

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

*Heterodoxia y parodia en las coplas de bien y mal decir**

JOSEP LLUÍS MARIOS
Universitat d'Alacant

El doble sentido en la poesía como base de la parodia es habitual desde los orígenes de la lírica románica y remite a la tradición clásica e, incluso, a la popular. En las coplas de bien y mal decir - un género poético que parece desarrollarse en lengua románica en el siglo xv -, la dualidad no se funda en el lenguaje trópico, aunque su esencia comparte con él un cierto parentesco. En ellas, el discurso enigmático no se produce por el equívoco o la oscuridad léxico-semántica, sino que se funda en estrategias retóricas y métricas de una cierta artificiosidad que permiten una doble lectura, con sentidos opuestos.

Aunque los testimonios más tardíos conservados del género en el contexto hispánico son de Cristóbal de Castillejo, su influencia se extendió hasta principios del siglo xvii. Esta misma técnica, de manera directa o a través de otros modelos polisémicos, que abundan en aquel entonces, está en la base de poemas barrocos más complejos. De hecho, Edward M. Wilson llegó a considerar como ejemplo del género el soneto *Una dama da satisfacción a tres galanes a un tiempo* de Calderón de la Barca,¹ con tres lecturas posibles, que, sin embargo, no partían de la división de hemistiquios ni eran una contraposición de versiones de bien y mal decir.[^] Podríamos aducir muchos ejemplos de lecturas artificiosas de poemas de la segunda mitad del siglo xv y principios del xvi, que, no obstante su proximidad, no responden exactamente a este modelo poético. Si somos estrictos, incluso la composición «Con pena y cuydado continuo guerro» - conservada en el pliego suelto incunable 99*RN, a partir de cuya noticia Wilson elaboró su iniepien-

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales* (FF12011-25266) del Ministerio de Economía y Competitividad, del cual soy investigador principal.

¹ Edward M. Wilson, «"Coplas contradictorias": The Perils of Double-Edged Verses», *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 228-237; p. 236.

[^] Edward M. Wilson, «Some Unpublished Works by don Pedro Calderón de la Barca», *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, Valencia, Indiana University, 1968, pp. 7-18. No explica, sin embargo, cómo se produce el juego retórico de este «extraordinarily ingenious», p. 8.

te nómina de estos poemas - tampoco debería serlo, ya que, a pesar de presentar una doble lectura, en ambos casos es positiva. Los testimonios hispánicos conservados del género son, por lo tanto, exclusivamente siete: tres en catalán y cuatro en castellano.

El más antiguo de todos debe de ser la composición anónima «De moltes bonrats yo US veg habundosa», que, a diferencia del resto de poemas, que son *única*, se recoge en dos testimonios: en una sección originalmente en blanco (ff. 271-276) del *Cançoner llemosí* de la Hispanic Society of America en Nueva York (ms. 2281) y añadido al final del manuscrito del *Libre de concordances* de Jaume March (f 35') conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (ms. 5-4-29). Los otros dos poemas catalanes se encuentran en el *Cançoner de Mayans*, un cancionero monográfico de la obra de Joan Roís de Corella,¹ entre la que se incorpora una copla *esparsa* de bien y mal decir, que comienza «De bens e plaer tostemps abundós». Más allá del cuaderno de papel y mano unas décadas más moderno añadido al final del volumen," la única obra de un autor diferente que se incluye en este cancionero es una copla *esparsa* de bien y mal decir que Bernat Fenollar dirige a su amigo Joan Roís de Corella y que comienza con el verso «Un altre sent Pau no sou vós, mossényer».

Y no acaba aquí la relación del género con Roís de Corella, porque uno de los primeros textos castellanos se recoge en el otro de los cancioneros dedicados a su obra: el *Còdex de Cambridge*,² conservado en la biblioteca del Trinity Colle-

¹ Josep Lluís Martos, «El *Cançoner de Maians* (BUV MS 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella», *Miscel·lània Arthur Terry*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 93-113 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 39); Josep Lluís Martos, «La génesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el *Cançoner de Maians*», *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, A Coruña, Editorial Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, 2001, pp. 313-328; Josep Lluís Martos, «El *Còdex de Cambridge*, el *Cançoner de Maians* y el *Jardinet d'orats* a través de la obra de Roís de Corella», *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, Londres, Queen Mary-University of London, 2005, pp. 113-140 («PMHRS», 43).

² Antoni Ferrando Francés, «Unes poesies valencianes del 1543 sobre el tema de la Malmonjada», *Revista Valenciana de Filologia*, 7/4, 1981, pp. 391-402.

³ Josep Lluís Martos, «El *Còdex de Cambridge* a Trinity College, R. 14.17 (^): descripció i estudi». *Actes del VII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, 2, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, pp. 443-460; Josep Lluís Martos, «Fechas para la datación del *Còdex de Cambridge*», *Critica del Testu*, 9/3 (2008), pp. 87-108.

ge: hacia el final del volumen, una mano posterior añade la composición anónima cuyo primer verso es «Dotor dotorado de todos dotores».[®] Este poema, que se debió de copiar en 1511 o poco después, si atendemos a la datación de otras obras añadidas al final del cancionero, está claramente emparentado con las *Coplas que hizo un gentilhombre a un tondidor del Cancionero general*, que, como dice su rúbrica, «son de bien y mal dezir» (ID 6574).¹ Su transmisión es también precaria, añadidas a última hora al cajón de sastre que supuso la sección extravagante del *Cancionero general*? Los dos testimonios restantes, como en el caso de Rois de Corella, se conservan gracias a su inclusión en el cancionero monográfico de su autor, en este caso impreso: se trata de las composiciones de Cristóbal de Castillejo que comienzan «Quien quiere loaros. Ilustre Señor» y «Según de mí mismo yo puedo juzgar».

De esto se evidencia que hoy contamos con muy pocos ejemplos de estos poemas fi-ente a los que debieron de existir, si consideramos el grado de evolución del género o las noticias indirectas que tenemos de algunos de ellos. La precariedad o casualidad de su conservación es evidente, como demuestra la transmisión concreta de cada uno de estos testimonios, lo que nos habla de la inmediatez de este tipo de poesía de cancionero, como juego interno de círculos poéticos más o menos cerrados.

La mayoría de los textos establece el juego poético a partir de una estrategia básica, según la cual las unidades de sentido se limitan a un verso en la lectura completa, mientras que, en la media lectura a través de los hemistiquios, se recurre a unidades formadas sistemáticamente por dos pentasílabos. A partir de este recurso, se pueden agrupar en unidades de sentido de dos o cuatro hemistiquios o versos, contruidos en todos los casos en octavas. Ésta es la estrategia de lectura prevista, para la que el poeta tiene que haber cuidado algunos aspectos técnicos en su proceso de construcción, que Jordi Parramon i Blasco ha intentado sistematizar:

[®] A pesar de que el cancionero de Corella entraría dentro de los límites cronológicos de Brian Dutton y Jineen Krogstad, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, 1 vols.. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991 («Biblioteca Española del Siglo xv»), no se cataloga ni el código ni, lógicamente, esta composición, que no recibe, por lo tanto, un número de identificación. Wilson, «"Coplas contradictorias"», tampoco la incorporó a su ecléctico listado de estos poemas.

¹ Joaquín González Cuenca (ed.), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, iii, Madrid, Editorial Castalia, 2004, p. 38 («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 26).

¹ Josep Lluís Martos, «La transmisión de las coplas de bien y mal decir: la sección *extravagante* del *Cancionero general*». *Estudios sobre el "Cancionero general" (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, ed. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassò, Valencia, Universitat de València, 2012, pp. 285-297.

La tècnica d'aquestes cobles, en el fons, és ben simple. La unitat bàsica pel que fa a la sintaxi (igual que la mètrica) són els hemistiquis, que s'han d'agafar per grups de quatre de manera que els que contenen les frases principals i els que contenen les subordinades estiguin diametralment oposats, i cadascun pugui regir o complementar l'altre hemistiqui de la mateixa línia o columna. Llavors, només cal que els significats dels hemistiquis així oposats siguin contradictoris perquè la cobla, amb les dues lectures possibles, sigui equívoca. Aquesta disposició creuada dels hemistiquis és ben evident a les cobles de Roís de Corella i de Fenollar, que són octaves, però en el cas de Torroella es complica una mica la tècnica, perquè hi ha nou versos i la contradicció dels últims tres s'ha de fer en dues oracions trimembres.'

