

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
Ponències en català, castellà i gallec
ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
III. Manzanaro, Josep Miquel. Título. V. Serie.
821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva

Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

LA PERSISTENCIA ALEGÓRICA
UN POEMA NARRATIVO DANTESCO EN EL CORPUS
DE CANCIONEROS SALMANTINOS: LA REVELACIÓN QUE FUE
MOSTRADA A LOPE DE SALAZAR POR UN ÁNGEL (BUS MS. 2762)

«El corto ingenio no basta para las grandes materias»
Vita Sanctae Hildegardis, *Theoderich von Echernach*; inspirado en san Jerónimo
A Óscar Lilao Franca: de largo ingenio

1. INTROITO; AD PEDEM

Una visión (escatológica); y la visión un itinerario; y el itinerario, un sentido (anagógico). Setecientos ochenta y ocho versos (aunque se echan de menos doce): escandidos en sextillas dobles octosilábicas de pie quebrado.¹ Una modalidad de expresión poética: la alegoría (plena, *tota allegoria*).² Una función: doctrinal, didascálica. Una escuela, altamente imaginativa, representativa, que se refiere al mundo con la sencillez próxima y humilde del evangelio: la franciscana. Un entorno material, textual y discursivo: el cancionero. Un cancionero: el manuscrito BUS 2762 (SA9a), sus folios 73v a 78v. Su fijación y difusión más inmediata: el último cuarto del siglo xv, bajo el reinado de los Reyes Católicos.

Ésa es la materia, la forma, el para qué, el campo literario, el entorno material o el espacio histórico de la *Revelación que fue mostrada a Lope de Salazar por un ángel*.

2. ARGUMENTUM; AD LITTERAM

El argumento es simplicísimo. En la franja indistinta de la duermevela, a un hombre humilde, quizás un labrador, el nuevo visionario (carente de la prosapia y

1. El modelo métrico predominante en la *Vita Christi* de Mendoza es la quintilla doble octosilábica, un molde similar al de la sextilla, aunque más habitual en la escritura poética generalizada en la poesía religiosa de raigambre franciscana.

2. Aunque no es propiamente una alegoría *in factis*, relativa a la historia sagrada, tal como la entendía Tomás de Aquino. El texto soporte no es bíblico y, por otro lado, el poema, en su sección final, se abre hacia la alegoría poética (*allegoria in verbis*). Taylor (2000) admite sin problemas el prólogo a los *Milagros* de Berceo o el cuento 48 del *Conde Lucanor* como alegorías plenas al considerar su dominante religiosa.

la pecunia de los visionarios de los siglos xi o xii),³ es conducido por un ángel al otro mundo. La estirpe, el fondo cultural de esta visita, poco sólita en las letras hispánicas,⁴ no es Dante, pero sí es dantesco; no es la sustancia sino el accidente. Al hombre, que el rubricador llama por primera y única vez, Lope de Salazar, no le asalta ningún temor. Se deja guiar dulcemente. No hay reglas que haya de cumplir en el más allá: no hay óbolos, ni ramas doradas, ni eurídicos, ni tentaciones que salvar como en el *Purgatorio de San Patricio*. La visión es una visita, la *promenade* de una exposición en que los cuadros son brevemente reseñados. Ésa es su estructura: movimiento-detención. Cada detención es una explicación, y una visualización (aunque no propiamente *ékfrasis*, sino algo más parecido al *travelling*). El movimiento es el progreso, ante nuestros ojos, con evidencia, del discurso. Ese discurso muestra, pero, sobre todo, de-muestra. El hombre es prácticamente empujado. La ciudad celeste, el palacio. El hombre visita salones y se asombra, todo le es mostrado: la arquitectura brillante e imposible, cubierta por piedras preciosas, un lapidario espiritual; el canto melodioso, casi de sirena, de los coros celestiales, el estado de beatitud de los pobladores del cielo; los labradores en primer lugar, con los que le gustaría permanecer, ya definitivamente y, luego, en la sala contigua, los que han gobernado el mundo; los religiosos que no conocieron la codicia, los gobernantes que acataron la justicia en el mundo. Lo que se ve y lo que no se ve (el narrador se permite emitir su juicio, expresa directamente aquello que piensa, el modo en que interpreta su visión como una advertencia): allí no figuran los potentes, los fuertes y los soberbios (*ubi sunt?*). Con el Canciller: «Qué fue estonçe del rrico e de su poderío, / de la su vana gloria e orgulloso brio?: / tod[o] es ya pasado e corrió commo rrió, / e de todo el su pensar, fincó él mucho frio».⁵ Con Mateo (19 24): «Facilius est camelum per foramen acus transire, quam divitem intrare in regnum caelorum». Los que no existen a los ojos del mundo, los menores y los inocentes,

3. Cf., frente a frente, Duby 1979 y Le Goff 1999.

4. Pero en el espacio catalán, uno de cuyos motivos, el de la *Sibila*, hay que tener muy en cuenta, vale, como muestra, el *Testament de Bernart Serradell de Vic* (el título de *testamento* no es ni mucho menos casual), poema narrativo de 1473 versos, compuesto a principios del siglo xv, obra de intención didáctica y apologética que narra, en su segunda sección, el viaje imaginario de Serradell al otro mundo, donde asistirá al acto redentor de Cristo (vv. 715-720) o conocerá la balanza del pesador de almas, el Arcángel Miguel (v. 998). No se nos escapa la existencia de otros textos paralelos como los *Signa* de Berceo o las adaptaciones hispánicas del *Purgatorio de San Patricio* que ha estudiado, últimamente, Joan Maiques. De los textos dramáticos o simplemente espectaculares o para-litúrgicos relacionados con el Juicio Final, como es el caso del Canto de la Sibila u otros, da buena cuenta, en diversos lugares y en relación con el tema más amplio de la Muerte, Víctor Infantes (1997). Propiamente, la *Revelación* es una golondrina y no puede ser agrupada junto con otra pieza castellana similar, puesto que la alegoría no es un género, sino más bien una modalidad. Sin embargo, y aunque aquí sólo lo señalo para dejar constancia de ello, su escritura se comprende dentro de un sistema literario heterogéneo y nada limitado de textos relacionados temáticamente con la escatología, la vida después de la muerte, las visiones (y específicamente las *revelaciones*), las visitas al otro mundo (religiosas o no) o la alegoría religiosa y/o poética, en distintos moldes textuales, como el drama y el sermón (géneros vinculados a la mostración de forma directa), la poesía narrativa, etc. *Vid.* para el contexto europeo general y para el hispánico en particular, Patch 1950 y Lida de Malkiel 1950. Más modernamente y de modo específico Dinzelbacher 1991, si bien no se ocupa de las revelaciones del ámbito hispánico.

