

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

LOS POEMAS FINALES DE SA10a: EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO LITERARIO¹

Ana M. RODADO RUIZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Como ocurre con otros cancioneros medievales, el cancionero manuscrito SA10a presenta la particularidad de contener algunas obras que fueron añadidas al final, en los folios sobrantes de una fase de copia anterior. En este trabajo me detengo en el análisis de las últimas piezas del cancionero (fols. 92r-94v); se trata de cuatro obras –tres de ellas anónimas y en versión única– que presentan formas métricas inusuales en esta compilación, así como ciertas innovaciones temáticas y lingüísticas. El objeto de este estudio es indagar en dichas peculiaridades, intentar reconstruir las circunstancias que hicieron posible la copia de estas piezas en el cancionero salmantino y ofrecer una edición crítica de los cuatro poemas.

Palabras clave: Cancioneros manuscritos, poesía medieval, testimonios únicos, SA10a.

Abstract: As other medieval songbooks, the manuscript songbook SA10a has the peculiarity of containing some works that were added at the end, in the leftover pages from a previous copying phase. This paper focuses on the analysis of the songbook's last pieces (fols. 92r-94v): they are four poems -three of them anonymous and in unique version- which present unusual metrical forms in this compilation, as well as certain thematic and linguistic innovations. The aim of this paper is to investigate in peculiar differences, to try to reconstruct the circumstances that made possible the copy of these pieces in the Salamanca's songbook and to offer a critical edition of the four poems.

Keywords: Manuscript songbooks, medieval poetry, unique poems, SA10a.

1. 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), y dirigido por el Dr. Josep Lluís Martos (Universidad de Alicante).

En las postrimerías de la Edad Media el papel era escaso y caro; en ciertos momentos o entornos, probablemente casi se consideraría artículo de lujo. De ahí que fuera infrecuente salvaguardar los eventuales folios en blanco de los códices, ni siquiera por respeto a la homogeneidad temática o uniformidad cronológica de un repertorio poético. Lo más habitual es el añadido de obras en los folios sobrantes de cierre de los manuscritos,² aunque no falta algún caso de inserción de piezas en huecos libres de cuadernos interiores, piezas muchas veces incompletas por ajustes de espacio.

Los cuatro poemas a los que voy a referirme en este trabajo ocupan los folios finales del cancionero manuscrito SA10a,³ que se guarda en la Biblioteca Universitaria de Salamanca; se trata de las hojas sobrantes de una fase de copia anterior, como cabe deducir de los indicios que expongo a continuación.

I. PRESENTACIÓN Y BREVE ANÁLISIS LITERARIO

El análisis material del manuscrito, y particularmente el estudio paleográfico, revela que SA10a se elaboró y copió en varias fases.⁴ Desde el punto de vista cronológico, los dos estadios finales corresponden a las obras de Hernando Colón, que figuran entre los fols. 88v-92r, y a los cuatro poemas anónimos que se copian entre los fols. 92r-94v, pues son piezas que se sitúan en los primeros decenios del siglo XVI, a diferencia del resto de la colectánea, que recoge obras de la centuria anterior.

2. Vicenç BELTRAN, «Tipología y génesis de los cancioneros: la organización de materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán et al., Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54, especialmente pp. 45-48, en las que trata este aspecto y alude específicamente a SA10a.
3. Como es habitual en los estudios sobre poesía de cancionero, me sirvo del sistema de siglas y de identificación de poemas empleados por Brian DUTTON en su *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982; y, posteriormente, en B. DUTTON y J. KROGSTAD eds., *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91. El cancionero manuscrito SA10a constituye la primera parte de un códice facticio que agrupa dos cancioneros independientes (Ms. 2763). No se conservan hojas de guarda finales en el primer manuscrito; seguramente estaba trunco cuando se encuadró junto al segundo y, por ello, no hay certeza de que los cuatro decires fueran los que cerraran el cancionero completo.
4. Ana M. RODADO RUIZ, «El *Cancionero antiguo* de Salamanca (SA10a): materiales de un códice de poesía medieval», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32 (2016), pp. 361-373; «Poesía única y deturpación textual en SA10a», en *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís MARTOS, Alacant, Universitat d'Alacant, 2017, pp. 271-290; «Variantes, variaciones e imprenta: SA10a y 11CG», *Revista de Literatura Medieval*, XXIX (2017), pp. 197-223.

