinta, y no pueden, por tanto, ser tomadas en consideración. Sin embargo, el estribillo era siempre inicial en los dos géneros castellanos que, durante el siglo xv, lo usaron: el villancico y la canción.<sup>5</sup> No puede, pues, extrañar este cambio en cuanto forma parte de un intento consciente de adaptar la forma ya extinta de la *cantiga de refram* a la vigente de la canción cortés cuatrocentista en castellano.

La primera estrofa del texto castellano es traducción fiel del original, excepto por la supresión, ya señalada, del último verso. Sin embargo, en la segunda estrofa abundan tanto las anomalías como las deturpaciones. El primer quebrado, *Das que vejo*, ha dado lugar a un octosílabo, *De todas las que yo veo*, que estropea, irremisiblemente, la estrofa; por paralelismo con el original y con la primera estrofa debería ser un tetrasílabo, medido a la manera castellana. La traducción literal, *De las que veo*, tendría exceso de una sílaba; hemos de considerar, por otra parte, que el autor de la versión acogió como modelo formal el de la canción, excluyendo la posibilidad de actuar libre de trabas formales. Todo ello induce a postular la existencia de un arquetipo tan fiel a la letra del original como a la forma adoptada.

Creo que existen dos posibilidades. La primera es que el autor tradujera *De las que veo*, con exceso de una sílaba; la segunda que lo hiciera sin preposición: *Las que veo*, con un anacoluto. En ambos casos se respeta el literalismo propio de la estrofa anterior, pero el texto resulta deficiente. Algún copista debió percibir la anomalía y la resolvió por una paráfrasis: *De todas las que yo veo*; resulta compatible con la sintaxis y, en cuanto es un octosílabo perfecto, también con la métrica; sin embargo es totalmente inaceptable desde el punto de vista estrófico. Como luego veremos, la traducción se hizo en una época en que el quebrado era ya rarísimo, y es frecuente la incomprensión de este tipo de formas a mediados del siglo XV, como por ejemplo en el *Cancionero de Baena*. De ahí que el supuesto autor de la corrección no comprendiera su anomalía.

El octosílabo siguiente está también deturpado, pero se corrige con facilidad: *servir otra sino a vos* debe rimar con *do no me puedo partir*, por lo que basta desplazar el infinitivo al final: *otra sino a vos servir*. Nótese que los infinitivos son muy frecuentes, yo diría banales, en la poesía de este período. Seguramente fue la

remodelación del primer quebrado la que llevó consigo la de todo el período.

El siguiente grupo de versos está deturpado, pero es de fácil reconstrucción. Los quebrados *-e deseo / tan sobejo* (v. 17 y 18)-, tienen una versión fiel y eficaz en *mi deseo es devaneo*. El acierto de sustituir *tan sobejo*, intraducible con esta rima, por *es devaneo*, resulta evidente. Sobra, por tanto, el *bien veo que*, muletilla de relleno como la que hemos desestimado en el período anterior. El verso siguiente, *materia hum leon*, ha sido sustituido por *do me puedo partir*; y la explicación es sencilla. La canción castellana del siglo XV rechaza el vocabulario concreto, lo mismo que la cantiga de amor; se acepta exclusivamente *ojos* y *coraçón*, evidentemente personificados. Sin embargo, algunas cantigas de amor tardías y atípicas, las del judío Vidal, Alfonso XI y la propia *Leonoreta*, admiten términos concretos, generalmente comparaciones de tipo floral,<sup>6</sup> y esta tradición llega hasta Villasandino. El Marqués de Santillana recurre a ellas en un solo caso y luego desaparecen definitivamente. De ahí el rechazo de la hipérbole *mataria hñu leon*. Por el contrario, los infinitivos en rima son, como dijimos, un recurso totalmente banalizado a lo largo del siglo XV, lo mismo que la construcción con *poder* + infinitivo, y el verbo *partir* es, asimismo, uno de los más frecuentes en el vocabulario de la canción. Vemos, pues, que el texto castellano se puede regularizar como una canción cuatrocentista con sólo tres correcciones. Habría que editarla así:

Leonoreta, fin roseta,  
blanca sobre toda flor,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuyta vuestro amor.