5. *Apud* Orduna 1987: cuad. 565.

existen a los ojos de Dios, y la salvación estará a su alcance. Ante tanta maravilla el hombre pregunta: ¿qué es la nube?, ¿qué es la columna? El ángel, que tiene sus puntos de doctor angélico, interpreta los símbolos: la nube es la soberbia, la columna es la justicia. Son símbolos, hitos o mojones en una estructura alegórica continuada. Todo lo que es es lo que es y, además, es otra cosa. Los símbolos no son más que momentos concentrados de la representación en una metáfora continuada. El ángel sigue empujando al hombre hasta el palacio de la Trinidad. El hombre se admira del poder y la belleza de Dios con economía y eficacia, con sorpresa acostumbrada, dejando entrever las bielas del artefacto literario.⁶

En el mundo de acá un rico tirano acaba de expirar, «entre hijos y muger», canónicamente, junto a la familia y los más próximos, ofreciendo la muerte como espectáculo y como enseñanza, como Guillermo el Mariscal, como el rey Mentón del *Zifar*. El alma abandona en ese momento el cuerpo, de inmediato, al igual que sucede en el fragmento de Oña de la *Disputa del alma y el cuerpo* (Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero, carp. 279, n. 22): «... so un lenzuelo nueuo / jazié un cuerpo de un muerto; / ell alma era fuora / e fuert mientre que plora; / ell alma es en esida; / desnuda, ca non uestida; [...]» (vv. 10-15). Esta primera de la *Revelación* no es una muerte ejemplar: los diablos se han presentado de inmediato a hacer presa del alma pecadora, momento en que un grupo de ángeles, sin violencia, mas antes bien con *alegaciones*, advierten que ha de celebrarse el juicio divino. El planteamiento de los ángeles es de un legalismo excepcional, puesto que, en el juicio sumario que sigue, el propio ángel de la guarda, al que ha tocado en desgracia el rico tirano, declarará en su contra. La acusación, promovida por el Príncipe Infernal, recuerda las normas del pacto antiguo entre el cielo y el infierno y desarrolla los argumentos que desaconsejan la clemencia. La sentencia se pronuncia y el alma del rico tirano es condenada sin grado de apelación ni revista (piénsese que parafraseo el rico vocabulario técnico del que se sirve el poeta, quizás profesional él mismo de la jurisprudencia, quizás no más que un bagaje de lo más común en cualquier escolar).⁷ La sala de audiencias da paso a un nuevo juicio tras una breve

6. Por encima del carácter iluminado de estos textos, tal y como argumenta el aquinate para la *allegoria in factis*, que se presentan a sí mismos o que se leen desde la perspectiva de la inspiración divina, por la que el poeta no va más allá de un mediador, se reconoce el hábito escolar y la habilidad retórica. El modelo, la *Psychomachia* de Prudencio, era ya, como apuntó Haworth (1980: 2), «highly rhetorical».

7. Desde el punto de vista técnico puede consultarse la aproximación de Godding 1973. Desde el punto de vista literario conocemos en Castilla, y en el siglo xv, el juicio alegórico de Minos que resuelve la preeminencia entre tres caballeros de la Antigüedad clásica: Aníbal, Alejandro y Escipión y que, de descendencia italiana, puesto que se trata de una traducción, bien representada en manuscritos castellanos, se resuelve como un tratado político-caballeresco. Otros juicios de carácter profano en la literatura castellana arrancan del poema leonés del siglo xiii *Elena y María*, de ascendencia románica, relacionados con lo que Lewis llamó alegoría erótica y que son legión, por ejemplo, en Francia, con las cortes de amor del *Lay Amoureux* de Eustache Deschamps, el *Paradys d'Amour* de Jean Froissart o la *Messe des Oisiaus* de Jean de Condé, pero también en castellano en la época de los Reyes Católicos con el *Juicio de Amor*, resuelto por Cupido, del Comendador Ludueña. Para una historia tradicional de las distintas etapas y temáticas de la alegoría hispánica no se ha sustituido todavía el libro de Post (1915), que no pasa de ser un catálogo que merece ser actualizado y razonado.

intervención del narrador: en esta ocasión es el alma de un religioso, tildado de *perverso*, esto es, que ha pervertido la observancia debida a su oficio en la tierra. Pese a todo, el religioso ha sido, de siempre, muy devoto de la Virgen, gran tema berceano. La defensa frente a Lucifer la asume en esta ocasión la *Mater misericordiae*, que solicita ella misma el enjuiciamiento. La conducta del defendido es secundaria y se plantea un argumento *a fortiori*, el de la mediación mariana, que anula la pretendida puesta en práctica de la psicostasis que reclama Lucifer, así como los argumentos basados en derechos históricos. El ruego virginal no se dirige a la Trinidad en abstracto, sino específicamente al Hijo. A éste, por encima de la inocencia del inculpado, inocencia que nunca se demuestra, se le recuerdan los dolores de la Pasión, sufridos conjuntamente, así como el propósito de su muerte, la redención del género humano. No se entra en más aristas teológicas, aunque el poeta sabría, perfectamente, que las había, pues la doctrina de la redención goza de una compleja casuística desde, al menos, san Anselmo de Canterbury. A pesar de los razonamientos escolásticos de Lucifer, en torno al libre albedrío y la condenación, la respuesta de Cristo es la absolución, con el consiguiente enfado del diablo, los encomios a la mediación de la Virgen y el propósito de enmienda recomendado desde la instancia de los versos. Enseguida, Ángel y hombre abandonan la Gloria y el texto se precipita hacia una nueva estructura expositiva muy similar a la de los poemas alegóricos cortesanos en los que no se emplea el recurso de la prosopopeya. Después de una oración del hombre, que avanza su propósito de predicar la vanidad del mundo en una encendida oración, se disuelve toda marca de estilo directo, de diálogo y, a la salida del palacio e ingreso en un infierno (ciertamente indeterminado), el hombre narra (acompañado de un ángel mudo) su *otra* visión. El modelo es el de la galería, o mejor el de la procesión, en el sentido técnico que tiene esta palabra en la predicación franciscana: Caín y Judas son los primeros en aparecer entre los azufres infernales, pero enseguida la perspectiva cambia y de los personajes ejemplares de la tradición cristiana pasamos, sin transiciones, a un listado característicamente cortesano, típico de la alegoría poética: Agamenón, Ajax Telamón, Deifebo, Paris, Troilo, Príamo, Héctor, compañero de la Fama. El *rudo trovador* se apiada incluso de la triste historia de Príamo, mostrando una afición nada impersonal por los pobladores de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna que, probablemente, había conocido en alguna de sus versiones castellanas, por ejemplo la de Pedro de Chinchilla. Correspondiendo con un cambio de mano y con una escritura cursiva y asaz enrevesada siguen unos versos que García de la Concha (1983) consideró espúreos con relación al resto. Sin embargo, su lectura muestra que no es así y que el poema conoció una, aunque estéticamente imperfecta, conclusión. Tras un breve alegato contra la ceguera del mundo antiguo, se perfila una sección de ejemplos femeninos, por lo general considerados desde un punto de vista favorable. Nada más esperable en el entorno literario de la corte: a los hombres ilustres acompañan las mujeres ilustres, sea en la alabanza o en el vituperio. Son las mujeres (Policena, Elena o Casandra, entregadas a melodiosos y compungidos cantos), en efecto, las que, en la condenación, reconocen el error en que vivieron sus tiempos y desean, con ferviente esperanza, que sea cancelada la

memoria de sus antiguas creencias para disfrutar de la dicha eterna, si mi lectura de los últimos versos se mantiene, dado lo decrepito del texto. Ahí acaba la *Revelación*, y ahí es donde empieza de nuevo, pues, tras esta experiencia, es cuando el hombre se convierte en narrador y hace de la mostración pretérita, un presente ejemplar para los destinatarios de su texto.

3. INTERPRETATIO; AD SENSUM

El valor literario de la pieza, si se me permite la licencia, no es elevado. Desde el punto de vista de la coherencia estructural resulta un organismo desequilibrado en el peso y la trascendencia de sus segmentos. La mayoría de sus versos se benefician de leyes métricas muy generosas, e incluso el significado de algunos de ellos se ve comprometido por una sintaxis forzada por el metro. Podríamos concluir aquí. El texto no es más que lo que muestra, según se desprende del resumen argumental que acabo de ofrecer. Podemos añadirlo, como curiosidad filológica, a la historia de la literatura medieval española, de la que ha faltado todo este tiempo.

