

Pervivencia y Literatura:

documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

VARIANTES Y VARIACIONES DEL *DEZIR* DE FERNÁN SÁNCHEZ TALAVERA EN EL *CANCIONERO DE LLAVIA*: LA «*ESPARÇA* Y FIN DE OBRA» (ID 3626 E ID 1664)*

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia

En el *Cancionero de Llavía* (Benítez Claros 1945)¹ se incluye un solo *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera: «Señora muy linda sabed que os amo» [86* RL-21; ID 1664]; compuesto de diez octavas, más una *esparça* de nueve versos, *Esparça e fin de la obra* (ID 3626). La otra versión de este *dezir* se encuentra en el *Cancionero de Baena* [538] (Dutton/González Cuenca 1993: 410-412), sin esta *esparça*, que además, según Dutton, en BM1-13 (*Cancionero catalán*)² se atribuye a Pere Torrella, pero no cuestiona su presencia en *Llavía*, le asigna la misma identificación que al *dezir* de Talavera, y la considera como una *Desfecha* del mismo (1993: 412). No obstante, puede tratarse de una adición errónea del impreso, que tratamos de dilucidar en este análisis, así como establecer las variantes completas del *dezir* entre PN1 y 86*RL, y en BM1 en lo concerniente a la *esparça*. Es evidente pues que, aunque de Fernán Sánchez de Talavera se incluya este único *dezir* «Señora muy linda sabed que os amo» en el *Cancionero de Llavía*, su presencia es de

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

1. Para la reproducción de los *dezires*, he utilizado asimismo el ejemplar del *Cancionero de Llavía* conservado en la Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º).
2. Dutton (1990-1991, vol. II: 22) y con descripción codicológica por Convivio: *Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, ms. 992. Cançoners del Marqués de Barberà*, BM1 o S1; del siglo xv y bilingüe. Contiene poesías y prosas de Diego de Castre, Carles de Viana, Joan de Mena, Joan Rodríguez de Padrón, Pere Torrella o Torrelles, Francisco Vidal de Voyo, Joan de Sencliment, Joan Roís de Corella, Pere Martines y Pere Pou, entre otros. En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/portales/convivio/documentos/>> [consulta: 16/04/2022].

gran importancia y supone un avance singular en el conocimiento de la evolución de sus versiones.

Tanto en PN1 como en 86*RL este *dezir* de Talavera presenta la misma estructuración estrófica, compuesto en ambas de diez coplas de dodecasílabos en octavas, que suelen ser los propios de la poesía didáctico-moralizante cuatrocentista. Se mantiene, pues, el prototipo de coplas de arte mayor, constituidas por dos semiestrofas con rimas abrazadas y encadenadas, tal y como se practica asimismo en la poesía reflexiva y moralizante del *Cancionero de Baena*. El poeta sigue el segundo esquema predominante en la época, con la combinación de rimas ABAB: BCCB —en estrofas doblas—; y es de subrayar que esta configuración propia responde a una finalidad específica, constituyendo el «prototipo de la poesía científica de cancionero» (Beltran 2016: 528-529); y, sobre todo, una maestría en el *dezir* didáctico —puesto como modelo de este *dezir* de maestría mayor por Navarro Tomás (1972: 122-123)—, lo que justifica su presencia en *Llavía*, como veremos más adelante. Que este impreso vaya acompañado de la *esparça*, formada por una copla de nueve versos —rompiendo con la estructura y el núcleo temático de las coplas que le preceden y especialmente con la simetría de las dos versiones del *decir*— es nuestro objetivo principal a dilucidar en este análisis.