Estos cuatro poemas presentan características métricas, lingüísticas y literarias diversas y heterogéneas. Son desiguales en extensión, pues el primero casi duplica el número de versos del cuarto y carece de rúbrica, a diferencia de los otros tres, a los que precede un genérico «Otra obra» que denota la pérdida de referencia autorial.⁵

Desde el punto de vista métrico, son menos innovadores los poemas 2 y 4:⁶ forman el número 2 ocho estrofas de diez versos, todos octosílabos excepto el último, que es quebrado tetrasílabo ([ababacdcca], es decir, ocho coplas reales, capfinidas en 4^a/5^a); el número 4 presenta también ocho coplas, estas de arte menor, distribuidas en dos semiestrofas de rima abrazada [abbaacca]. Más interesantes en este aspecto son las composiciones 1 y 3, pues responden a formas métricas inusuales en esta compilación y poco frecuentes en los cancioneros cuatrocentistas. El primer decir se inicia con un tema o cabeza de cuatro versos octosílabos, al que siguen diecinueve estrofas de seis versos (sextillas enlazadas capcaudadas), que combinan octosílabos (1º, 3º, 4º, 6º) y tetrasílabos (2º, 5º): [abba + accdꞑc + cæffæ ...]. Se trata de una modalidad de sextilla poco común en los cancioneros del siglo xv —es más habitual el quebrado en los versos tercero y sexto, a la manera manriqueña—, y presenta escasas reiteraciones en las rimas.⁷ La composición número 3 está escrita en italiano y presenta una estructura métrica peculiar que la aproxima a la *ballata*; contiene un estribillo de cuatro versos octosílabos que se repite al final de la pieza y *retronx* del primer verso al final de cada una de sus siete estrofas, lo que puede interpretarse como indicio del carácter musical de la obra.⁸

Otro aspecto interesante atañe a la lengua empleada. Efectivamente, la tercera composición está escrita en italiano, pero el estribillo se inicia con el verso bilingüe «*Mon ami, guarda la teta!*», que revela una italianización del francés «garder la tête» (con distinto matiz, ‘mantener, proteger’, en francés, frente a ‘mirar’, en italiano), sin perjuicio de que la expresión italiana *guarda la teta* pueda introducir un intencionado equívoco irónico, dentro de un desarrollo que rememora una coyuntura política concreta.

No falta tampoco alguna fórmula en latín: así ocurre en el texto número 2, en donde la ironía se superpone a la acepción original de la expresión latina (pre-

5. Además de estas piezas finales, solo otras dos obras carecen de rúbrica identificativa en SA10a, aunque sí presentan título: ID0510 (*otro dezir contra la muerte*) e ID1742 (*cançión*).

6. Los números remiten al orden de aparición en el cancionero y en la edición que ofrezco en este trabajo.

7. Para la sextilla enlazada, véase Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986, pp. 220-221. En 118 versos solo se producen las siguientes repeticiones: tres veces la rima -on/-ion, y dos veces las rimas -ase, -era, -ar, -or.

8. El copista se encarga de marcar el *retronx* con sangrado especial del verso en todas las estrofas.

suntamente jurídica en este verso, también con matices burlescos): «no tengáis temor, por Dios, / [...] qu'este que le perdáis vós / si no fuesen otros dos / *sub eodem*.» (2, v. 69).

Los temas discurren entre las cosas de amores (1), de burlas (2, 3) y de moralidad (4). Dentro de una aparente nueva entrega del tópico decir amatorio, focalizado en la aceptación complacida de las penas del amor por parte del amante, el primer texto reserva algunas reformulaciones ingeniosas en las alusiones mitológicas. Se suceden las comparaciones hiperbólicas, de larga tradición cortés, según la tónica del sobrepujamiento, para elaborar primero el autorretrato sentimental del sufriente amador y, después, el elogio por antonomasia de la cruel dama; de este modo, se siguen las menciones a Laoconte, Eneas, Orfeo, Teseo, Raquel, Febo, Clicie, Jasón, Escipión el Africano, Demofonte, Dido, Ulises o Agenor, además de algunas encubiertas a otros personajes bíblicos o grecolatinos como Jacob, Penélope, etc. Precisamente una de estas alusiones permite ofrecer una fecha *post quem* del poema; las estrofas quinta y sexta contienen una confesión del poeta aceptando ser moldeado por el amor como hace un escultor con la materia que trabaja; en este caso, el mármol que sirvió para la estatua de Laoconte (poco después hace lo mismo comparándose con la cera en la que se moldean los sellos antes de su fundición en bronce, vv. 45-46):⁹

V

halla en mí, como se debe,
tal amor
un tan cortés amador 25
que de mí haze e deshaze
como el mármol que le plaze
a qualquier famoso escultor.

VI

Yo quedo de su lavor
por tal son 30
que no con tal perfección
ha dexado en Belveder
quien quiso contrahazer
al penado Laocoón.

Se da la circunstancia de que la escultura griega *Laoconte y sus hijos* —obra de Agesandros, Polidoros y Atenodoros de Rodas, que había sido descrita por Plinio el Viejo y se consideraba perdida— fue descubierta en Roma por Felice de