Pero un texto es alegórico no en virtud de un mecanismo convencionalmente reproducible, sino porque representa una visión del mundo, no del mundo objetivo sino, como diría Husserl, de su *mundo circundante*, de las realidades vigentes en el orden espiritual de una *época*. La lectura de un texto como la *Revelación*, entonces, no debe ser un acontecimiento rutinario en la actividad de un filólogo, sino una comprensión de la estructura histórica del lenguaje que le da forma, de su significado. Este significado se origina dentro y fuera del texto, ya que su estructura es fundamentalmente interpretativa y sus niveles de lectura variados.

Desde Benedetto Croce (si es que no desde siempre) toda historia es historia contemporánea. Yo recordaré que toda lectura es una lectura contemporánea, esto es, interpretativa, que es una colaboración entre intermediarios culturales. Añadiré que toda lectura es una lectura alegórica, y que la alegoría es el modo del discurso (que no del texto) de hacerse contemporáneo. La alegoría, desde luego, no es un género literario, como muchos dejan entrever. Doy el título de *persistencia alegórica* porque quiero significar la persistencia de un modo histórico de la alegoría en la literatura vernácula castellana anterior a la revolución aristotélica europea subsecuente al redescubrimiento de la *Poética* y, de forma consciente, hablo de 'poema narrativo dantesco' y no de 'poema alegórico dantesco', ya que no entiendo que la alegoría fuera un género poético propiamente dicho. En otro sentido, la alegoría es algo más que un tropo de la oblicuidad o la traslación de sentido; o la concreción de la prosopopeya (personificación) según unas determinadas convenciones. La alegoría es un modelo de pensamiento y representación del mundo a través de la analogía. El término utilizado como adjetivo, en el llamado 'estilo alegórico', por ejemplo, no es otra cosa que una tendencia, una dominante de la lecto-escritura por la que el texto llama a ser interpretado (según un modelo de prestigio). La *Vita Nuova* de Dante es un texto de estas características, tanto como la *Commedia*, y participan ambos de los modelos (no convergentes pero sí

pertenecientes a una misma tradición), propuestos en el *Convivio* y en la *Epistola a Can Grande della Scala*.

Con respecto a la *Vita Nuova* o a la *Commedia*, un texto que se auto-interpreta y un texto que se ofrece a ser interpretado y que es efectivamente interpretado, la suposición de que un texto alegórico nace con una vocación interpretativa más allá de la competencia gramatical del lector plantea problemas difíciles en aquellos textos, especialmente en los llamados *únicos*, que no han recibido (que se nos haya transmitido) interpretación de ningún género (en su propia época, o incluso en su historia literaria). ¿Qué hacer cuando ningún mecanismo de la interpretación se ha activado?

3.1 *La compliación como sentido; ex codici*

La solución a esta pregunta tiene un carácter a la vez teórico, en la historia intelectual de la hermenéutica medieval,⁸ y práctico, en los hábitos mentales y materiales del intérprete medieval. A la primera podría responder un estudio de la alegoría hispánica medieval en su contexto europeo, capaz de ofrecer un catálogo y la interpretación de ese catálogo, para situar en su marco literario el texto de la *Revelación*. La solución práctica la formuló (y la sigue formulando) Beltrán (1996: 16): «El punto más débil de nuestros conocimientos sigue siendo la gestación de los cancioneros, sus relaciones mutuas y su circulación». A esta necesidad interpretativa es a la que intento responder al usar el sintagma 'en el corpus de cancioneros salmantinos', si bien es obligatorio proyectar el estudio al cancionero del siglo xv, en general.

Podría pensarse que carecemos de cualquier testimonio de lectura de la *Revelación* anterior a la muy somera reseña de García de la Concha (1983). Lo cierto es que no es así. Contamos, al menos, con una lectura coetánea a la fijación textual de la *Revelación*, pues la compilación, hasta cuando se trata de una mera yuxtaposición de cuadernos dispares (en el libro manuscrito, pero mucho menos en el libro impreso), es ya una lectura interpretativa.⁹ La *ordinatio* como hábito intelectual del *studium* aplicada a la distribución textual de los cancioneros es también altamente interpretativa, como sabemos por las rúbricas, de alto interés poético del *Cancionero de Baena* (CB) e igualmente por las de SA9a, características también de la difusión impresa de los textos cancioneriles.¹⁰ El término *revelación*,

8. En este sentido no importa tanto la especificidad o particularidad de un texto, sus circunstancias, cuanto que posibilite la aplicación de un *mecanismo* tipológico general.

9. Vid. Beltrán 1996.

10. El procedimiento de la *ordinatio*, con rúbricas, glosas, etc. tiene una tradición propiamente poética, desde los cancioneros provenzales, pero en realidad surge en el ámbito del Derecho, para la correcta lectura y aprendizaje de los *Decreta*. Es evidente en el último libro de la *Ars et doctrina studendi et tacendi*, compuesta en 1453 por el profesor de la Universidad de Salamanca, Juan Alfonso de Benavente. El texto, de gran interés, puede leerse en la edición de Alonso Rodríguez (1972). Aprovecho para recordar que las preguntas y respuestas de los cancioneros son un género particularmente interpretativo. Sobre el modo en que a través de éstas y la alegoría se representa una comunidad textual será importante referirse al trabajo de María Morrás, en estas mismas actas.

por ejemplo, aparece en la *ordinatio* de la *Vita Christi* (VC) de SA9a. El compilador es, por supuesto, un intérprete: con toda evidencia lo fue Juan Alfonso de Baena, y también lo fue Íñigo López de Mendoza, que expone los pormenores de su antología a su destinatario portugués y también a su sobrino Gómez Manrique.¹¹ No siempre, casi nunca, en realidad, nos son facilitados de manera explícita los criterios por los que se vertebra una compilación, de modo que cuando contamos con un testimonio único existe la posibilidad de especular acerca de los intereses y de la cercanía de ese texto al entorno del propio compilador, como subrayó Beltrán (1999: 40).

Hipótesis

En SA9a contamos con dos únicos y con un grupo de composiciones de fray Íñigo de Mendoza muy poco habituales.¹² El primer único es, además, un cuerpo desencajado en el conjunto del cancionero, un epitafio de Fernando de Cigales. Figura antes de la tabla original de SA9, que no da noticia de su existencia, por lo que en principio habría que considerarlo un añadido posterior a la compilación del cancionero. Sin embargo, el f. 6 está marcado con la numeración romana CXLVI. El f. 1 guarda el resto de su antigua numeración romana en el margen superior derecho: CXXXIX. Esta numeración es de la misma mano que la que cubre los textos comprendidos por la tabla de contenidos de SA9a. El actual cancionero consta de dos secciones mayores, aunque claramente vinculadas entre sí. Varían el papel y la mano, que es distinta a partir de las *Coplas* del Comendador Román. La letra es, con todo, muy similar, y corresponde claramente a un ámbito gráfico e intelectual próximo o idéntico. Es razonable suponer que el cancionero fue escrito por dos manos en el marco de una misma voluntad de sentido.