Efectivamente, la unidad básica de construcción han de ser cuatro hemistiquios, pertenecientes a dos versos continuos, pero la estrategia no tiene en cuenta la subordinación - que, cuando la hay, no suele afectar a estos límites -, sino la combinación de dos factores: por un lado, se requiere una presencia marcada bien de léxico modalizador o bien de negaciones, que favorezca la dualidad de lectura, positiva o negativa, según se combine; y, por otro lado, es fundamental que los verbos - uno de ellos en participio, si las unidades de versos son binarias - aparezcan en hemistiquios ordenados a manera de cruz, para que una lectura vertical de éstos contenga siempre un verbo y se pueda construir sintácticamente la proposición. En esta técnica tan simple radica la esencia de las coplas de bien y mal decir, cuya preocupación por la artificiosidad olvida en algunos casos, sin embargo, la calidad poética.

Este tipo de poemas combinatorios entronca con la tradición latina medieval y, en última instancia, con algunas prácticas métricas de Virgilio¹ y con un sistema más desarrollado, como son los versos sotadicios o sotádicos, de Sotades de Creta (siglo III), un tipo de verso retrógado² en el «que la lectura inversa lleva a un sentido opuesto al literal, con lo que resulta una fórmula idónea para la sátira»,³ más frecuente en la tradición latina que en la griega, a pesar de sus orígenes. Los versos concordantes «son aquellos en los que una misma sílaba o palabra es común

¹ Jordi Parramon i Blasco, «Una cobla equívoca de Pere Torroella», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 44, 1993-1994, pp. 169-172; pp. 171-172.

«La poesía medieval latina practica este artificio, del que se considera uno de los iniciadores, como vimos, a Virgilio. Desde el siglo XII, Hideberto de Lardin, Mateo de Vendôme, hasta el mismo Rabealais, han sido autores correlativos en latín», Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 327.

² Para los versos retrógrados, *ibid*, pp. 322-323.
Ibid, p. 115.

para dos o más versos», " cercanos también a la artificiosidad sobre la que se construyen las coplas de bien y mal decir, y conocidos en la tradición hispánica."

Los poemas correlativos se construyen sobre versos plurimembres, a los que Dámaso Alonso dedicó un extenso artículo, centrado en la poesía barroca española, por la cantidad y variedad de testimonios conservados.^{1^} El punto de partida de estos versos múltiples es, sin embargo, la bimembración - sobre la que se construyen las coplas de bien y mal decir -, que se desarrolla fundamentalmente en los siglos xv y xvi, una época a la que Alonso no presta especial atención, pues su ejemplo castellano más antiguo es de 1577.^{2®} Este esquema se complica en la poesía del xvii, como demuestra el poema de Quevedo al que se hacía referencia al principio del trabajo, que no es sino un poema correlativo construido en versos trimembres." El verso múltiple o plurimembre «se estructura en varios trozos a partir de la cesura o cesuras [...]. Como en el caso de los sotádicos, en los que el sentido es opuesto en la lectura inversa, en los poemas múltiples, que permi-

lhid.,ç.7>2e.

Como demuestra un poema que se recoge en el *Cançoner de Saragossa* (Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms. 210); para la descripción codicológica del cancionero, véase Jaime Torró, «El *Cançoner de Saragossa*», *Transllatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, ed. Anna Albemí, Lola Badia y Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum-Publicacions URV, 2009, pp. 379-423. En los flf. 232^~234' de este códice, se copió la composición anónima «Mare de Déu sus los cels sobirana», que representa gráficamente este rasgo, a través de flechas que salen de todos los versos para confluír en una sílaba común que los cierra. Antoni Ferrando Francés, *Els certàmens poètics valencians*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983, pp. 61-64, considera que esta composición immaculista la debió de presentar a algún certamen por las alusiones a los jueces que recoge la última estrofa.

" Dámaso Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 13-14, 1944-1945, pp. 89-191.

Cózar, *Poesía e imagen*, pp. 326-328, sigue esta misma tendencia.

" Tenemos un ejemplo temprano de este modelo de verso en el *Cancioneiro Geral* de García de Resende (1516), más de sesenta años anterior a los aducidos por Dámaso Alonso: se trata de las trovas de Alvaro de Brito que *lense de tantas maneyras que sefazem sessenta et quatro*, según indica su rúbrica. Agradezco a Sara Rodrigues de Sousa haberme proporcionado sus folios exactos (ff. 28^o), a cuyo trabajo remito para esta composición, que da lugar a tal cantidad de lecturas a partir de la combinación de los tres elementos del verso trimembre, cuya articulación sintáctica está lejos de la calidad expresiva que permite la bimembración: Sara Rodrigues de Sousa, «Técnicas e ideología epidíptica en las alabanzas de Álvaro de Brito, poeta del *Cancioneiro geral*». *Convívio. Cancioneros peninsulares*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 183-196; especialmente, a la p. 187, n. 14.

ten dejar la parte que se encuentra a la derecha o la izquierda de la cesura (cuando esta es uniforme en todos los versos), obtenemos un sentido inverso al de la lectura del poema completo». Éste es el fundamento métrico de las coplas de bien y mal decir, en definitiva.

Dámaso Alonso relaciona el origen de los versos plurimembres con Italia, a partir de ejemplos aislados de Dante, Petrarca o Serafino Aquilano, " en un proceso equivalente a la aparición de versos estramps esporádicos frente a la composición completa de poemas con versos libres, más tardía. Sin embargo, refiriéndose a Aquilano, dice Alonso que «en algunos casos hay en él ciertos tipos de "correlación", como veremos al estudiar dicho artificio. Son las vísperas del siglo xvi, en el que el uso de estas artificiosidades tanto se va a complicar y va a adquirir tanto desarrollo».^^ Alonso no documenta en Italia, por lo tanto, poemas correlativos completos antes del siglo xvi, aunque no dudo de que existieron y de que se conserven, pero no estén identificados o catalogados, por la precariedad de su transmisión o porque forman parte de cancioneros menores y tardíos, a los que todavía no se les ha prestado la suficiente atención; no obstante, como veremos, sí que hay testimoniadas muestras en alemán, francés e inglés, normalmente tardías, ya del siglo **XVI** o posteriores, excepto en un caso.

Este género es un claro ejemplo de la difusión europea de los gustos literarios a fines de la Edad Media y en el Renacimiento,^^ que, efectivamente, podría tener un origen italiano, aunque Alonso sólo aluda a muestras antiguas de versos aislados que no llegan a poderse leer en vertical, como secuencias o poemas correlativos completos. De hecho, Rafael de Cózar advierte que «los tratadistas de fines del **XVI** y del xvii no suelen recoger ejemplos de correlativos castellanos, ni Rengifo, ni Carvallo, ni siquiera Caramuel, el cual se refiere al artificio y ofrece ejemplos latinos e italianos, algunos de Erasmo y otros humanistas del siglo **xvi**».^ Se apunta a la tradición latina humanista, de hecho, como el caldo de cultivo en el que se desarrollan los poemas correlativos, cuyas versiones a través de versos bi-

Cózar, *Poesía e imagen*, pp. 326-327.

" Dámaso Alonso, «Versos plurimembres», pp. 108-118.

Ibid., p. 112.

«Retenons simplement, de ces quelques rapprochements rapides, ce seul enseignement, qui n'est d'ailleurs point nouveau pour nous: l'analogie des goûts et des modes littéraires, dans toutes les littératures occidentales, à la fin du moyen âge, aussi bien dans les genres mineurs, plaisants ou burlesques, que dans les grands genres de la poésie galante et de la poésie sérieuse», Pierre le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols.. Rennes, Plihon, 1949-1953, pp. i, 458.

^^ Cózar, *Poesía e imagen*, p. 328. Depende para ello, en realidad, de Dámaso Alonso, «Versos plurimembres», p. 149.

membres son el origen de las coplas de bien y mal decir; si fue así, la presencia de la Corona de Aragón en Nápoles debió de ser el catalizador, como demuestran las primeras manifestaciones catalanas del género, a través de un verso con ritmo y cesura de influencia castellana, en un contexto de confluencia trilingüe con cabida a las influencias humanistas de tradición latina. A pesar de todo, por el carácter temprano de alguno de los textos y por su recurrencia al género a través de los siglos, no habría que obviar el protagonismo de la tradición francesa en sus orígenes, que no reconocen ni Alonso ni Wilson.