9. Cito según mi edición.

Fredis en 1506, en el Esquilino, junto a las Termas de Tito. Representa la muerte de Laoconte y sus hijos devorados por serpientes, según la mitología griega, y es de tal perfección que el papa Julio II –aconsejado, entre otros, por Michelangelo Buonarroti, por entonces a su servicio– decidió adquirirla e instalarla en el Patio Octogonal del Belvedere en el Vaticano, en 1509.¹⁰ Sin duda esta sería la fecha *post quem* de composición del texto, pero podemos ofrecer la fecha *ante quem*, ya que esta pieza es obra de Bartolomé de Torres Naharro (c.1475–1520)¹¹ y, por tanto, no es un *unicum*, pues se publicó en Nápoles en 1517, junto a otras obras poéticas del autor y casi la totalidad de sus comedias, en el volumen que se tituló *Propalladia*. Este estaba dedicado a Fernando Dávalos – yerno de Fabrizio Colonna, marqués de Pescara y capitán general de la infantería española en Italia– y a su esposa, la poeta Vittoria Colonna, y recoge obras compuestas por el autor durante su etapa en Roma, aproximadamente entre 1508 y 1517, año en que marchó a Nápoles. Así pues, esta última sería la fecha *ante quem*.

Se abandona el asunto amoroso en los dos poemas que siguen: un decir y una balada de tono mordaz, aunque sobre motivos diferentes. El decir, en castellano, se construye en torno a un misterioso percance ocurrido a un personaje anónimo en Roma, cuyo eco ha llegado incluso a Nápoles, donde se sitúa el autor. Aunque este se cuida mucho de no ofrecer demasiados indicios que permitan identificar ni al deshonrado (v. 71) ni el *daño y deshonra* sufridos, sí va espigando algunas pistas que nos permiten atisbar el perfil del infeliz protagonista: este parece perseguir un beneficio eclesiástico –a juzgar por la mención del *beneficio curado* del v. 49 y de la referencia a la *media anata*¹² del v. 64– y recibe un escarmiento¹³ que

10. Frederick HARTT, *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, p. 151; sobre la controversia en torno a la datación, véanse pp. 222–223.

11. Sobre este autor véase Joseph E. GILLET, ed., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr, Filadelfia, Univ. de Pennsylvania, 1943–1951, 3 vols; Bartolomé de TORRES NAHARRO, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, Turner, 1994; TORRES NAHARRO, *Antología (Teatro y Poesía)*, ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Badajoz, Diputación Provincial, 1995; TORRES NAHARRO, *Teatro completo*, ed. Julio VÉLEZ SÁINZ, Madrid, Cátedra, 2013. Véase también: Juan MONTERO y Francisco J. ESCOBAR, «La sátira antirromana en la poesía de Bartolomé de Torres Naharro», <repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog> [30/08/2019], pp. 387, 390.

12. *media anata*: ‘Cantidad de rentas o dinero pagado a la Cámara Apostólica al ingreso de cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo secular, correspondiente a la mitad de lo que produce en un año’. La *anata* o *media anata* también designó la ‘cantidad que se pagaba a la Hacienda real por la obtención de títulos nobiliarios u honores’. Esta última se creó por decreto del 22 de mayo de 1631. *Diccionario del Español Jurídico*, RAE.

13. Parece ser un escarmiento físico; se alude jocosamente a un *descendimiento de pies, / no de manos* (vv. 29–30): «[...] el cual, como estuviere casado con una víbora en figura de mujer, un día fueron tantas las voces que dió y palabras descomedidas que dijo al pobre marido, que por evitar algun *descendimiento de mano*, tuvo por bien bajarse al patio y dejarla decir hasta que se cansase.»

de España para el enfrentamiento (vv. 65-66), que espera en territorio napolitano (Gaeta); en ese entorno se alude a la familia Colonna (vv. 41-49). En el estribillo, el vocativo inicial «*Mon ami*» permite pensar en un destinatario francés, a quien el poeta se dirige en estilo directo y aconseja precaución con mordaz ironía. Por todo lo dicho y teniendo en cuenta los motivos seleccionados y los topónimos mencionados por el autor, el texto podría aludir a los sucesos ocurridos entre la tercera y la cuarta guerra en Italia, muy probablemente en el contexto de la guerra de la Liga de Cambrai entre 1508 y 1516.¹⁵

Finalmente, el último decir es una *definitio* en tono litánico del poder del oro y el dinero sobre el hombre, en la línea de las *reprobationes* de la poesía medieval desde los goliardos hasta la lírica del siglo xv. Es la pieza menos original desde una perspectiva tanto conceptual como métrica.

La *dispositio* de las cuatro piezas parece respetar una cierta lógica: comienza la sección con el decir amatorio y, de este modo, enlaza con los temas de las canciones de Hernando Colón que cierran la sección anterior. Agrupa a continuación las dos obras burlescas y cierra con el poemita moral, como prudente término y conclusión.