SA9a podemos darlo por concluido en su estado actual en f. 81v. Si es que en algún momento se numeraron hasta ciento cuarenta folios carecemos, entonces, de alrededor de sesenta y cinco, cuando no fueran más, sin que haya quedado más rastro que esos dos folios fuera de lugar, aprovechados para la guarda del cancionero y el epitafio de Cigales. La tabla sería, en todo caso, posterior a la supuesta pérdida. No considero, sin embargo, que el epitafio del vallisoletano esté ahí forzosamente para rellenar un blanco, como es habitual en tantos cancioneros (ME1 o PN9, por ejemplo). ¿Formó parte de la unidad original? Es imposible aseverarlo. En cualquier

11. La cantidad de poesía glosada del cancionero del siglo xv, por otra parte, es enorme, ya se trate de piezas individuales, como *La Coronación* de Mena o los *Proverbios* de Santillana, ya se trate de los debates poéticos presentes en gran parte de los cancioneros de este período. Además de las glosas de autor o de las glosas expresadas de un intérprete debemos tener en cuenta las glosas del lector, más casuales pero igualmente de enorme importancia: cf. *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*. Para los procedimientos compiladores véase en principio la clasificación clásica de Gröber (1887), que distinguió los cancioneros de autor (o de un solo autor), *Liederblätter*, los cancioneros personales, o *Liederbücher*, y las antologías, *Liedersammlungen*. Beltrán (1995) ha revisado los postulados de Gröber y los ha puesto al día para los cancioneros peninsulares pero desde un enfoque románico.

12. Vid. tabla.

caso, esta composición elegiaca a la muerte del príncipe don Juan en Salamanca en 1493 parece relacionarse con el entorno de Diego Ramírez de Villaescusa, fundador del Colegio Mayor de Cuenca (1500), al que perteneció SA9a y autor, él mismo, de unos *Diálogos a la muerte del príncipe don Juan*. No por caso, me figuro, fray Íñigo de Mendoza, escribió una carta consolatoria con motivo de esta famosa muerte, y el Comendador Román unas *Décimas sobre el fallecimiento del príncipe nuestro señor* (*apud* Alcalá & Sanz: 1999). La coincidencia, aunque no espectacular, por la abundante literatura que se vertió sobre este fallecimiento, es muy llamativa. No permite suponer una sección perdida dedicada a composiciones similares, tal y como ocurre, por ejemplo, en el CB, al contrario, manifestando el nacimiento del futuro Juan II (poemas, por cierto, marcadamente alegóricos), pero quizás sí, puesto que es un hecho, una evidencia textual (que esa fue la última configuración del cancionero tras su encuadernación), que existe una relación entre el epitafio de Cigales y la poesía que le sigue (o, si es cierto que faltan folios, que le precedía).

Podemos considerar fuera de lugar la rúbrica que se refiere a Tapia, puesto que pertenece a una mano claramente distinta del resto del cancionero. Esto es, no parece aconsejable suponer una continuación en clave amorosa de las composiciones conservadas.

Hechos

Me centro, ahora, en lo que *a ciencia cierta*, vemos. ¿Cómo puede explicarse la secuencia que integró los textos de SA9a en su orden y estado actual y con qué fines? Existen, entre otras, dos posibilidades: a) El compilador elaboró una selección *original* de textos que encontró desvinculados reuniéndolos en un cancionero novedoso con respecto a la tradición cancioneril. Esta clave es defendible, pero altamente improbable. b) El compilador copió los textos que le interesaban de un cancionero donde ya se hallaban vinculados entre sí de acuerdo a un criterio genérico, temático e ideológico, propio.

Tengo para mí que el compilador de SA9a seleccionó los textos de un modelo ya existente, pero les confirió un nuevo sentido, al interpretarlos en orden a una idea previa. La selección se corresponde con las partes que se distinguen, codicológicamente, en SA9a:

1) Los textos de fray Íñigo de Mendoza (ff. 1r-33v^a): esta *Vita Christi* pertenece a la conocida como segunda redacción, inmediatamente posterior a 1468 (*vid.* Rodríguez Puértolas 1968). El texto de SA9a no es el antígrafo de esta redacción, sino una copia, como se deduce fácilmente, además de por otros motivos más menudos de detallar, por un lapsus de copia que fue subsanado en el mismo manuscrito: en 27rb de la numeración romana se insertan unas coplas en mano más cursiva y letra más menuda que deben trasladarse donde indica la señal |+; a 25r^b. Ha habido para esta parte, por tanto, una lectura de revisión del texto. Los textos que suceden a la VC, también de Íñigo de Mendoza, son prácticamente desconocidos en el habitual cancionero mendocino excepto para SA4. El orden de secuencia de

los textos de Mendoza en SA4 (*vid.* Cátedra: 2001), cancionero que perteneció también al Colegio Mayor de Cuenca, es el mismo que en SA9a y, a pesar de pequeñas diferencias textuales debidas al proceso de copia, es altamente probable que el compilador de SA9a tomara los textos mendocinos y los *Gozos y cuchillos* de Román, de SA4. Es muy posible que sucediera antes de que se encuadernara SA4, que es un cancionero facticio, a pesar de su gran unidad temática. Los textos que considero copiados por SA9a se corresponden a unidades codicológicas bien diferenciadas en SA4: ff. 71r-122r (versos de FIM); f. 122v en blanco; ff. 146v y 147-148 en blanco; ff. 149r-153v (CR, *Gozos y cuchillos*); f. 154v en blanco (*vid.* tabla).

2) Los textos de Román (ff. 33va-36r^a; 36r^b-40v en blanco; 41r-73r^a): los textos de SA9a pertenecen, si seguimos la propuesta crítica de Mazzocchi (1990), a una rama independiente de las versiones impresas que derivarán luego de la impresión de Juan Vázquez de Toledo (1486). El antecedente de SA9a se encuentra, de momento, perdido. Dos inventarios dieciochescos de los libros del Colegio Mayor de Cuenca (Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 4404 y 18037) indican la existencia de un cancionero que recoge obras de Íñigo López de Mendoza [*sic*], de Román y otros, a los que tilda como 'por la mayor parte espirituales'.¹³

SA9a no ha podido ser fechado más que por aproximación en el último cuarto del siglo xv, por los textos que contiene. Sin embargo, si se tuviera en cuenta la composición de Cigales, la compilación habría que fecharla después de 1493 y, por lo tanto, con posterioridad a las versiones impresas tanto de la VC (1482) como de las *Coplas* de Román (1486, pero sin la *Resurrección*, así que *post* 1491).¹⁴ La existencia de impresiones tan conocidas, sobre todo la de la *Vita Christi*, que es un texto que en los cancioneros manuscritos del último cuarto del siglo xv cumple la función vectora de las *Setecientas* de Guzmán en los cancioneros de la época de Juan II e inmediatamente posteriores, supondría una elección consciente del compilador de la tradición manuscrita, privilegiándola y prefiriéndola a la impresa.¹⁵

3) La Revelación (ff. 73v-78v): forma una unidad codicológica con las *Coplas* de Román, pero es imposible decidir si el texto dado como de Salazar se encontraba junto a las coplas de Román en la versión que copió SA9a. Parte del texto está copiado por una mano diferente. Según García de la Concha (1983), que no tiene en cuenta estas últimas coplas, la *Revelación* se hallaría incompleta. Una lectura atenta de la letra difícil que completó la *Revelación* nos devuelve el texto íntegro, al menos en el estado de elaboración en que lo conocemos. Que la *Revelación* es una copia resulta evidente no sólo por el indicio de una mano distinta en su parte

13. Cf. también Madrid, Biblioteca Real Academia de la Historia, mss. «Salazar», A-20; 23-5, A/120; «Muñoz», 93; 24-4, B/108. Lo más probable es que el Íñigo López de Mendoza de los inventarios sea una errata por fray Íñigo de Mendoza y que este cancionero no sea otro que SA4. Preparo en la actualidad una edición crítica de todos estos inventarios.

14. En f. 36r^b se lee: «este libro es de don Esteuan», lo que puede indicar una unidad codicológica independiente anterior a la encuadernación. Me inclino a pensar, sin embargo, dada la uniformidad gráfica, que las dos partes se copiaron casi simultáneamente.