Como hemos subrayado, «Señora muy linda sabed que os amo» mantiene el prototipo de coplas de arte mayor³, en dodecasílabos con rima abrazada, ABAB BCCB, que además cuentan con la especificidad del cómputo silábico de estos *dezires*, que, ateniéndose a la distribución de la carga acentual, pueden presentar versos de diez u once sílabas, lo que puede parecer una cierta irregularidad. De hecho, en la edición de las obras de Pere Torroella, Archer (2006: 181), en un análisis sobre la *esparça* incluida, «Haved con los hombres paz», y al hacer alusión a este *dezir* de Talavera, lo señala como una composición en «endecasílabos», en lugar de los dodecasílabos indicados. Pero no es así, sino que contamos en estos versos de arte mayor con un equilibrio silábico de los hemistiquios, respetando la distribución acentual de los ictus, y completando mitades hexasílabas acudiendo a las particularidades que regulan el cómputo de estos versos. Como señala Gómez Redondo, tal cómputo responde a la nueva configuración

3. De hecho, solo ha elegido el segundo de los dos *dezires* que van correlativos con el mismo tema en el *Cancionero de Baena*, y casi se podría decir que siguiendo una cierta progresión. En ambos *dezires* el poeta dialoga con su dama, si bien en el primero hay previamente una introducción, las intervenciones son más breves, emplea la maestría menor y un tono más popular en sintonía con la métrica; y, sobre todo, se mezcla el diálogo con un elemento narrativo. Por el contrario, en este segundo ya hemos señalado coplas de arte mayor, con un lenguaje más culto y el tono más moderado en concordancia con el metro. Está pues dentro de los parámetros de la gravedad y el tono didáctico moralizante del *Cancionero de Llavía* (véase Martínez Pérez 2020: 265-268).

frecuente en estos poemas doctrinales cuatrocentistas. Subraya la isorritmia de este verso, defendiendo su prevalencia sobre las equivalencias silábicas y destacando que «No hay irregularidad alguna, porque la cadencia rítmica impone sus equivalencias en el desarrollo del conjunto versal [...]»; poniendo de relieve que «El esquema isorítmico impulsa un nuevo modo de “dezir” poético» (2016: 491 y 492).

En cuanto a la *esparça*, se trata de una estrofa de nueve versos octosílabos en el *Cancionero de Llavía*, con rima: abab bcddc; y, por el contrario, en BM1 nos encontramos con una estrofa de nueve versos, pero, octosílabos en la primera parte, y quebrados en la segunda, con modificación en la rima: abab cdccd. En este sentido, otro editor de la obra de Torroella, Francisco Rodríguez, señala que la diferencia que se da en la versión de esta *esparça* en 86*RL y BM1 se debe a una interesante reelaboración métrica entre los versos 5-9:

86*RL

Esparça & fin dela obra

Haue con los hombres paz
& batalla con los vicios
e quantos **pudieres** faz
plazeres & beneficios

(jamás se pierden seruicios)
ca si alguno es ingrato
en muy poco viene vno
que lo paga de **consumo**
todo junto en vn rato

BM1

Sparça del mesmo

Ave con los hombres paç
hi batalla con los vicios;
a quantos **puederes** faç
plaszieres hi **benificios**,

[.....]
ca si por ventura alguno
es ingrato,
quando no piensas vient uno
que lo paga de **consumo**
en un rato.

Fin

Subraya Rodríguez que este esquema métrico con quebrados, en una *esparça* de nueve versos, es inédito en la poesía castellana, y que por ello tal vez sea lo que justifique en 86*RL se dé una reelaboración en los últimos versos para regularizar los tetrasílabos (2011, I: 146-147).

Si nos atenemos al contenido, parece más coherente la versión que se da en BM1, en la que se insta a la dama a que disfrute de los gozos del amor sin preocuparse por los contratiempos, como de encontrarse con un «ingrato», ya que esto sería lo más improbable «por ventura». En 86*RL queda más confusa la idea al desaparecer la diferencia de personaje entre «alguno» y «uno», además de

algunas redundancias como «todo junto en un rato», que no aporta más significado, sino que tan solo parece estar ahí para completar el verso. Sin embargo, será justamente el contenido o matices de contenidos un punto esencial en nuestro análisis para dilucidar la atribución del texto, en tanto que el presentado en esta *esparça*, en sus dos versiones, se contrapone totalmente al sentido esgrimido a lo largo de todas las coplas del *dezir* de Talavera y arroja muchas dudas sobre que forme parte del mismo.