- 5    Syn ventura yo en locura  
     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 seruir;
- 15   mi deseo es deuaneo  
     do no me puedo partir;  
     pues que no puedo huyr  
     de ser vuestro seruidor,  
     no me meta, fin roseta,
- 20   en tal cuyta vuestro amor.<sup>7</sup>

13 De todas las que yo. 14 seruir otra sino a vos. 15 bien veo que mi. *Suprimo la estrofa añadida en la edición, que ni por su forma, ni por su contenido, ni por su estilo puede parangonarse con este texto. Sin lugar a dudas, forma una adición posterior.*

2. Se notará que en la edición han desaparecido los quebrados, quedando todos los versos reducidos a octosílabos. La canción castellana, hacia 1400, admitía variedad de estrofas y de formas; Villasandino usó a menudo la *cantiga de refram*. y en algún caso intentó ser fiel a las convenciones de sus modelos gallego-portugueses.<sup>8</sup> Después, el género se vincula irreversiblemente a una estrofa de tipo zejelesco; algunos autores de la primera mitad de siglo, como el Condestable Álvaro de Luna (nacido en 1390), transgreden reglas esenciales de este modelo estrófico, como el uso en la mudanza de rimas del estribillo;<sup>9</sup> pero a partir del Marqués de Santillana no hay ya, de hecho, excepciones. También el mismo hecho de haber sido traducida esta canción no resulta comprensible antes del Marqués, cuando el gallego era lengua habitual entre los poetas cortsanos de Castilla; el autor hubo de trabajar en una época en que el uso del gallego había desaparecido ya, y esto ocurrió en la generación de Santillana, el último en utilizar esta lengua en una de sus canciones.

Como decíamos antes, el autor suprimió el último verso de cada estrofa con el fin de convertir un esquema de dos partes asimétricas (**aabaabb**) en otro de dos miembros con idénticas rimas (**aabaab** o **abab**), pero lo sustituyó por otros dos versos. El primero rima con la estrofa, el segundo con el estribillo, y sumados a los dos últimos versos de éste, constituyen la vuelta de la canción (**ABAB//cdcd/dbAB**).

Y aquí es donde surge una de las peculiaridades de mayor interés. El estribillo, traducción fiel del *refram* original, contiene dos grupos simétricos de dos quebrados más un octosílabo, pero la vuelta no es descomponible con los mismos criterios; más bien da la impresión de que su autor ha percibido el fenómeno como un caso de rima interior. En la primera vuelta, el verso inicial puede descomponerse *!O hermosura / sin par* (v. 9), manteniendo las dos rimas de la mudanza (*locura*, y *dura*, *amar* y *apartar*), pero no obtendríamos dos quebrados de la misma longitud. En la segunda estrofa podríamos interpretar *pues que no pudo / huir* (v. 17), pero aparte del disparate métrico, el verbo *puedo* sólo rima consigo mismo, en el interior del octosílabo (*do no me puedo partir*, v. 16) y, en el mejor de los casos, nos encontraríamos con una asonancia respecto a la mudanza (*deseo* y *devaneo*). Si quisiéramos darle cierta autenticidad a la interpolación *bien veo* (v. 24) le atribuiríamos el deseo de rimar con ambas palabras, pero a costa de arruinar por completo el esquema métrico de la canción.

Vemos, pues, que el autor no captó el juego de octosílabos y quebrados e interpretó sus rimas como un mero eco de las finales de cada octosílabo; de ahí que

hayamos prescindido de esta división métrica en nuestra edición. Sin embargo, este fenómeno puede recibir una interpretación de carácter histórico.