Más allá de aspectos técnicos superficiales, el género se caracteriza por un rasgo principal: la lectura verdadera es la que siempre se encuentra *sub cortice*, bajo la artificiosidad retórica del poema.[^] Siempre, excepto en la composición que Bernat Fenollar dirige a su amigo Joan Rois de Corella: se trata de un poema excepcional entre los catalogados de este género, porque, además de esta peculiaridad, es el único del que no sólo conocemos el nombre del poeta, sino también el de aquel que es objeto de la sátira. Tres de ellos son anónimos - no por casualidad los dos que tratan temas de herejía -, el de Rois de Corella es una reflexión sobre sus sentimientos que va más allá de la concreción en una dama y, finalmente, los de Cristóbal de Castillejo, que son los más cercanos al de Fenollar, se dirigen a un *caballero amigo suyo* y a un *honrado bachiller*, que pregunta al poeta por la opinión que tiene de él, lo que da lugar a una respuesta que incluye una copla de bien y mal decir, en una acumulación de géneros poéticos extraña al resto de ejemplos.[^]

En referencia al contexto literario valenciano de finales del siglo xv, Joan Fuster define la sátira como «un gènere necessàriament realista, tant com els processos d'estilització verbal condueixen a un irrealisme més o menys estèril»,[^]

" Una conclusión que comparto con Wilson: «the latter way of reading revealed the sympathy of the writer», Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 234.

Este bachiller debía de ser cercano a Castillejo, porque, en su respuesta evidencia la estrategia de lectura: «Si fueren leydas enteras en sí, / dirán de vos mismo lo que juzgáys vos; / empero, si de vna hiziéremos dos, / es lo que parece a otros y a mí» («Según de mí mismo yo puedo juzgar», w. 13-16).

" Joan Fuster, «Lectors i escriptors en la València del segle xv». *Obres completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, 1968, pp. 317-390; pp. 354-355. Un idealismo que Fuster relaciona directamente con la obra corellana: «El món literari de Joan Rois de Corella reposa sobre una absoluta negació de la realitat que l'envolta. Les creacions de la mitologia o de la tradició antiga i de la Bíblia són, per a ell, la matèria primera d'una especulació literària que busca en l'elegància expressiva o en la moralitat tota la seva justificació. Corella ens paria de Mirra o de Paris, d'Orfeu o d'Hero, de Josep el d'Egipte o de Santa Anna: mai, però, de res de la gent i de la vida deis homes amb qui ell convivia.

en una òrbita parecida, si no dependiente, a la de Pierre Le Gentil: «Ces contrastes, opposant souvent le réalisme le plus trivial et le plus laborieux à l'idéalisme le plus raffiné, frappent par leur violence même, et surtout par le penchant très net qu'ils révèlent pour la *parodie*». ^ El grupo de escritores que rodeaba a Fenollar practicó con frecuencia este tipo de literatura realista y satírica, ^ por lo que no nos ha de extrañar que éste dirija una copla de tales características a Corella, no a pesar de ser amigos, sino precisamente por ello. De hecho, en una de las dos preguntas poéticas que Fenollar lanzó a éste, en aquella que Miquel i Planas llamó *Imperfecció humana*, le respondió en la tomada con el siguiente elogio hiperbólico:

Ffenoll molt dolç, esculpir vos han marbre,
 hon sereu tret del viu en bella pedra;
 e dirai mot: «Aquest es lo bell arbre
 que parla flors, en rims pus verts que ledra»
 (vv. 17-20).^»

Sin embargo, Fenollar no se conformó con devolverle el elogio en tales términos y, usando un molde poético que Corella había practicado y que, por lo tanto.

Els altres, en canvi, atenen, abans de tot, a la seva societat», *op. cit.*, pp. 354-355. A pesar de ello, Corella sí que practicó literatura satírica en términos parecidos, como es el caso de la diatriba contra Bemat del Bosch: Francisco J. Rodríguez Risquete, «Del cercle literari del Príncep de Viana i unes poesies satíriques del "Cançoner de Saragossa"», *Estudi General*, 22, 2002, pp. 365-391 {*Miscel·lània d'homenatge a Modest Prats*, 2). Otra cosa bien diferente es que dejara de hacerlo con el tiempo y reenfocara su producción a una literatura cívica, piadosa y de base teológica. Es por esta razón que debió de rechazar la invitación a ser un juez poético de un extenso poema colaborativo movido por Bemat Fenollar: «Un pensa que si Corella va excusar-se d'intervenir com a jutge en la *Qüestió* que debatien els clergues Fenollar i Vidal i els notaris Verdansa i Vilaspino-sa, no seria tant "per ser ocupat" com per no ficar-se entre estils i temes literaris que no eren els seus. Evidentment, la literatura dels uns era prou distinta de la que feien els altres», Fuster, «Lectors i escriptors», p. 352.

Le Gentil, *La poésie lyrique*, p. I, 454.

" «Els escriptors burgesos, realistes, són notaris, clergues, algun cavaller modest, que senten atracció de la vida que passa, de les petites gràcies i els petits inconvenients de la seva societat. [...] En la sàtira aconseguen les millors perfeccions, els moments més perdurables». Fuster, «Lectors i escriptors», p. 357. De hecho, las prácticas de este grupo de poetas no hacen sino responder al hecho de que «l'élément burlesque tend, ici et là, à prendre une importance de plus en plus grande», *ibid.*, p. i, 456.

Ramon Miquel i Planas (éd.), *Ohres de J. Roiç de Corella*, Barcelona, Casa Miquel-Rius, 1913, p. 430.

conocía bien, le dirigió una copla de bien y mal decir cuyo sentido superficial la presentaba como un ataque entre poetas. Lo que encontramos aquí no son ni preguntas y respuestas, ni debates literarios al uso, pero remite en última instancia a esa tradición^ y desde ahí se genera la sátira. Bernat Fenollar dirige sus diatribas-elogios hacia los sermones de Corella en un poema que se salta una de las normas habituales del género, ya que no relega la lectura negativa a los medios versos, que esconden el sentido verdadero. Esta trasgresión es plenamente consciente y se sustenta en el conocimiento de las reglas de construcción de estas poesías por parte de Corella: no sería él quien se escandalizara con el superficial ataque, sino aquellos que lo leyeron en los círculos más cercanos, que no dudaban de su calidad como poeta y como teólogo. Esa fama incuestionable de su ejercicio profesional es lo que permitía el juego y, en cierta manera y más allá del efecto inicial que debió de causar en Corella, ambos poetas eran cómplices de las lecturas posteriores que se hicieron de la composición:

Cobla que mossèn Fenollar tramés a mossèn Corella, que, legint-la tota, diu mal e,
legint-la per mitat, diu bé

Un altre sent Pau | no sou vós mossényer
Hoynt-vos contemple | d'aquells ralladors
Quant vós sermonau | no s pot goig atènyer
Alegra's lo temple | sens vostres favors
Tothom s'entresteix 1 d'ohir-vos en trona
De vostre scilenci | lo pobl és content
La fama vos creix | sens bé que resona
D'un altre Terenci | no us loha la gent.

A diferencia de los otros dos poemas catalanes, las unidades de sentido no agrupan dos versos o cuatro hemistiquios, sino que Fenollar construye su discurso a partir de sentencias breves de un único verso o con la unión de dos pentasílabos. A pesar del efectismo inicial de tales ataques, éstos se vuelven absolutamente inofensivos por el sentido verdadero que se esconde bajo la lectura tra-

«De même, les querelles entre poètes gardaient une allure jongleresque et personnelle; elles ne s'élevaient pas à la hauteur d'un débat littéraire [...]. Nous avons rencontré dans le *Cane, de Baena* nombre de pièces personnelles, notamment parmi *preguntas* et les *respuestas*. La tradition provençale et la tradition galicienne survivent en elles visible-ment; ces débats n'ont du reste pas plus de portée que jadis; ils s'inspirent de simples rivalités, de simples jalousies d'auteurs et, parfois même, ne sont que des jeux poétiques». Le Gentil, *La poésie lyrique*, pp. i, 407-408.

dicional del poema. Este golpe de efecto es muy original y contrasta claramente con la superficialidad de los elogios que dirige Castillejo a sus amigos o los que encontramos en las composiciones del *Còdex de Cambridge* y del *Cancionero general*.

