

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**“EN EL VISO A MÍ PRISO”:
ECOS TROVADORES EN UN *DISCOR*
DE DIEGO DE VALENCIA DE LEÓN**

ISABELLA PROIA

Università degli studi di Roma “La Sapienza”

La obra del franciscano Diego de Valencia de León, que aparece reunida en el *Cancionero de Baena*, representa sin lugar a dudas una etapa de la lírica tardomedieval castellana aún estrechamente vinculada a la herencia de Provenza y del norte de Francia¹, a menudo -aunque no siempre- a través de la mediación gallego-portuguesa. Para Rafael Lapesa, la lírica que floreció en las cortes de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV, en cuyo marco se inserta la producción poética de fray Diego,

revela indudable continuidad con la gallego-portuguesa de cincuenta o cien años atrás; pero se aparta de ella en muchos rasgos, esenciales a veces. Es posible que si no se hubiera perdido casi toda la producción de la época intermedia (1325-1360), la casi desaparición de unos géneros y temas o el cultivo de otros nuevos se presentaran como parte de un proceso gradual de renovación, aminorándose el contraste.²

Por eso, la estudiosa italiana Jole Scudieri Ruggieri observaba a su vez:

¹ Véase sobre todo Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Les thèmes, les genres et les formes*, Rennes, Plihon, 1949-1953, reimpr. facs. Genève-Paris, Slatkine, 1981, *passim*. Para la cuestión del influjo francés, véanse Frederick B. Luquiens, «The ‘Roman de la Rose’ and medieval Castilian literature», *Romanische Forschungen*, 20, 1905, págs. 284-320, Chandler R. Post, *Mediaeval Spanish allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915, Amédée Pagès, «Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIV^e au XV^e siècle», *Romania*, 58, 1932, págs. 29-43 y finalmente, del mismo autor, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-Paris, Edouard Privat (Bibliothèque méridionale), 1936.

² Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pág. 10.

A supplirvi non resta che prestare la maggior attenzione alle voci gracili e lontane che ci giungono da quella importante raccolta e dai pochi altri frammenti anteriori reperibili, e cercare di spiegarne le divergenze sottili dal mondo poetico precedente³.

Y más adelante se preguntaba:

Quali elementi sono confluiti in questa lirica nuova, flessibile, elegante, in cui sembrano riassumersi le aspirazioni di una “gaya sciencia”, nuova per la Castiglia e affiorante fra consuetudini antiche? Quale svolta, pertanto, essa documenta nella storia della lirica, e di conseguenza nella vita ideale che la muove?⁴

A este propósito, podría resultar muy provechoso estudiar a fondo una obra tan culta y acabada como es la de fray Diego (de la que estoy preparando una edición para mi tesis doctoral) y en particular su compleja lengua, la cual no ha recibido todavía la debida atención por parte de los estudiosos: en efecto, en la única monografía⁵ que se ha ocupado hasta ahora del poeta leonés sólo se examinaban los aspectos estrictamente temáticos de su producción, sin ahondar en los abundantes problemas lingüísticos que plantea. Por el contrario, creo que un estudio detallado de su léxico permitiría enriquecer nuestros conocimientos acerca de las deudas de la lírica castellana de los siglos XIV y XV con la tradición poética de área ibérica y, en general, galorrománica.

Como muestra de la riqueza y complejidad de la lengua poética de fray Diego y de su gran interés a la hora de investigar la deuda de esta generación poética con la precedente tradición lírica, he escogido el *discor* número 506 del *Cancionero de Baena* (ID 1632), y muy en particular querría llamar la atención sobre un pasaje a mi parecer muy interesante.

Leamos la primera estrofa del poema⁶:

En el viso
a mí priso
con grant fuerça de Amor
cuerpo lisso,
5 *muy en viso,*
que non vi tal nin mejor.
Con grant dolor
-ay pecador!-
en pessar será mi risso,
10 por ser mi cor

³ Jole Scudieri Ruggieri, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, Mucchi, 1980, pág. 178.

⁴ *Ibid.*, pág. 201.

⁵ Wolf-Dieter Lange, *El fraile trovador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia de Leon (1350?-1412?)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (Analecta Romanica, 28), 1971.

⁶ Cito por la edición que estoy preparando para mi tesis doctoral.

su servidor
de la que non quier nin quiso.

El lugar textual que me propongo examinar en esta ocasión es el representado por los versos 4-5 (“cuerpo liso / muy enviso”, evidenciados en cursiva en el texto), que presentan diversos problemas de interpretación: ante todo reflexionaré sobre el significado y las ocurrencias de los términos *cuerpo*, *liso* y *enviso*, intentando resolver los problemas interpretativos que plantean los versos en cuestión, y en segundo lugar trataré de llegar a unas conclusiones, evidenciando unas posibles incidencias de la lírica galorrománica, en particular de la provenzal.

