
*EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA
2014

EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

actas

8

Director

Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones

Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)

Fernando Bouza (Universidad Complutense)

Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)

Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)

Juan Gil (Real Academia Española)

Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)

Víctor Infantes (Universidad Complutense)

María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)

José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)

Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)

Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,

Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),

así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)

María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO

edición al cuidado de Cesc Esteve
con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán
e índice onomástico de Iveta Nakládalová



SALAMANCA
Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
MMXIV

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).

COMITÉ DE SELECCIÓN

José Aragiés (Universidad de Zaragoza)
Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)
Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Conde (Oxford University)
Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)
María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)
Lara Vilà (Universitat de Girona)

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

Maquetación: Jásyer proyectos editoriales

Impresión: Nueva Graficesa, S.L.

I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6

Depósito legal: S. 383-2014

TABLA

Presentación

[17-18]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria

[65-81]

ANTONIO GARGANO

Reescrituras garcilasianas

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ
 Muñiz a descriptio puellae: *tradición y reescritura*
 [151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN
 Curial e Güelfa, «*mélange de gothique et de renaissance*»
 [191-225]

SEGUNDA PARTE
 COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER
Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda
 [229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO
Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo
 [243-256]

ÁLVARO ALONSO
Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso
 [257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador
 Beliandro*
 [271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA
*Tradición y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la
 Crónica de Afonso IV*
 [285-297]

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)
[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

*La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis
de trabajo*
[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?
[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura
[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

*Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana
del siglo XVI*
[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini
[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

*La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones
sobre el jardín*
[381-393]

ISABEL CORREIA

*La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose
al Palmeirim de Inglaterra*
[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria

[529-542]

LUIS GALVÁN

Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política

[543-557]

FOLKE GERNERT

La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

El motivo de la despedida en la épica medieval castellana

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M^a MALDONADO CUNS

«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ
«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística
en Cristóbal de Castillejo*
[759-776]

MARTA MATERNI
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ
Adulterio y comicidad en el teatro renacentista
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO
El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ
La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio
en la obra de Antonio de Torquemada*
[831-843]

SIMONA MUNARI
Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios
de Baltasar de Collazos
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:
traducción, tradición y transgresión
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de
Leon Battista Alberti
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

Denis de Rougemont: La invención del amor
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei
Deus» de Jorge de Montemayor
[1047-1062]

Índice onomástico

[1063-1089]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

ESTRIBILLOS, VILLANCICOS Y GLOSAS
EN LA POESÍA TRADICIONAL:
INTERTEXTUALIDADES ENTRE
MÚSICA Y LITERATURA¹

VICENÇ BELTRAN
UB-«Sapienza»-IEC

SERÍA BANAL DECIR QUE, en los estudios sobre la lírica del Medioevo y Renacimiento español, el estudio de los estribillos y de su uso en la creación poética han sido intensamente condicionados por las concepciones neotradicionalistas de la escuela de Menéndez Pidal; en los estudios hispánicos no es fácil proponer una metodología de trabajo que no se vea de alguna forma mediatizada por esta tradición crítica, y no por falta de una investigación metodológica y teórica. En este punto sería conveniente usar tanto los estudios sobre la intertextualidad en las diversas escuelas poéticas medievales (a los que nos referiremos en diversas ocasiones) como los que se refieren al comentario medieval, poco usado para este tema. La glosa poética, en la que se integran las composiciones con estribillo, no es sino la manifestación específica en el ámbito de la poesía lírica, de un método de trabajo intelectual que durante el Medioevo

1. Este trabajo se integra en el proyecto FFI2012-31896 FIRB 2010 (RBFR10102K 004) y 2009SGR1487.

fue aplicado a todas las *auctoritates*², literarias o no, sean bíblicas³, jurídicas⁴, clásicas⁵ o vulgares⁶. Por otra parte, la intertextualidad ha sido objeto en nuestros días de una intensa elaboración teórica⁷, aunque los estudios sobre las escuelas trovadorescas se adelantaron un tanto a este proceso. El análisis del reuso de las formas estróficas canonizadas por los trovadores occitanos clásicos goza de una intensa tradición⁸, que se consolidó desde mediados del siglo pasado⁹ para aplicarse simultáneamente a los contactos poéticos entre las diversas escuelas¹⁰; hoy, sin abandonar estos puntos de vista, se tiene más en cuenta el préstamo de estilemas y términos técnicos así como el tipo de relación o controversia con las fuentes que su utilización conlleva. Desgraciadamente, el

2. Véase Minnis y Scott (1991) y, para la investigación posterior, los estudios reunidos en *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento* (2003).

3. La bibliografía es hoy apabullante; citaré sólo Smalley (1981) y Guglielmetti (2006), una muestra muy interesante de cuantos trabajos sobre este aspecto viene publicando la misma casa editorial.

4. Andrés Santos (2003). Véase además Weimar (1969 y 1973); Horn (1969 y 1973).

5. En las últimas décadas está recibiendo por ejemplo notable atención la actividad glosadora de Nicolás Trevet: citaré sólo *Commento alle «Troades» di Seneca* (1977), *Comentario a las Bucólicas de Virgilio* (1984). Tales glosas fueron objeto de traducción romance junto a las obras originales: Saquero Suárez-Somonte y González Rolán (1990), *La versión castellana medieval de los Comentarios a Boecio de Nicolás de Trevet* (1992), Sèneca, *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet* (1995).