En cuanto a la cuestión autorial, el panorama no está tan claro: es obvio que, con los datos disponibles, sería arbitrario postular la autoría de Torres Naharro para el conjunto, ya que solo el primer decir figura entre las poesías que se imprimieron en la edición de la *Propalladia* de Nápoles y en las sucesivas. No obstante, conviene reparar en algunos detalles significativos observables en los tres poemas restantes: además de alguna recurrencia léxica o sintáctica,¹⁶ es innegable la vinculación con Italia en los tres primeros textos –con la mención del *Laoconte* en el texto 1, las referencias a Nápoles, Roma y otras ciudades de la península en el poema 2, o la composición del poema 3 en italiano, con nuevas menciones de ciudades y la cita de lo que parece una canción popular (*Bella Bruneta*)–; pero, además, en este último texto se alude a la familia Colonna, a la que pertenece Vittoria, la esposa del marqués de Pescara, a quien va dedicada la primera edición de la *Propalladia*, que se publicó en Nápoles, ciudad donde se sitúa la voz narradora del texto 2.¹⁷ Antes de su estancia en Nápoles, Torres Naharro vivió en Roma

15. Las limitaciones de espacio me impiden detenerme con mayor precisión en este interesante poema, análisis que dejo para un futuro trabajo.

16. Entre las más evidentes, el uso del adjetivo *diligente* en dos versos: «Demophon más diligente» 1 v.95; «fa che siate diligente», 3, v. 2.

17. «Al servicio de ellos (Dávalos y Colonna) y de su armada hubo de entrar también Naharro como soldado y escritor. En ese ambiente aristócrata y militar, con aficiones literarias y apertura a lo español, busca la protección de su actividad literaria y la publicación de su obra». Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, «Publicación y censura de la *Propalladia*», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV (2018), N.º Extraordinario, pp. 145-159. La cita en pp. 146-147.

varios años, «logró introducirse en los ambientes eclesiásticos y dio a conocer sus obras en los palacios de la curia pontificia»,¹⁸ al amparo de los cardenales Giulio de' Medici –futuro Clemente VII– y Bernardino de Carvajal, cardenal de Santa Cruz y de origen extremeño como el poeta; sus comedias se representaron en los palacios cardenalicios, y alguna de ellas también ante el papa León X.¹⁹ Entre sus poesías se encuentran algunos poemas jocosos – sátiras contra Roma, que le granjearon censuras y prohibiciones–, otros religiosos, y canciones y sonetos bilingües (en la *Propalladia* de 1517 figuran dos sonetos, uno en latín-castellano y otro en latín-italiano): recuérdese ahora, en relación con esto, el juego de lenguas del texto 3, o la retahíla burlesca del texto 2 sobre un personaje llegado a Roma en busca de un presunto beneficio eclesiástico o, finalmente, la otra retahíla moral del texto 4 sobre los efectos perniciosos del dinero.

Ante este panorama, es tentador conjeturar sobre la existencia de copias manuscritas de las poesías del autor, que pudieran haber circulado en los ambientes romanos o napolitanos y que no llegaron a la imprenta. Es lo que había ocurrido con sus comedias, según sus propias palabras,²⁰ y ello fue lo que le impulsó a llevarlas a la estampa, pero no existe declaración similar para su obra poética.

Con todo, los indicios expuestos no son cosa baladí, pues cabe interpretarlos, si no como prueba de autoría, sí como reflejo de un posible entorno de copia, sobre todo si tenemos en cuenta la presencia de algún italianismo gráfico, no solo en estas obras finales, sino también en algunas enmiendas marginales o interlineales que un anónimo lector o copista corrector añadió en varios folios del núcleo central del cancionero (fols. 3r, 60r, 66r, 66v).

Por todo lo dicho y a manera de recapitulación, apuntaré brevemente el estado de la cuestión respecto a la génesis del cancionero, para vincular a esa hipótesis los hallazgos encontrados en las piezas finales. Como ya se ha dicho, el análisis codicológico y ecdótico de SA10a permite proponer tres fases de gestación:²¹ la primera compilación pudo ser obra del poeta Pero Guillén de Segovia –el autor mejor representado en el cancionero, por no mencionar otros indicios significativos– y podría fecharse en torno a 1463, antes de la etapa del poeta al servicio del

18. *Ibidem*, p. 145.

19. *Ibidem*, pp. 145-147.

20. Confiesa que estaban «fuera de su control “andavan ya fuera de su obediencia y voluntad”» *Ibidem*, p. 146.

21. Sobre SA10a véanse los trabajos a los que remito en nota 3. Véase también, Pero GUILLÉN DE SEGOVIA, *Obra poética*, ed. Carlos MORENO HERNÁNDEZ, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989. Discrepo de la hipótesis de Moreno Hernández, para quien el cancionero salmantino podría ser la compilación original de Pero Guillén. A mi juicio, según los datos que arroja el análisis ecdótico de las distintas secciones del manuscrito, es más probable que se trate de una copia de esa presunta compilación.

arzobispo Alfonso Carrillo; esta colectánea se cerraría con la última de sus obras recogidas en SA10a (los «*Metros de los doce estados*»), pues se trata de la única composición en arte mayor que se copia en una sola columna, abarca toda la caja de escritura y cuya *mise en page* es la adecuada a la significativa posición de cierre de un cancionero. Esa primera compilación pudo ser el antígrafo de SA10a, lo que explicaría los abundantísimos errores de copia del manuscrito, pues no es entendible tanta torpeza e incuria en Guillén, que fue escribano de oficio. SA10a podría haber sido copiado años después de la muerte del poeta (que ocurrió hacia 1475), quizá a partir del segundo decenio del siglo xvi —si consideramos que también se copian las obras de Hernando Colón²² (1489-1539), difícilmente datables antes de 1507—, y quizá entonces pudo ser añadida una composición de Estúñiga («*O cabo de mis dolores*») a continuación de la obra de Guillén que cerraba el modelo, seguida de los poemas de Colón, pues son obra del mismo copista. En la copia del manuscrito intervienen muchas manos, en general bastante descuidadas: se suceden continuamente errores, tachaduras y más de una alteración en el orden estrófico; en cambio, en los folios finales la copia es más limpia.