El primer término sobre el cual querría reflexionar es el sustantivo *cuerpo*, cuyo sentido es el de ‘persona’, evidentemente, según un uso jurídico⁷ y literario documentado en la lengua castellana ya desde antiguo. Esta acepción no aparece registrada en *Autoridades* ni por Covarrubias, pero sí es recogida por DCECH⁸ y en el *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*⁹. A continuación proporciono un listado de testimonios literarios que ilustran esta acepción de *cuerpo*:

Dixol: ‘fijo, cuerpo onrrado, nombre de buen señor (282.10)

E dixol: ‘fijo Ruy Gonçales, cuerpo muy entendido (282.21-22)

Fijo Suer Gonçales, cuerpo tan leale (320.19-20)

Fijo, cuerpo honrrado (320.25-26)

Fijo Ruy Gonçales, cuerpo tan sabido (320.31-32)

E no ganades aquy nada, que para el cuerpo traidor asaz ymos de compañía (328.18-19)

(*La leyenda de los Infantes de Lara*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Ducazal, 1896, 1ª edición).

Atrégoles los cuerpos de mal e de ocasión (v. 1365)

I mercarán el pan de los tus alçados por oro i plata i cuerpos i algos (v. 1871)

(*Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1944-1945, 2ª ed. [1ª ed. 1908]).

Allí el conde Fernando, cuerpo de buenas mañas (226 a)

(*Poema de Fernán González*, ed. Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Castalia, 1955).

⁷ Uso del que parecen quedar rastros en expresiones como *perder el cuerpo* (‘morir’) y *matar el cuerpo* (‘matar’): véase Ramón Menéndez Pidal, ed., *Cantar de mio Cid. II: Gramática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, 2ª ed. (1ª ed. 1908), § 133, y también *III: Vocabulario*, s. v. Es incluso posible que sea en Francia sea en la península ibérica este particular significado de *cuerpo* y del correspondiente *cors* descendiera justamente de antiguas fórmulas jurídicas (cfr. Jole Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, págs. 280-281, nota 5).

⁸ Joan Coromines y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980, s. v.

⁹ Lloyd A. Kasten y Florian J. Cody, *Tentative Dictionary of Medieval Spanish (second edition, greatly expanded)*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001, s. v.

El cuerpo benedicto propheta verdadero (294 a)
(Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. Brian Dutton, en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992).

El confessor glorioso, un cuerpo tan laçrado (226 a)
(Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. Aldo Ruffinatto, en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992).

El rey Architartres, cuerpo de buenas manyas (147 a)
¡Bien aya atal huéspet, cuerpo tan acordado / que tan buen galardón da a hun hospedado!
(635 c-d)
(*Libro de Apolonio*, ed. Dolores Corbella, Madrid, Cátedra, 1992).

Yo-l dixei: ‘¡En buena hora sea / de vós, cuerpo tan guisado!’ (988 e-f)
(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, 1ª edición).

El vocablo también resulta documentado en la lírica gallego-portuguesa, como se ve por ejemplo en este pasaje de Martim Codax:

Eno sagrado en Vigo, / bailava corpo velido. / Amor ei! / En Vigo, no sagrado, bailava
corpo delgado. / Amor ei! (cantiga núm. 91.3).¹⁰

De hecho, en la definición que da del término *corpo* el glosario del *Cancioneiro da Ajuda*¹¹ se ilustra también esta acepción, en el último punto:

* Parte material do homem e do animal (“senhor do corpo delgado”, v. 1 de la cantiga núm. 292, de Pero da Ponte)

* Vida (“perç’eu o corp”; e vos perdedes i / vossa mesur(a) e quant’eu valh’en mi”, v. 6 de la cantiga núm. 445, de Fernan Gonçalvez de Seavra)

* *Tolher o corpo a alguem*: danificá-lo, aleijá-lo (“tolhe-mi-o corpo qua ja nunca dia / esté, nen noite, que aja sabor / de min, nen d’al que mi-á mais tolher”, vv. 17-19 de la cantiga núm. 104, de Pero Garcia, Burgalês)

* *Perda do corpo* (“perda do corpo e do sen”, v. 11 de la cantiga núm. 373, de Vaasco Praga de Sandin)

* *Aventurar o corpo*: (“selho corpo nõ auêt’am hy”, “o corpo caxa mui grã maloutia”, en *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti. Pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803 da Enrico Molteni*, ed. Enrico Molteni, Halle, M. Niemeyer, 1880, núm. 1505, vv. 13 y 21)

¹⁰ Además, expresiones muy parecidas a las utilizadas en las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas con el término *corpo* son frecuentes también en el ámbito de la poesía musical castellana del s. XVI: el CORDE registra por ejemplo las expresiones *cuerpo loçano*, *cuerpo garrido*, *cuerpo delgado*.