El movimiento trovadoresco en lengua gallega no tuvo el prurito de la variedad y complejidad métrica propio de los provenzales; las estrofas polimétricas no son tan abundantes y, en realidad, lo son menos aún si descontamos las cantigas que combinan una medida en la estrofa, otra en el estribillo. Si exigimos la alternancia de dos o más tipos de versos de longitud notablemente desigual, como en *Leonoreta*, la proporción es realmente muy escasa. Los orígenes de este modelo habría que buscarlos en las *Cantigas de Santa Maria*, donde es frecuente el estribillo de versos breves para estrofas de versos largos, o en la poesía del otro lado de los Pirineos. El *Cancionero de Baena*, que enlaza en ciertos aspectos con el repertorio alfonsí, debió recoger esta tradición, pues usa alguna que otra vez las composiciones con quebrados; después debió desaparecer rápidamente. Entre los autores nacidos en los últimos quince años del siglo XIV, encuentro sólo una canción con quebrados de Juan de Silva (de quien conservamos cuatro), otra de Alvaro de Luna, (de quien conservamos trece) y seis en el Marqués de Santillana, de quien conservamos catorce.<sup>10</sup> Cabe preguntarse si en este último caso no nos hallamos ante la búsqueda deliberada de la complejidad técnica, ajena ya a los autores de su tiempo.

Durante el resto del siglo XV, el octosílabo con quebrados, única fórmula polirítmica conservada, decae a niveles simbólicos. Sólo encuentro diez canciones de este tipo entre las ciento noventa y dos estudiadas y pertenecientes a autores nacidos entre 1401 y 1475. Otro testimonio de este fenómeno lo constituye la vacilación en la copia del quebrado en el *Cancionero de Baena*, que a veces, lo mismo que el editor del *Amadís* con su *Leonoreta*, los dispone asociados para formar versos largos, pero de forma vacilante y asistemática.<sup>11</sup> La vuelta de esta canción nos induce pues a situar su composición después del cambio de siglo, cuando había caído ya en desuso la escuela que refleja el *Cancionero de Baena*. La misma conclusión a que habíamos llegado comentando la supresión de la hipérbole *mataria hñu leon*. El autor hubo de ser coetáneo o posterior al Marqués de Santillana.

El orden de las rimas en estribillo y mudanza no es relevante, en cuanto viene impuesto por el original; pero no ocurre así en los versos de la vuelta, por lo que se impone también un análisis detallado. A lo largo del siglo XV, encontramos tres esquemas básicos para esta parte; unos reproducen sin modificación alguna las rimas y el esquema del estribillo: son las tres cuartas partes de las atribuidas a los autores nacidos entre 1401 y 1415, y la práctica totalidad de los posteriores. Los otros dos tipos se reparten entre dos variantes: en una, la vuelta contiene tres rimas: el primer verso rima con la mudanza, el último con el estribillo y los otros dos lo hacen entre sí (ABAB//cdcd/deeb). El segundo es el que nos interesa: la



vuelta contiene una parte que rima con el estribillo y otra que lo hace con la mudanza, como la versión de *Leonoreta*. Ambas modalidades son frecuentes en el *Cancionero de Baena* y en la obra de Villasandino,<sup>12</sup> pero su uso disminuye entre los coetáneos del Marqués de Santillana<sup>13</sup> y en los autores nacidos entre 1401 y 1415,<sup>14</sup> para desaparecer totalmente entre los poetas posteriores.

Otros rasgos a tener en cuenta es el número de estrofas. Como veíamos antes, el original gallego tenía tres, la traducción sólo dos. La primera pudo haberse perdido por azares de la transmisión textual, pero dándose a la vez el cambio de orden de las otras dos, cabe la posibilidad de una intervención consciente del traductor. En tal caso, la reducción de sus dimensiones sería también un factor significativo para datar la versión.