Pues bien, en esos folios finales de este cancionero, un amanuense distinto y más atento a su oficio copió —*motu proprio* o por encargo del dueño del manuscrito— los cuatro poemas de cierre, quizá en Roma o en alguna corte del entorno aragonés en tierras napolitanas, tal vez en los ambientes literarios en que se movió Torres Naharro, a juzgar por los indicios comentados y, especialmente, por el detalle de incluir un poema de este autor y una pieza en lengua italiana.

2. BREVE ANÁLISIS ECDÓTICO

A excepción del primer poema, y como ocurre con cualquier texto que comparta la condición de *unicum*, en las tres piezas finales se agravan los problemas de edición. En líneas generales, el estado de la copia es menos defectuoso que en otras secciones del núcleo central del cancionero, pero no faltan algunos *loci critici* difíciles, debido a lecciones erróneas, como las siguientes:²³

1.

En vós comiença e fenescer
la beldad,

[17TN] SA10a: en beldad

22. Sobre la inserción de las obras de Colón en este cancionero, otra sección de *unica*, véase: Ana M. RODADO RUIZ, «De bibliografía y poesía: Hernando Colón y su legado literario», *Edad de Oro*, XXXIX (2020), pp. 19-42.

23. Con el fin de respetar el sistema de siglas de Dutton (ob. cit.) designo el impreso de Torres Naharro con la sigla 17TN.

y a vós la tal magestad	55
os toca y viene de fuero,	
2.	
Ni tales viejos trasunptos	
salen que a pagar vos ata;	
si es de veinte e cinco puntos	
que se paga media anata,	
contadlos bien todos juntos;	65
no tengáis temor, por Dios,	
aunque más <i>la tota rroden</i> ,	
qu'este que le perdáis vos,	
si no fuesen otros dos	
<i>sub eodem</i> .	70
3.	
Veneciani e suoi baroni	SA10a: et soy
– con San Marco il popul tuto! –	60

El caso más difícil de resolver es el del verso 67 del texto nº 2, ya que lo que recoge el manuscrito no hace sentido. Quizá pudiera tratarse de una deturpación de la expresión *la toga rueden*, puesto que el texto elabora la burla sobre la idea de renunciar a un cargo o beneficio eclesiástico (por metonimia, *la toga*), es decir, *rodar* o pasar un cargo a otro pretendiente.

Como es esperable, se detectan algunos casos de errores por omisión y sustitución (en este caso, por variantes adiaforas) en el primer texto, para el que disponemos de más de un testimonio:

Omisión:

a todos he sabido [SA10a]	a todos <i>los</i> he sabido [17TN]
---------------------------	-------------------------------------

Sustituciones/Variantes adiaforas:

SA10a	17TN
halla en mí, como se debe,	halla en mi como se debe
tal amor	<i>vuestro</i> amor
un tan cortés amador	un tan cortes amador
25	
si a vós, dama excelente,	91 si <i>de</i> vos dama excelente
pudiera ver Scipión,	<i>fuera dueño el buen</i> scipion
no gozara a la sazón	no gozara a la sazón
del nombre del continente.	del nonbre <i>de</i> continente

Por otra parte, en las dos primeras composiciones se usan dos construcciones sintácticas aparentemente modales que, sin embargo, tienen valor temporal y están documentadas en castellano²⁴:

- 1 que mi alma se engrandesce
 como viene a conocer 50 [SA10a] *quando* viene a c. [17TN]
 que meresció poseer
 lo que por vós se meresce.

- 2 que, aunque vengáis muy temprano,
 en Roma, *como venís*,
 barruntan luego el verano: 35

En el primer caso, la edición de 1517 recoge la conjunción temporal *quando*; no así el manuscrito, que repite significativamente la construcción con *como* en la segunda composición.

Finalmente, algún italianismo gráfico se cuela en la última obra, por lo demás libre de errores: *stímulo* de pecadores (v. 35).

La cuestión más compleja es dilucidar la filiación textual del poema de Torres Naharro, pues manuscrito e impreso presentan errores, pero también variantes adiaforas. No obstante, considero más probable que el texto llegara a SA10a a partir de una copia manuscrita de las poesías del autor, pues de haber servido el impreso como modelo sería difícil explicar las variantes que introduce el manuscrito. El recorrido contrario, en cambio, es más factible, ya que el propio autor pudo introducir variaciones y enmiendas en el original para la imprenta.