¹¹ *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas* (Revista Lusitana, XXIII), ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. I, s. v.

* No sentido de *pessoa* o termo era muito usado na península, tanto em textos épicos como em composições líricas. Nos textos relativos aos *Infantes de Lara* ocorre *cuerpo tan bueno, tan leal, tan sabido, muy entendido, sabedor*.

El mismo significado del término lo encontramos también en la lírica ultrapirenaica: además de designar el cuerpo físico, el francés antiguo y provenzal *cors* puede funcionar a veces como simple referente abstracto de atributos relativos a cualidades exteriores o anímicas de la persona¹². Jean Stefanini así lo explica:

Le corps, étant non seulement une réalité anatomique et physiologique, mais encore l'objet de toutes les relations juridiques, militaires, féodales, le lieu obligé de toute vie affective, le siège du péché, a servi à désigner la personne toute entière. Il reçoit ainsi des traitements, se voit attribuer des sentiments qui, nous semble-t-il aujourd'hui, concernent l'âme ou l'esprit seuls¹³.

El primer atributo que se refiere a *cuerpo* en el *discor* de fray Diego es *liso*, que *Autoridades*¹⁴ define como “igual y sin tropiezo”. Nebrija¹⁵ registra también el término: “liso | por cosa llana & rasa | *levis -e*”; y en DCECH, a *liso*, leemos: “voz común a todos los romances de Iberia, Sur de Francia, Alpes, Italia y Cerdeña; supone una base romance *LISIUS, de origen incierto, probablemente voz de creación expresiva, sugerida por el ruido del deslizamiento por una superficie lisa”.

Sin embargo lo que nos interesa aquí no es tanto la etimología del término, dudosa, cuanto examinar sus ocurrencias: según DCECH *liso* resulta documentado por primera vez en la literatura castellana precisamente en este *discor* de fray Diego y en un pasaje del *Libro de Buen Amor*:

La su boca pequeña, así de buena guisa; / la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa (435 *a-d*).¹⁶

A estos hemos de agregar los testimonios ofrecidos por el CORDE¹⁷, limitándonos al análisis de aquellos casos en los cuales el adjetivo se refiere a

¹² Para este aspecto, es imprescindible el estudio léxico de Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975; véanse en particular las págs. 45-46.

¹³ Jean Stefanini, *La voix pronomiale en ancien et en moyen français*, Gap, Ophays, 1962, pág. 348.

¹⁴ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1963, 1ª ed. (ed. facsímil de la edición de Fernando del Hierro, Madrid, 1726-1739), s. v.

¹⁵ Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, ed. Gerald J. Macdonald, Madrid, Castalia, 1973, s. v.

¹⁶ Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, 1ª ed.

¹⁷ *CORpus Diacrónico del Español*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

personas y no a cosas o animales. Resulta que *liso* y sus variantes constan ya en la *Estoria de España* alfonsí:

Et la su carne del su cuerpo tan lisa & tan colorada que non semeiaua que muerto era (fol. 255 r).¹⁸

Y, además de las dos ocurrencias registradas por DCECH, también en otro *dezir* de Diego de Valencia, fechado en 1405, y en este caso en rima precisamente con *enviso*:

El sol, quando nasce, lo faga enviso, / puro, sin manzilla e muy bienandante, / e sea loçano, polido, muy liso, / más que Absalón este noble Infante (núm. 227, vv. 193-196).¹⁹

En el *Cancionero de Baena* el vocablo se registra tres veces más, atribuido en una al “cuello de garça” de la dama loada por Ferrant Manuel de Lando:

Uñas de puro coral / entre sus manos tratava / e los pechos demostrava / más alvos que un cristal; / cuello de garça real / es el suyo blanco e liso / cuyo resplandor me priso / con semblante angelical (núm. 269, vv. 25-32).

En otra, al rostro de la bella de Ferrant Pérez de Guzmán:

Vuestra faz muy blanca, lisa, / jamás nunca sienta pena (núm. 551, vv. 45-46).

Y, por último, en una *pregunta* de Juan Alfonso de Baena, a propósito del cuerpo desnudo de una dama:

¿Qual gentil ombre farié mejor guisa: / quien su amiga toviere en camisa, / o toda desnuda en cuerpo muy lisa? / E dóvos de plazo abril con el mayo (núm. 415, vv. 17-20).