Las canciones del *Cancionero de Baena* son anormalmente largas; las hay de hasta diez estrofas, aunque predominan netamente las de tres, cuatro y cinco para el tipo de *refram*, las de cuatro entre las de *maestria*. Más joven era don Diego Hurtado de Mendonza, padre del Márques de Santillana, que compuso tres canciones de una sola estrofa,<sup>15</sup> y los coetáneos de su hijo, nacidos entre 1385 y 1400, prefieren la canción de una sola vuelta excepto el propio Marqués. De sus catorce canciones, cuatro son de una sola vuelta<sup>16</sup>, cinco, de a dos vueltas<sup>17</sup> y otras tantas, de tres;<sup>18</sup> Juan de Silva es autor de dos canciones de dos vueltas y otras tantas de una,<sup>19</sup> de Álvaro de Luna conservamos doce de una vuelta y una de dos<sup>20</sup> y las dos atribuidas a Enrique de Aragón son de una sola vuelta.<sup>21</sup>

Si atendemos a los autores nacidos entre 1401 y 1430, encontramos una sola canción de cuatro vueltas, atribuida a Fernando de la Torre; el resto son de una vuelta (80 %) y de dos (20 %). En los autores nacidos con posterioridad a 1430, la canción de dos vueltas es ocasional. Por tanto, si hemos de conceder alguna significación a este factor, el autor de *Leonoreta*, al rechazar la vuelta triple se sitúa no antes del Marqués de Santillana, pero tampoco después de Gómez Manrique, Juan de Mena o Lope de Stúñiga, que aceptaron, como variante menor, la canción de dos vueltas. De ser más joven, lo más probable sería que las hubiese reducido a una sola.

En la vuelta está también el último factor positivo. Como decíamos, ésta consta de dos versos iniciales, casi todos de nueva planta, más los dos últimos del estribillo, que no se repite íntegro después de cada estrofa como en el original. El procedimiento es conocido en las *Leys d'Amors*, y la tipología formal de la canción tal como aquí se nos presenta coincide con la *dansa retronxada*, presente en las *Leys* y en la producción tolosana y catalano-provenzal de los siglos XIV y XV.<sup>22</sup> Algún día habrá que escribir la historia del *retronn*, uno de los recursos más arcaicos y sugestivos de las formas zejelescas; aparece en los zéjeles místicos de Ibn Šuštari,<sup>23</sup> en la primera mitad del siglo XIII, pero también en una cantiga, quizá más antigua, de Pay Soarez de Taveirós.<sup>24</sup> Hay rastros diversos en las *Cantigas de*

*Santa Maria* y textos del siglo XIII, y un solo testimonio seguro en el *Cancionero de Baena*, la repetición de la misma palabra en la rima del tercer verso del estribillo y de sus tres vueltas en una canción de Pedro González de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana.<sup>25</sup> Dicho cancionero contiene un *retronx* completo en una famosísima canción de Macías, *Byue leda sy podras*,<sup>26</sup> pero que procede de una interpolación tardía al arquetipo.<sup>27</sup>

Los primeros que usaron ampliamente el *retronx* fueron los coetáneos del Marqués de Santillana, nacidos entre 1386 y 1400. Álvaro de Luna lo hizo en dos de sus trece composiciones, Juan de Silva en las cuatro que escribió y Enrique de Aragón en las dos que se le atribuyen; el Marqués lo hizo en seis de las catorce conservadas. Su uso se intensifica de tal modo que en los autores nacidos después de 1400, y durante todo el siglo, ocho o nueve de cada diez composiciones conocidas lo utilizan.

Si atendemos a la extensión del *retronx*, en los coetáneos del Marqués es indiferentemente de uno o dos versos, mientras los autores posteriores prefieren netamente el de dos versos, con alguna excepción; Jorge Manrique, por ejemplo, tenía especial predilección por el *retronx* de tres versos o más. Vemos por consiguiente que la traducción de *Leonoreta* adopta un recurso técnico cuya aparición ha de datarse en la generación del Marqués de Santillana, pero que no alcanza su máximo desarrollo hasta la promoción de poetas nacido después de 1400.