Lo cierto es que el hecho de que Briam Dutton, en las ediciones del *dezir*, no desvincule esta *esparça* del *dezir* de Talavera —aun evidenciando la autoría de Pere Torroella— ha contribuido a que se siga manteniendo una cierta confusión al respecto. Dutton constata la pertenencia de esta estrofa a Torroella, indicando que en BM1 se le atribuye a él (ID3626) (1993: 412). No obstante, cuando edita esta versión en *Llavia* le asigna el mismo identificador, con dos partes [ID1664, 86*RL-21 y 86*RL-21D], al *dezir* y a la *esparça* (Vol. V: 7-8); e incluso señala literalmente que esta *esparça* es una «*Desfecha de 1664: 86*RL-21D*» (Vol. VII: 160), que aquí la considera anónima. Así lo mantiene en la edición del *Cancionero de Baena*, señalando que, tras la última copla del *dezir*, «viene al final la desfecha ID3626» (1993: 412); y así lo tuvo que considerar también Llavia, como señala López Casas, «El hecho de que no figure en la tabla también induce a pensar que para Llavia formaba parte de la obra de Talavera» (2020: 157). Se la considera, pues, parte del *dezir* o al menos no hay pronunciamento sobre su vinculación veraz o no con el *dezir*, lo que sí hacen los editores posteriores de Torroella, como veremos.

No obstante, partiendo del mismo contenido de «Señora muy linda sabed que os amo», se vislumbran contradicciones con la *esparça* que nos remite a su desvinculación. El poema, en líneas generales, responde a este *dezir* doctrinal, con temas cuatrocentistas tradicionalmente encuadrados en este marco de la literatura didáctico-moral y religiosa. Entre otros, resuenan los ecos aciagos sobre la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras»; sin que falten las correspondientes loas a la Virgen, o las amonestaciones amoroso-moralizantes a las damas, donde se encuadra «Señora muy linda sabed que os amo». Por lo tanto, este *dezir* solo hace confirmar, tanto en la temática como en la forma, los parámetros propios del género, tal y como se configura en su conjunto en esta primera parte del siglo XV, especialmente en el *Cancionero de Baena*, cuyos poetas son fuente del impreso de *Llavia*, siendo su inclusión en este último totalmente previsible. Y, aunque en un principio la temática nos pudiera remitir a una práctica amoroso-cortesana, que no solo parece estar en clara divergencia con la materia general del *Cancionero* (Benítez 1945: IX), en el que predomina la doctrina didáctico-religiosa, sino también con la propia línea general de su

autor⁴, el *dezir*, sin embargo, mantiene totalmente su tono moralizante (Martínez Pérez 2019); y así lo quiere evidenciar Llavía cuando en la *Tabla de materias* del *Cancionero*, alarga el título con la apostilla «y concluye en virtud», dejando muy claro el fin y desenlace de esta relación. Se asume la práctica de la temática amorosa puesta al servicio, no del disfrute del amor, sino de la fustigación moral, con un núcleo de severa amonestación a la dama para que no caiga ante las alabanzas del enamorado. Se le insta a que lo rechace con contundencia, e incluso altivez e indiferencia, pues, como expresa, «quien cree al varon / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X: 7-8). Así, la solemnidad de la dama en sus respuestas y la solidez moral, religiosa e intelectualista en las argumentaciones de su rechazo, hacen ver al enamorado como el enemigo que le puede hacer perder la honra e incluso sufrir la condenación eterna, encarneciéndose el debate. Se presenta en la línea de la *Belle Dame sans Mercy*, de Alain Chartier, —con la que se la vincula con frecuencia a partir de las conexiones realizadas por Le Gentil (Vol. I: 499 y ss.)—; pero también con toda una serie de obras francesas de este tono (Martínez Pérez 2019: 498). Aunque la reprimenda de la dama al caballero por su intento de seducción es grácil y expresiva, las razones de su rechazo, sentidas, pues no le lleva a ello la posible altanería de la «Belle dame sans mercy», sino la pérdida de su salvación, con unas argumentaciones de sólida base religiosa y moral, lo que la dota de un sentimiento humano fácilmente comprensible.