Otras ocurrencias, fechadas en época posterior a la recopilación de Baena, se registran en el *Bursario*, donde se describe un cuello blanco como marfil:

Esto hazen los cavellos rruvios, y el cuello blanco y liso como el marfil, y las tus manos, las quales te rruogo que vengan al mi cuello (págs. 204-205).²⁰

También en una *serranilla* de Santillana “que fizo el Marqués a sus fijas loando su fermosura”:

Carmiso blanco e liso / cada qual en los sus pechos, / porque Dios todos sus fechos / dexó, quando fer las quiso (pág. 15, vv. 21-24).²¹

Y, finalmente, en la *Crónica del rey don Rodrigo* de Pedro de Corral, a propósito de las piernas blancas como nieve de una doncella:

¹⁸ *Estoria de España*, II, eds. Lloyd A. Kasten y John J. Nitti, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

¹⁹ En todas las siguientes referencias al *Cancionero de Baena* voy a citar por la edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993.

²⁰ Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, eds. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

²¹ Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, eds. Angel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

E como ella e otras donzellas jugavan, alçó las faldas pensando que la no veía ninguno, e mostró ya quanto de las piernas; e teníalas tan blancas como nieve, e así lisas que no es persona al mundo que dello no atalantase (vol. I, pág. 448).²²

En cada uno de estos testimonios (excepto el más temprano, de época alfonsí) nos encontramos, pues, ante la alabanza canónica de la belleza femenina según lugares comunes que se remontan, casi siempre, a la tradición trovadoresca: en efecto, en la lírica provenzal²³ abundan las referencias a la lisura del cuerpo de la dama, a menudo junto con las referencias a la blancura de la tez, formando pareja los adjetivos *lis* e *blancs*. Ambas cualidades, blancura y lisura, se alababan por ser señales distintivas de la nobleza, a diferencia de la piel morena y áspera de los campesinos²⁴: “sieurs genz cors blancs e lis” (Arnau Catalan, *BdT* 27.3, v. 5) y “blanc e lis plus q’us amatist” (Guillem de Cabestaing, *BdT* 213.3, v. 19), representan unos ejemplos, entre muchos, de este *topos*.

De hecho la expresión que aparece en este *discor* (“cuerpo liso”) recuerda de cerca el *cors lis* de los provenzales, en sus variadas formulaciones:

Son belh cors lis (Aimeric de Belenoi, *BdT* 9.20, v. 38)

Cors graile, delgat e fresc e lis (Bertran de Born, *BdT* 80.19, v. 35)

Lo seu gent cors lis (Guillem de Cabestaing, *BdT* 213.8, v. 49)

Son cors bel e delgat, lis e gras, gai et amoros (Ricaud de Tarascon, *BdT* 422.1, vv. 36-37).

Finalmente, en un *descort* de Cerverí de Girona (“Pus Amors vol qu’eu faça sa comanda”) consta la ocurrencia que quizás se acerque más a la utilizada por fray Diego en su composición, un *discor* a su vez:

A, na cors lis! (*BdT* 434a.49, v. 41).

Expresión, esta última, que yo traduciría como ‘persona delicada’, la misma acepción en que a mi parecer la fórmula es utilizada por Diego de Valencia.

Antes de pasar a examinar el último vocablo, querría insistir en que el adjetivo *liso* tiene en el *discor* de fray Diego un significado diferente del recogido por *Autoridades* (“igual y sin tropiezo”) porque designa una *delicadeza* un tanto genérica y es atribuido a la persona entera, mientras que en todas las demás ocurrencias castellanas el término tiene un sentido más físico (de acuerdo con la definición de *Autoridades*) y es atribuido cada vez a partes del cuerpo concretas y bien determinadas (carne, faz, cuello, pechos, piernas y

²² Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos*, ed. James D. Fogelquist, 2 vols., Madrid, Castalia, 2001.

²³ El banco de datos consultado para la lírica provenzal es “Trobvers”, proporcionado por la siguiente página web: <http://trobvers.textus.org/Body.shtm>

²⁴ Cfr. Glynnis M. Cropp, *op. cit.*, pág. 159, nota 45.

también el cuerpo desnudo). En aquella acepción genérica, pues, el adjetivo utilizado por fray Diego no tiene ningún antecedente en la lírica peninsular, tanto en el ámbito castellano como en el gallego-portugués: es más, resulta que el uso de este adjetivo no consta ni una vez en el *corpus* de la lírica gallego-portuguesa²⁵. En el ámbito de esta lírica, en la acepción estrictamente física de ‘igual y sin tropiezo’ el adjetivo sería, en realidad, excluido por razones de poética ya que, como es sabido, en la escuela gallego-portuguesa la descripción de la belleza femenina se hace abstracta y estilizada y pierde los rasgos más físicos, concretos y sensuales en que se complacían los provenzales; en las *cantigas de amor*, en particular, a la dama se le dedican tan sólo epítetos genéricos como *fremosa*, *mansa* o también *ben-talhada*²⁶. En el sentido más genérico de ‘delicado’ este vocablo podría en cambio ser admitido, ya que designaría una cualidad bastante genérica de la persona y se acercaría, al fin y al cabo, al sentido del epíteto *ben-talhada*: no obstante, tampoco en esta acepción se registra el uso del término en el *corpus* de la lírica gallego-portuguesa.