En conjunto, la *Leonoreta* del *Amadís* ofrece una serie de rasgos ajenos a las canciones anteriores al Marqués de Santillana y cuyo cultivo, si bien se encuentra ya entre sus coetáneos, no alcanza su desarrollo óptimo hasta una o dos generaciones más tarde. Dado que, en conjunto, son cinco los rasgos estudiados, su confluencia invita a pensar en una autor nacido entre 1400 y 1430, coetáneo, por tanto, de Antón de Montoro, Juan de Dueñas, Lope de Stúñiga, Juan de Mena o de un grupo de autores menores, pero de características bien diferenciadas, como Diego de Sandoval, el Maestre de Calatrava, Pedro Girón, Fray Iñigo de Mendoza o el Gran Cardenal Pedro González de Mendonza, hijo del Marqués.

Tampoco cabe la posibilidad de datar el poema mucho más tarde. El texto agrupa rítmicamente los versos de dos en dos y en uno de los fragmentos de nueva creación (*O hermosura sin par / que me da pena y dulçor!*) aparece una bimembración que adorna el verso y refuerza sus efectos rítmicos. Este tipo de construcciones son más propias, por ejemplo, de Gómez Manrique, nacido en 1412, que del Marqués, catorce años más joven.

Pero lo más importante es la ausencia total de conceptismo. Como resulta bien sabido, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) lo tiene como su recurso máspreciado, hasta el punto de que, según Gracián, sus composiciones «todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa».<sup>28</sup> Pero lo más interesante ahora es notar cómo fue precisamente Jorge Manrique,

cuyo nacimiento suele fecharse hacia 1440, el introductor del conceptismo en la poesía del siglo XV;<sup>29</sup> en los autores de su generación, como Juan Álvarez Gato, aparece tal cual concepto, disperso y poco desarrollado, pero en el período que siguió a su muerte, el conceptismo, intensamente reforzado por las figuras de la expresión, llevó la lengua literaria hasta el paroxismo de aquella «razón de la sinrazón que a mi razón se hace» que devanó los sesos de don Quijote en las novelas de Feliciano de Silva. Sin embargo, en la traducción de *Leonoreta* no hay sino una paradoja banal y nada desarrollada: *hermosura (...) que me da pena y dulçor*; es el mismo tipo de concepto que viene arrastrándose desde el *Cancionero de Baena*, y que no tiene relación alguna con el del *Cancionero General*. La datación más tardía imaginable para el autor de esta canción sería, pues, la generación de los escritores nacidos entre 1431 y 1445.

Con todo, hay un factor que invita a no retrasarla en exceso; en el texto del *Amadís* se alude dos veces a este texto como un «villancico»<sup>30</sup>, y hay razones que avalan esta denominación. El llamado villancico cortés es un género propio del *Cancionero General*, posterior en su aparición y desarrollo a Jorge Manrique y que, a semejanza de la canción, usa su mismo estilo y el conceptismo. Sin embargo, tiene más de una vuelta y las rimas de esta parte no son idénticas al estribillo como en las canciones de este período, sino que las combina con las de la mudanza, como la canción de hacia 1400. Canción y villancico, hacia el año 1500, están muy próximos, pero en distribución complementaria por su forma. Ante este hecho hay dos explicaciones posibles: o bien, como creo, el editor del *Amadís* rubricó el texto como «villancico» por su longitud y por las rimas de la vuelta o bien nos encontramos, en realidad, ante un villancico cortés.

Desde luego, los hay con estribillos de cuatro versos, pero son muy raros. Juan del Encina dice, taxativamente, que un poema con un estribillo de tres versos es un villancico, y, si tiene más, es una canción. La práctica coetánea demuestra, efectivamente, que los estribillos de tres versos, tan frecuentes en las canciones de la primera mitad del siglo XV, son rarísimos en los poemas de fin de siglo con esta rúbrica, lo mismo que los villancicos cortesés con estribillos de cuatro. Pero el factor decisivo es la métrica; si en la canción de hacia 1500 escasea el quebrado -se exceptúan sólo los rarísimos casos de sextilla manriqueña de pie quebrado-, en los villancicos domina alternado con el octosílabo. Un autor que operara a fines del siglo XV habría sido, por tanto, muy respetuoso con la alternancia de ambas medidas en el original. Nuevamente hemos de retrotraer la traducción a la primera mitad del siglo XV, y el modelo formal hemos de identificarlo en la canción cortés de este período.