Este punto es muy importante en el cotejo de las dos versiones porque, justamente en la *esparça* que nos encontramos en *Llavía*, a la dama se la insta a que acepte al caballero, lo que contradice tajantemente todo el desarrollo temático de las estrofas que la preceden. Incluso va contra la moral que se ha intentado infundir a través de la conducta de la dama lo largo de todo el poema, lo que constituye un argumento sólido de que la *esparça* es una adenda sin conexión con el *dezir*. Debió de producirse en el proceso transmisor algún equívoco que conllevó la intercalación errónea de esta *esparça*. Esta, relegada al final de las composiciones, resulta especialmente propicia a experimentar las consecuencias de algunos accidentes de la transmisión, como las pérdidas o las transposiciones de folios; o como en este caso que, suelta, se añade a una composición anterior sin correspondencia con ella.

En principio, la *esparça* no está en la versión de este *dezir* en el *Cancionero de Baena*, en el que parece que los contenidos conclusivos para cerrar el poema se ofrecen en su última estrofa, subrayados además con el citado ejemplo en contra de la relación amorosa. Pero también así de claro lo tuvo que tener el copista en el *Cancionero de Llavía*, en el que cada copla va anunciada con su epígrafe

4. Que tan solo presenta un poema más de temática amorosa (en diálogo), ID1663 «Fui a ver este otro día».

correspondiente y, al llegar a esta última, la identifica cómo *Respuesta y conclusión*, lo que muestra que en todo momento y en las dos versiones se da por finalizado el *dezir* con esta copla. Esta estrofa última es bien explícita en su posición en contra de que la dama ceda a los requerimientos amorosos, e incluye las conclusiones o consecuencias de lo que ocurriría si así lo hiciera, por lo tanto, ya no se hace necesaria una *finida* o *conclusión*. Subraya una vez más las intenciones engañosas del caballero: «Demuestran dulçura / encierran ponçoña»; y concluye con el claro ejemplo citado:

Respuesta & conclusion

Quien cerca de vos comarca & mora
bien le conuiene memoria muy pura
e no siento judia christiana ni mora
aque vuestros dichos **oyan no taña locura**
maguer que **defuera** demuestran dulçura
encierran ponçoña **enel** corazon
dize vn enxemplo quien cree al varon
sus lagrimas siembra con mucha tristura. (vv. 73-80)

En definitiva, se da una enorme contradicción entre este refrán⁵ que cierra la última octava del *dezir*, a modo del citado ejemplo o *conclusión*: «dize un enxemplo: quien cree al varón / sus lágrimas siembra con mucha tristura»; y la *esparça* que es claramente contradictoria, en cuanto que propone seguir el consejo del varón que insta al disfrute amoroso.

Hay asimismo un hecho muy significativo en lo que concierne a la *Rúbrica* de ambos *dezires* en *Baena* y *Llavia*. En el primero, la *Rúbrica* es extensa y muy explicativa, como es propio del antólogo. De manera que nos informa con amplitud de que se trata de este diálogo de «preguntas e reqüestas», del tono del mismo —en cuanto que «ponía contra una señora de qu'el andava muy enamorado»— e incluso de lo que ocurre, contando como una pequeña historia o resumen de lo que va a suceder o desarrollarse a lo largo del poema. Por lo tanto, adelanta la disputa entre ambos, cómo el caballero enamorado le manifiesta sus amores, y lo más significativo, cómo ella le responde en otra copla, «defendiéndose d'el muy bien». Por el contrario, la *Rúbrica* en *Llavia* apenas si anuncia sutilmente el diálogo, señalando que es un *dezir* a una «doncella e respuesta della», sin especificar ni el tono, ni cómo se desenvuelve el mismo o lo que acontece. Ante esto,

5. Sobre los elementos parasemiológicos en este *dezir* de Talavera, véase Martínez Pérez (2019: 498-499); y en los elementos fraseológicos y parasemiológicos en general en el *Cancionero de Llavia* (De Beni 2021: 125-126).

es obvio que la contradicción entre el contenido del *dezir* y lo que se manifiesta en la *esparça* final en *Llavia* no es tan evidente a simple vista y parece más fácil su conexión; puesto que finalmente se da una cierta afinidad temática: la cesión o no de la dama al requerimiento amoroso, lo que puede inducir a hacer una filiación en el impreso. A ello habría que sumar el mismo inicio de la *esparça*, con una *máxima* atribuida a Séneca⁶, que la incluye dentro de la tradición sapiencial y bíblica, elementos todos que facilitan tal confusión.