Así llegamos al segundo adjetivo atribuido a *cuerpo* en el *discor* de fray Diego, *enviso*. El vocablo, del antiguo *anteviso*, luego contraído en *anviso* (variante más antigua) o *enviso*, significa “previsor, prudente” (DCECH²⁷); por lo tanto, en el pasaje que nos interesa, su sentido debería ser el de “sabio, sagaz”²⁸, muy frecuente en aquella época. Sin embargo la referencia explícita al aspecto exterior de la mujer que se hacía poco antes mediante el epíteto *liso*, hace surgir una dificultad interpretativa, la extrañeza de esta yuxtaposición de una cualidad física y una cualidad interior. Por otra parte, la interpretación del vocablo parece sin duda corroborada por la totalidad de los testimonios ofrecidos por el CORDE, todos relacionados con el ámbito semántico de la cordura.

Los testimonios más antiguos de la forma *enviso* figuran en el *Calila e Dimna* con 17 ocurrencias, de las cuales véase tan sólo este ejemplo:

Ca dizen que los reyes non vençen sinon seyendo envisos, et ser enviso es çelar las poridades (pág. 228).²⁹

Y en el *Libro de Buen Amor* se lee:

Quien toma dar deve, dízelo sabio enviso (173 d).³⁰

²⁵ Para el ámbito gallego-portugués he consultado los bancos de datos del Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega (<http://ilg.usc.es/tmilg/index.php>) y de la Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa de Mercedes Brea (<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2>).

²⁶ Para este aspecto, véase Jole Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, págs. 187-188.

²⁷ Joan Coromines y José Antonio Pascual, *op. cit.*, s. v. *ver*.

²⁸ Lloyd A. Kasten y Florian J. Cody, *op. cit.*, s. v. *enviso*.

²⁹ *Calila e Dimna*, eds. Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1985, 2ª ed.

Otro testimonio figura asimismo en las *Sumas de historia troyana* de Leomarte:

Criose aquel moço en casa de aquel pastor e pusole nonbre Aleyxandre; e era el mas fermoso moço que ala sazón se fallase. E salia muy en viso (pág. 150.27-29).³¹

En el *Cancionero de Baena* está documentado un gran número de ocurrencias del adjetivo (18), todas en la habitual acepción de ‘sabio, sagaz’. Cito tan sólo estos versos de Ruy Páez de Ribera, por parecerme bastante aclaratorios desde el punto de vista semántico:

E por que Fortuna fazer esto pueda, / farà de primero sus troques de visos, / agudos los necios, los torpes en visos / e assí desfará el pavón la rueda (núm. 294, vv. 21-24).

En el mismo *Cancionero* aparecen también tres ocurrencias del verbo *envisar*, cuyo significado es justamente ‘prever’, tal como lo demuestra este pasaje del *Libro de Alexandre*:

Devemos envisar lo que es de venir; / nunca puede al omne el mal tanto nozir / si antes que avenga lo sabe perçebir (1661 b-d).³²

Por lo tanto, resultaría por lo menos improbable que en el pasaje de fray Diego el vocablo tuviera otro significado, distinto del de ‘sabio, sagaz’.

En cuanto al escollo representado por la yuxtaposición de un epíteto estrictamente físico como *liso* y otro exclusivamente moral como *en viso*, la verdad es que este rasgo también parece tener un antecedente en la lírica provenzal: efectivamente, en la descripción femenina la yuxtaposición de rasgos físicos y morales era para los provenzales un recurso no infrecuente, aun jugando con la polisemia y la ambigüedad de *cors*, que designaba, como vimos, el conjunto de cuerpo y alma³³. Los siguientes ejemplos pueden a mi parecer ilustrar muy bien el recurso:

Amors, ricx fora s'ieu vis, / so·us plevis, / la bella cuy soi aclis, / e plus ricx, s'ieu fos devis / que·l sieus genz cors blancs e lis / saubes com ieu li soi fis (Arnaut Catalan, *BdT* 27.3, vv. 1-6).

Tant es sos cors gais et isneus / e complitz de bellas colors (Guiraut de Bornelh, *BdT* 242.60 vv. 14-15).