24. Este es también el sentido que tiene en la oración que destaco en cursiva, en el siguiente fragmento de la *Crónica sarracina* (c. 1430): «E así como salía de la iglesia la campana sonó, e Sacarus se fue armar muy aína, e falló que estaban en el vado seis cavalleros; e el que avía la guarda de la puerta no quiso abrir sino al primero. E dixo a los otros que cada uno entraría así *como viniera*. E ellos dixieron que les plazía.», Pedro del CORRAL, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*, ed. James Donald FOGELQUIST, Madrid, Castalia, 2001. Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [Consulta: 25-08-2019].

3. TEXTOS²⁵

1 [ID1761, SA10a-72]		donde halla leña seca	20
I		y un corazón de manteca	
Según me avéis demandado,		y unas entrañas de niebe;	
si como estoy os contase,		V	
podría ser que os pesase		halla en mí, como se debe,	
de me aver tan maltratado;		tal amor	
II		un tan cortés amador	25
aunque a mí de tal cuidado	5	que de mí haze e deshaze,	
sus dolores		como el mármol que le plaze	
me son tan altos favores		a qualquier famoso escultor.	
que, por más que me an venido,		VI	
a todos los he sabido		Yo quedo de su lavor	
rescebir con mil amores.	10	por tal son	30
III		que no con tal perfectiön	
Y aunque fuesen muy mayores		ha dexado en Belveder	
—que no son—		quien quiso contrahazer	
en cas de mi corazón		al penado Laocoön.	
les hago tan buen lugar		VII	
que se pueden pasear	15	Vuestro modo y condición,	35
sin hallar contradicción.		vuestra vida,	
IV		vuestro ser mal comedida	
Esta mi dulce pasión		con esta nueva victoria,	
tal se mueve		toda estáis en mi memoria	
como fuego que se atrebe		naturalmente esculpida.	40

25. Criterios de edición: Me atengo a las normas actuales en la demarcación de palabras, puntuación, acentuación y en el uso de mayúsculas y minúsculas; respeto las vacilaciones gráficas del manuscrito; regularizo según los usos actuales las grafías *i, y, j, u, v*; resuelvo las contracciones restaurando la vocal elidida y también las abreviaturas sin indicación gráfica; simplifico las consonantes dobles sin valor fonológico, pero respeto la ortografía de las oposiciones fonológicas medievales (*b/v, c-/ç/z, x/j-g, s/ss*), si bien transcribo siempre *c* ante vocal palatal (*e, i*), (véase A. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, «Los resultados hispanos del grupo latino *sc* ante vocal palatal», *Revue de Linguistique Romane*, 70 (2006), pp. 351-376). Para la edición del primer poema, tomo como testimonio base la versión de SA10a, pero me sirvo de la *editio princeps* para enmendar errores (Nápoles, 1517, a partir del ejemplar digitalizado en BDH, BNE); asimismo, consigno las variantes en el aparato crítico. Con el fin de respetar el sistema de siglas de Dutton (ob. cit.) designo el impreso con la sigla 17TN. En el texto italiano, respeto las grafías que presenta el manuscrito para evidenciar su hibridismo lingüístico y gráfico, aunque enmiendo algunos errores que dificultarían sobremanera la intelección del poema. Quede constancia aquí de mi agradecimiento a mis colegas y amigos Isabella Tomassetti y Andrea Zinato por su revisión de este difícil texto, así como también por sus valiosas aclaraciones y sugerencias.

VIII		con más esfuerço que Eneas	75
Yo con gana tan complida		y con más razón que Orfeo.	
vengo en ello		XIV	
que, sin faltar un cabello,		Nunca os dexara Theseo,	
no con tan dulce manera		si os obiera,	
rescibe la blanda cera	45	como en la yerma ribera	
traslado de un claro sello.		dexó la su redentora;	80
IX		no por vós Troya, señora,	
Ni debo menos hazello		mas el mundo se perdiera.	
—me paresce—		XV	
que mi alma se engrandesce		No doubles annos serviera	
como viene a conoscer	50	por Rachel,	
que meresció poseer		si os pudiera ver aquel	85
lo que por vós se meresce.		tan buen amigo de Dios;	
X		mas Phebo fuera tras vós	
En vós comiença e fenesce		como Clicie va tras él.	
la beldad,		XVI	
y a vós la tal magestad	55	Jasón os fuera fiel,	
os toca y viene de fuero,		ciertamente;	90
y a mí, ser el pregonero		si a vós, dama excelente,	
porque sé bien la verdad;		pudiera ver Scipión,	
XI		no gozara a la sazón	
aunque en esta facultad		del nombre del continente.	
otros hallo	60	XVII	
que sabrán mejor dorallo		Demophón más diligente	95
—bien que no tan bien sentillo—		se os mostrara:	
y algunos mejor dezillo,		si quatro meses tomara,	
mas yo mejor publicallo.		bolviera en antes de dos;	
XII		si Dido fuera otra vós,	
Solamente lo que callo	65	nunca Eneas la dexara.	100
más valdría		XVIII	
que quanto dezir podría		Y si Ulixes alcançara	
quien como yo no os amase		vuestro amor,	
porque, aunque aquel se cansase,		no os buscara la lavor	
yo nunca me cansaría;	70	de la tela trabajosa	
XIII		ni esculpiera nueva esposa	105
mas que a esto me pornía		aquel nieto de Agenor.	
como creo,		XIX	
aunque fuese, según veo,		Pero Dios hizo mejor	
pasar las hondas letheas		en mostrar	

que, no aviéndoos de gozar
quien mejor no os meresciese,
era bien que a mí cupiese
merescer por vós penar;