15. A este respecto, la tabla original no es demasiado de fiar, ya que da las coplas a la Verónica como de Montesino, hecho que parece ajeno a la conciencia clara que tenía el compilador de los textos que selecciona. Pero véase, sobre la atribución de estas coplas, Michel García 1979.

final sino, sobre todo, porque faltan dos coplas de seis versos cada una (vv. 436-441 y 747-752; aunque el sentido se conserva, mal que bien, sin ellas).

Si creemos en esta división SA9a resultó de la compilación y copia de dos (o a lo sumo de tres) conjuntos textuales independientes. El compilador de SA9a dio a este nuevo orden un sentido no explícito pero no difícil de deducir. El criterio de la antología es evidentemente religioso, del mismo modo que en SA4, en ML1 o en EM6, igual que sucedió en los cancioneros impresos que tienen como base la VC y que se evidencia en el transcurso entre las ediciones de Centenera y las zaragozanas, tal y como apuntó Beltrán (1996: 49):

Lo que para Centenera era una edición de Íñigo de Mendoza, cuyo carácter se mantenía, con alguna excepción, en la segunda edición (83*IM), para los impresores zaragozanos se había convertido en un pequeño cancionero doctrinal, con cuatro composiciones de tres autores diferentes.

La antología como ontología, de carácter religioso, es proclive, por supuesto, a una lectura genérica que tendría como destinatario universal al hombre cristiano, independientemente de que las obras de Mendoza y Román surgieran del contexto particular, aunque amplio, de la corte de los Reyes Católicos, muy en especial del entorno de Isabel la Católica, pues sabemos que la relación de Mendoza con Fernando fue o más bien tensa o poco proclive a los miramientos por parte del monarca.

Esta lectura general tiene un orden en SA9a, y ese orden es el anagógico, a través de una lectura evangélica de corte franciscano, una lectura cronológica. Es sabido que la VC de Mendoza no llegó más allá, en ninguna de sus redacciones, de la matanza de los inocentes por Herodes. Por lo tanto recoge la infancia de Jesús, pero ahí se queda. Las coplas de Román cubren el recorrido hasta la Pasión y la Resurrección de Cristo. Entre medias hay una agrupación menor que recoge textos sobre la Verónica, la muerte, y los gozos y pasiones de la Virgen, un interludio que, aunque interrumpe la cronología esperable, tampoco resulta extraño ni fuera de lugar.¹⁶ La *Revelación* es el cumplimiento de la secuencia, el destino último del alma ante Dios. El tema de la *Revelación* es, precisamente, la Redención, un tema polémico que ingresa así en un texto no teológico sino literario, en ese medio camino que comparten el predicador y el cortesano, la Virgen y Casandra. Los asuntos teológicos como tema literario en el que aparecen motivos alegóricos, oscuros, metafóricos y translaticios en general ya fue típico del CB en un asunto delicadísimo desde el punto de vista teológico como la predestinación. El tema de la Redención, por otra parte, circulaba por las polémicas habituales entre franciscanos y dominicos: frente a la propuesta más abierta del franciscanismo, el rigor de Vicente Ferrer. Otra disputa clásica, en este sentido, la mantuvo el mismo Íñigo de Mendoza acerca de la Inmaculada Concepción.

16. Dado que los criterios de compilación de los cancioneros, como ya se advierte en el CB, no suelen ser únicos, sino que atienden a varios factores como la autoría, el tema, la procedencia de los textos, etc., privilegiando uno u otro factor según los intereses del propio compilador. Para las dificultades de la antología véase Beltrán 2002: 71-78.

En una lectura muy fina podemos incluir en la secuencia el epitafio de Cigales. Con respecto a la muerte del príncipe don Juan el resto de los textos serían una suerte de *vademecum* espiritual de preparación meditativa para la vida tras la muerte.

3.2 *Lope de Salazar: el pasado como mundo circundante y la Revelación; ad hominem*

De la lectura de la rúbrica de la *Revelación* podría desprenderse que Lope de Salazar, en cuanto que le acaece la visión, y en cuanto ésta se narra de forma autobiográfica, es el autor de las coplas. García de la Concha (1983) precavó contra esta interpretación apresurada, prefiriendo, yo creo que con tino, dejar el poema en el anonimato, pero al mismo tiempo identificando a Lope de Salazar como el fraile, ajeno a la observancia, discípulo del famoso Villacreces. Sin embargo, García de la Concha no daba más noticia del por qué de esta identificación (aparte de ser la que mejor cuadra de entre los Lope de Salazar documentables en la época) ni daba razones que argumentaran que, efectivamente, la obra no podía ser de Salazar.

Lope de Salinas y Salazar nace en Burgos en 1393 y muere en Medina de Pomar el 24 de febrero de 1463.¹⁷ Desde muy mozo sigue las faldas del reformador franciscano fray Pedro de Villacreces. Pedro de Villacreces, vallisoletano, funda, cerca de Aranda, el Convento de la Aguilera. A su disciplina se acogerán, a partir de 1404, tres hombres de máxima relevancia para la Orden: Pedro de Santoyo, Pedro Regalado y Lope de Salazar.

Lope de Salazar fue uno de esos ejemplos de santidad en extremo rigorista que molestaba a muchos. Siguió de cerca las enseñanzas evangélicas que le habían sido transmitidas por Villacreces (en sus conventos no se admitían más de doce miembros, el número de los apóstoles), enseñanzas que heredaban los preceptos de Francisco de Asís y las reglas antiguas de la Orden. La frugalidad, la austeridad en todo y el énfasis en la pobreza fueron siempre batallas de Lope de Salazar (y un motivo de entre los principales de la *Revelación*, si bien genérico en el ámbito franciscano, ya que se encuentra, de antiguo, en varias composiciones del CB y, acabando el siglo, en la VC de Mendoza). El mismo Salazar, hacia finales de 1460 rechazaba explícitamente, aunque también tópicamente, las ascendencia noble que le atribuían algunos, al arrimo de la familia Salinas, parientes del primer conde de Haro, alundiendo en las segundas *Satisfacciones* (artículo 11) a aquellos que, como él, «somos hijos de cavadores» (*Apud* Lejarza & Uribe 1957): recordemos la preeminencia de los labadores en la *Revelación*, el primer estado de bienaventurados con que se encuentra el narrador.

17. Tuvo sepultura en el convento de clarisas próximo al Hospital de la Vera Cruz, fundación del primer conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco. Entre los libros que el Conde donó al Hospital figura un «Libro llamado Regla de frayles menores de San Francisco que dio Fray Lope al señor conde de Haro. Intitúlase Flos minorum; contiene diez breves tratados que concluyen y demuestran toda la verdad de la perfección y imperfección del fraile menor, si lo quisiere entender y recovir sanamente sin desviar. Está escrito de mano, en romance, en 75 ojas». Lawrence (1984: 1094, n. 72) piensa que se trata de las *Reglas y formas de vivir, constituciones y catecismos para el gobierno de los religiosos* que fray Lope redactó para el gobierno del convento de Santa María de los Ángeles en Santo Domingo de la Calzada.

