

# ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ  
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA  
2012



---

Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)  
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.  
Martínez Pérez, Antonia  
Baquero Escudero, Ana Luisa  
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

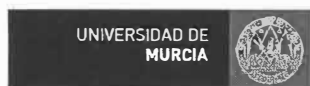
82.09"05/14"

---

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

*Impreso en España - Printed in Spain*

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia  
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

## FLORINDA LA CAVA EN LITERATURA DE EXPRESIÓN INGLESA

MARJORIE RATCLIFFE  
*University of Western Ontario*

### RESUMEN:

Este trabajo examina unos textos que tratan de la historia medieval española sobre Florinda La Cava pero escritos en inglés para públicos ingleses y norteamericanos. El *otro* original es el árabe medieval pero, en estos textos del XVII al XX, se convierte en el español imperial, el francés napoleónico y cualquier *otro* del siglo veinte.

**Palabras-clave:** Florinda La Cava, Rodrigo el último godo, literatura inglesa, el *otro*.

### ABSTRACT:

This article considers texts that relate the medieval Spanish story of Florinda La Cava and written in English for British and US audiences. The original *other* is medieval and Muslim but, in these texts composed between the seventeenth and twentieth centuries, he becomes the imperial Spaniard, the Napoleonic Frenchman or any twentieth-century *other*.

**Key-words:** Florinda La Cava, Rodrigo, English literature, the *other*.

Homi Bhabha, en *The Location of Culture* dice que «si la hibridez es herejía, entonces blasfemar es soñar. Soñar no del pasado ni del presente, no es el sueño nostálgico de la tradición o del ensueño utópico del progreso moderno; es el sueño de la traducción como sobrevivencia, como añade Derrida, *sure-vivre*, un acto de vivir en las fronteras».<sup>2148</sup> Los textos españoles que tratan de la conquista de la península existen en la encrucijada de fronteras históricas y lingüísticas, son ejemplos de traducciones y adaptaciones que sobrevivieron el paso del tiempo. En esta presentación, examinaré cómo y porqué, a través de los siglos, esta historia fundacional española fue interpretada o adaptada en lengua inglesa para otros espacios geográficos e históricos.

Sigo muy de cerca los densos tres volúmenes de Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, y el mucho más breve *The King and the Whore* de Elizabeth Drayson. Aún antes de leer este libro, al ver el título, se me ocurrió pensar que, ya que Florinda en textos españoles no es prostituta, quizás la literatura escrita fuera de España así la representaba. Al leer los textos averigüé que no es el caso; el trabajo de Drayson - o por lo menos el título infeliz, seguramente sugerido sino impuesto por una editorial con motivaciones de lucro - viene a ser otra adaptación en lengua inglesa del tema de la pérdida de España.

Estas muchas versiones en ambos idiomas han producido una serie de textos híbridos, productos de la multicultural medieval española y también de la globalización moderna. Otros críticos, como nuestro lamentado Alan Deyermond, han argumentado que la leyenda de Rodrigo y Florinda La Cava conforma «al modelo de la caída y la redención o la muerte y el renacimiento (345)».<sup>2149</sup> A su vez, Helena Establier Pérez muestra cómo en 1804, «La España invadida y atropellada actúa como correlato de la “flor” perdida de Florinda [...] resulta imprescindible para [...] la lectura política consiguiente

<sup>2148</sup> H. Bhabha, *The Location of Culture*, London y New York, Routledge, 1994, 226. Las traducciones son mías. Quisiera reconocer la ayuda de David Domínguez Navarro.

<sup>2149</sup> Alan Deyermond, «The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9, 1985, pp. 345-367.

(10)». <sup>2150</sup> Volviendo a las palabras de Bhabha, este producto híbrido que perdura, produce o transmite sueños que son más que nostálgicos o utópicos. Al leer estos textos ingleses, me pregunté cuál era el sueño, la razón del interés en la conquista de España más allá de los Pirineos y del otro lado del Atlántico y cómo representan a Florinda.

Hans Robert Jauss ensalza el peso de la sociedad en el desarrollo de una obra literaria y cómo ésta está sujeta a la actuación y conducta de un grupo social. <sup>2151</sup> Los fenómenos sociales, productos del mundo en que vivían los autores, tuvieron un papel decisivo en el desarrollo del tema en inglés, de los diferentes géneros literarios aprovechados y de la recepción de estas historias relativamente desconocidas para este nuevo público. Los textos nos dicen mucho de los ingleses y de los norteamericanos.

Las primeras obras en inglés sobre el tema de la pérdida de España aparecen en el siglo XVII cuando España e Inglaterra tenían una larga historia bélica y a la vez la amenaza turca en el Mediterráneo afectaba la expansión mercantil. <sup>2152</sup> Es además una época de gran curiosidad religiosa tanto entre cristianos como frente a las posibles conversiones de éstos al islam. Imaginarse otra invasión musulmana de Europa, incluyendo Inglaterra, no era tan estrambótica. <sup>2153</sup>

En su *Vida y muerte de Mahoma, la conquista de España junto con el ascenso y la ruina del imperio sarracino* (1637) Walter Raleigh (c.1552-1618), es el primer inglés en tratar el tema y, a pesar del título, se concentra sobre todo en la conquista de España. Rodrigo, el último godo, aunque casado con una mora conversa, «fue totalmente sorprendido por un nuevo amor que fue su destrucción». <sup>2154</sup> La causa de su destrucción es Florinda a quien el rey «demandó su amor que, al no poder conseguirlo por consentimiento, lo obtuvo por violencia (56)».

El ejemplo de la falta de unidad nacional interesaba a políticos y literatos en la Inglaterra del siglo XVII ya que el proyecto de unidad, de ser *británico*, era nuevo para los escoceses, irlandeses, galeses e ingleses. A principios del siglo XVII, Inglaterra estaba en expansión territorial en Hispanoamérica con el fin de debilitar a los Habsburgo. Fue una empresa en que participó Walter Raleigh. Al mismo tiempo amenazaba una guerra europea contra los católicos. El mismo Raleigh fue decapitado por presunto espía español. El mundo teatral de la época refleja estas ambiciones imperiales y el miedo de la influencia española y católica en la corte. <sup>2155</sup> Además, como dice Darby, «La gente en Londres tenía interés en España [...] España era buena taquilla (432)». <sup>2156</sup>

William Rowley (c.1585-c.1624) es el primer autor en presentar el tema en los escenarios ingleses con *Todo se perdió por lujuria*, una obra en donde la presencia árabe en la península enfoca el desorden, la incapacidad y decadencia de los españoles cristianos. <sup>2157</sup> Según Peláez Casellas, «en el teatro [inglés] de los siglos diez y seis y diez y siete España es retratada como una nación de asesinos diabólicos, parricidas, traidores y tiranos (32)». <sup>2158</sup> Rowley aprovecha estos sentimientos al presentar la

<sup>2150</sup> H. Establier Pérez, «“Florinda perdió su flor”. La leyenda de La Cava en el teatro neoclásico español y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 85, 2009, pp.1-25.

<sup>2151</sup> Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*. Tran. Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p.100.

<sup>2152</sup> Stuart Woolf, «The Construction of a European World-View in the Revolutionary-Napoleonic Years», *Past and Present* 137, 1992, 77, pp. 72-101.

<sup>2153</sup> Jeff Dailey, «Christian Underscoring in *Tamburlaine the Great, Part II*», *The Journal of Religion and Theatre* 4. 2, 2005, pp. 146-159.

<sup>2154</sup> Walter Raleigh, *The Life and Death of Mahomet: The Conquest of Spaine together with the Rysing and Ruine of the Sarazen Empire*, London, Ralph Hodgkinson for Daniel Frère, 1637, 55.

<sup>2155</sup> Tristan Marshall, *Theatre and Empire*, Manchester y New York, Manchester UP, 2000.

<sup>2156</sup> Trudi Darby, «Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c. 1615-1625», *Bulletin of Hispanic Studies* 74, 1997, pp. 425-441.

<sup>2157</sup> Thomas Middleton y William Rowley, *The Spanish Gypsie and All's Lost by Lust*, Boston y London, D. C. Heath, 1908. La obra se publicó en 1633.