XX

por donde para juzgar
mi querella,
yo estoy penado con ella,
aunque contento sin duda:
penado por ser vós cruda,
contento por ser tan bella.

2 [ID1762, SA10a-73]

I

Señor, de vós he sabido,
por pública boz e fama
que a Nápoles ha venido,
qu'estuvistes en la cama
de una herida herido;
he pesquisado de beras
de quién y cómo y por qué,
que las gentes lastimeras
cuéntanlo de mil maneras
que no fue.

II

Si me pesa y me pesó,
bien lo devéis conocer:
siendo vuestro amigo yo,
Dios os dé tanto plazer
quanto a mí pesar me dió;
el consuelo está a la clara
—a nadie no se demande—
que aunque señal os quedara,
no pudiera echar en cara
ser muy grande.

III

Si la señal veis que dura,
hazed tomar una fe
que tan gran desventura
sepan todos cómo fue:

desastre y non travesura; 25
no lo juzguen al revés
algunos que son livianos,
sepan la verdad cómo es:
descendimiento de pies,
no de manos. 30

IV

Dízenme, señor y hermano,
como ya cad'anno os ýs,
que, aunque vengáis muy temprano,
en Roma, como venís,
barruntan luego el verano: 35
«cantarillo que a la fuente
muchas vezes quiere andar,
ya se sabe claramente
que, si no el asa, la frente
ha de dexar». 40

V

Pues la frente avéis dexado,
el asa tenéis segura,
y también avéis ganado
poder con chica estatura
pasar por hombre marcado. 45
Otros que al servir se han dado
se van las manos soplando,
y vos avéis baratado
un beneficio curado
en llegando. 50

VI

Mirá que en la espendición
n'os engañen, señor, no,
pues que tenéis discreción;
que, pues bestia os resinó,
simple es la resinación. 55
De impetrárseos no se hable,

que, en gesto tan venerable,
aunque sea incomparable,
es conpatible. 60

VII		III	
Ni tales viejos trasunptos salen que a pagar vos ata; si es de veinte e cinco puntos que se paga media anata, contadlos bien todos juntos; no tengáis temor, por Dios, aunque más [...], qu'este que le perdáis vos, si no fuesen otros dos <i>sub eodem.</i>	65 70	Molte cose fate male ma del pegio che si dici gli è che tuti vostri amici restan poi al hospitale. “Qui s'aresta ad arbor frale mai di soto esta sicuro”: Joan Gipon hè forte muro, sotto lui honor se specta. <i>Mon ami</i> , guarda la teta!	15 20
VIII		IV	
Pero yo culparos quiero de vuestro daño y deshonra, que las bestias y el grosero quieren este punto de onra: que les hablemos primero; desde chico la aprendí y en los grandes veo qu'está; si bestias o necios vi, luego yo los digo así: ¡harralla!	75 80	Non crediate far paura con parole e fantasia, né pesar en Lombardia che hè la vostra sepultura; fate voi con ogni cura matrimoni e parentati. Joan Gipon castiga i mati col baston e la barreta. <i>Mon ami</i> , guarda la teta!	25 30
3 [ID1763, SA10a-74]		V	
I		V	
<i>Mon ami</i> , guarda la teta! Fa' che siate diligente como il nostro Joan Manente a guardar la sua barreta!		Cavalcate presto, presto, che Novara s'è rivolta; io ho paura, gente stolta che voglian far dissesto: mo vien quello, mo vien questo, pasa i monti –questo hè chiaro–; Joan Gipon hè il pecoraro, fa cantar “Bella bruneta”. <i>Mon ami</i> , guarda la teta!	35 40
II		VI	
Joan Manente canta e canta, se ne parte poi piangendo; così il francioso perdendo, tutavia se ne avanta: lor superbia essendo tanta, lor parole son più vane. Joan Gipon mena le mane, tien la lingua salda e queta. <i>Mon ami</i> , guarda la teta!	5 10	Di reame si ragiona che non çe andiate sì tosto; bisogna contar con l'osto, no hè con casa Colona. Tre d'ingegno <i>solì persona</i> , ben tre milia pico di fato: Joan Gipon dal'altro lato si vi specta a Gayeta. <i>Mon ami</i> , guarda la teta!	45