Como hemos adelantado, también es importante tener en consideración las noticias obtenidas de la *Tabla de materias* del *Cancionero de Llavia*, en la que el antólogo, en ocasiones, introduce, en los títulos de cada obra y su autor correspondiente, determinadas «apostillas» que nos proporcionan una información excepcional sobre cada pieza, su finalidad o contenido⁷. En este caso el título *Un otro dezir de fernand sanchez talauera a vna doncella fecho por dyalogo*, viene completado con la apostilla: *¶ concluye en virtud*; que certifica plenamente la finalidad de la obra, en apariencia cortesana, pero en esencia puesta al servicio de la labor edificante. Asimismo, observamos cómo las otras dos *esparças* incluidas en el libro sí aparecen en la *Tabla de materias*, mientras que está no lo está. Ante el anonimato autorial es más fácil la confusión y por lo tanto una adjudicación errónea.

Es también significativo observar cómo a lo largo del *Cancionero* son muchas las piezas incluidas que presentan en su última estrofa rúbricas que indican este final, encontrando términos como *Fin*, *Conclusión*, *Fin y conclusión*, etc., que evidentemente hacen referencia al poema que se está acabando; pero en ningún caso nos encontramos el término que tenemos encabezando esta *esparça*: *Fin de la obra*. Esta precisión parece remitir al volumen completo, con lo que se anunciaría

6. «Pacem cum hominibus habebis, bellum cum vitiis» (Rodríguez Risquette 2011: 315).

7. Conviene subrayar que no siempre se da una total exactitud entre los títulos de la *Tabla de materias* del *Cancionero* y el conjunto de las piezas, sino que es variable dependiendo de la edición, que aglutine bajo el mismo título una obra o dos partes de la misma, pudiendo ser en ese caso veinte o veintidós, incluso más. En el Índice de Benítez (1945: 345), aparecen veinte; número seguido por otros muchos críticos, entre ellos Rodríguez Moñino (1968: 38). Benítez, en muchos casos siguiendo la *Tabla de Llavia*, aglutina varias de ellas, así, por ejemplo, tenemos unidas dos obras como *Las Coplas fechas por Fernán Pérez de Guzmán de vicios y virtudes* y *Ciertos himnos de Nuestra Señora*; y alguna otra más. Por su parte Dutton también ofrece unas obras como poesías separadas, con sus identificadores independientes —con un total de 22 especímenes—; y en otros casos las presenta como distintas partes de una misma obra, como en la *Coronación de las cuatro virtudes de Fernán Pérez de Guzmán*, y el identificador consta de dos partes (A y B). Lo mismo ocurre en esta *Esparça y fin de la obra* que sigue al *dezir* de Talavera, vinculada a él, pero que, en realidad, como hemos señalado, pertenece a Torroella; y tiene su identificador independiente. Otro tanto ocurre con las dos *esparças* de Juan Álvarez, unidas en *Llavia*, *Otras dos esparças de Juan Álvarez*; pero con identificadores diferentes en Dutton: ID3130 e ID6004 (1990-1991, vol.V: 5-8).

el final del libro con el *Razonamiento de Fray Gauberte*, y no se correspondería con el final del *dezir* «Señora muy linda sabed que os amo» en cuestión.