<sup>2158</sup> Jesús López-Peláez Casellas, «‘Race’ and the Construction of English National Identity: Spaniards and North Africans in English Seventeenth-Century Drama», *Studies in Philology* 106. 1, 2009, pp. 32-51.

corrupción moral en la España visigoda que se ilustra tanto por la violación de Florinda - aquí llamada Jacinta - como por el abuso del amor de dos nuevas figuras femeninas. Jacinta, armada de navaja, protege su honor, amenazando con matarse (44). También entiende las estratagemas de Malena, una figura celestinesca, tratándola de «vergüenza de mujeres» pero a la vez maldiciendo a todas ellas como «tu sexo malo (171)». Al final, el triunfante Mully Mumen es rechazado por Jacinta quien lo aborrece por ser musulmán, como «Africano ruin; / Tu interior es más negro que tu piel color ceniza (243)». Como castigo, el rey moro manda sacar los ojos del padre y cortar la lengua de Jacinta para que ella «en silencioso dolor lo guie a él; / los ojos de ella serán sus miradas fijas (244)». Al contrario de otras representaciones, en la obra de Rowley, Florinda no busca suicidarse. Rowley la da voz y ella se expresa con fuerza. Según Nicol, Jacinta articula «su deseo violento de no ser lo que han hecho que sea».<sup>2159</sup> Julianus a su vez, reconoce su error al no escucharla cuando temía los avances de Rodrigo; no la rechaza como mujer manchada; insiste en y defiende con su vida su derecho de escoger esposo. Julianus antes fue ciego a sus palabras, al final de verdad está ciego y ella, la que pudo expresarse, es silenciada.

El teatro inglés de la Restauración se caracteriza por el interés en cuestiones de identidad, de género, de sexualidad y de la opresión de las mujeres.<sup>2160</sup> A principios del siglo XVIII, de nuevo Inglaterra y España estaban en guerra. Mary Pix, (c.1666-1720) en 1704 por primera vez presenta el tema de la violación de Florinda desde el punto de vista de una mujer. En *La conquista de España* (1705), Pix se apropia del texto de Rowley casi por completo pero con la intención de problematizar estereotipos de género y raza.<sup>2161</sup> En esta obra de teatro, Jacinta no es catálisis de la invasión. Ella no pide venganza; de hecho se ve a sí misma como contaminada, posiblemente contaminadora, y es sumisa.<sup>2162</sup> Julianus - y aquí Pix abandona su fuente - es fiel representante del patriarcado y de la monarquía al perdonar el abuso. Los otros nobles, tanto cristianos como musulmanes, sin embargo, son repugnados por el espectáculo de la mujer violada. Dirigidos por su hermano Antonio y su prometido, se juntan a las huestes árabes para derrotar al tirano. La división entre cristianos da lugar al desorden social que conduce a la esperada victoria de los musulmanes. Después del triunfo, los antes aliados Theomantius y Mullymumen luchan por conquistarla a ella como históricamente los dos ejércitos lucharon por la nación.<sup>2163</sup> Mullymumen las trata como equivalentes al decir, «España y Jacinta ahora estarán bajo mi mando (57)». Se nota que el abuso de poder no se limita a ninguna raza o religión.<sup>2164</sup> La conclusión de la obra Pix es menos horrorífica: Jacinta no deja de ser el esperado personaje estereotipado, son los hombres en su alrededor que cambian pero siguen incapaces de protegerla.<sup>2165</sup> Julianus - siempre fiel - muere herido al ayudar en el escape de Rhoderick a quien perdona. Para Jacinta la culpa de la pérdida se debe a su enamorado que se suicida. La sumisión de Jacinta y la lealtad acrítica de Julianus, en el ámbito privado, permiten que Pix cuestione la estructura moral y social para demostrar cómo sólo pueden llevar al desastre público y nacional. Como dijo Pilar Cuder-Domínguez, «Lo que destruye España en esta pieza no es la invasión islámica: Es la incapacidad masculina de forjar relaciones. No hay justicia poética para las mujeres en el universo de Pix: las buenas acciones no son premiadas, y las fuerzas de la maldad (de blancos u otros) no son contenidas (333)». Este deseo de conexión entre

<sup>2159</sup> David Nicol, «My little what shall I call thee: Reinventing the Rape Tragedy in William Rowley's *All's Lost by Lust*», *Medieval & Renaissance Drama in England* 19, 2006, pp. 175-193.

<sup>2160</sup> Katherine Quinsey ed. «Introduction» en *Broken Boundaries: Women & Feminisms in Restoration Drama*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996, p. 1.

<sup>2161</sup> Mary Pix, *The Conquest of Spain* en *The Plays of Mary Pix and Catharine Trotter*, Edna Steeves ed. vol. I, New York, Garland, 1982.

<sup>2162</sup> Margarete Rubik, *Early Women Dramatists 1550-1800*, London, Macmillan, 1998, p. 85.

<sup>2163</sup> Pilar Cuder-Domínguez, «Of Spain, Moors, and Women: The Tragedies of Aphra Behn and Mary Pix» en *Re-Shaping the Genres: Restoration Women Writers*. Luis Martínez Zenon y Jorge Figueroa-Dorrego eds., Bern, Peter Lang, 2003, pp. 157-173.

<sup>2164</sup> Pilar Cuder-Domínguez, «The Islamization of Spain in William Rowley and Mary Pix: The Politics of Nation and Gender», *Comparative Drama* 36, 3-4, 2002-2003, p. 332.

<sup>2165</sup> Jaqueline Pearson, *The Prostituted Muse: Images of Women & Women Dramatists, 1642-1737*, New York, St. Martin's Press, 1988, pp. 169, 180.

hombres y mujeres, sean del color que sean, que pedían algunas autoras inglesas del siglo XVIII, tendrá que esperar más de cien años.

En el siglo XIX, después de las guerras e invasiones napoleónicas, los textos sirven, citando a Michael Cronin, a la «promoción de la interacción, la comprensión y la integración entre diferentes culturas».<sup>2166</sup> Para los ingleses, este siglo se caracteriza por el creciente nacionalismo arraigado en la unión y por la aparición desenfadada de la industrialización.<sup>2167</sup> La nueva clase de comerciantes adinerados resiente lo que se percibía como la lujuria, la corrupción e incompetencia de la aristocracia y, a la vez, lamentan la seguridad y el orden que pensaban ser característica de la Edad Media.<sup>2168</sup> El desarrollo del imperialismo enfrenta los británicos a culturas desconocidas del oriente, en particular la musulmana. Es también momento de cambios religiosos ya que la previa tolerancia hacia los católicos es criticada por protestantes ingleses que ven cómo sus antiguos enemigos adquieren más importancia en la corte y diputados en el parlamento. El interés y la admiración de los ingleses hacia unos españoles que lucharon con tanta determinación frente al enemigo común les deja admirados y a la vez desprecian los que apoyaron a Francia.<sup>2169</sup> Los románticos se interesaron mucho en los *topoi* del orientalismo y de lo gótico y la historia española medieval reunía ambos temas. Unos autores del XIX se aprovechan de la leyenda de Florinda y Rodrigo para comentar actitudes en cuanto a la revolución política, cambio social y moralidad vigentes.

En 1809 cuando empieza a publicar su *Visión de Don Rodrigo*<sup>2170</sup>, Walter Scott se aparta de sus empresas anteriores como anticuario nostálgico para juntar su interés en el pasado con su presente traumático. Su texto viene a ser una combinación de poesía épica imaginativa, de crónica histórica y agudo periodismo. La actualidad es tan presente que el autor promete sus regalías al socorro de los portugueses que padecieron la guerra peninsular. Casi al final del poema, Scott desea «apartar el velo horroroso que esconde el futuro e impide la esperanza para poder pintar para Europa el cuento de los invasores de España (47)». *La Visión de Don Rodrigo* se extiende a profecías de la futura historia española, la reconquista y las colonias, culminando en otra invasión de la nación. En la Introducción al largo poema, Scott promete concluir con «La unión de las filas de Inglaterra, Portugal y España (19)» como oposición a Napoleón y, al final del poema, cuenta cómo fueron abusados los españoles, «Niños y ancianos sometidos a la espada y la llama / Las mujeres a la infamia (51)». Relata las muchas batallas en las que, como patriotas, lucharon contra un nuevo enemigo esta vez europeo. Al final del texto parece haber una referencia a Florinda redimida por la victoria de los aliados al decir: «Hija caída de la fortuna, ¡vuelva y redima su favor aquí!».

Contemporáneo del poema de Scott, la obra de teatro, *El conde Julián*, de Walter Landor, sigue con el mismo tema pero con marcadas variantes. Covilla - Florinda - se siente abandonada tanto por su padre como por su novio, quien es celoso y, aún al saber la verdad, no puede sobrepasar el deshonor. Julián se junta a las fuerzas árabes aunque su hija le pida «Querido padre, / Persiga el culpable pero recuérdete de España (172)». Julián no puede perdonar; es incapaz de matar a Rodrigo. Después, Julián aprenderá que su esposa y sus dos hijos murieron en la guerra. Él mantiene que no es culpable del desastre en el país, que «España luego fue conquistada / Cuando sus leyes cayeron frente al rey traidor (181)». Al final de la obra, Julián volverá a insistir en la ley visigoda que dicta que el pueblo escoja su monarca: «El pueblo debe decidir [...] tales han sido nuestras leyes góticas (214)». Julián anima a las tropas cristianas y jura seguir luchando: «Seguidme ahora / pero temblad / correrán los años / Y las guerras furiosas y España por fin estará libre (224)».