VII			
Mo vuole piglhar Milano,	50	congoxos y gran cuidado	
como il tempo si rasuca;		de querer señorear;	
molti sguizeri col duca,		tormenta grave de mar	
so che un altro contrafano		sin tener puerto seguro,	
con più gente che saltrano		descuido de lo futuro	15
li trovarete a Novara.	55	que ha siempre de durar;	
Joan Gipon sempre si para:		III	
darvi oguanno la pufeta.		aflección por lo pasado,	
<i>Mon ami</i> , guarda la teta!		enojo de lo presente,	
		do ni amigo ni pariente	
		no se estima en un cornado, 20	
VIII		es el oro –dios llamado–	
Veneciani e suoi baroni	60	a quien sirven los señores:	
– con San Marco il popul tuto! –		este da todos favores,	
vi darano forte aiuto:		este solo es adorado.	
ben è il ver che son coglioni!		IV	
Li todeschi da lioni		Una orden mal regida	25
calan giù dala Alemagna,	65	llena de constituciones,	
Joan Gipon dala Spaña		do perdones y estaciones	
vien da voi per esta feta!		se pregonan sin medida,	
<i>Mon ami</i> , guarda la teta!		es muy peligrosa vida	
IX		para quien muestra subir,	30
<i>Mon ami</i> , guarda la teta!		por [...] suele seguir	
Fa' che siate diligente	70	causa de triste partida.	
como il nostro Joan Manente		V	
a guardar la sua barreta!		Captividad de sujetos,	
4 [ID1764, SA10a-75]		enojo de los señores,	
Otra obra		stímulo de pecadores,	35
I		tormento de los perfetos,	
Pérdida de juventud,		de los necios e discretos:	
peligro de bien vivir,		todos van por un rasero	
confianza de morir		do solo causa el dinero	
sin omisión de virtud;		ser muy varios los respetos.	40
enfermedad sin salud,	5	VI	
de pobreza con tormento,		Una fragua del amor	
vida sin contentamiento,		con tristezas de amargura	
desonra de senectud;		donde sienpre la ventura	
II		da favor con disfavor;	
servidunbre sin medrar	10	justicia de poco rigor,	45
y un bivar apasionado,		muy más blanda que la cera,	

donde la ley verdadera
muestra sola la color.

VII

Una vulpe muy despierta
y en las tranpas muy mañosa, 50
quicio que nunca reposa
ni menos se cierra puerta;
casa de orates abierta,
sin estar puesta cadena,
do el alma cierto más pena 55

biviendo que siendo muerta.

VIII

Triumpho de libertad,
la qual es dicha licencia,
un esmalte de apariencia
con el lustre de bondad; 60
una red de falsedad
con los laços muy espesos,
un roer sienpre los huesos
con palabras de amistad.

4. APARATO CRÍTICO

1. 2 contase] contasse 17TN | 3 pesase] pesasse 17TN | 9 los 17TN] *om.* SA10a | 11 fuesen] fuessen 17TN | 15 pasear] passear 17TN | 16 contradicción] contradicion 17TN | 17 pasión] passion 17TN | 19 atrebe] attroue 17TN | 22 niebe] nieue 17TN | 23 debe] deue 17TN | 24 tal] vuestro 17TN | 27 el] en 17TN | 28 a] *om.* SA10a 17TN | 38 nueba] nueua 17TN | 40 esculpida] sculpida 17TN | 50 como] quando 17TN | 51 poseer] posseer 17TN | 54 la 17TN] en SA10a | 55 vós 17TN] nos SA10a | 62 tan bien] tambien 17TN | 68 amase] amasse 17TN | 69 aunque] si 17TN | 70 nunca] jamas 17TN | 87 mas] y 17TN | 88 Clicie 17TN] Claçe SA10a | 91 a] de 17TN | 92 pudiera ver] fuera dueño el buen 17TN | 94 del continente] de continente 17TN | 98 bolviera] volviera 17TN | 101 alcançara] alcanzara 17TN | 103 lavor] labor 17TN | 105 nueba] nueva 17TN | 113 por donde] por ende 17TN.
2. 15 quanto] quando SA10a | 22 haced] hazer SA10a | 57 Falta un verso | 60 es] y es SA10a | 64 media anata] media nata SA10a | 67 [...] Verso sin sentido] la tota roden SA10a.
3. 1 guarda] guarde SA10a | 2 diligente] diligente SA10a | 5 e] et SA10a | 6 poi] po SA10a | 28 parentati] parentari SA10a | 33 Novara] navarra SA10a | 34 paura] paora SA10a | 35 dissesto] diristo SA10a | 41 reame] rriame SA10a | 43 bisogna] bisona SA10a | 45 soli] eoli SA10a | 48 spectra] spectan SA10a | 50 vuole] vuoli SA10a | 52 molti sguizeri] moli sguizari SA10a | 55 Novara] novarra SA10a | 59 e suoi] et soy SA10a | 62 che] chi SA10a | 65 Spaña] daspaña SA10a | 69 fa che] sache SA10a | 71 guardar] guardad SA10a.
4. 31 [...] agujero por corrosión de tinta en SA10a.