El estilo de vida de los reformadores era desde luego propicio a delirios, visiones e iluminaciones. Éstas son frecuentes, por ejemplo, en la vida de Francisco de Asís y, así, las refieren sus primeros biógrafos, tal Buenaventura, en su *Leyenda de San Francisco*; o Tomás de Celano, en su *Vida de San Francisco*, donde en el capítulo xvi nos narra una visión relativa a la Virgen y la pobreza, cuya interpretación:

Los hijos reconocerán también los solícitos cuidados de su bondadosa Madre y sentirán especial fervor para seguir constantemente sus veneradas enseñanzas. Si ella les protege, nada pernicioso sucederá a la Orden y no pasará impune por la viña del Señor el hijo de Belial. Ella, santa, emulará la gloria de nuestra pobreza y no permitirá que las nubes de la soberbia oscurezcan los elogios de la humildad.¹⁸

Son motivos cercanos a la *Revelación* (la intervención de la Virgen, la amenaza del diablo, la pobreza, la nube de soberbia). La escritura de la visión, por otra parte, la lleva a cabo *otro*, y no el propio Francisco. En esa narración existe una conciencia de la emulación y, por tanto, de la narratividad de las visiones: la conversión del santo de Asís tiene puntos similares a la de Pablo en Damasco o a la de Agustín de Hipona. En cualquier caso las visiones de Francisco de Asís se presentan como visiones reales, mientras que la *Revelación* de Lope de Salazar es, con toda evidencia, una visión literaria, tanto en el fondo como en la forma. La visualización, que no necesariamente la visión, de otro lado, es un modo de propaganda y difusión característico de la predicación en general y de la franciscana en particular.¹⁹

La atribución de esta *Revelación* literaria a fray Lope de Salazar, no parece, en principio, que carezca de fundamento. Los villacrecianos, entre los que se contaban Pedro Santoyo y Lope de Salazar, se mantuvieron fuera de la Observancia Regular, lo que provocó tensiones entre los observantes y los reformistas no acogidos a la Observancia. Las lenguas de la emulación descargaron su veneno contra Salazar y en 1457 fue convocado a examen por el Real Consejo para declarar contra quince acusaciones o cargos vertidos contra él, sus frailes o el modo en que estos se hallaban sujetos. La Custodia de Santa María de los Menores, de la que él era guardián y fundador al mismo tiempo, se encontraba seriamente amenazada e incluso su mantenedor, el conde de Haro, que poseía el patronazgo jurídico y la propiedad de los bienes inmobiliarios y fincas de que disfrutaban los frailes, se había indispuerto contra el fiel Salazar. Durante el proceso Lope de Salazar escribió dos *Satisfacciones* en las que refutaba cada uno de los cargos que se le imputaban, entre ellos acusaciones de *incontinentia* de sus frailes en relación con las religiosas de Santa Isabel de Briviesca,²⁰ o el más grave, desde el punto de vista romano, de haber

18. *Apud* Legísima & Gómez Canedo 1949: 400.

19. Del efecto de las imágenes no deja de hablar Lope de Salazar, por ejemplo, en un texto reglamentario como las *Constituciones*, en cuyo capítulo iv nos refiere la decoración «con devociones e pinturas fructuosas» de la iglesia de Santa María de Linares (*Apud* Lejarza & Uribe 1957).

20. De hecho, Pío II, por bula de 17 de abril de 1459, desliga a las terciarias de Santa Isabel de la jurisdicción de fray Lope, sometiéndolas a la obediencia de fray Frutos, Visitador general de los monasterios de Tordesillas así como de algún otro de clarisas. Parece que las aguas volvieron a su cauce y en una nueva bula de Pío II de 16 de julio de 1460, se satisface y restituye a fray Lope en la dirección y gobierno de los

implantado regla nueva con visos de herejía. Pues bien, el artículo VII está consagrado por entero a las revelaciones. Allí aclara, dejando a entender que se le daba fama de visionario (*Apud Lejarza & Uribe 1957*), que

[...] cuanto a mí, según vos dije, no me picará la vanagloria de las revelaciones de santos, non de ángeles, salvo la desesperación, e cuita, e ansia, [e] trabajos, e dolores, e impulsiones, e colafizaciones, e resistencias, e contrataciones de los enemigos infernales e de mis pasiones. Los cuales óbices e adversarios míos me repugnan venir al estado que deseo mucho más llorar mis pecados e vencer los diablos e pasiones, que ver ángeles, non santos, non resucitar muertos, non otros milagros facer mayores.

El olor a santidad, como vemos, era un arma de doble filo. Lo cierto es que Salazar era tan reticente acerca de las visiones que se le atribuían (o que quizás él mismo había experimentado) como con las de sus hermanos y hermanas, temiendo siempre más que fueran obra y locución diabólica que iluminación divina. Las revelaciones eran objeto de exposición pública a la comunidad, así que eran examinadas por ésta, como indica el propio Salazar. Una vez reconocidas como auténticas, esto sí, fray Lope no tenía ningún inconveniente en que fueran divulgadas. En otro lugar, el *Memorial contra las laxaciones y abusiones de preladados y súbditos*, trata de distinguir el proceso de una auténtica revelación de una falsa (*Apud Lejarza & Uribe 1957*):

La décima sexta es, cualesquiera sentimientos de Dios o revelaciones que alguno haya, por espirituales que parezcan; que crean, por cierto, que son de escupir, mayormente si en el principio son placenteras y gozosas, y en medio son turbadas, y en el fin son amargas y tristes, que todo lo tal es del diablo. Y lo que de Dios es, suele ser, por el contrario, en el principio áspero, en el medio suave y en el fin gozoso y fructuoso.

De acuerdo con esta descripción, la *Revelación* de SA9a sería de género diabólico, pues inicia su proceso asistiendo a circunstancias gozosas, como la visión de los bienaventurados, la salvación del religioso en el juicio por mediación de la Virgen, y acaba en el descenso al infierno de las pasiones. Ahora bien, hasta el descenso al infierno (vv. 649-788) la estructura del poema es claramente la de una *comedia*. Por otro lado, habría que tener en cuenta que la narración acerca de los que se encuentran atrapados por sus pasiones en el infierno finaliza con un canto esperanzado a la redención colectiva y ahistórica.

Sea lo que fuere y a pesar de varias coincidencias que remiten al fondo devocional común del franciscanismo, ni las ideas de fray Lope acerca de las revelaciones y, quizás menos, el estilo de la escritura del reformista, invitan a pensar en que, efectivamente, la *Revelación* sea un poema autobiográfico. La vida conventual en

monasterios de Santa Isabel de Briviesca y Santa María de la Bretonera, al tiempo que se autoriza a éstas el paso a la Orden de Santa Clara. De todos modos, tras la muerte de fray Lope, los núcleos reformistas de su Custodia se convirtieron definitivamente a la Observancia, perdiendo su autonomía original.

la Custodia de Lope de Salazar era estrechísima, por otra parte, y ésta es una lectura que habría rechazado Salazar por contraria a las previstas en el programa propio de su vida espiritual, tal y como se formula en el capítulo «De los oficios contemplativos», del *Memoriale Religiosis*, XII. Pocos libros, todos de religión, copiados por los propios frailes en materia poco costosa (incluso si su letra no fuera del todo conveniente), a no ser que les fuera regalado pergamino; alabanza de la humildad, de la santa rusticidad, vigilancia en la soberbia del conocimiento. Las características particulares de la reforma villacreciana son estrictas con respecto a la lectura y la oración de los frailes y monjas, lectura que debe ser lo más reglamentaria posible, de oficio. Sobre todo el fragmento final de la *Revelación*, donde se da pie a la entrada de materiales pertenecientes a la literatura mitológica y pagana no empujan a pensar en una lectura de la *Revelación* en el ámbito de la clausura o la austeridad conventual.