<sup>2166</sup> Michael Cronin, *Translation and Identity*, New York, Routledge, 2006, p. 48.

<sup>2167</sup> David Eastwood, «Robert Southey and the Intellectual Origins of Romantic Conservatism», *The English Historical Review* 104. 411, 1989, pp. 308-331.

<sup>2168</sup> Gary Kelly, «Social Conflict, Nation and Empire: From Gothicism to Romantic Orientalism», *Ariel* 20.2, 1989, pp. 3-18.

<sup>2169</sup> Kenneth Curry, *Southey*, London y Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 167.

<sup>2170</sup> Walter Scott, *The Vision of Don Roderick*, New York, J. Eastburn & Co., 1818.

Robert Southey (1774-1843) fue un distinguido hispanista inglés. Miembro de la Real Academia Española, tradujo y editó muchos textos españoles, incluyendo su *Chronicle of the Cid* (1803), y escribió una *History of the Peninsular War*.<sup>2171</sup> Como Scott y Landor, Southey, con éxito, pudo responder al interés del público en narrativas sobre España y sus habitantes.<sup>2172</sup> En 1802 escribió un corto poema o monodrama, *La Cava*, donde Florinda, desde la torre de Málaga, se lamenta de su condición, de verse blanco de la maldición y reconoce que éste será su recuerdo histórico como: «La más miserable que jamás traicionó su tierra nativa (113)». Sin embargo echa la culpa a su padre: «Y yo misma / también soy tu víctima y esta muerte aún más / en el infierno es ingreso a tu cuenta (113)». Antes de matarse, insulta a su padre tratándolo de «¡Moro! infiel aturbantado! renegado! (113)».

En su muy largo poema, *Rodrigo el último godo* (1814),<sup>2173</sup> Southey vuelve a la historia para dar muestra de una nación reducida, conquistada, que se regenera.<sup>2174</sup> Rodrigo está desesperado por los efectos de la violación de Florinda y camina por el país observando la devastación, buscando alivio de su culpa y remordimiento. Este Rodrigo, convertido en el Padre Macabeo, es una figura hondamente humana que se rescata por la penitencia. Lo novedoso - y romántico - de la obra de Southey ocurre cuando Florinda vuelve a incorporarse con los cristianos y, viendo a Rodrigo como sacerdote, le dicta su confesión. Confiesa que siempre amó a Rodrigo: «Amé al rey / con ternura, apasionadamente, locamente lo amé (I, 123)». Florinda asume para sí misma la culpa de Rodrigo y de su padre al rogar: «Para el bien de Rodrigo / y la mía, ¡rezad por él! ¡Hemos sido la causa / de su ofensa! (II, 19)». Florinda sigue firme en su decisión, rechaza los ruegos de su padre de convertirse y casarse con un árabe victorioso. Padre e hija son reunidos cuando él llega al campamento y también perdona a Rodrigo. Con el perdón de su padre y su muerte, ella muere feliz en brazos de Rodrigo.

Mary Wollstonecroft, autora de la *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), fue gran amiga de Southey y es muy posible que ella influyera en su perspectiva de la figura femenina que tomaría armas en una guerra defensiva y justa. El poema de Southey se caracteriza por la reconciliación entre todas las facciones cristianas que, juntos, logran vencer al enemigo. Lo privado es subordinado al bienestar público.<sup>2175</sup> Es un poema de afirmación de la justicia, la verdad y el perdón. También se ha visto como un intento de reafirmar la lealtad nacional inglesa con una vuelta a ideales “aristocráticos” (o conservadores) que podrían llevar a mayor estabilidad social.<sup>2176</sup>

Washington Irving fue autor prolífico y, como la mayoría de su obra versa sobre temas españoles, no sorprende que fuese nombrado miembro corresponsal de la Real Academia Española. Aquí interesan dos obras suyas: *Las leyendas de la conquista de España* (1835) y *Mahoma y sus sucesores* (1839).<sup>2177</sup> En éste último, Irving documenta la expansión del Islam y acaba con los proyectos para la invasión de España. Cuenta cómo el conde don Julián era gobernador en Ceuta y luchaba con éxito contra

<sup>2171</sup> En su poesía junto con sus amplias notas explicativas y sus historias, Southey combina su interés en la ficción y la historia. Edward Meachen, «History and Transcendence in Robert Southey's Epic Poems», *Studies in English Literature, 1500-1900* 19. 4, 1979, pp. 589-608. Para Southey, la guerra era «as direct a contest between the principles of good and evil [...] it was for the life or death of national independence, national spirit, and all of those holy feelings which are comprehended in the love of our native land». Robert Southey, *History of the Peninsular War* 3 vols., London, Murray, 1823-1832, I, pp. 1-2.

<sup>2172</sup> Según Jack Simmons, *Southey*, London, Collins, 1945, hubo 5 ediciones del poema entre 1815 y 1818.

<sup>2173</sup> Robert Southey, *Roderick the Last of the Goths*, 2 vols., London, Longman, 1816.

<sup>2174</sup> Southey había empezado otro poema, *Pelayo, the Restorer of Spain*, pero lo incorporó a *Roderick the Last of the Goths*. W. A. Speck, *Robert Southey, Entire Man of Letters*, New Haven y London, Yale UP, 2006, 126.

<sup>2175</sup> William Haller, «Southey's Later Radicalism», *Publication of the Modern Language Association* 37.2, 1922, pp. 281-292. Diego Scaglia, «O My Mother Spain!: The Peninsular War, Family Matters, and the Practice of Romantic Nation-Writing», *English Literary History* 65. 2, 1998, pp. 363-393.

<sup>2176</sup> Diego Saglia, «Nationalist Texts and Counter-Texts: Southey's *Roderick* and the Dissensions of the Annotated Romance», *Nineteenth-Century Literature* 53. 4, 1999, p. 436.

<sup>2177</sup> Washington Irving, *Mahomet and his Successors*, Henry Pochmann y E. N. Feltskog eds., Madison, University of Wisconsin Press, 1970.

las fuerzas de Muza cuando «de repente hizo ofertas secretas no sólo de rendir Ceuta al comandante musulmán sino traicionar a Andalucía (508-509)». No clarifica más, sólo añade: «Aquí no diremos nada de los daños privados sufridos por el conde Julián a manos de su soberano que provocaron su asombrosa acción de traición (509)».

Cuatro años antes de la publicación de su biografía de Mahoma, Irving ya había escrito su colección de leyendas de la conquista de España. Se concentra en la historia conocida pero añade elementos nuevos. Reconoce que sus fuentes no son necesariamente creíbles: «Hay algunos que afirman que la infeliz Florinda prestó oreja a las incitaciones del monarca, y su nombre ha sido tratado con oprobio en varias antiguas crónicas y romances legendarios que han transmitido de generación en generación la historia de las penas de España (40-41)». Deja claro que Florinda resistió los avances al fingir no entender lo que quiso Rodrigo y, al final: «Señor» dijo «Soy vuestra súbdita y bajo su poder, lléveme mi vida si es su gusto pero nada me tentará a cometer un crimen que sería traición a la reina, desgracia para mi padre, agonía para mi madre y perdición para mí misma (40)». Es consciente del poder del monarca como hombre y rey. Florinda sufre por las acciones de su padre pero es pasiva, casi inerte, hasta el momento de matarse. Washington Irving crea otra figura muy interesante e innovadora: Frandina es esposa de Julián y madre de Florinda pero también hermana del destronado Witiza y del apóstata Obispo Oppas, estableciendo así su alto linaje visigodo. Cuando se entera del deshonor de su hija amenaza tomar armas: «Que la perdición caiga en tu cabeza» dijo «si te sometes a este deshonor. Por mi parte, mujer que soy, juntaré los familiares de mi casa sin descansar hasta que los ríos de sangre hayan limpiado esta mancha (62)». Irving añade que «Era mujer majestuosa en su persona y elocuente en su habla, inspirada en los sentimientos de una madre, su discurso excitó los caballeros reunidos a la furia (63)». Ella vuelve a Ceuta con su hijo y lucha contra Muza para proteger sus tierras; cuando ya no puede resistir, procura esconder al niño en la tumba de la muerta Florinda pero, al final, son descubiertos, y mueren, él arrojado de la torre de Ceuta y ella apedreada por cristianos rehenes.