Precisamente, estos últimos poemas dan un paso más allá y se centran en temas de ortodoxia y heterodoxia religiosa, aparentemente como vehículo de denuncia y/o propaganda herética, ambas posibles por las características del género. Sin embargo, no podemos descartar que el intercambio entre amigos de este tipo de poesías, de las que se les hace protagonistas, esté en la base de las composiciones no casualmente anónimas del *Cancionero general* y del *Còdex de Cambridge*. Entre la nómina de poemas hispánicos del género, sólo éstos presentan tal temática concreta, pero no se trata del único punto en común de ambos. El más evidente de todos es el esquema poético que enmarca las coplas de dos sentidos, con una copla inicial de cinco versos dirigidos al destinatario del poema - al *Dotor doctorado de todos dolores* y al *Tondidor, maestro de buenos maestros* -, en una estructura del verso significativamente parecida, como lo es también la estrofa que cierra las composiciones y que incluyen su clave de lectura:

No es la muestra verdadera
 que, al pie de la letra glosada,
 bien consiento,
 mas dalde de la tiserá,
 que'n el medio está la celada
 de lo cierto
 (*Cancionero General*, vv. 62-67).

Porque notes más verdadera
 cada razón suso nonbrada,
 dalde por medio de la tiserá
 y descubris por esta manera
 lo más secreto de la celada
 (*Còdex de Cambridge*, vv. 14-18).

Como se puede comprobar, hay versos prácticamente iguales, contruidos a partir de la metáfora de la tijera que desvela la *celada* o engaño, partiendo en dos el poema y pudiendo ofrecer la lectura correcta de este juego poético. A partir de la referencia a las tijeras, Rafael Lapesa sugirió a Wilson la relación de este género con unos versos de los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión y, aunque éste dudó de ella," quizás no deberíamos descartar en su totalidad tal conexión. Se

«The reference to 'la tiserá' in the last poem may remind some readers of the 'escripto de tiserá' of Rabbi Santob de Carrión. I doubt whether there is any real connection. The rabbi's scissors were used, apparently, to remove meaning fi-om the poem», Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 233.

trata de cinco estrofas que sólo aparecen en uno de los testimonios de esta obra" y que alguno de sus editores han relegado a apéndice:[^]

Un astroso cuidava, y, por mostrar que era
sotil, yo le enbiava escrito de tiserá.

El nesfío non sania que lo fiz por infinta,
porque yo non quería perder en él la tinta;

ca, por non le deftar, fize vazia la llena
y no i quise donar la carta sana, buena:

como el que tomava meollos d'avellanas
para sí y donava al otro caxcas vanas,

yo del papel saqué la razón que dezía;
con ella me finqué, díle carta vazia (estrofas 40-44)."

A pesar de que el pasaje parece responder a una manera árabe de escritura" «consistente en recortar con tijeras las letras en papel, no dejando en éste

" En el ms. B.IV.21 de la Real Biblioteca de El Escorial.

" Agustín García Calvo (ed.), Don Sem Tob, *Glosas de sabiduría o Proverbios morales y otras rimas*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 155; Theodore A. Perry (ed.), Santob de Carrión, *Proverbios morales*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986; como han advertido Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (eds.), Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 130 («Letras Hispánicas», 448). Sanford Shepard (ed.), Sem Tob, *Proverbios morales*, Madrid, Editorial Castalia, 1985 («Clásicos Castalia», 149), pp. 90-91, como estos últimos, también edita estas estrofas como parte del poema.

" Cito por la edición de Díaz-Mas y Mota.

" Soledad Gibert Fenech, «Sobre una extraña manera de escribir», *Al-Andalus*, 14/1, 1949, pp. 211-213, se refiere a cinco pasajes en verso del poeta Ibn Játima de Almería, del siglo XIV, como primera noticia de esta manera de escribir; Samuel M. Stem informa a los redactores de *Al-Andalus* precisamente del pasaje de los *Proverbios morales* de Sem Tob. Esto se recoge en una nota de redacción, «Cartas "de tijera" y cartas "empajaradas"», *Al-Andalus*, 15/2, 1950 pp. 498-499, y Gamal Mehrez, «Todavía, las "cartas de tijera"», *Al-Andalus*, 16/1, 1951, pp. 221-223, completa la nómina con un ejemplo del Occidente musulmán un siglo anterior y con otros que se remontan hasta el siglo xii en el Oriente islámico. Son interesantes también las notas de Stem en su «Reseña» a Ignacio González Llubera [(ed.), Santob de Carrión, *Proverbios morales*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957], *Romance Philology*, 5, 1951-1952, pp. 242-247; y las notas de Díaz-Mas y Mota, Sem Tob de Carrión, p. 130, y de Shepard, Sem Tob, pp. 90-91.

más que el hueco», " al que recurre Sem Tob en esta obra y que está en la base de su *Batalla entre el cálamo y las tijeras*,[^] no acaba de explicar el significado completo de estos versos de los *Proverbios morales*, que parecen sugerir sentidos añadidos." A través de los juegos de palabras, ya sugeridos por Soledad Gibert,^{'®} el doble sentido parece estar en la base de este tipo de escritura, basado en paradojas y en un cierto virtuosismo que, en última instancia, tiene fines lúdicos en un determinado contexto socio-literario. Poco se aleja esta definición de la que aplicaríamos a las coplas de bien y mal decir. Podemos pensar que sea casualidad que unos poemas como el «Dotor doctorado de todos doctores» o el «Tondidor, maestro de buenos maestros» utilicen la metáfora de la tijera como instrumento de lectura para comprender el doble significado de éstos. Sin embargo, no olvidemos que, aparte de la documentación de esta manera de escribir entre los árabes, «esta curiosa asociación de las tijeras con la escritura sugiere la existencia de algún conocimiento del sistema de tal manera de escribir por la comunidad judía española». Samuel M. Stem,^{""} de hecho, estudia otro género de poemas hebreos que se explican desde la tradición árabe - los poemas «em-

" Fenech, «Sobre una extraña», p. 211. Poco más sabemos de este método de escritura, al no haberse conservado ningún testimonio físico de él y tener limitadas noticias literarias: «Las "cartas de tijera" nos plantean no pocos problemas. Desde el punto de vista técnico, cabe preguntarse: 1º, si el escrito se hacía primero con tinta, para recortar luego las letras escritas, o si se hacía directamente con las tijeras; 2º, si, dada la debilidad en que quedaba la hoja de papel recortada, parecida a un encaje, se adhería luego, o no, a otra hoja de papel que la reforzara y protegiera, y 3º, si el procedimiento no deriva del que se sigue para adomar las tapas de las encuademaciones, o, viceversa, si éste se deriva de aquél», Mehrez, «Todavía, las "cartas"», p. 223.

" Como derivación de la disputa árabe entre el cálamo y la espada, Shepard, Sem Tob pp. 22-26.

" «El poeta hispano-árabe Ibn Játima, contemporáneo de Sem Tob, hace alusión a esta peregrina idea de escribir con tijeras, cuya técnica consistía en recortar la forma de la letra del papel, y servía a modo de juego de sociedad o refinamiento preciosista. Por ejemplo, un *billet doux* escrito de esta forma, podría sugerir pasión amorosa tan ardiente en el autor que a través del cálamo quema el papel y es, a la vez, una carta insulsa. Este "conceptismo" pudo muy bien haber incitado la imaginación de Sem Tob dada su propensión a la paradoja. Para él, este escribir con tijeras pudo constituir un cierto virtuosismo al mismo tiempo que simple blasfemia, porque la misma naturaleza, contradictoria de la realidad, es su principal preocupación», *ibid.*, pp. 91.

" Fenech, «Sobre una extraña», p. 212.

" /é/i/, pp. 90-91.