En el primer ejemplo *cors* es al mismo tiempo el sujeto de un verbo de conocimiento, el subjuntivo *saubes*, que depende de la proposición hipotética introducida por *ricx fora*, y el referente de dos adjetivos que designan

³⁰ Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. cit.

³¹ Leomarte, *Sumas de historia troyana*, ed. Agapito Rey, Madrid, Centro de Estudios Históricos (*Revista de Filología Española*, Anejo 15), 1932.

³² *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, 1ª ed.

³³ Cfr. Glynnis M. Cropp, *op. cit.*, págs. 157-161, y muy en particular pág. 160.

cualidades exteriores (*blancs* y *lis*). En el segundo, en cambio, al término *cors* se le atribuyen al mismo tiempo una cualidad física, *isneus* (que Lévy³⁴ traduce como “rapide, prompte”, en este caso ‘agile’) y otra anímica, *gais* (que es obviamente “gai, joyeux”³⁵).

Este rasgo, tan frecuente en la lírica occitánica, resulta en cambio del todo ausente en la escuela gallego-portuguesa, para reaparecer seguidamente en la lírica castellana del s. XIV. De hecho en este *discor* de fray Diego, tal como en otras composiciones de contemporáneos suyos como Villasandino, nos encontramos ante adjetivos inéditos -hasta la fecha- para describir la belleza de la mujer amada³⁶: *puro*, epíteto que define la belleza perfecta y sin tachas, *claro*³⁷ y *angelical*, que expresan la luminosidad y el esplendor casi ultraterrenales que irradia la figura femenina, *linda*, *noble*, *exçelente*, epítetos que designan una elegancia y nobleza de aspecto y de ademanes que se remonta, quizás, al motivo provenzal del *gen* (que es “à la fois la beauté physique et l’excellence courtoise. Ce terme a, pour ainsi dire, englobé les sens de *bel* et de *bon*; de plus, il a conservé une notion première de noblesse”³⁸), y finalmente *gentil* y *polida*, cuyo significado puede ajustarse al ámbito semántico del *ensenhamen* de los provenzales, definible como aquella educación exquisitamente mundana que se resume en la “étiquette de la politesse et des bonnes manières et la disposition psychologique de la courtoisie”³⁹ y se distingue a su vez del *saber* como conjunto de conocimientos adquiridos, en un sentido marcadamente intelectual. Y además de todos estos atributos, en este *discor* Diego de Valencia utiliza por primera -y única- vez en una descripción femenina el adjetivo *enviso*, cuyo significado resulta a su vez cercano al del provenzal *sen*: en las letras

³⁴ Emil Lévy, *Petit Dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1973, 5ª ed. (1ª ed. 1909), s. v. *isnel*.

³⁵ *Ibid.*, s. v. *gai*.

³⁶ Para una breve pero interesante reseña de la novedades léxicas de Villasandino y de algunos de sus contemporáneos véase Jole Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, págs. 213-239; véase también Rafael Lapesa, *op. cit.*, págs. 10-15 y 30-38.

³⁷ Para Rafael Lapesa el rasgo de la claridad que irradia la figura femenina sería debido a la influencia de la tradición árabe por una parte (véase Américo Castro, *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948, págs. 399-402), y por otra a la de la *Summa Theologica* (véase Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, CSIC: Instituto Antonio de Nebrija, 1942, pág. 293). Jole Scudieri Ruggieri sugiere en cambio el influjo de la escuela poética tolosana (*op. cit.*, pág. 220). Sin embargo, para los términos *claro*, *puro*, *angelical* y *gentil* se podría pensar también en el influjo del *Dolce stil nuovo* (para este aspecto remito a Eugenio Savona, *Repertorio tematico del Dolce stil nuovo*, 2 vols., Bari, Adriatica, 1973).

³⁸ Glynnis M. Cropp, *op. cit.*, pág. 155.

³⁹ *Ibid.*, pág. 161.

castellanas el vocablo se destinaba exclusivamente al elogio masculino, tal como lo demuestran todos los testimonios ofrecidos por el CORDE.

En conclusión, este análisis ha evidenciado unas interesantes intersecciones e incidencias de la lírica provenzal a nivel léxico y semántico, y también hemos visto que en el caso examinado las incidencias no se explican con la mediación del influjo gallego-portugués, que por otra parte es considerable en la obra de fray Diego. En el caso concreto del pasaje examinado nos encontramos ante el uso de una expresión (“cuerpo lisso”) que no parece tener antecedentes ni en la antigua literatura castellana ni en el *corpus* gallego-portugués, pero sí en la lírica provenzal: en particular la fórmula parece recordar de cerca la expresión “a, na cors lis!” que el trovador catalán Cerverí de Girona había utilizado en su *descort* “Pus Amors vol qu’eu faça sa comanda”. A esto hay que añadir que la forma estrófica del poema de fray Diego retoma un módulo frecuente en el *descort* provenzal y en el *lai* francés, y que diversos conceptos e incluso diversas rimas que figuran en ambas composiciones guardan cierto parecido. Por lo tanto, creo que para este caso se puede proponer un influjo directo de la tradición occitánica y, muy en particular, se puede sugerir que fray Diego conoció la obra de Cerverí de Girona, hipótesis que no parece descaminada si consideramos el marco histórico y cultural en el que se inserta la producción de Diego de Valencia de León.