Irving es una extraña combinación de norteamericano del nuevo mundo, de un lado y, del otro, británico y europeo, del antiguo mundo. En su primera obra de influencia española, donde copia, traduce y adapta la biografía de Colón por Navarrete, parece que quiso crear una unión entre el primer europeo americano el siglo XV y los americanos del siglo XIX.<sup>2178</sup> Quizás Washington Irving postulaba a España como ancestro emblemático de los Estados Unidos o era testigo de la búsqueda en su país de una existencia poscolonial y una identidad unificadora nacional.<sup>2179</sup>

Otra versión de la leyenda de la pérdida de España aparece en 1977 en *Florinda*, novela de Dana Broccoli (1922-2004).<sup>2180</sup> La autora presenta una versión de Florinda muy diferente de las vistas hasta ahora. Antes de llegar al palacio de Rodrigo, la joven se había enamorado de un musulmán en Ceuta. El enamorado llega hasta Toledo para estar con Florinda pero es descubierto y muerto violentamente por Rodrigo como espía ante los ojos de Florinda. Ella jura tomar venganza pero, de una manera muy astuta, se aprovecha de la creciente pasión de Rodrigo por ella para crear la falsa apariencia de violación. Rodrigo está verdaderamente enamorado y celoso de su enamorado. No hay violación, y antes de que ocurra algo entre Florinda y el rey, ésta consigue la ayuda de su padre y del hombre escogido para ser su esposo. Rodrigo es seducido por Florinda quien queda encinta. Siente haber mandado la carta a su padre pero es cobarde y no actúa para deshacer la situación; está demasiado feliz disfrutando de los deleites de la casa y cama regia.

En esta curiosa novela de los años 70, todos los hombres son retratados como idealistas, débiles y manipulados por una joven. Florinda finge ser inocente pero es una mujer apasionada, embrujadora. Lo que sorprende en la novela es el racismo. Florinda inicia la venganza de su padre por haber visto

<sup>2178</sup> Jeffrey Rubin-Dorsky, *Adrift in the New World: The Psychological Pilgrimage of Washington Irving*, Chicago, UO, 1988, xv.

<sup>2179</sup> Richard McLamore, «Postcolonial Columbus: Washington Irving and the Conquest of Granada», *Nineteenth-Century Literature* 48. 1, 1993, pp. 26-43.

<sup>2180</sup> Dana Broccoli, *Florinda*, New York, Two Continents, 1977.



la muerte del joven musulmán a manos de Rodrigo. El traidor Obispo Oppas acusa a los judíos de haber tramado la invasión e instiga a Rodrigo que proclame una masiva conversión forzada. El único amigo de Florinda en la corte, Isaac Méndez, tiene que escoger entre su fe y su nación. Curiosamente, sólo Florinda parece saber algo de las tres religiones de la península y es incapaz de comprender las limitaciones impuestas por la sociedad, sea por raza, por religión o por género. Ella pregunta:

¡Porque él es judío!...porque eres godo...porque yo soy mujer...Es sólo judío... No es otra cosa...un español...un padre...y tú eres más que un godo...un amigo...un esposo...un soldado...y porque sólo debo ser mujer...Soy amor...soy enemiga...soy...Todos somos...somos muchas cosas... ¿por qué se nos tiznan de lo que más disgusta?...soy mujer y nada más para mi padre...ni aún su hija...porque las mujeres somos lo que más le disgustan. ¿Por qué es así? (29-30).

En junio de 2000 la novela de Broccoli se adaptó al teatro musical en Londres y duró unos siete meses en cartel con el título *La Cava*. Según Drayson, en la adaptación, Florinda es menos egoísta y rencorosa y, en el programa, se la compara a otras mujeres históricas.<sup>2181</sup> La pieza no tuvo buena acogida crítica. Matt Wolf en *Variety* la caracteriza de «paja poco culta disfrazada de Algo Significativo».<sup>2182</sup> En un mundo a punto de estallar con más guerras-cruzadas quizás esta obra leve no era apta.

Hayden White establece que «en general la narrativa del folklore a la novela, de los anales a la historia plenamente realizada, tiene que ver con el derecho, la legalidad, lo legítimo o, más generalmente con la autoridad».<sup>2183</sup> Todas las historias que tienen que ver con la pérdida de España, escritas en español o en inglés, tratan del abuso de autoridad y del rechazo de la legalidad. La narrativa de la violación de Florinda y la pérdida de España se puede interpretar desde varios niveles semióticos: literalmente es la historia de la invasión del país; analógicamente es la amenaza de los españoles sentida por los ingleses en el siglo XVI o por la semejanza de las invasiones napoleónicas en toda Europa y, más modernamente, por las guerras culturales y religiosas que vivimos; alegóricamente es el destino del ser humano que tiene que escoger entre la moralidad colectiva o el egoísmo y la violencia. Para algunos críticos, el nacionalismo puede ser antídoto a la maldad.<sup>2184</sup> La invasión del territorio de una nación es una violación a nivel corpóreo nacional. La unidad familiar y la nación, como familia macro-cósmica, es destruida. La razón de ser de una familia y de una nación es proteger a los vulnerables, mujeres y niños. Otro motivo es salvaguardar la descendencia y la pureza de sangre. En este relato, la víctima es mujer e hija desprotegida por el acto criminal de los poderosos que conduce al caos. La guerra, cuando es justa, restaura el balance social entre las esferas personales y nacionales. Textos nacionalistas corresponden a actos de afiliación e identidad de grupo así como «momento de repudiación, destitución, exclusión y contestación cultural» que Homi Bhabha, al interpretar la nación, la ve como «una cadena de momentos significativos cuyos significados se dispersan en los intersticios de la presencia de otra nación».<sup>2185</sup> Aquí, en estos textos que tratan de historia medieval española pero escritos en inglés para públicos ingleses y norteamericanos, el *otro* original es el árabe medieval pero se convierte en el español imperial, el francés napoleónico y cualquier *otro* del siglo veinte.

<sup>2181</sup> Elizabeth Drayson, *The King and the Whore: King Roderick and La Cava*, New York, Palgrave, 2007, p. 212.

<sup>2182</sup> Matt Wolf, «*La Cava*», *Variety*, 380.9, 2000, p. 40.

<sup>2183</sup> Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 13.

<sup>2184</sup> Edward Meachen, «History and Transcendence in Robert Southey's Epic Poems», *Studies in English Literature, 1500-1900* 19. 4, 1979, p. 593-604.

<sup>2185</sup> Homi Bhabha, «Introduction: Narrating the Nation» y «DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation» en *Nation and Narration*, London y New York, Routledge, 1990, 5, p. 292.



## NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DEL *VILANCETE* EN EL *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE (1516)

SARA RODRIGUES DE SOUSA

*Centro de Estudos Comparatistas (U. Lisboa) / ISLA / FCSH-UNL*

### RESUMEN:

Este artículo, que configura el segundo momento de publicación de resultados sobre el estudio de los *vilancetes* recopilados por Garcia de Resende en su *Cancioneiro Geral* (1516), tiene como objetivo presentar algunos datos caracterizadores de la conformación de este género en el *Cancioneiro Geral*, como sus autores, su extensión y sus características métricas y rimáticas, amén de dar a conocer los problemas metodológicos que conllevan elementos paratextuales como las rúbricas en el análisis de dichas composiciones.

**Palabras-clave:** *Vilancete*, *Cancioneiro Geral*, Rúbricas, Características formales.

### ABSTRACT:

This article, which is the second presentation of results regarding the study of *vilancetes* compiled by Garcia de Resende in his *Cancioneiro Geral* (1516), aims to present data on the features of this genre in the *Cancioneiro Geral*, such as authors, extent, as well as rhyming and metrical features. In addition, this study examines methodological problems related to paratextual elements, such as rubrics, in the analysis of these works.

**Key-words:** *Vilancete*, *Cancioneiro Geral*, Rubrics, Formal features.

Por ocasión de los 500 años del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, celebrados en la Universidad de Valencia, enseñamos como habíamos llegado a un corpus de cincuenta textos del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende cuyas rúbricas los presentan como *vilancete*<sup>2186</sup>.