Ya en la reciente descripción material del *Cancionero* que acaba de llevar a cabo López Casas le asigna a la *esparça* una numeración independiente [86* RL-23] (2020: 157). Lo más lógico es pensar que se produjera, como anuncian también sus dos editores Robert Archer y F. Javier Rodríguez, un error a la hora de la impresión y que este anuncio de «fin de obra» haga referencia al fin del *Cancionero* y que el último razonamiento, el de fray Gauberte, fuera un añadido posterior, al llevarlo a la imprenta o ya avanzado el proceso de composición del impreso. O, también la «esparça y fin de la obra» sería la rúbrica que anuncia esta estrofa y el diálogo de Fray Gauberte que va a continuación, formando un bloque con la anterior, y constituyendo un conjunto distinto al de los poetas del *Cancionero de Baena*. Al unirse los dos bloques en la misma copia, el copista o el impresor reinterpretó la distribución de las piezas y consideró que la *esparça* era la *desfecha* del poema anterior⁸.

Esta idea del bloque explicaría asimismo la hipótesis de que se trate de una «adenda» fuera de lugar. La *esparça* en 86*RL está colocada al final de un folio en *versus* con lo que encaja perfectamente en el hueco del impreso y queda conformado el folio 89r-v. Es importante subrayar que los poemas que preceden están dispuestos en dos columnas, y constan todos de estrofas de ocho versos, y con la tendencia de cuatro estrofas por plana, quedando contrapuestas simétricamente. E incluso con esta misma estructura, antecede a estos tres *dezires* —dos de Gonzalo Martínez de Medina y este de Talavera— la extensa composición de *La coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla [86*RL-18; ID 0116], de 53 octavas; con lo que se mantiene una misma caja de escritura en una gran extensión del *Cancionero*. De hecho, «Señora muy linda sabed que os amo» comparte el folio 89r con el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez de Medina (Martínez Pérez 2021), un *unicum* muy breve que ocupa justo la columna de la izquierda y se contrapone con las mismas octavas de dodecasílabos al *dezir* de Talavera, que completa el *versus* del folio, en cuyo hueco final, como hemos indicado, se coloca la *esparça*. De este modo, el *Diálogo de Fray Gauberte* (ID 6006, 90r-97r), con una estructura estrófica distinta y visiblemente diferenciadora a la vista —con 197 estrofas de seis versos y dos quebrados—, se distancia de estas estructuras e inicia separadamente el folio 90 —con la Rúbrica, *Razonamiento de fray Gauberte del monge con el cauallero sobre la vida venidera*—, hasta el final del libro. Así que es lógico pensar que el interés de cerrar espacios en blanco —o sencillamente el equívoco al cerrarlos— es lo que llevaría a situar en el folio reverso la *Esparça e*

8. Teniendo en cuenta la transmisión irregular de las *esparças*, ya que es fácil interpolarlas en cualquier lugar de un manuscrito, no es difícil que se integren erróneamente en una nueva copia.

fin de obra (ID 3626), tras el *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera, «Señora muy linda sabed que os amo» [86*RL-21; ID 1664] y, por ello, que quede vinculado a este autor, cuando en realidad no es así. Es, pues, una razón más para seguir pensando que trata de una adición errónea del impreso, y que viene a completar el espacio del folio.

En cuanto a las variantes de los textos, han sido indicadas en su momento por Dutton en lo que concierne a las dos versiones del *dezir* en *Baena* y *Llavia*; y por Archer y Rodríguez en las versiones de la *esparça* en 86*RL y BM1, quedando reproducidas en el esquema final de este estudio. En torno a la *esparça*, lo más significativo, como ya hemos señalado, es la transformación tan fuerte que experimenta pasando a una copla de nueve versos octosílabos en *Llavia*, para regularizar los tetrasílabos, que en cierto modo extrañaban. Con ello, nos encontramos con que el verso quinto «jamás se pierden servicios» no está en BM1, y se consigue la igualdad de versos al dividirse los otros en dos tetrasílabos. Asimismo, es de resaltar la diferencia de significado en la variación entre «alguno» y «uno», que en 86*RL no es evidente su oposición y el sentido es más confuso. En cuanto al *dezir* en *Baena* y *Llavia*, el cotejo de las variantes nos muestra en general no ser muy abundantes ni de gran calado. A un primer nivel poco significativo, se podría distinguir —soslayando las gráficas—, disparidades gramaticales que afectan sobre todo al nivel fonético y morfológico, dando lugar a términos que difieren por la vacilación de fonemas (apellido/apelido; gullas/gulies)⁹, la pérdida o la adición de morfemas, como el de plural (bive / viuen; podedes/ podredes), los reemplazos pronominales (v. 39: que vos diesse paz / de me dar paz); las alteraciones de concordancia del orden (**de uos** conoçer / **deues** conocer); o alteración del orden: **ando e vivo** / & **viuo** & **ando**; **mi alma fiziere** / **fiziere mi alma**) —metátesis léxica o pronominal que incluso puede deberse a un fallo memorístico, o de imprenta que suele ser frecuente (Blecua 1987: 23)—, etc. Se trata, en definitiva, de errores poligenéticos, no significativos y de fácil enmienda; y que en definitiva no tienen un valor filiatio (Blecua 1987: 50).