Samuel M. Stem, «Two medieval Hebrew poems explained front the Arabic», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardies*, 10/2, 1950, pp. 325-338.

pajarados» que ilustran este tipo de conexiones poéticas entre las literaturas hispano-árabe y sefardi."[^]

En este sentido, no olvidemos que el poema del *Cancionero general* no sólo se transmitió, sino que debió de generarse en un contexto valenciano y que en él, la comunidad judía tuvo un protagonismo socio-económico y cultural realmente importante, participando en los certámenes literarios de tema religioso para esconder sus creencias" y quedar fuera de dudas ante una Inquisición que los persiguió cada vez con más virulencia en el paso del siglo xv al xvi;"[^] económicamente, fueron un motor importante sobre todo en la industria textil valenciana, de gran riqueza y calidad, algo que no nos puede pasar desapercibido porque el vocativo con el que comienza el extenso poema del *Cancionero general* es, precisamente, la referencia a uno de estos oficios, el de tundidor, aquél que corta los pelos de las telas igualándolos con la tijera." La carga semántica añadida al término y el tipo de ataque al tundidor como hereje sitúan la composición en el ámbito converso judaizante, muy probablemente no sólo del personaje objeto del poema, sino también de su autor. Más allá de que la técnica literaria no coincidiera, el poeta debió de asociar este nuevo género poético con los escritos de tijera practicados entre los judíos españoles, que añadían un doble sentido, generando la paradoja desde la contradicción con fines lúdicos. Es desde esta perspectiva que, contradiciendo a Wilson, tendríamos que aceptar la sugerencia de Lapesa, como posible reminiscencia que se encuentra en la base de la imagen que cierra estos poemas.

«En ellos el poeta dirige a su corresponsal una pequeña frase amable - un verso - bajo forma de enigma, consistente en que cada letra de dicha frase va designada por el nombre de un pájaro, y las palabras de la frase separadas por el adverbio *lumma*. Los nombres de los pájaros se amotonan lo mejor que se puede, formando un contexto, que es el enigma», Nota de redacción, «Two medieval Hebrew», p. 499.

«También se nos plantea la cuestión del origen: ¿Fue este sistema inventado por los musulmanes, o tomado de otros pueblos? No lo sabemos. Hasta ahora no conocemos más testimonio en países no islámicos que el del Rabí Semtob, antes aludido; pero, dada su fecha, el ser único y las circunstancias históricas del momento, parece más lógico pensar que en Castilla era una importación musulmana», Mehrez, *op. cit.*, p. 223.

Ferrando Francés, *Els certàmens poètics*.

** Jordi Ventura Subirats, *inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*, València, Editorial 3 i 4, 1978 («La Unitat», 38); Jordi Ventura Subirats, «Conversos, Inquisición y cultura en Valencia», *Mayurga*, 19, 1979-1980, pp. 251-276.

Tundidor 'El que tunde los paños'; *tundir* 'Cortar el pelo de los paños, è igualarle con la tixera', *DAut*.

El tono de la composición de Fenollar y de las que encontramos en el *Cancionero general* y en el *Còdex de Cambridge* es también cercano," construido a partir de apelaciones directas y ataques-elogios al vos receptor. Esta característica es bastante más cercana entre las composiciones dirigidas al *Dotor* y al *Tondidor*, ya que ambas tienden a alternar el lugar de la apelación al vos destinatario, entre un hemistiquio y el otro, casi sistemática y regularmente en el caso del *Cancionero general*.

Vos soys muy sabido | de cosas divinas
 De males del mundo | soys muy apartado
 Vos soys guamecido | de buenas doctrinas
 Del rayo profundo | soys bien desviado
 Vos soys sabidor | de lo qu'es verdad
 De los torpes males | no soys vos amigo
 Vos soys obrador | de toda bondad
 De pecados mortales | mortal enemigo
 (*Cancionero General*, vv. 6-13).

La fe cristiana | syempre aprovastes
 Vos renegastes | la seta malvada
 Las eregias | vos blafemastes
 Vos certificastes | la sancta cruzada
 Vos de bondades | soys guamecido
 Soys apartado | de toda ruyndad
 De las buenas obras | no pones olvido
 Nos avés curado | de la vanidad
 (*Còdex de Cambridge*, vv. 6-13).

Si tenemos en cuenta los parecidos entre ambas composiciones y que la asociación de la tijera a la figura del tundidor debía de ser el origen de la incorporación de esta imagen al género, el poema anónimo del *Còdex de Cambridge* sería una imitación del impreso, tampoco casualmente incorporada a un cancionero copiado por un judío converso. Lluís Palau, cuya familia había tenido graves problemas con la Inquisición: su hermano fue quemado en la hoguera y algunos de sus hijos huyeron a Venecia, mientras que de él sabemos, al menos, que llegó a ser reo del Santo Oficio, aunque luego se reconcilió con él.¹⁴ De esto, entre otros aspectos, podríamos deducir que en 1511 el cancionero aún no había viajado a Italia y

Todos los textos, se construyen a partir de coplas de dos sentidos de ocho versos, porque el noveno del poema del *Cançoner llemosí* debe interpretarse como una *tornada* o *endreça*. Sin embargo, la estructura de rimas es diferente y, de nuevo, no es baladí la coincidencia entre las composiciones de Bemat Fenollar, del *Còdex de Cambridge* y del *Cancionero general*, que, junto a la del *Cançoner llemosí*, se constmuyen bajo el esquema ABABCD. Joan Roís de Corella es fiel a su estrofismo ABBACDDC y Cristóbal de Castillejo utiliza en sus dos poemas la estructura ABBAACCA.

¹⁴ Martos, «Fechas para la datación». «Dones bé, el notari tortosí Lluís Palau, fou reu de la Inquisició, ensems amb la seva muller. Abans ho havien estat els seus germans, als quals li calgué ajudar. Lluís Palau acabà per desaparèixer, no sé ben bé encara si cremat viu, o fugitiu, després que, un cop passada la primera ocasió (1489) en què fou reconciliat, el metge tortosí Pere d'Ala l'incriminà novament en el seu propi procés, en 1514», Ventura Subirats, *Inquisició espanyola*, p. 113.

que tanto esta composición, como alguna otra de la misma mano y con el mismo *ductus*, datadas y datables en aquel año, eran de letra de Lluís Palau o de alguno de sus hijos, porque el códice todavía seguía en manos de esta familia en aquellas fechas y, al menos, durante buena parte del siglo.

Tenemos noticia indirecta de otro poema compuesto en coplas de bien y mal decir que enfrenta en sus lecturas la ortodoxia y heterodoxia religiosa de la España del siglo **XVI** y que tuvo graves consecuencias, incluso, para quienes lo copiaron. Marcelino Menéndez Pelayo, en su capítulo de la *Historia de los heterodoxos españoles* dedicado al luteranismo en Sevilla," refiere un auto de fe del 22 de diciembre de 1560, en el que el principal relajado fue Julianillo Hernández, un personaje bien conocido por su difusión de la herejía, capturado en una de las actuaciones de mayor alcance de la Inquisición" y que acabó quemado en la hoguera.' En este mismo auto," «abjuraron de *vehementi* o de *levi*, por sospechas de luteranismo, D. Diego de Virués, jurado de Sevilla; Bartolomé Fuentes, mendigo (que no creía que Dios bajase a las manos de un sacerdote indigno), y dos estudiantes, Pedro Pérez y Pedro de Torres, que habían copiado unos versos de autor incierto en alabanza de Lutero.'^

Al revisar Wilson una de las fuentes de Menéndez Pelayo," las *Sanctae Inquisitionis hispanicae artes* de Reginaldus Gonsalvius Montanus - o Reinal-

Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles. Erasmistas y protestantes. Sectas místicas. Judaizantes y moriscos. Artes mágicas*, México, Editorial Porrúa, 1982 [1ª ed.: Madrid, 1882], pp. 267-268.

«Fue aquella la primera captura de piadosos que desbarató a aquella piadosísima Iglesia, incluso a causa de su gran número lleno de terror a los propios cazadores, llenó las cárceles y, al rebosar éstas, ocupó también casas particulares, encendió ingentes piras que apenas se apagarían con la sangre de los piadosos. Perfectamente se podían ver a un mismo tiempo en aquel entonces, sólo en Sevilla, ochocientos cautivos al mismo tiempo por causa de su piedad y unos veinte más quemados juntos en la misma hoguera. Fue detenido entre los primeros el propio Julián y, después de haber transcurrido más de tres años durante los cuales estuvo él en la cárcel no sólo cargado de hierro sino además perpetuamente solo, se daban entretanto sucesivamente nuevos espectáculos procedentes de la misma captura», Reinaldo González Montes, *Artes de la Santa Inquisición Española*, trad. Francisco Ruiz de Pablos, Alcalá de Guadaíra, Editorial MAD, 2008, p. 261.