El análisis de esos textos, por su parte, revela que ocho son anónimos y que los demás proceden de la pluma de diecinueve autores identificados, que, sin embargo, no firman idéntico número de composiciones. Lidera la lista Jorge de Resende, autor de nueve (o sea, del casi veinte por ciento), seguido de Anrique da Mota, con cinco, de Dom João de Meneses (con cuatro individuales y dos participaciones, con Aires Telez), de Manuel de Goios (con cuatro), de Garcia de Resende (con tres), de Diogo Brandão, de Dom Pedro de Almeida y del Conde do Vimioso, con dos *vilancetes*. António

<sup>2186</sup> A partir de ahora adoptamos la sigla 16RE, propuesta por Brian Dutton, para referirnos al *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Brian Dutton, *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. VII. *Índices*, 1991, p. 668.

Dicho corpus está formado por las siguientes composiciones: 21/5266; 22/5267; 23/5268; 26/5208; 260[1]/5510; 260[2]/5512; 297/5547; 347/5614; 352/5621; 395/3822; 411/5679; 454[1]/5226; 492/5783; 541/5720; 552/5862; 632/7007; 639/7014; 640/7015; 650/7028; 658/7035; 676/7056; 682/7062; 683/7063; 684/7064; 685/7065; 687/7067; 688/7068; 698/7076; 709/7090; 734/7115; 745/7127; 781/7164; 786/7169; 788/7171; 795/7182; 796[1]/7184; 796[2]/7185; 797/7187; 803/7194; 810/7205; 814[1]/7209-5; 814[2]/7209-8; 814[3]/7209-9; 819/7215; 825/7221; 839/7237; 846/3809; 862/7661; 874/7292; 877/7296.

Todas las referencias a composiciones de 16RE están formadas por una pareja de códigos: la segunda remite al número que le atribuye Brian Dutton en sus *Índices* (cf. *supra*) y la primera al número que le asigna Aida Dias en su edición del cancionero, de donde se sacan todas las citas del cancionero portugués. Aida Fernanda Dias (ed.), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vols. I-IV, *Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990-3.

Mendes, Bernardim Ribeiro, Diogo de Melo, Duarte de Resende, Fernão Brandão, Gonçalo Mendes Sá Couto, João da Silveira, Pero de Sousa, Pero Vaz y Rui Gonçalves de Castel Branco son autores de apenas un *vilancete* identificado.

Los nueve *vilancetes* atribuidos a Jorge de Resende no significan, sin embargo, que este autor se dedique especialmente al *vilancete*, ya que aquéllos no representan más que un veinte por ciento de su contribución poética para 16RE, donde está representado con cuarenta y ocho composiciones (y no con las cuarenta que B. Dutton le atribuye<sup>2187</sup>). De todas maneras, Jorge de Resende claramente prefiere las formas regulares fijas y cortas, ya que cuadran en este paradigma cuarenta y tres de sus composiciones, con veintiséis cantigas, nueve *vilancetes* y ocho esparzas.

En cambio, en la obra de los demás autores transmitida por 16RE, el *vilancete* no representa más que una experiencia. En la obra de Anrique da Mota, que presenta cinco *vilancetes* identificados en cuatro de once composiciones, el único *vilancete* que no forma parte de manifestaciones parateatrales resulta de una glosa hecha a partir de un mote (795/7182). En la de Joam de Meneses, compuesta por cuarenta y tres intervenciones en unidades discursivas segmentadas por Aida Dias, autónomas o asociadas a coplas de otros autores<sup>2188</sup>, las seis no significan mucho, como tampoco lo significan los cuatro *vilancetes* en dos de las dieciocho composiciones donde se identifica la voz de Manuel de Goios<sup>2189</sup>. Basándonos en los *vilancetes* identificados, podemos afirmar que el *vilancete* no revela ser un género predominante en la obra de ningún autor, además de que resulta de la pluma de autores que contribuyen para el cancionero con otros textos, lo que podrá sugerir que sólo autores con más experiencia se atreverían a producir composiciones con estas características<sup>2190</sup>.

<sup>2187</sup> De hecho, B. Dutton atribuye a Duarte de Resende ocho composiciones que la *editio princeps* asocia a Jorge de Resende: 688/7068; 689/7069; 690/5165; 691/7071; 692/7072; 693/7073; 694/7074; 695/7075. García de Resende, *Cancioneiro Geral: Cum preuilegio*, Almeirim / Lisboa, 1615. [BNP; <http://purl.pt/12096>].

<sup>2188</sup> En el índice de autores, Dutton asocia al nombre de Joam de Meneses cuarenta y seis códigos. Esta discrepancia se justifica por los hechos de que hay tres textos de Dias que en su conjunto reciben quince códigos de Dutton, de que Dutton inserta en su lista un texto de otro autor (454/5226, de Fernão Brandão) y de que Dutton no asoció al nombre del autor diez composiciones: 567/5879, 569/5881, 572/5884, 581/5893, 582/5894, 585/5898, 586/5899, 589/5902, 596/5909, 612/5943. Aunque todas integran las secciones “De Louvor” o de “Cousas de Folgar” formadas apenas por composiciones colectivas, esto no podría ser el motivo de su exclusión, puesto que Dutton retiene dos composiciones que forman parte de estos apartados, una en la que interviene (597/5160) y otra que empieza (595/5908). Si el último caso parece resultar claramente de un simple olvido, la retención de 597/5160 parece no poder disociarse del hecho de que es una de las pocas composiciones colectivas que merecen de Dutton varios códigos, uno por autor, lo que torna posible la asociación específica. La atribución de un código general a textos pluriautoriales genera, pues, omisiones en los índices que pueden distorsionar la perspectiva de la totalidad de la producción atribuida a un autor en los cancioneros del siglo xv.

<sup>2189</sup> Dutton, que le atribuye nueve códigos en el índice de autores, tampoco retiene en ese apartado sus nueve intervenciones en composiciones colectivas (569/5881, 571/5883, 572/5884, 580/5892, 584/5897, 585/5898, 595/5908, 596/5909, 616/5981).

<sup>2190</sup> Podría contra-argumentarse el obscuro caso de Pero de Sousa, autor de uno de los *vilancetes* de nuestro corpus (734/7115). Como, en su índice de autores, Brian Dutton le atribuye apenas dos códigos compositivos (576/5888 y 614/5972), estaríamos hablando de un caso en el que la producción de *vilancetes* correspondería al cincuenta por ciento de su obra. Sin embargo, ninguno de los códigos que Brian Dutton pone bajo este nombre corresponde al del referido *vilancete*, que puso bajo el nombre de “Pedro de Sousa Ribeiro”, al que atribuye más ocho textos – 613/5944, 730/7110, 731/7112, 732/7113, 733/7114, 734/7115, 1/7715S5240, 1/7716S5240, 1/7717S5240 (Brian Dutton, *Idem*, p. 438).

Si esto nos permite suponer que Dutton consideró la forma “Pero de Sousa” presente en el texto 734/7115 como forma abreviada de Pedro de Sousa Ribeiro (opción justificable, además, por el hecho de que el *vilancete* es el tercero de un conjunto de textos atribuidos a “Pedro de Sousa” inmediatamente tras dos atribuidos a “Pedro de Sousa Ribeiro”), no explica por qué no consideró de igual modo las recurrencias de dicho nombre en los textos 614/5972, en el que la invención atribuida a “Pero de Sousa” aparece inmediatamente después del texto 613/5944 asignado a “Pero de Sousa Ribeiro”.

En conclusión, no disponemos todavía de datos que garanticen que los dos nombres refieren a la misma per-

Finalmente, los ocho *vilancetes* anónimos figuran en el cancionero asociados a ejercicios de glosa de autoría identificada y debidamente encuadrados por otros trabajos del autor de la glosa, lo que revela que es éste el criterio que determina la inclusión del *vilancete* glosado (que representan casi el veinte por ciento de los *vilancetes* identificados en 16RE) y de su posición relativa en la recopilación. Sin embargo, solo dos de los ocho *vilancetes* se encuentran claramente delimitados por rúbricas mediales que permiten saber dónde termina el *vilancete* y empieza la glosa. Pero no siempre las rúbricas llaman “*vilancete*” a un conjunto de versos formado por lo menos por dos coplas: algunas rúbricas designan como *vilancete* apenas conjuntos de tres versos, permitiendo así que casos en los que se anuncian simplemente las trovas a un *vilancete* sin cualquier tipo de aclaración sobre los límites de uno y de otro resulten oscuros al crítico, que, teniendo en cuenta el horizonte discursivo y metadiscursivo formado por el propio texto, tiene que considerar la doble posibilidad de que se llame *vilancete* a una sola copla o a un conjunto indeterminado de coplas, corriendo además el riesgo de mezclar atribuciones autoriales y por ende de afectar la caracterización de unidades y de conjuntos textuales, sean de naturaleza genológica, sean de naturaleza autorial<sup>2191</sup>.