Centrándonos en un segundo nivel en el que las variantes impliquen cambios de sentido, correcciones, que pueden consistir, en general, en sustituciones por asociación de términos sinónimos, introducidas como innovaciones de los copistas, pues podrían ser intercambiables en el verso conservando su significado general:

9. A partir de las variantes señaladas por Dutton (1993: 813). No tenemos en cuenta las variantes gráficas, y de cambio de fonemas Dutton señala solo estas dos, no sabemos con qué criterio, ya que se ofrecen sin catalogar ni explicar; pero por supuesto hay muchas más como alixandre / alexandre; virgilio / virgilio, etc. Para el análisis lingüístico del *Cancionero* véase De Beni (2021: 8 y ss.).

PN1

v. 4: **aviendo en vuestro valor fiança.**
 v. 5: El mi cor inflama **la vuestro membraça,**
 v. 7: a vos, muy **gentil**, graciosa sin par,
 v. 11: **en más poco tengo que paja nin tamo**
 v. 12: **aqueste vil mundo e su buenandança,**
 v. 13: **que la que non ama bive en folgança**
 v. 14: su coraçón **en paz**
 v. 22 segund **vuestro tiempo**
 v. 33: gentil vida mía

86*RL

auiendo en vos mucho fiança
 el mi cor enflama **la vuestra nonbrança**
 a vos muy **noble** graciosa sin par
en mas liuiandad que paja ni tamo
tengo este mundo & su buenandança
que la que no ama viuen folgança
su corazon tiene ledo
 segund **vuestra edad**
 señora mía, etc.etc.

Son asimismo variantes que posiblemente se dan en el impreso para una lectura más correcta, simplemente como una *lectio faciliior* para que sea más comprensible el texto. Ocurre, por ejemplo, entre los versos 19-22, en *Baena* bastante más confusos y simplificados o facilitados su sentido en *Llavia*:

PN1

que un tiempo o otro en alguna vez
non querrá lo que otras quisieron saber?
Por çierto, yo dudo si tal puede ser;
por ende, segund vuestro tiempo devedes

86*RL

quen vn tiempo otro o alguna vez
de grado no quiera por si saber
lo que otras quieren fazer o ver
& segund vuestra edad deuedes

El enamorado intenta convencer a la dama de la bonanza de la cesión amorosa, y la insta a conocer los placeres del amor que otras damas sí quisieron saborear, en todo caso sugiere que, si actúa mal, después podría corregirlo con la penitencia. Y tal hecho está más evidente en *Llavia* con la sustitución de «non querrá lo que otras quisieron saber?», por las frases mucho más clarificadoras de «no quiera por si saber / lo que otras quieren fazer o ver». Lo mismo ocurre en las variantes de la copla siguiente (IV), en la que, a través de esta *lectio faciliior*, se comprende mejor que, gracias a la ayuda de Dios está protegida de sucumbir a estos placeres. Mientras que en *Llavia* los especifica con más claridad: «de fazer yerro ni enel caher». En *Baena* es más confusa esta idea que en *Llavia*, que clarifica e incluso especifica el daño concreto. Y así continuaríamos, porque en la copla siguiente (V) el enamorado, concretiza exactamente lo que quiere en *Llavia*, con la variante y al principio antes de la comparación «hauer yo de vos que fuesse pagado», de manera directa le comunica lo que quiere, mientras que en *Baena* es más abstracto, primero la comparación y después, sin señalar directamente a la dama, también querrá vivir «ledo e pagado», etc., etc. Es evidente que el segundo mensaje es más directo y comprensible. Asimismo, en la estrofa VII encontramos otro ejemplo, el enamorado recrimina a la Dama su negativa y el estar tan