Como vemos, es posible situar al autor de la versión entre unos márgenes bastante estrechos: ni pudo ser más antiguo que el Marqués de Santillana ni posterior a Jorge Manrique. Esto supondría la creación de un poema ajeno a la

evolución de las formas literarias, cuando su técnica es bien conocida y perfectamente datable. Por otra parte, la coincidencia de varios rasgos que alcanzan su mayor intensidad en los autores nacidos entre 1386 y 1415 nos invita a preferir esta datación. Naturalmente, no nos encontramos ante una ciencia exacta; los fenómenos de estilo experimentan a menudo saltos atrás o adelante que es difícil explicar, y el estudio de un poema aislado tampoco es tan susceptible de precisión como el de un cancionero o un autor. También influye, naturalmente, el hecho de no estar ante una obra original, sino una traducción, aún cuando los fenómenos aquí estudiados no pertenecen ya al original, sino a las infidelidades de la versión. En cualquier caso, si aceptamos que las formas literarias forman parte del devenir histórico, hemos de ceñirnos a las fechas antes indicadas como las más verosímiles para la traducción de *Leonoreta*.

## Notas

1. A. Ferrari, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): Premesse codicologiche alla critica del testo», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, 1979, pp. 27-140, especialmente pp. 31-33
2. Véase E. Reali, «*Leonoreta / fin roseta* nel problema dell'*Amadis de Gaula*,» en *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*. VII, 1965, pp. 237-254, tan interesante por el acopio de datos como discutible en sus conclusiones.
3. *Ibidem*, pp. 245-246.
4. V. Beltrán, «De zéjeles y dansas: los orígenes de la estrofa con vuelta», en *Revista de Filología Española*, LXIV, 1984, pp. 239-266, especialmente p. 256 y nota.
5. En la exposición sobre las características de la canción castellana parto de mi tesis de doctorado, aún inédita, *La canción cortés castellana: estructura y evolución*, tres volúmenes, presentada en la Universidad de Barcelona en enero de 1982 y dirigida por el Dr. D. José M. Blecua.
6. L. Stegagno Picchio, «Le poesie d'amore di Vidal, giudeo d'Elvas», en *A lição do testo. Filologia e Literatura. I. Idade Média*, Lisboa, 1979, pp. 67-93 (previamente en *Cultura Neolatina*, XXII, 1962, pp. 40-61) y, especialmente, V. Beltrán, «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», en *Anuario de «El Crotalón»*, II, 1985, pp. 159-173.
7. Tomo el texto de la más antigua de las ediciones conocidas, la de Jorge Coci, Zaragoza, 1506 (ejemplar del British Museum, C. 20.e.6), fol. C vto y CI recto. Conservo la ortografía original, pero adapto puntuación, mayúsculas y la distribución de versos y estrofas al uso actual. Puede verse la disposición original del texto en versos en la edición de E.B. Place (4 vols., Madrid, CSIC, 1961-1969, p. 449), que modifica, a tenor de sus criterios editoriales, algunos puntos de la ortografía original.
8. V. Beltrán y Carlos Alvar, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984, pp. 63 y ss. 412-413.
9. *El Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, Barcelona, CSIC, 1945, n° 2, 3, 195, 199 y 200. Esta anomalía aparece también dos veces en el Marqués de Santillana, en las canciones *Si tú desseas a mí* y *Por amar non saybamente*, pero ésta toma su esquema estrófico de una de Macías (R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, p. 80 y nota). Sin duda hay que ver en estos poemas el ejemplo de *virelai* francés coetáneo.
10. *Palacio*, n° 323 y 95, así como *Bien cuydava yo servir*, *Por amar non saybamente*, *Desseando ver a vos*, *Recuerdate de mi vida*, *Senyora, qual soy venido* y *Si tú desseas a mí*, respectivamente. Cito la obra del Marqués de Santillana por *Obras*, ed. de J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852.
11. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, CSIC, 1966, 3 vols., n° 13 (reproducción, New York, Hispanic Society of America, 1926, New York, 1971, fol. 9 vto).
12. *Baena*, n° 307 y 308 (Macías), 311, 313 y 314 (Arcediano de Toro), 317 (Pero Veles de Guevara), 470 (Juan