Si buscamos fuentes de información en 16RE sobre los casos de añadidura de otras voces poéticas a *vilancetes* cuyos límites se encuentran bien determinados, encontraremos la ayuda d' Antoneo Mendez a Pero Vaz (788/7171), la glosa de Joam Rodriguez de Castel Branco a un *vilancete* anónimo (395/5129), las trovas de García de Resende a un *vilancete* ajeno (846/5177) y las trovas de João Rodrigues de Sá a tres versos de García de Resende identificados como *vilancete* (492/5784) y que el recopilador y otros autores desarrollan en otra composición del mismo cancionero (585/5898). Estos textos, sin embargo, nos dan cuenta de la multiplicidad de opciones compositivas que exploran los autores que adoptan un *vilancete* como punto de partida de su composición. Sin querer avanzar demasiado en ese dominio, que recurriremos en otra ocasión, bastará con indicar qué fenómenos discursivos observamos en cada uno para darnos cuenta de esa diversidad y, por ende, de la imposibilidad de hallar una estrategia discursiva común o siquiera dominante que nos permitiera saber donde se separan el *vilancete* glosado y el texto segundo cuando no hay rúbricas que lo indiquen. Joam Rodriguez de Castel Branco recupera cada uno de los versos originales como *incipit* de las diez coplas de su glosa, que consiste en un ejercicio de amplificación del sentido original por medio del recurso a técnicas narrativas, a la añadidura de ejemplos concretos que ilustran y caracterizan la situación resumidamente identificada en el *vilancete*, a comparaciones y a figuras de repetición semántica. Aunque la amplificación caracteriza también el trabajo poético de García de Resende sobre los tres versos ajenos que la rúbrica identifica como *vilancete*, su glosa añade a los versos la carga positiva que la tradición cortés asocia al sufrimiento del sujeto, amén de la expresión de su deseo de que la mujer supiera de su desventura. La ayuda de António Mendes a Pero Vaz, en cambio, denuncia un cambio retórico que implica una simplificación lingüística y conceptual, con el abandono de la hipálage y de la paradoja y la consecuente debilitación de la agudeza que marcaba el *vilancete* de Pero Vaz. Finalmente, la cabeza del *vilancete* que hizo García de Resende constituye una interpelación directa del sujeto al corazón que se prolonga hacia la mudanza y la vuelta; sin embargo, las trovas de otros autores que se siguen a ésta se presentan como respuesta a la

---

sona, sino que los contextos en los que ocurre la forma más breve, siempre inmediatamente después de la forma más larga, la sugieren. Si, de acuerdo con la *editio princeps*, cinco textos resultan de la pluma de Pero de Sousa Ribeiro ([1]/ 7715524, 576/5888, 613/5944, 730/7110 y 731/7112), uno de ellos seguido de dos que solo emplean el posesivo “sua” (1/77165240 y 1/77175240) y cuatro de pena de la Pero de Sousa (614/5972, 732/7113, 733/7114, 734/7115), lo que sí podemos afirmar es que el *vilancete* representa el veinticinco por ciento de la producción que dicha edición asigna al autor con el referido nombre.

<sup>2191</sup> Lo mismo ocurre en el *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, donde hallamos, incluso, una rúbrica particularmente clara al respecto: “Glosa suya a estos quatro pies de esta canción que dize” (11cg847/6709-6710). Las referencias a composiciones del *Cancionero General*, que también están formadas por una pareja de códigos, la segunda remitiendo al número que le atribuye Brian Dutton en sus *Índices* (cf. *supra* nota 1) y la primera al número que le asigna Joaquín González Cuenca, provienen todas de la edición preparada por este autor. Joaquín González Cuenca, *Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia, 2004.

pregunta asumiéndose pues ahí la voz del corazón, que habla en cuanto primera persona.

Las múltiples posibilidades del acto de glosar que atestiguan estos casos ilustran la libertad inherente a la composición poética palaciega y la ausencia de normas estrictas en cuanto al modo como se procesaba el trabajo de colaboración que, según Ana María Gómez-Bravo, es por naturaleza esta poesía<sup>2192</sup>. Además, esta cuestión no puede dejar de ser considerada desde el punto de mira de conceptos de autoría y de autoridad complejos, aunque no muy claros por la ausencia de testimonios directos sobre los modos como se procesaba el registro, la transmisión y la publicación, o sea la divulgación, de los textos. Por un lado, comparte con una concepción más larga de estos conceptos la idea de que el uso de un texto ajeno podía contribuir a ensalzar o a disminuir la gloria y el renombre del autor citado pero también a ensalzar (apenas) el nombre del autor que citaba al otro. Por otro lado, en el contexto de la producción cancioneril, estos conceptos están afectados por la práctica de usar versos ajenos sin que hubiera la preocupación permanente o sistemática de identificar a sus autores – por lo menos así nos llevan a creer los testimonios textuales de los que disponemos, aunque en la realidad no sepamos si esa ausencia de información se debe al desinterés de quienes dieron forma escrita a los textos autoriales o de quienes los recopilaron en cancioneros. Además hay que considerar varios tipos de situaciones que, a lo mejor, podían traer implícitas reglas de cita. Notamos, así, que la cita de uno o de dos versos aislados que se integran en un texto propio no suele llevar indicado el nombre de su autor, o porque la secuencia en cuestión ya formaría parte de un patrimonio demasiado diluido para que necesitara esa especificación o porque estaría convencionado, de forma más o menos tácita, que debería procederse así. Notamos, además, que la cita de una composición o de una parte significativa de ella como punto de partida de otro texto puede estar o no acompañada de la identificación de su autor. ¿Qué criterio determinaría pues su identificación? ¿El conocimiento o el desconocimiento de su autoría? Basándonos en los referidos ocho casos en análisis, tendríamos pues varias opciones que exponemos a continuación. El responsable de la recopilación no sabría quien había escrito el *vilancete* original o aunque sabiéndolo lo omitió: la omitiría por descuido, por error, por acaso, por considerarlo evidente, por venganza personal o por conocer solamente el origen de uno o de una minoría y por deseo de uniformizar la información presentada decidir no identificarlo; no lo sabría porque habría solamente escuchado la declamación de ambos textos y a partir de ahí la habría anotado, porque el presunto original no contendría esa información o porque estaría ilegible. Pero también debemos plantearnos la posibilidad de que los textos glosados formaran parte de un patrimonio oral sujeto a variaciones territoriales o lingüísticas y por ende más difícil de identificar como cita, no solo por nosotros con los instrumentos de que disponemos, sino también por el recopilador que escuchando podría no saber dónde terminaría uno y otro si no conociera el texto de partida o si no recibiera indicaciones precisas de su fuente.

El análisis de la *editio princeps* tampoco nos ofrece soluciones para nuestro problema de cómo saber cuáles de las coplas de los seis textos mencionados pertenecen al *vilancete* original y cuáles pertenecen a la glosa, ya que, además de las rúbricas, no hay indicadores que nos informen del cambio autorial: exceptuando algunos casos en los cuales no hemos podido hallar un padrón, los calderones introducen cada copla o cada rúbrica, independientemente de que se mantenga o de que se interrumpa una cadena autorial; la variación efectiva de los espacios entre coplas responde claramente a la necesidad

---

<sup>2192</sup> Ana María Gómez-Bravo, “Práctica poética y cultura manuscrita en el Cancioneiro geral de Resende”, Juan Casas Rigall & Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 445-458; p. 446.

Aun así, en la primera década del siglo XXI se publicaron varios trabajos sobre la glosa, de los cuales cumple destacar dos dedicados a las glosas de 16RE: Cristina Almeida Ribeiro, “Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, Patrizia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici, I.*, Noia, Editorial Toxosoutos, 2001, pp. 345-358) e Isabella Tomassetti, “La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació hispànica de Literatura Medieval*, Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (eds.), Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1499-1519.

de alinear los límites impresos de la hoja, no siendo por tanto posible atribuirle otro tipo de significado.