«guardada», y le indica que si cambiase de opinión, claro ante el amor, y os «& vos **plugiere puntas damor**» el estaría dispuesto a ser su servidor. Esta frase es una *lectio facilior* de la de *Baena* cuyo sentido no es tan claro: «e vos **persiguieren las puntas de amor**».

En todo caso el impreso moderniza y a veces reorganiza el sentido del verso. Respecto al manuscrito, el texto de 86*RL es más cuidadoso y ofrece una lectura más correcta y completa. Esta consideración ha sido puesta de relieve por Briam Dutton quien indica de este *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera «Señora muy linda sabed que os amo» que «La versión impresa es sorprendente (sic) buena», con respecto a la inserta en PN1 (Dutton/González Cuenca 1993: 410). En esto se puede decir que es la tónica del *Cancionero de Llavía* que, en general, suele presentar las versiones más completas, y de mayor claridad en la expresión. Así, por ejemplo, se ha puesto de relieve a propósito de las *Coplas* de Jorge Manrique, versión catalogada por Benítez como indispensable por la «pureza con que se conservan» (1945: XXIII). Asimismo, *La coronacion de Nuestra Señora*, otro *dezir* del corpus, presenta su versión más larga en *Llavía*; puesto que el otro testimonio existente, concretamente en PN6, solo contiene casi una tercera parte de las coplas; ofrece 19 del total de 53 en 86*RL. O la misma *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán, con el total de sus 189 coplas y, como señala Díez Garretas, el texto en 86*RL «es más conservador y cuidadoso» (2014: 32). Por tanto, podemos concluir que no se trataría de un caso aislado este *dezir* de Talavera, sino que parece un proceso más generalizado en el *Cancionero de Llavía*, en el que son otros más los que se versionan aquí de manera más completa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAN, Viçenc (1916), «Poesía cortesana», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 444-998.
- BLECUA, Alberto, (1987), *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Cancionero de Ramón de Llavía*. Real Biblioteca de El Escorial: signatura 32-I-13 (1º). Consulta microfilm.
- Cancionero de Ramón de Llavía* (1945), Rafael Benítez Claros (ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- DE BENI, Matteo (2021), «La caracterización lingüística del *Cancionero de Llavía*: versiones y textos únicos», *Criticon*, 141, pp. 109-132.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús (2014), «La *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 3, pp. 1-131.

- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, 9 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2016), «El arte mayor y el adónico doblado», *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. Fernando Gómez Redondo (coord.). San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 489-502.
- LE GENTIL, Pierre (1981), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols. [reimpresión ed. de Rennes 1949-1953]. Genève/Paris : Slatkine.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè (2020), «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)», *Revista de poética medieval*, 34, pp. 131-158.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2019), «Estructura y singularidad poética del *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera en el *Cancionero de Llavía*: ID 1664 ‘Señora muy linda sabed que os amo’», en Josep Luís Martos y Natalia Mangas Navarro (eds.), *Pragmática y Metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 489-501.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2020), «Los decires del *Cancionero de Llavía*: de-limitación y estudio del corpus», *Revista de poética medieval*, 34, pp.131-158.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2021), «La poesía de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía*: de la variación al testimonio único», *Criticón*, 141, pp. 157-176.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, (1972), *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva* [1956]. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1968). *Poesía y Cancioneros (s. XVI). Discurso ante la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española.
- TORROELLA, Pere (2006), *Obra Completa*. Robert Archer (ed.). Catanzaro: Rubbetino.
- TORROELLA, Pere (2011), *Obra Completa*. Francisco Rodríguez Risquete (ed.). Barcelona: Editorial Barcino.