Rodríguez del Padrón), 560 y 561 (Garcí Fernández de Jerena) y 5, 9, 13, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 31 bis, 33, 44, 49 y 50, de Alfonso Álvarez de Villasandino.

13. Sólo encuentro cuatro canciones de este tipo entre las del Marqués: *Por amar non saybamente, Quien de vos merçed espera, Señora, qual soy venido y Nuevamente se m'ha dado*, pero es más frecuente entre las de Álvaro de Luna (*Palacio*, n.º 2, 173, 194, 196, 197, 199, 204 y 205).

14. En este período encuentro los siguientes ejemplos: Antón de Montoro (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, n.º 35), Juan de Dueñas (*Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, ed. Ch. V. Aubrun, Burdeos, 1951, n.º 135 y *Palacio*, n.º 26), Juan Pimentel, (*Ibidem*, n.º 14), Gómez Carrillo de Acuña (*El cancionero de Roma*, ed. M. Canal Gómez, Florencia, 1935, pp. 51 y 127) y Diego de Valera (*Cancionero de Lope de Stüñiga*, ed. del Marqués de Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1872, p. 255). Son en total nueve canciones del total de las cincuenta y dos atribuidas a los autores de este período.

15. *Palacio*, n.º 6, 36 y 38.

16. *Señora, muchas mercedes, Nuevamente se m'ha dado, Ya del todo desfalleçe y De vos bien servir.*

17. *Bien cuydava yo servir, For amar non saybamente, Quien de vos merçed espera, Desseando ver a vos y Recuérdate de mi vida.*

18. *Quanto más vos mirarán, Señora, qual soy venido, Dios vos faga virtuosa, Si tú desseas a mí y Ha bien errada opinión.*

19. *Palacio*, n.º 35 y 186, así como n.º 323 y *British Museum* n.º 96.

20. *Palacio*, n.º 203.

21. *Herberay*, n.º 185 y 186.

22. Las *Leys d'Amors* definen su uso: «Tres bordos o mens qui's volra / del refranh retronchar poyra. / E can sol es de tres versetz, / los dos o mens tornar poyretz» (ed. J. Anglade, Bliothèque Méridionale. Toulouse, 1919, 4 vols, vol. II p. 180. Dicho con terminología moderna: si el estribillo es de cuatro versos, pueden repetirse tres, como máximo, en la vuelta, si tiene sólo tres versos, no pueden repetirse más de dos. Es el tipo que se encuentra tal cual vez en el uso de la escuela tolasana y en la canción castellana del siglo XV. Quizá sea este mismo recurso, y no la repetición del estribillo tras cada estrofa, lo que pretende explicar el autor de la *Doctrina de compondre dictats*, a fines del siglo XIII: «e potz fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan» (ed. J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Oxford University Press, Londres, 1972, líneas 54-55).

23. P. le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris, 1954, p. 60 y nota. Para este autor, véase L. Massignon, «Investigaciones sobre Šuštari, poeta andaluz enterrado en Damietta», en *Al-Andalus*, XIV, 1949, pp. 29-53.

24. J. J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, reimpresión, 1973, n.º 73.

25. Número 251b.

26. *Ibidem*, n.º 470.

27. A. Blecua, «Perdióse un cuaderno»: sobre los *Cancioneros de Baena*, en *Anuario de Estudios Medievales*, IX, 1974-1979, pp. 229-266, especialmente p. 263.

28. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Clásicos Castalia, n.º 14 y 15, Madrid, 1969, vol. I, p. 254.

29. *Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Bruguera, 1981, p. LVIII y ss.

30. *Ed. cit.*, p. 445.