Volviendo a los *vilancetes* anónimos glosados sin delimitación formal, nos damos cuenta de que el primer texto, 454/5226, está formado por siete coplas y por cinco rúbricas. Además de la rúbrica inicial, que reza “As trovas a este *vilancete* castelhão, suas”, están precedidas de rúbricas las coplas cuatro, cinco, seis y siete, con la indicación de sus autores y, en la primera, con un vocablo que caracteriza la orientación axiológica del discurso que introduce y que designa un género discursivo exclusivo del cancionero portugués: “Ajuda d’Anrique de Saa”, “De Diogo Brandam”, “De Gaspar de Figueiró”, “Afonso Pirez”. Puesto que ninguna rúbrica repite el nombre del autor implicado en el posesivo de la rúbrica inicial, Fernão Brandão, se comprende que tanto el “*vilancete* castelhão” como las anunciadas trovas se encuentran entre las tres primeras coplas de la composición, y, como seguramente los tres primeros versos pertenecen al *vilancete* y la última copla solo puede ser una trova, la cuestión está en saber si la primera copla de siete versos constituye la mudanza y la vuelta del *vilancete* original de autor anónimo o la primera copla de Brandão. Según el catálogo de Dutton y de acuerdo con los datos que facultan Dorothy Severin y su equipo<sup>2193</sup>, en el cancionero del siglo xv no hay otras ocurrencias de los tres primeros versos ni de versos similares, así que tampoco es posible identificar una tradición textual. Desde el punto de vista del contenido, la primera copla ensalza la idea del estribillo insistiendo en la idea de totalidad: por una parte, para hablar de la cantidad de “penas” que lo torturan, “penas” que expanden la idea de sufrimiento presupuesta en los “cuidados” y en la “desventura” referidos en la primera copla; por otra parte, para hablar de la concentración absoluta de ellas en su persona. Solo en la segunda copla se verifica un cambio en la orientación del texto, que representa la reacción del sujeto ante tal acometimiento, la cual recupera, en su concepto y en su formulación retórica, las imágenes paradójales de la poesía amorosa palaciega.

Sin embargo, esta clara distinción semántica entre las dos coplas no significa nada desde el punto de vista de la autoría, puesto que no siempre las ideas que se siguen al estribillo representan la expansión de la idea que él contiene, sino que pueden, desde la primera copla, adoptar otra perspectiva de la cuestión que él formula. Lo ilustra un breve *vilancete* de Jorge de Resende (685/7065), en el que la copla, empezando con una conjunción adversativa, contraría explícitamente el contenido del estribillo, así se representando la situación paradójal en la que se encuentra el sujeto.

Por su parte, el hecho de que el final de la última copla recupere los dos últimos versos del estribillo podría sugerir el cerrar de un ciclo y por ende del *vilancete*, al que se seguiría una copla de glosa. A favor de esta hipótesis está el hecho de que algunos *vilancetes* formados apenas por estribillo y una copla terminan justo con la repetición de los versos finales del estribillo (cf. vg. 683/7063, 688/7068). Sin embargo, la ausencia de regularidad en este principio (en las seis composiciones con este formato que integran el mini corpus de Jorge de Resende, por ejemplo, solo dos repiten al final los versos del estribillo) y el hecho de que *vilancetes* con más de una trova exhiben el mismo proceso de repetir los últimos versos del estribillo en la primera copla más larga y no en la última (García de Resende lo hace, por ejemplo, en 846/5177) no nos permite basar nuestras decisiones en este criterio.

Las rúbricas podrán, sin embargo, darnos algunas pistas. Cinco de las referidas composiciones poseen una rúbrica inicial que indica que se siguen “trovas”, empleando el plural, o el indefinido “Outras”, de que nos importa, también, retener el uso del plural, y no sus implicaciones lexicales o genológicas. El análisis de todas las rúbricas que contienen la palabra “trova” o “trovas” en 16RE nos enseña que sólo en una ocasión no hay correspondencia entre el uso del singular “trova” y una copla apenas y el uso del plural para introducir más de una (487/5777-5778)<sup>2194</sup>.

Según esta lógica, por lo menos dos coplas de las composiciones con esta rúbrica pertenecerían

<sup>2193</sup> <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>.

<sup>2194</sup> Incluso en ese caso, creemos ser posible admitir que el error no esté en la incorrecta elección del plural, sino en el uso incorrecto uso de preposición “a” en lugar de la copulativa “e”, que presentaría los dos intervinientes como autores, en el total, de dos coplas.

al glosador. En el caso de las composiciones formadas por estribillo y por dos coplas, o sea 454/5226, 874/7292 y 877/7296, el problema quedaría así resuelto, ya que, si las coplas resultaran del trabajo del glosador, solo el estribillo estaría implicado en la etiqueta “*Vilancete*”. Así lo entiende, además, Brian Dutton, que asigna un código distinto a los tres primeros versos y otro a los demás catorce que preceden la rúbrica. Sin embargo, las composiciones 709/7090, 745/7127 y 825/7221 poseen, tras el estribillo, seis, dos y tres coplas, respectivamente. El estribillo del texto con el número 709/7090, de dos versos, ocurre también, con ligeras variaciones sintácticas, en una composición de un manuscrito de 1546 con obras de Santillana (bajo el código Dutton MT1-10), con idéntico número de versos. Mientras que ahí se le siguen cinco coplas de cinco versos, en el cancionero portugués se le siguen seis coplas de cuatro versos y, además, las dos continuaciones poseen sentidos bastante distintos: mientras que la del referido manuscrito insiste sobre el contraste profundo entre la alegría que el sonar del pandero sugiere y el dolor que alega sentir quien lo toca, y, por ende, la antítesis entre hacer y pensar, el autor portugués se concentra en la intransitividad entre las emociones del músico y su instrumento, por ende representado como algo no reproductor sino productor de una sugerencia de sentido o sentimiento, pasando después a concentrarse en su dolor y en sus circunstancias. Para este caso, los datos positivos son apenas la existencia de dos versos comunes a una composición de Álvaro Fernandes de Almeida y a una de un autor desconocido. Pero la realidad es que no sabemos si algunos de los versos que se atribuyeron a los autores de las glosas no circularían ya asociados al estribillo.

En ese sentido, tampoco podemos sujetar a un análisis estructural el *vilancete* anunciado bajo la rúbrica “De Simão de Sousa a este *vilancete* alheo” (745/7127), ya que, aunque se le sigan apenas tres coplas, de las cuales la primera corresponderá al *vilancete* y la última a la glosa, no se sabe a cuál de los anteriores se debe asociar la copla medial, si al *vilancete* si a la glosa, especialmente existiendo en el cancionero ejemplos ilustrativos de las dos posibilidades debidamente indicados por las respectivas rúbricas. El catálogo de Dutton, por su parte, no registra ninguna otra ocurrencia de esta composición, con excepción del verso “loado seas, amor” (0663), quizás uno de los más citados en la poesía cancioneril. Asimismo, en cuanto a la composición 825/7221, no existen otros testimonios de sus versos, así que, mientras que no cabe lugar a duda de que la primera copla pertenece al *vilancete* y la última a la glosa, no disponemos de datos que permitan garantizar que la segunda pertenece a una o a otra.

En síntesis, aunque Dutton autonomiza la primera copla de cada una de estas composiciones, no disponemos de informaciones textuales que asignen las coplas que se encuentran entre la segunda y la penúltima posición de la secuencia de coplas que forman el texto a la glosa o al texto glosado<sup>2195</sup>. De acuerdo con lo que acabamos de exponer, mientras no dispongamos de más datos, no consideraremos los textos 709/7090, 745/7127 y 825/7221 en nuestro análisis formal, así que nos quedaremos con un corpus de cuarenta y siete textos.

Desde el punto de vista de su constitución, hay cuatro textos formados apenas por estribillo. El estribillo está seguido de una copla en veintidós, de ahí resultando ser esta la opción más popular, de dos coplas en nueve, de tres coplas en cinco, de cuatro coplas en cinco y de seis coplas en dos. Además, no existe ninguna afición de un autor a un modelo formal, ya que todos los autores con más de un *vilancete* en el corpus asocian sus estribillos a un número variable de coplas.

<sup>2195</sup> En cuanto a 825/7221, además, la existencia de la rúbrica final “Cabo” nos permitió plantear la hipótesis (que consideramos remota, pero que, aún así, decidimos investigar) de que esa palabra pudiera estar asociada a contextos discursivos específicos, en concreto que no tendría sentido aplicarla en secuencias discursivas formadas por dos estrofas, ya que ahí la indicación “Cabo” aparecería inmediatamente después del comienzo. La *editio princeps* de 16RE confirmaría esta teoría si no fuera la composición 321/5584, formada por dos estrofas separadas por una rúbrica conteniendo apenas la palabra “Cabo”. Además, el *Cancionero General*, modelo del cancionero portugués, presenta dieciséis casos como este, número que, en un cancionero con esta amplitud, no siendo propiamente significativo de una costumbre regular, tampoco puede ser considerado reflejo de un comportamiento que se desvíe de la norma. No disponiendo de otros datos, consideramos pues que la rúbrica final “Cabo” no tiene significado relevante para nuestra argumentación.