Para su proceso, véase también el capítulo monográfico que le dedica González Montes, *ihid.*,^ . 260-263.

" En él, «hubo catorce relajados, tres en estatua, treinta y cuatro penitenciados y tres reconciliados», Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos*, p. 267.

" *Ihid.*, p. 268.

" Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 233.

do González Montes encuentra un caso de jóvenes estudiantes anónimos entre la sección de «Algunos ejemplos especiales a través de los cuales se ven más claramente las artes inquisitoriales puestas ya en su ejercicio y práctica genuinos»:

Aumentaron las filas de los que fueron sacados en aquel mismo triunfo dos jóvenes estudiantes. El uno, por haber escrito en su cuaderno ciertos versos de autor desconocido compuestos con tal artificio, que las mismas palabras podían interpretarse tanto en suma alabanza de Lutero como un vituperio. Sólo por esta razón, tras el encarcelamiento de un año entero, fue sacado sin gorro ni capa con una vela de cera en un triunfo en el que, tras haber abjurado «de levi», sufrió la sentencia de tres años de destierro de todo el término de Sevilla. El otro, por haber copiado los mismos versos movido por el ingenioso artificio de ellos, padeció la misma censura, pero conmutándosele el destierro por una multa de cien ducados para las costas del Santo Tribunal."

Si Menéndez Pelayo se refería a este mismo caso, como es lógico pensar por la coincidencia de fechas,¹ por la relación con el luteranismo y por el pro-

Menéndez Pelayo lo llama Reinaldo González Montano y Luis Usóz lo refiere como Raimundo González de Montes, Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 234.

" González Montes, *Artes*, p. 240. «Auxere eductorum ordinem in ilio eodem triumpho studiosi iuvenes duo: alter quód in albo suo reposuisset quaedam carmina incerto auctore confecto eo artificio, vt vel in summam Lutheri laudem, vel vituperium, eadem verba interpretari possent. Is hoc solum nomine post integri anni carceres educatus fuit in triumpho absque pileo & pallio cum candela caerea, vbi exilij a toto Hispalensi tractu, ad triennium de leui abiratus, mulctam tulit. Alter quod eosdem versus ob ingeniosum artificium transcripsisset eandem consuram est expertus, exilio tantum in centum ducatorum mulctam ad Sancti tribunalis sumptus commutato», Reginaldus Gonsalvius Montanus, *Sanctae Inquisitionis hispanicae artes aliquot detectae, ac palam traductae*, Heidelberg, Michael Schirat, 1567, p. 196. Para la edición crítica y estudio del texto latino, véase Nicolás Castrillo Benito, *Estudio historico-literario y edición crítica latina de las «Sanctae Inquisitionis hispanicae artes aliquot detectae ac palam traductae» de Reginaldo González Montes*, Tubinga-Burgos-Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984; Nicolás Castrillo Benito, *El «Reginaldo Montano»: primer libro polémico contra la Inquisición española*, Madrid, C.S.I.C. - Centro de Estudios Inquisitoriales, 1991.

" Todos los ejemplos que acompañan a éste «acaecieron en el mismo tiempo dentro de los siete años en que por primera vez se inició la persecución contra los luteranos en España, sobre todo en Sevilla y Valladolid, al irrumpir en gran número de forma repentina e improvisada. Y eso fue el año 1557 o 1558 hasta el año 1564 de la salvación engendrada por Cristo», González Montes, *Artes*, p. 238.

tagonismo de dos jóvenes estudiantes en relación con unos versos herejes, habría simplificado excesivamente este episodio, ya que evidenció tan sólo una de las posibles lecturas de lo que, en realidad, era un poema múltiple, construido con versos bimembres que dan lugar a coplas de bien y mal decir. Sin embargo, sabemos por este pasaje que los versos en cuestión se construyeron bajo este artificio poético, cuya lectura completa debía de tener un carácter ortodoxo, mientras que las medias coplas elogiaban el luteranismo, a diferencia de lo que pensaba Wilson: «the poem seems to have been a series of 'coplas contradictorias' which, read as *arte mayor*, praised Luther, and read in two columns damned him». ^ No sólo es habitual que, en todas las coplas de bien y mal decir que enfrentan posiciones religiosas, se mantenga la herejía como la lectura oculta, sino que, en un contexto de crispación religiosa como el que se intensifica por aquel entonces, era lógico que así se hubiese construido el poema; es más, si la lectura luterana hubiese sido la superficial, podría haber resultado suficiente aludir a la estrategia del juego poético y al sentido verdadero como argumento exculpatorio. ^

También Wilson llegó a dar noticia de dos testimonios de este género fuera del contexto hispánico: un poema inglés y otro alemán, de los siglos xvi y xvii, respectivamente. " Si bien la composición alemana es un juego poético construido sobre la definición de la belleza - con doble lectura, positiva y negativa -, el poema inglés confía en la ortodoxia y la heterodoxia religiosa del ambiente en que se origina. Esta poesía, cuyo carácter anónimo era esperable, ^ se recogió en dos antologías impresas del siglo xvii: *Witts recreations* (1640) y *Parnassus Biceps* (1656). *'

" Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 234.

" «In an age of religious controversy such tricks could be used by either side or by the indifferent. Pedro Pérez and Pedro de Torres endured harsh treatment for failing to realise how dangerous such squibs could be at a time when religious beliefs were a matter of life and death. Their case alone makes these trivia worth record», *ibid.*, p. 237.

" *Ibid.*, pp. 235-236.

^ Intitulado en *Witts Recreations* como *The Church-Papist*, que recoge el término pap/sí referido a los que se oponen a la iglesia anglicana frente a la católica. Su primer verso en esta versión es «I hold as faith | what England's Church allows». Per a la transcripción del poema, *ibid.*, p. 235.

" Wilson sólo documenta su aparición en la primera de las antologías: «In England, in an anthology frequently reprinted during the Commonwealth and early years of the Restoration, there occurs an anonymous contradictory poem called *The Church-Papist*. Its dates is uncertain», *ibid.* De su inclusión en la segunda, da noticia Janet Wright Stamer, «"Jacke on Both Sides": Appropriating Equivocation», en *Anonymity in Early Modern England: What's in a Name*, ed. Janet Wright Stamer y Barbara Howard Traister, Farnham-Bur-

El poema, conocido como *Jache on Both Sides*,[^] tuvo mucho éxito y no sólo se transmitió a través de la imprenta, sino que se conserva en numerosos manuscritos, con importantes variantes, que afectan incluso a su extensión, desde los ocho hasta los veinte versos.[^] Aunque la estrategia es idéntica a las coplas de bien y mal decir hispánicas, ahora no es un poema que enfrenta el judaísmo al cristianismo, ni el luteranismo al catolicismo, sino que la versión superficialmente positiva es el elogio de la Iglesia de Inglaterra, del anglicanismo, fi-ente a la lectura vertical de los hemistiquios, que esconde la verdadera inclinación del poeta al catolicismo romano.[^] Es lógico que la composición, de datación desconocida, se haya originado en un contexto de conflicto entre ambas religiones y eso nos aporta una horquilla temporal que abarca desde la excomunión de Enrique VIII en julio de 1533, hasta la consolidación de la Iglesia anglicana, poco después de la llegada al trono de Isabel I, el 17 de noviembre de 1558." Tal vez no sea descabellado pensar, incluso, en la influencia directa del poema del *Cancionero general*, a través de la corte que acompañó a Felipe II a Londres, para su matrimonio con María Tudor.[^] Las fechas y los ambientes coinciden, pero no deja de ser una mera

lington, Ashgate Publishing Limited, 2011, pp. 43-80, en la p. 43. Hoy disponemos de una edición crítica de ambas obras: para la primera antología, véase Colin Gibson (ed.), *Witts recreations: Selected From the Finest Fancies of Moderne Muses*, Aldershot-Hants, Schoolar Press, 1990; y, para la segunda, Peter Beai (ed.), *Parnassus Biceps, or Several Choice Pieces of Poetry. By Abraham ffr/g>/*, Aldershot-Hants, Schoolar Press, 1990.

Entre otros muchos nombres, que cataloga Stamer, «"Jacke on Both Sides"», p. 56.

" p. 44.