Pero, si la *Revelación* nació, de alguna manera, de las circunstancias que acabo de relatar, bien sumándose a la espiritualidad villacreciana, bien como texto polémico (que haría un flaco favor al propio fray Lope, al atribuirle una visión que él mismo habría podido considerar como diabólica, aunque su lectura en SA9a no pueda ser ésta),²¹ ¿a qué círculo responde la contextura espiritual-cortesana del poema? En primer lugar hay que tener en cuenta que los frailes y monjas de la reforma villacreciana pertenecían a estratos variados de la sociedad de su época, entre ellos la nobleza. A los doce años de existencia de las fundaciones femeninas se cuentan hasta sesenta profesas de todas las clases sociales y edades, como explica el propio Salazar en sus *Satisfacciones* segundas, artículo 10: «una sola mochacha sentía entre ellas, mas todas las otras son adultas e de la edad. Las unas de 18 años fasta 25, e las otras desde 25 fasta 40, e las otras entre 40 hasta 60 [...], dellas aldeanas, e dellas ruanas, e dellas fijosdalgo, e dellas caballerosas...» (*Apud* Lejarza & Uribe 1957). Los frailes villacrecianos eran conocidos como los del conde de Haro. En efecto, Beatriz Manrique, esposa del Condestable Pedro Fernández de Velasco, toma a expensas suyas, en 1448, la fundación de un monasterio bajo la advocación de Santa Isabel, y encomienda su cuidado y dirección a su confesor, que no es otro que fray Lope de Salazar. La relación de las mujeres de la casa de Haro con las fundaciones femeninas y las atenciones que les prodigaron son bien conocidas, y así la describen, en sus momentos iniciales, Lejarza y Uribe (1957: 414):

Después de un breve compás de espera en la campaña de expansión emprendida, fray Lope se lanzó por nuevos derroteros a ampliar su Reforma con la institución de comunidades de mujeres, que sirviesen a Dios en el rigor de su género de vida. Mas no lo hizo por propio impulso, sino 'a instancias e encargamiento de la devota señora e madre nuestra la Condesa' y 'con asaz trabajos de mi espíritu'. Según se desprende de sus escritos estas comunidades fueron las de Santa Isabel de Briviesca, la de Nuestra Señora de la Bretonera, en Belorado, y una tercera que no se sabe dónde ni cuándo fue, pero se supone que en la

21. Quede claro que no postulo esta comprensión para la interpretación del texto en SA9a, sino para un texto anterior, quizás su antígrafo, en un contexto más *inmediato*.

villa de Pineda. Todas tres fueron de religiosas de la Tercera Orden de Penitencia, encerradas en perpetua clausura.²²

¿Fue la *Revelación* un poema pensado específicamente para la lectura femenina si no de las monjas de estricta clausura, sí del espacio devoto de doña Beatriz Manrique? La centralidad de la figura de la Virgen y el modo en que se trata a las mujeres ilustres de la antigüedad en la parte final de la *Revelación* (vv. 753-788) podría apuntar esta lectura, no del todo descabellada, creo.

Por lo que se refiere al entorno masculino se me representan algunas relaciones inevitables. La corte y casa de Pedro Fernández de Velasco es una de las más eruditas de la Castilla del siglo xv, y probablemente sólo le va a la zaga, entre los seglares, a la de su íntimo amigo el Marqués de Santillana, que conoció bien las tierras de la reforma cuando estuvo en Briviesca junto a Pedro Fernández de Velasco con motivo de los esponsales entre Blanca de Navarra y Enrique IV. En 1440 los dos acompañantes de la princesa debieron entrevistarse, en el camino a Valladolid que seguían, con Alonso de Cartagena, que le dirigió entonces, al de Velasco, la conocida *Epistula* sobre los estudios literarios (que por cierto desaconsejaba la lectura de textos de ficción y recomendaba centrarse en la literatura moral y religiosa; *vid.* Lawrence 1979). Las lecturas del conde de Haro fueron más amplias de lo que Alonso de Cartagena sugirió (cf. Lawrence 1984), e incluían tener noticia abastada de los clásicos, tanto como podía ser posible entonces y en Castilla. La proyección cortesana de la parte final de la *Revelación* podía tener una recepción muy apta en este ámbito. Fuera o no así, en torno a Salazar se cierne el grupo intelectual más representativo de mediados del xv en Castilla: Pedro Fernández de Velasco por un lado, su protector, a pesar de las diferencias de última hora; Íñigo López de Mendoza, el amigo de su protector, encandilado, supongo que a instancias de éste, por la figura de Pedro de Villacreces, que sitúa a la par del dominico san Vicente Ferrer en uno de sus conocidos poemas alegóricos que puede leerse, por ejemplo, en SA8, la *Canonización de Vicente Ferrer y Pedro de Villacreces* y también el soneto 41;²³ Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos, que mantuvo correspondencia de altura tanto con Velasco como con Mendoza y que, como Obispo de tal Diócesis hubo de seguir, muy de cerca, las reformas villacrecianas, al tiempo que defendía un modelo de lectura para seglares que puede aproximarse al que se desprende de la *Revelación*. El círculo de relaciones literarias (*vid.* sobre las relaciones literarias Deyermond, en estas actas) puede ampliarse si tenemos en cuenta

22. De las lecturas femeninas en el claustro viene dando noticia puntual Pedro Cátedra en una serie de estudios fundamentales. Dato es por de sobra conocido la adscripción de algunas piezas de literatura religiosa a los conventos femeninos, como el *Nacimiento* de Manrique para el convento de Calabazanos o el *Auto* de la Bretonera, precisamente. Son obritas que por su dramatismo más o menos explícito se conciben fácilmente en el espacio de una lectura colectiva. De hecho la *Revelación* admite una lectura dramatizada apoyada en las rúbricas. Nótese, a otros propósitos, que tras la muerte de Salazar las monjas de la reforma pasaron a la Segunda Orden de Penitencia, que no las obligaba ya a la clausura.

23. Con respecto a la fecha de la *Canonización* son precisas las puntualizaciones de Lapesa (1957: 237-238): «La *Canonización* hubo de componerse antes de que Calixto III, el 3 de junio de 1455, incluyese en el catálogo de los santos al predicador valenciano y no a fray Pedro de Villacreces, reformador de la orden franciscana en Castilla. Don Íñigo no tardó en dirigir al pontífice el soneto xli, en que solicitaba para las virtudes de fray Pedro el mismo solemne reconocimiento logrado por las de San Vicente».

la relación de fray Íñigo de Mendoza con Santillana, por vínculos familiares, un tanto lejanos y, con Alonso de Cartagena, por idéntica circunstancia. Baste recordar que es a su madre, Juana de Cartagena, a la que dedica su *VC*. Román queda un poco más alejado de esta red, pero está ligado estrechamente a Isabel la Católica y a su corte que, en definitiva, es el vértice que aglutina o discrimina las varias tendencias literarias existentes en materia religiosa.

La cronología para la interpretación de la recepción y difusión no siempre tiene por qué ser discreta. Por otro lado, con respecto a la situación topológica de este texto en la biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca hay que tener en cuenta, también, el catálogo de esta librería, especialmente surtida de textos de Santillana. No es extraño en una Salamanca universitaria que acogerá a un gran lector de los clásicos y un digno hijo y heredero intelectual del Marqués, el futuro cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495).

La formación de SA9a es posterior a varias de las fechas que acabamos de manejar, en torno a la mitad del siglo xv (hasta 1463) y, sin embargo, de ellas proceden las venas del linaje y del contexto histórico y cultural que sirven de fondo a una idea meditada de la compilación, una idea interpretativa, no sólo de los textos sino, sobre todo, de una cultura.

O Clarissima mater...
Ora pro nobis
Ad tuum natum,
Stella maris,
Maria.