Estructura	Frecuencia	Autor y ocurrencias por autor
2+4x4	1	Pero de Sousa (734/7115)
3+7	20	Conde do Vimioso (260[1]/5510; 297/5547), Aires Teles (260[2]/5512), Diogo Brandão (347/5614), Rui Gonçalves (411/5679), Garcia de Resende (492/5783), Fernão Brandão (541/5720), Gonçalo Mendes Sá Couto (552/5862), Diogo de Melo (632/7007), Dom Pedro d' Almeida (640/7015), Jorge de Resende (682/7062; 683/7063; 684/7064; 685/7065; 687/7067; 688/7068), Duarte de Resende (781/7164), Pero Vaz (788/7171), Anrique da Mota (797/7187), Manuel de Goios (819/7215),
3+7+5	1	Anrique da Mota (803/7194)
3+2x7	8	Dom Pedro d' Almeida (639/7014), João da Silveira (698/7076), António Mendes (786/7169), Anrique da Mota (796[1]/7184), Bernardim Ribeiro (810/7205), Manuel de Goios (814[1]/7209-5, 814[2]/7209-8, 814[3]/7209-9).
3+2x7+7	3	Jorge de Resende (650/7028; 658/7035; 676/7056)
3+3x7	2	Dom João de Meneses (21/5266; 23/5268)
3+4x7	3	Anrique da Mota (795/7182; 796[2]/7185), Garcia de Resende (862/7661)
3+5x7+7	2	Dom João de Meneses (22/5267), Diogo Brandão (352/5621)
3+4x9	1	Garcia de Resende (839/7237)
3+8	1	Dom João de Meneses (26/5208)
3	3	anónimo delimitado (846/3809), anónimo no delimitado (454[1]/5226; 877/7296)
4	1	anónimo no delimitado (874/7292)
3+7	1	anónimo delimitado (395/3822)

El número de versos que forman el estribillo tampoco pone problemas. En cuarenta y cinco de los cuarenta y siete textos analizados, éste está formado por tres versos, número que cuadra con las observaciones de Juan del Encina, en su *Arte de Poesía Castellana*, a propósito del número de versos del villancico, que afirma poder poseer también apenas dos<sup>2196</sup>, situación ilustrada en nuestro corpus apenas por el *vilancete* de Pero de Sousa, formado por un estribillo de dos versos (734/7115). Sin embargo, hallamos también un texto anónimo monostrófico de cuatro versos (874/ 7292). Como, según el mismo tratado poético, los cuatro pies son propios de la canción o del romance<sup>2197</sup>, la validez de esta clasificación merecerá nuestra atención en otro lugar.

Las coplas que se siguen al estribillo en las cuarenta y tres composiciones formadas por la combinación de estribillo con por lo menos una copla poseen en treinta y nueve casos siete versos. Es decir que solo cuatro poseen coplas que dentro de este corpus podremos considerar irregulares: con cuatro, cinco, ocho o nueve versos. Los tres últimos resultan de la pluma de Anrique da Mota, Dom João de Meneses y Garcia de Resende, así que solo el primero, de Pero de Sousa, figura en el cancionero como única experiencia de un autor en el dominio de los *vilancetes*. El *vilancete* de Anrique da Mota que presenta una copla con cinco versos, incluso, exhibe todavía otra irregularidad, en concreto el hecho de que no todas sus coplas poseen el mismo número de versos, sino dos coplas distintas de largo, una con siete y otra con cinco versos. Marcados por dos irregularidades en cuanto a su formación versificatoria, el texto de Pero de Sousa (734/7115) y el último de Anrique da Mota (803/7194) configuran pues dos formaciones extravagantes dentro del corpus de *vilancetes* identificados.

Desde el punto de vista rimático, la regularidad es evidente: todos los estribillos de tres versos

<sup>2196</sup> Francisco López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, p. 90.

<sup>2197</sup> *Ibíd.*

poseen rima abb. El estribillo de dos versos posee rima pareada, mientras que el de cuatro versos presenta el esquema abcb, con rima cruzada en el segundo y en el cuarto versos. El resto de los textos no revela la misma regularidad: por una parte, porque son diversos los modelos adoptados, por otra porque esa diversidad se refleja incluso dentro de los propios textos, de los cuales diez exhiben más de un modelo versificatorio.

En el total, hemos identificado once modelos versificatorios en las coplas que aparecen tras el estribillo. Los presentamos en la tabla que se sigue, designándolos por letras. Ahí identificamos también sus ocurrencias, los modelos con los que se combinan y la recurrencia de dichos encuentros:

Designación	Esquema	Número de rimas	Ocurrencias con carácter exclusivo	Ocurrencias combinadas	Modelo con el que se combina y ocurrencias
A	bbba	2	1	0	
B	bcbcb	2	1	0	
C	cdcdabb	4	3	3	C+K (2) C+E (1)
D	cdcdabb	3	5	4	D+F/F+D (4)
E	cddcabb	4	4	2	C+E (1); E+K(1)
F	cddcabb	3	18	3	D+F/F+D (4)
G	cddcdabb	4	1	0	
H	cddcebb	4	0	2	H+J (1)
I	cdecdeXbb	5	1	0	
J	fgffg	2	0	1	H+J (1)
K	effeegg	3	0	3	C+K (2); E+K(1)

Según la información constante en esta tabla, cabe destacar que, a pesar de la diversidad, se nota la gran concentración de las opciones autoriales en cuatro esquemas versificatorios, que designamos con las letras C, D, E y F. Se trata de esquemas rimáticos de siete versos que varían apenas en los tres versos mediales. De hecho, sus dos primeros versos representan la introducción de dos rimas nuevas en la composición (cd) y los dos últimos la recuperación de la rima de los dos últimos versos del estribillo (bb). Los tres versos mediales, por su vez, recuperan las dos rimas inmediatamente anteriores (cd). Con ellas crean un conjunto de cuatro versos que pueden presentar dos modelos rimáticos: rima cruzada (cdcd) – al que se añade la primera rima de la composición (a) o la segunda de la copla (d), que así parea con la última de la rima cruzada –; o rima abrazada (cdde), al que se añade la primera rima de la composición (a) o la primera de la copla (c), que así parea con la última de la rima cruzada. Es decir entonces que la larga mayoría de los autores elige un esquema versificatorio común o parecido. Eso mismo lo confirma el análisis de los esquemas usados aisladamente: de hecho, el análisis de los esquemas G y H revela que la diferencia consiste apenas en una variación en la rima del quinto verso – o quinto y sexto cuando se trata de una copla de ocho versos; por su parte, K, apenas usado por Manuel de Góios, se debe a una transferencia de F, el modelo más cultivado, hacia un conjunto totalmente novedoso de rimas, así que su única diferencia es el hecho de la rima de los dos últimos versos no corresponde a la de los dos últimos versos del estribillo. Con excepción de los esquemas representados con las letras A y J, los únicos que poseen coplas inferiores a siete versos y modelos de rimas absolutamente distintos, con coplas de dos rimas en tres versos pareados y uno que recupera la única rima del estribillo (bbba en 734/7115, de Pero de Sousa) o en cinco con rima cruzada, pareada y abrazada (fgffg, en 803/7194, de Anrique da Mota), que corresponden también, como hemos visto, a esquemas versificatorios extravagantes, todos terminan con rima b pareada, lo que parece configurar un rasgo importante en el género. De hecho, a pesar de su extravagancia, el texto que corresponde al esquema de B, anónimo (395/3822), y el texto de Garcia de Resende, que corresponde al esquema I (839/7237), terminan con dos versos que recuperan el segundo del estribillo.

Los casos en los que se combinan varios esquemas versificatorios revelan exactamente el mismo interés por los mismos esquemas, o sea D y F, la experimentación de modelos novedosos, como H+J, de

que no hemos encontrado otros testimonios en los *vilancetes* identificados, el cruce, curiosamente por el mismo autor, Manuel de Goios, de modelos novedosos con otros, más comunes, como C+K o E+K, pero también el cruce ocasional de los mismos modelos comunes, como C+E.

Finalmente, como los *corpora* autoriales son escasos, reducidos y, por ende, poco representativos, el análisis de la distribución de estos datos por autor no revela más que la ausencia de una inversión personal en un modelo versificatorio específico y el interés de la generalidad de los autores, con excepción para Jorge de Resende, por modelos de rimas que impliquen el cruce de varios modelos dentro de una misma composición. La evaluación de los datos disponibles carece, pues, del conocimiento de los rasgos formales de otros trabajos de los respectivos autores, tarea que no podíamos cumplir en estas páginas, que configuran apenas un pasito más hacia el conocimiento de los *vilancetes* que Garcia de Resende recopiló en su cancionero.