«The trick is the same. Read across the verses are impeccably Anglican; read in two columns, Roman Catholic. I suspect that the author's sympathies lay with the latter denomination», Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 235; «Read horizontally, it affirms loyalty to the doctrine of the Church of England; read contrarily as a poem in two vertical columns, it vehemently rejects Protestant beliefs and practices», *ibid*.

" Para una historia de esta etapa religiosa convulsa en Inglaterra, véase Leticia Alvarez Recio, *Rameras de Babilonia. Historia cultural del anticatolicismo en la Inglaterra Tudor*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

®® De hecho, poemas de esta corte y a propósito del matrimonio entre María y Felipe se acabaron incluyendo en el *Cancionero general* de 1557, con motivo de su llegada a Flandes: Josep Lluís Martos, «La autocensura en los cancioneros: una justificación impresa en 57CG y otra manuscrita de CTI», *Cultura Neolatina*, 70/1-2, 2010, pp. 155-180; Josep Lluís Martos, «El público de Martín Nució: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», *Convivio. Cancioneros peninsulares*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 111-123.

hipótesis, aunque, si el poema tuvo tanto éxito a lo largo de los siglos, probablemente es porque esta composición era una *rara avis* en la tradición inglesa y sobre ella experimentó el lector modemo, dando lugar a nuevas versiones, entre las que encontramos una francesa y otra latina, o bien creando nuevas estrofas, aunque se antojan poemas independientes, porque se refieren a la primera guerra anglo-germánica (1652-1654).^{*^}

De la presencia de este género poético en Europa, Wilson no adujo poemas franceses,^{**} aunque sí que se planteo su posible existencia: «I do not know of any French specimens, but they may well have existed».^{*'} En este sentido, no se puede pasar por alto que estos versos bimembres o *vers coupés* sean conocidos en la tradición francesa, recogidos a menudo en tratados de métrica y retórica a partir de la *rime brisée*,^{^°} que es una «sorte d'ancienne pócisie où, en brisant les vers, c'est-à-dir en lisant séparément et de suite les premiers ou les derniers hémistiches, on obtenait un sens nouveau, quelquefois contraire à celui que présentait la totalité».^{^'}

He llegado a catalogar de momento hasta seis testimonios franceses de las coplas de bien y mal decir, cuya composición se extiende a lo largo de, al menos.

Stamer, «"Jacke on Both Sides"», pp. 60-65.

«I do not know of any French specimens, but they may well have existed», Wilson, «"Coplas contradictorias"», p. 235.

¡hid. A diferencia de la tradición italiana, de la que no hace mención a lo largo de su trabajo, en la cual seguro que los hubo y, probablemente, los hay, conservados de manera precaria en manuscritos no poéticos, en compilaciones menores o en cancioneros, tardíos o no, en los que no tuvieron ningún protagonismo y han pasado hoy desapercibidos.

Me puso en la pista del término métrico Parramon, «Una cobla equívoca», p. 172, n. 10.

" Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 967. «Rime brisée, qui fait rimer les vers par la césure [...]. Le grand art étant éventuellement de produire un texte qui demeure cohérent après le partage des vers suggéré par la rime intérieure», Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 187. A los versos propiamente dichos, se les conocía como «vers coupes». Aquien y Jarrety, sin embargo, sólo la definen en cuanto a la rima interna de los hemistiquios y el ejemplo de Guillaume Crétin no es de versos bimembres de doble sentido en la lectura: «Chacun doit regarder selon droit de nature / Son bien propre garder ou trop se dénature». Michèle Aquien, *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 49; Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Age ju.squ'à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 498.

seis siglos. Conocemos el más antiguo de los poemas, de carácter amoroso - lo que es un argumento más que parece confirmar la primacía de esta temática en los orígenes del género - gracias al tratado anónimo que lo recoge: las *Règles de la seconde rhétorique*,¹⁶ fechado entre 1411 y 1432." En él, se transcribe la composición completa y se atribuye a Pierre de Compiègne." Su interés radica, por lo tanto y fundamentalmente, en el hecho de que se trata del primer testimonio románico de este género, en el que me centraré, sin embargo, en otro trabajo." Para los fines de éste, son interesantes dos composiciones del siglo xvi: una anónima y otra de Etienne Tabourot. De hecho, Henri Morier ejemplifica este tipo de rima a partir de los cuatro versos iniciales de una composición más extensa de este poeta renacentista.¹⁷

Soit du Pape maudit | Qui hait les Jésuites
Celuy qui en eux croit | Soit mis en paradis
A tous les Diables soit | Qui brusle leurs escrits
Qui leur science suit | Acquiert de grands mérités.

En Enfer soit conduit | Qui les nomme hypocrites
Qui pour saincts les reçoit | Ses pechez soient remis
Soit chastié du foïiet | Qui ne suit leur advis
Qui sages ne les fait | Ce sont ames damnées.

Soit lié d'un licol | Qui les nomme Meurtriers
Soit pendu par le col | Qui dit qu'ils sont sorciers
Qui adhere à leurs vœux | Sont ames bien conduites

El término «seconde rhétorique» se usó en Francia en el siglo XV para nombrar las artes poéticas en vernáculo, en oposición a la «première rhétorique», dedicadas a la prosa latina.

«Les *Règles de la seconde rhétorique* on été rédigées après la mort de Froissart, en 1411 ; elles l'ont été avant 1432, car je montrerai qu'en cette année Baudet Herenc s'en est servi pour écrire son *Doctrinal de la seconde rhétorique*», Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. xxvii.

Ibid., pp. 100-101. Del que no se conoce más obra, *ibid.*, p. xxvii.

" Se trata de la composición que comienza con el verso «Bien doit amant qui vuet amours servir», cuya rúbrica indica que *Cy s'ensuit ballades a iij- manieres*: «Ballade dont ou peut lire soit le premier hémistiche seulement de chaque vers, soit le second, soit les deux réunis», *ibid.*, p. 100, n. 2.

Morier, *Dictionnaire de Poétique*, p. 967. Mazaleytrat parece depender de éste: «Comme dans ce quatrain d'Etienne Tabourot, où le partage des alexandrins en hexasyllabes dégage un sens exactement opposé à celui des vers entiers», Mazaleytrat, *Éléments*, p. 187.

Qui les honore tous | O qu'il est bien instruit
 Qui veut faire leur coup | Que c'est un bel esprit
 O qu'il est malheureux | Qui ne suit leur doctrine."

En sus versos completos, esta poesía de Etienne Tabourot ataca a aquellos que critican a los jesuitas, algo que hay que contextualizar alrededor de las fuertes disputas generadas con la llegada de la orden a la Universidad de Paris en 1561 y su voluntad de imponer su proyecto pedagógico, cargado de sus ideales. La lectura a través de los hemistiquios en vertical, que sería la verdadera[®] - según las reglas del género y porque no se entendería el juego poético si no fuese así -, supondría un ataque a los seguidores de los jesuitas. Y esto sorprende notablemente, porque, en la expansión de esta orden por las principales ciudades de Francia, Tabourot fue esencial para el establecimiento del colegio jesuita en Dijon en 1581, gracias a Odinet Godran, que los instituyó herederos universales con este fin." Sin embargo, esta composición, incluida en el cuarto libro de sus *Bigarrures* (iv, i, p. 17), que se editó en 1584, no parece haberse concebido desde el mismo convencimiento que muchos de los elogios del proyecto pedagógico jesuita incluidos en obras posteriores.[®]"

De irnos años antes debía de ser una composición conocida como *Les confessions de foi de Puylaurens*,^{^^} que surge en el contexto de la poesía de las guerras de religión (1562-1593).[^] En su lectura completa, el poema ataca a la Iglesia de

" Los cito a través de Gorgi Choptrayanov, *Etienne Tabourot des Accords (1549-1590). Étude sur sa vie et son oeuvre littéraire*, Dijon, Imp. J. Velvet, 1935. Véase p. 195, n. 1.

" «*Bigarrures*, IV, I, p. 17. Tabourot a défendu vigoureusement la conduite des Jésuites en France. La pièce suivante, en "vers coupés" composée à propos de la dispute entre l'Université de Paris et les Jésuites, en est la preuve [...]. La forme adoptée dans ces "vers coupés" est empruntée a l'art des rhétoriciens. La pièce de Tabourot peut être lue de trois manières: soit le premier hémistiche seulement de chaque vers, soit le second, soit les deux réunis», *ihid.*, p. 195, n. 1.