Durante la segunda mitad del s. XIV y la primera mitad del s. XV se registró un notable incremento en los contactos culturales entre Castilla y Cataluña: esta tendencia, que empezó a manifestarse en las últimas décadas del s. XIV con el despertar cultural que siguió al período de las guerras civiles en Castilla, se intensificó luego, especialmente en lo que concierne a la lírica, durante el período de Fernando de Antequera. Y a éste último fray Diego debió de ser bastante cercano, según parece: a los siete hijos del héroe de Antequera dedicó su *dezir* encomiástico “Siete plantas reales”, recogido bajo el número 514 en el *Cancionero de Baena*. En esa época se tradujeron numerosas obras del catalán al castellano⁴⁰ y se multiplicaron también los viajes de poetas castellanos a la corte catalana: entre ellos hubo, como es sabido, el Marqués de Santillana, quien efectivamente cita en su *Prohemio y carta al Condestable de Portugal* a diversos poetas catalanes (Guillén de Bergadán, Pau de Bellviure,

⁴⁰ Cfr. Jaume Riera i Sans, «Catàleg d'obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIV i XV», *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, vol. VIII (*Àrea 7. Història de la Llengua*), editado por Antoni Ferrando, València, Institut de Filologia Valenciana, 1989, págs. 699-710.

Pere March, Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer y Ausiàs March⁴¹), y también viajó a Cataluña Enrique de Villena, que en su *Arte de trovar* vertió los preceptos de las *Leys d'Amor* y de otras artes poéticas provenzales e incluso dejó un espléndido retrato de la corte catalana de Fernando de Antequera, además de ser él mismo autor en catalán.

En consecuencia, en el cuadro de los contactos culturales entre Castilla y Cataluña que florecieron en esa época, se puede hipotizar que fray Diego llegó a conocer la obra de Cerverí de Girona, el cual, conviene recordarlo, tuvo para la literatura catalana de los siglos XIV y XV una importancia enorme tal como lo demuestran la transmisión casi ininterrumpida del *corpus* de sus obras y el papel de modelo poético e incluso moral que desempeñó a lo largo de estos siglos⁴². Además, están documentados los contactos que Cerverí tuvo con la corte castellana de Alfonso X en calidad de miembro del séquito de Pedro el

⁴¹ “Los catalanes, valencianos e aun algunos del Reyno de Aragón fueron e son grandes ofiçiales desta arte. Escrivieron primeramente en novas rimadas, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Después desto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís. Uvo entre ellos de señalados ombres, asý en las invenciones commo en el metrificar: Guillén de Bervedá, generoso e noble cavallero, e Pao de Benbibre adquirieron entrestos grand fama. Mosén Pero March, el Viejo, valiente e honorable cavallero, fizo asaz gentiles cosas e, entre las otras, escrivió proverbios de grand moralidad. En estos nuestros tienpos floresció mosén Jorde de Sant Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente conpuso asaz hermosas cosas, las quales él mesmo asonava ca fue músico exçellente; fizo entre otras una cançión de oppósitos que comiença: ‘Tos ions aprench e desaprench ensems’. Fizo la Passión de amor, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asý destos que ya dixe commo de otros. Mosén Febrer fizo obras nobles, e algunos afirman aya traýdo el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar e consonar. Mosén Ausias March, el qual aún bive, es grand trobador e omne de asaz elevado spíritu” (Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Prohemio e carta qu’el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*, en *Obras completas*, eds. Angel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, págs. 447-448).

⁴² El principal cancionero que nos ha transmitido la obra de Cerverí, el MS Sg, ha sido fechado entre 1350 y 1375 por Francesco Alfonso Ugolini en su edición diplomática («Il canzoniere inedito di Cerverí de Girona», *Reale Accademia Nazionale dei Lincèi. Memorie*, VI/5, 1936). Como es sabido, numerosos poetas catalanes en los siglos XIV y XV se inspiraron en su técnica versificatoria y sus poemas narrativos influenciaron en particular el género catalán de las *noves rimades*, que floreció en la primera mitad del s. XV. Para la transmisión y la influencia de la obra de Cerverí véase Stefano Maria Cingolani, «“Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation”: l’estudi sobre la difusió de la literatura d’entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV», *Llengua & Literatura*, 4, 1990-91, págs. 39-127 y del mismo autor, «La *Vida de Sant Alexís* catalana: *noves rimades* didattico-religiose fra Catalogna e Occitania», *Romanica Vulgaria-Quaderni* 12 (*Studi catalani e provenzali* 88), 1990, págs. 79-112.