TABULA ORIGINAL SA9A

TABULA CRÍTICA SA9A

Jhesus

Las obras que ay en este cançionero son las siguientes:

- [1] El *Vjta Xristi* trobado por fray Jñjgo de Mendoça a hojas J
- [2] Las Coplas de la Verónjca hechas por fray Ambrosio a hojas xxvij
- [3] Vnas coplas hechas por el comendador Roman a la çena de *Nuestro Señor* a hojas xlj
- [4] Otras del mjsmo Roman a la Pasión a hojas xliij
- [5] Otras del mjsmo Román a la Resurección a hojas ljx
- [6] Revelaçión que fue mostrada a Lope de Salazar por un ángel a hojas lxxij

(a) 5 folios en blanco

(b) f. 6r: Dela Bibliotheca del Colegio mayor de Cuenca

[A+B] f. 6v: Bachiller Fernando de Çigales, *Epitaphium+Epitafio*

[C] f. 7r: Tabla

(c) f. 7v-8v = Ø

[1] FIM, *Vita Christi*: f. 9r-33vb || f. 1r-25v

[2] FIM, [Coplas] para el rey: f. 33vb-34va || 25vb-26va

[3] FIM, *Las del frayle*: f. 34vab-35rab || f. 26vab-27rab

[3.1] FIM, *Primer Retulo de la muerte*: 34vb-35ra || 26vb-27ra

[3.2] FIM, *La muerte en el otro Rótulo*: 35rab || 27rab

[4] FIM, *Coplas de la Verónica*: f. 35va-41va || f. 27va-33va

[5] CR, *Gozos, cuchillos*: f. 41va-44ra || 33va-36ra

(d) f. 44rb-48v || 36rb-40v = Ø

[6] CR, *Cena, Pasión y Resurrección*: f. 49r-81ra || f. 41r-73ra

[6.1.] CR, *Introducción*: f. 49r-50va || f. 41r-42va

[6.2.] CR, *Cena*: f. 50vb-52ra || f. 42vb-44ra

[6.3.] CR, *Introducción*: f. 52r-52vb || f. 44r-44vb

[6.4.] CR, *Pasión*: f. 52vb-67ra || f. 44vb-59ra

[6.5.] CR, *Introducción*: f. 67r-67va || f. 59va-73ra

[6.6.] CR, *Resurrección*: f. 67va-81ra || f. 59va-73ra

[7] A, *Revelación*: f. 81v-86v || f. 73v-78v

(e) f. 87-88 || f. 79-80 = Ø

[D] GT, *rúbrica*: f. 89v || 81v

* Ofrezco una doble numeración: desde el primer folio del manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca 2762 y desde la numeración establecida a partir de la *Vita Christi* de Mendoza.

TABULA CRÍTICA SA4

h. 3 guarda: De la Bibliotheca del Collegio Mayor de Cuenca

[1] A, *Confesión en verso*: f. 1r-v

[2] GM, *Querrela de la gobernación*: f. 1v-2v

[3a] ILM, *Doctrinal de privados*: f. 2v

[3b] ILM, *Doctrinal de privados*: f. 3r-5r

[4] FIM, *Vita Christi*: f. 5v-30r

(a) f. ¿27? = Ø

(b) f. 31-33 = Ø

[5] PGF, "Muy glorioso contemplar", 6vv., *Santa Pasión (probatio pennæ)*: f. 33v

[6] FIM, *Vita Christi*: f. 34r-37r

[7] PGF, *Santa Pasión*: f. 38r-67v [falta el bifolio interior del cuadernillo F(16)]

[8] PGF, *Glosa del Ave María*: f. 67v-69v

[9] PGF, *Glosa del Pater Noster*: f. 69r-70^{bis}v

[10] PGF, *Sobre los ángeles*: f. 70^br-v

[11] FIM, *Vita Christi*: f. 71r-119r

[12] FIM, *Muy alto e muy poderoso príncipe, rey e señor*, «las gracias más espeçiales»: f. 119r-120va

[13] FIM, *Éstas son las que ha de tener el frayre*: f. 120vb-121ra

[13.1] FIM, *Primer rótulo de la muerte*: f. 121rb-va

[13.2] FIM, *Otro rótulo*: f. 121va-122r
(c) f. 122v = Ø

[14] FIM, *Sermón trobado* (1479): f. 123r-136r
(d) f. 136v = Ø

[15] FIM, *Regimiento*: f. 137r-146r

(e) f. 146v, 147-148 = Ø

[16] CR, *Gozos, cuchillos*: f. 149r-153v

(f) f. 154 = Ø

JUAN MIGUEL VALERO MORENO
Universidad de Salamanca & Semyr

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ, Ángel & Jacobo SANZ HERMIDA (1999), *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- ALONSO RODRÍGUEZ, Bernardo, ed. (1972), Juan Alfonso de Zamora, *Ars et doctrina studendi et tacendi*, Salamanca, Universidad Pontificia («Bibliotheca Salmanticensis», 2).
- BELTRÁN PEPIÓ, Beltrán (1999), «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña, Toxosoutos («Biblioteca Filológica», 1), pp. 9-54.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicente (1995), «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, 55, pp. 233-265.
- (1996), «Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición», *Romance Philology*, 50/1, pp. 1-19.
- (2002), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica («Anejos de Biblioteca Clásica: Poesía», 2).
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (2001), *Poesía de pasión en la Edad Media. El 'Cancionero' de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, SEMYR («Documenta», 1).
- DINZELBACHER, Peter von (1991), *Revelationes*, Turnhout, Brepols («Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental», 57).
- DUBY, Georges (1979), *Saint Bernard. L'arte cistercien*, París, Flammarion.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1983), «Un cancionero salmantino del siglo xv: el ms. 2762», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, pp. 217-235.
- GARCÍA, Michel (1979), «Les Coplas a la Verónica», *Ibérica*, 2, pp. 171-180.
- GODDING, Philippe (1973), *La jurisprudence*, Turnhout, Brepols («Typologie des Sources du Moyen Âge», 6).
- GRÖBER, G. (1887), «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, pp. 337-670
- HAWORTH, Kenneth R. (1980), *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius «Psychomachia»*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1980.

- INFANTES DE MIGUEL, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca («Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos», 267).
- LAPESA MELGAR, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAWRENCE, Jeremy N. H., ed. (1979), *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (1984), «Nueva luz sobre la biblioteca del Conde de Haro. Inventario de 1455», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, pp. 1073-1111.
- LE GOFF, Jacques (1999), *Saint François d'Assise*, París, Gallimard.
- LEGÍSIMA, Juan R. de & Lino GÓMEZ CANEDO, trads. (1949), *San Francisco de Asís*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. [2ª. ed.]
- LEJARZA, Fidel de & Ángel URIBE (1957), «Introducción a los orígenes de la Observancia en España», *Archivo Ibero-Americano*, 17, pp. 17-945.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, ed. (1990), Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Florencia, La Nuova Italia («Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia», 61).
- ORDUNA, Germán, ed. (1987), Pero López de Ayala, *Libro de poemas o Libro rimado de palacio*, Madrid, Castalia («Clásicos Castalia», 156).
- PATCH, Howard Rollin (1950), *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge Mass., Harvard University Press. [Traducción castellana de Jorge Hernández Campos (1956), *El otro mundo en la literatura medieval. Seguido de un apéndice: La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, por María Rosa Lida de Malkiel, México, Fondo de Cultura Económica.]
- POST, Chandler Rathfon (1915), *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1968), *Fray Íñigo de Mendoza y sus 'Coplas de Vita Christi'*, Madrid, Gredos («Biblioteca Románica Hispánica», 4. Textos).
- TAYLOR, Barry (2000), «Santillana and Allegory», en Alan David Deyermond, ed., *Santillana: A Symposium*, Londres, Department of Hispanic Studies of the Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 28), pp. 39-51.