" *Ihid.*, p. 193.

«Après l'installation des Jésuites a Dijon, il est possible Tabourot, au moment où il composa le quatrième livre des *Bigarrures*, ait été saisi du plan d'étude pour l'enseignement des Jésuites, plan qui, la même année (1584), fut communiqué aux professeurs de toutes les provinces pour qu'ils donnassent leurs observations et leurs opinions. Il est donc possible que Tabourot ait collaboré à cet moment avec les professeurs du collège des Jésuites de Dijon», *Ihid.*, p. 195.

" Porque se encontró manuscrita en Puylaurens, una localidad del departamento francés de Tam.

S&Trety, La poésie française, pp. 129-143.

Roma, elogiando a Calvino y a Lutero, frente a una lectura inversa que se escondió bajo el artificio poético. Si tenemos en cuenta que la defensa de las tesis reformistas era el discurso superficial y, por lo tanto, el oficial, debemos contextualizar su redacción en un ambiente en el cual el protestantismo estaba arraigado, a pesar de voces críticas como la de este poeta, no en vano anónimo:

J'abjure maintenant | Rome avec sa croyance
 Calvin entièrement | j'ai en grande révérence
 J'ai en très grand mépris | la messe et tous les saints
 Et en exécration | du pape et la puissance
 De Calvin la leçon | reçois en diligence
 Et ceux qui le confessent | sont heureux à jamais
 Tous damnés me paraissent | le pape et ses sujets
 Oui Calvin et Luther | je veux aimer sans cesse
 Brûleront en enfer | Ceux qui suivent la messe.

Ni siquiera Voltaire se resistió a usar estos versos,¹ de una sorprendente vitalidad hasta nuestros días, que contrasta con la insistencia inglesa en las reelaboraciones y versiones de una misma composición. Si la religión no fuese interpretada como poder, no se entendería el anonimato de los textos y, en esa misma línea, llegamos a encontrar dos poemas de los siglos xix y xx enfrentados a él, en contex-

" Sobre la idea de este género construyó, de hecho, el capítulo 4 de su *Zadig*, en el que el protagonista, al insistir dos amigos en leerlos, rompe un folio de su cuaderno en el que había escrito cuatro versos improvisados dedicados al rey, que quiso que leyera su dama. El vecino envidioso, figura a la que se dedica el capítulo en cuestión, encuentra «un morceau de la feuille. Elle avait été tellement rompuë, que chaque moitié de vers qui remplissait la ligne, faisait un sens, & même un vers d'un plus petite mesure: mais par un hazard encor plus étrange, ces petits vers se trouvaient former un sens qui contenait les injures les plus horribles contra le Roi:

Par les plus grands forfaits
 Sur le Trône affermi
 Dans la publique paix

C'est le seul ennemi», Francisco Lafarga Maduell (ed. y trad.), *Zadig ou la destinée / Candide ou l'optimisme*, Barcelona, Bosch, 1982, p. 88.

Gracias a la intervención del loro del rey, que encuentra la segunda mitad del poema, y de la reina, que reconoce que forma pareja con el folio que contenía la infamia, se comprueba que el poema, en realidad, era un elogio al monarca en su versión completa:

«Par les plus grands forfaits j'ai vu troubler la terre
 Sur le trône affermi, le roi sait tout dompter.

Dans la publique paix l'amour seul fait la guerre:
 C'est le seul ennemi qui soit à redouter», *Ibid.*, p. 90.

tos imperialistas como lo fueron, respectivamente, el napoleónico frente a la monarquía ilustrada y el hitleriano, en una Francia ocupada:

Vive à jamais | l'empereur des Français
 La famille royale | est indigne de vivre
 Oublions désormais | la race des Capets
 La race impériale | doit seule lui survivre
 Soyons donc le soutien | de ce Napoléon
 Du comte de Chambord | chassons l'âme hypocrite
 C'est à lui qu'appartient | cette punition
 La raison du plus fort | a son juste mérite.

Aimons et admirons | le chancelier Hitler
 L'Étemelle Angleterre | est indigne de vivre
 Maudissons, écrasons | le peuple d'outremer
 Le nazi sur la terre | sera seul à survivre
 Soyons donc le soutien | du führer allemand
 De ces navigateurs | la race soit maudite.
 À eux seuls appartient | ce juste châtiment
 La palme du vainqueur | répond au vrai mérite.

En realidad, el poema de la resistencia francesa frente a la ocupación nazi parece depender del decimonónico, como evidencia la reutilización de algún hemistiquio completo y la coincidencia de algunos finales de verso, lo que no nos ha de extrañar si tenemos en cuenta que su fuente debió de ser una poesía bastante difundida, de la que se conocen, incluso, diferentes versiones.⁸

Estas composiciones nos pueden dar una idea - por la cercanía relativa de los períodos - de la función que llegaron a tener este tipo de coplas, que, desde la impotencia frente al poder, sólo podían generar sátira y parodia como vía de escape. Más aun lo hará el ejemplo que aduciré para cerrar este trabajo. Con los siglos y con la crisis - ya no la trobadoresca, producida por un alejamiento de los contextos geográficos o cronológicos sino la económica, el objeto

Del que hay, al menos, una segunda versión, más reducida: «Vive, vive à jamais - L'Empereur des Français / La famille royale - Est indigne de vivre / Oublions désormais - La branche des Capets / La race impériale - A jamais doit survivre / Soyons tous le soutien - Du fier Napoléon / Du grand duc d'Angoulême - En vain l'âme s'irrite / C'est à lui que revient - Cette punition / L'honneur du diadème - est le prix de sa gloire».

Josep Lluís Martos, «La gramatización de la poética en la Edad Media: cnsis y prescripción», *Romance Philology*, 61, Fall 2007, pp. 125-146.

de escarnio deja de ser el poeta o el hereje, para pasar a centrarse en una especie de juglar del siglo XXI, en franca decadencia y sin inventiva natural: el político. Hace unos años, cuando la crisis no era crisis, Axa Seguros se promocionaba con el siguiente anuncio publicitario, que cobró una cierta fama por aquel entonces:

Esto es lo que debe pensar la gente
 Los seguros son un sector en el que no se cumplen las promesas
 Por eso, nadie creerá que
 Nos preocupamos por sus intereses y que somos transparentes.
 Los clientes deben pensar que
 No estamos comprometidos del todo
 Nos equivocáramos al decir que
 Siempre estaremos disponibles y seremos atentos y fiables
 Pero en Axa estamos reinventando los seguros."

El efecto de presentar una visión negativa del sector de los seguros, con un aparente exceso de sinceridad o como una mala estrategia de mercado, llama la atención del cliente potencial, al que, después, se le sorprende con el artificio de la doble lectura, que esconde el mensaje positivo que, en realidad, se quiere transmitir. El efecto es idéntico al que buscó Bemat Fenollar en su copla dirigida a Corrella, que antepone el escarnio para sorprender con un aparente ataque, que se transformaba en un elogio hiperbólico. Los comerciales a quienes se encargó el anuncio de Axa Seguros recurrieron a un género de larga tradición al que me he referido al principio del trabajo, emparentado con los versos bimembres de las coplas de bien y mal decir, ya que ambos generaban poemas múltiples: las composiciones de lectura cancrina, construidas a partir de versos retrógrados o sotádicos. En su programa del 18 de febrero de 2009, Andreu Buenafuente parodió este *spot* en términos políticos, dando lugar a otro poema de lectura múltiple usado para hacer escarnio del poder, desgraciadamente de gran actualidad hoy, casi cuatro años después, aunque con diferentes protagonistas, unos protagonistas que, cada vez más, relegan y dificultan el I+D:

Digamos las cosas como son
 La economía española está en buenas manos
 Sería un gran error pensar que

El texto juega con los usos de *deber* + infinitivo y en la lectura recta adquiere un sentido de probabilidad, a pesar de no construirse conscientemente con la preposición *de*, para que adquiera una función de obligación en la lectura inversa.

Nuestros ahorros corren serio peligro
 El Gobierno de este país es consciente de que
 El paro volverá a bajar y a estabilizarse
 Hay que ser un iluso para creerse que
 España se hundirá a causa de la crisis
 Si confiamos ciegamente en Solbes veremos que
 el FMI a veces se equivoca
 Pero los españoles lo vemos de otra manera.