Grande en 1269 (junto con los trovadores Dalfinet y Folquet de Lunel)⁴³: en aquella ocasión Cerverí hasta compuso un poema dedicado al rey castellano, la *Canço de madona santa Maria*, en el cual hace referencia a la lírica mariana de Alfonso el Sabio, y también otro poema inspirado en el género de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas, *Ayço es viadeyra*⁴⁴.

No hace falta recordar que la muy controvertida cuestión de si la poesía occitánica pudo ejercer (quizás a través de los poetas catalanes) una influencia en la lírica castellana de los siglos XIV y XV no ha sido examinada a fondo hasta la fecha, excepto en el ensayo de Pierre Le Gentil⁴⁵, cuyas conclusiones en muchos casos han sido puestas en tela de juicio, y en pocos estudios más recientes. Por ejemplo, la estudiosa italiana Jole Scudieri Ruggieri, tomando como punto de partida un atinado examen léxico de la producción de Villasandino, sugirió que éste pudo entrar en contacto con la escuela poética de Tolosa durante una hipotética estancia en Cataluña⁴⁶, tal como lo revelarían diversas peculiaridades léxicas de sus poemas⁴⁷, y efectivamente el poeta de Illescas hasta demuestra conocer algunas palabras provenzales; además, es sabido que en la corte de Castilla había juglares que cantaban en provenzal, como el famoso Martín el Tañedor alabado por el mismo Villasandino en uno de sus poemas, el número 97 de la recopilación de Baena⁴⁸. Sin embargo, Jole Scudieri Ruggieri no pudo proporcionar ninguna prueba de un conocimiento directo de algún autor provenzal por parte de Villasandino y, por lo tanto, la suya no deja de ser una mera hipótesis, aunque sugestiva. Otras hipótesis en esta misma dirección las adelantaron Vicenç Beltran, el cual propuso el antecedente de la *dansa* catalano-provenzal sobre la *canción* castellana por lo que concierne al uso del *retronx*⁴⁹ y por último Manuel Alvar, quien por otra parte demostró

⁴³ Cfr. Miriam Cabré, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, London, Tamesis Books, 1999, págs. 6-12 y Ferran Soldevila, *Pere el Gran*, 4 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1950-62, II parte, págs. 245-64.

⁴⁴ Cfr. Miriam Cabré, *op. cit.*, págs. 11-12 y 126-128.

⁴⁵ Pierre Le Gentil, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁶ En realidad resulta que Villasandino estuvo en Zaragoza en ocasión de la coronación del mismo Fernando de Antequera (el cual allí recibió el título de rey de Aragón el domingo 11 de febrero de 1414) y a este suceso dedicó su *dezir* “Príncipe muy esforçado”, el núm. 65 del *Cancionero de Baena* (cfr. las notas a este poema en la antología *Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicenç Beltran, Barcelona, Crítica, 2002, págs. 212-214), pero evidentemente, según se desprende de su razonamiento, Jole Scudieri Ruggieri debió desconocer este dato histórico.

⁴⁷ Jole Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, págs. 199-213.

⁴⁸ Rafael Lapesa, *op. cit.*, págs. 23-24.

⁴⁹ Cfr. Vicenç Beltran, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, págs. 47-97, y en particular las págs. 65-73.

que en las rúbricas del *Cancionero de Baena* se hace uso de la terminología retórica de las preceptivas catalano-occitanas⁵⁰.

Todo esto, en suma, concurre a sugerir que la influencia directa de la cultura provenzal en la lírica castellana tardo-medieval pudo ser aun más extensa, quizás, de lo que se ha sospechado hasta ahora. En este sentido, conviene subrayar decididamente la importancia y el interés que un estudio léxico de la poesía de fray Diego de Valencia de León podría tener a fin de arrojar luz sobre este asunto y, más en general, para ayudarnos a comprender cómo, durante la segunda mitad del siglo XIV y las primeras décadas del XV, la lengua castellana se fue progresivamente amoldando y transformando para adaptarse a la expresión de un nuevo gusto poético.

⁵⁰ Cfr. Manuel Alvar, «La 'nueva maestría' y las rúbricas del Cancionero de Baena», *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, vol. I, Modena, Mucchi, 1989, págs. 1-24.