6. En el ámbito romance, el caso más significativo es el *Convivio* dantesco; la actividad comentadora ha recibido atención notable en occitano: Wilson (1979-1980), Capusso (1984 y 1985), Guida (1996), aunque conviene recordar casos estudiados con notable antelación: Bird (1941). Como muestra de la atención que recibió en castellano, véanse a título de ejemplificación variada, Carr (1981), Jiménez Calvente (2002), Lage Cotos (2007).

7. La escuela estructuralista francesa ha elaborado una serie muy cuidada de estudios metodológicos que parten de Julia Kristeva, *Semeiotiké (Σημειοτική) Recherches pour une sémanalyse* (1976) y el número monográfico «Intertextualité», de *Poétique* (1976), para ser objeto de monografías como Compagnon (1979); encontraron su máximo desarrollo en las propuestas teóricas de Riffaterre (1978). En el ámbito hispánico merece especial mención Reyes (1984). La aplicación de estos trabajos al tema que nos ocupa resulta un tanto difícil pues se basan en la práctica literaria de las vanguardias (con atención especial a J. L. Borges) y en la cita directa o indirecta o en los ecos literarios de la tradición textual, formalmente e ideológicamente muy alejados de los problemas de la lírica medieval.

8. Maus (1884), que como método de trabajo no tuvo entonces el eco que merecía.

9. Véase Chambers (1953).

10. Frank (1952).

préstamo de estribillos y su reuso en nuevos textos no ha sido objeto del mismo tipo de tratamiento.

Volviendo a las peculiaridades de los diversos puntos de vista en el estudio de los estribillos, basta comparar la diversidad de enfoques en el tratamiento de las dos escuelas donde han jugado un papel de especial relieve, la francesa de los siglos XII-XIV y la española de los siglos XV-XVII; los desencuentros empiezan por su misma definición: mientras los estudiosos franceses los identifican con una lírica esencialmente no trovadoresca (pero tampoco popular) y musical¹¹, los españoles interpretan que proceden de una tradición esencialmente popular¹², aunque en algunas investigaciones recientes esta distinción perviva más en el nivel de las palabras que en el de los hechos¹³. Otro tanto sucede con el juicio que

11. Desde el monumento fundacional de estos estudios, Jeanroy (1889), que cito según la cuarenta edición (1969: especialmente 102-126), este aspecto ha quedado en primer plano, junto a su vinculación con tradiciones no trovadorescas que él no aceptaba identificar como «populares». Véase un repaso de esta tradición erudita en Doss-Quinby (1984); los textos fueron publicados en Van den Boogaard (1969). Nótese el considerable desfase cronológico entre el período de estudio para la lírica francesa y la española; aquella, durante el siglo XV, cambia radicalmente la orientación de su poesía «popular» en la que estos problemas pasan a otra dimensión, mientras la española observa una mayor continuidad. La incomodidad de los investigadores franceses con el término ‘popular’ queda de manifiesto en los estudios de Pierre Bec que, aportando al respecto una postura muy abierta respecto al folklore y la literatura popular antigua y moderna, prefiere adoptar el término ‘popularisant’: véase por ejemplo Bec (1981), así como los trabajos confluidos en Bec (1978). Identificar la tradición lírica oral con su componente musical fue la propuesta de Roncaglia (1951 y 1953) y he de expresar mi coincidencia con él en este sentido.

12. Ésta es la línea interpretativa de Ramón Menéndez Pidal, explícitamente formulada en su *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid* (1919), Menéndez Pidal (1968b), que ha sido luego mantenida por Margit Frenk hasta nuestros días: véase el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Frenk (2003: especialmente 15-16).

13. Alín en su prólogo a *Cancionero tradicional* (1991: 11) adopta la posición de los muchos que han visto en el folklore la aceptación por el pueblo de creaciones procedentes de otros núcleos sociales: «es producto del quehacer de un poeta -llámese Lope, o Juan del Encina o Gil Vicente- que supo conectar con una corriente del sentir popular»; compárese con las concepciones defendidas por ejemplo por Davenson (1946). En cuanto a su vertiente musical, Alín (1991: 19) afirma más adelante explícitamente que «lo aquí recolectado son *canciones*, única y exclusivamente canciones». Debemos a Frenk una historia de los presupuestos críticos de los fundadores de los estudios folklóricos y filológicos sobre la relación de la poesía culta y la popular en la primera parte de su *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Frenk (1975); la posición al respecto de los actuales estudios folklóricos puede verse en Burke (1996: 106-113).

merece la forma de vida de esta poesía: las glosas de tipo tradicional son muy pocas; generalmente los estribillos, sean o no tradicionales, adquieren desarrollos identificados con la moda poética del momento, cortesanos en el siglo xv y primera parte del xvi, en octosílabos petrarquizantes desde Lope y Góngora, unos y otros impregnados de conceptismo.

La primera antología conocida, la de Julio Cejador¹⁴, incluía tanto los estribillos como las glosas pero esta solución chocó pronto con problemas teóricos y prácticos; Dámaso Alonso, al comentar la aparición y significado filológico de las jarchas, enfatizaba el hecho de que «el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa (...) La glosa es el metal del engaste. El villancico es la piedra preciosa, que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada (...) El centro de interés de la investigación sobre lírica española ha de ser el villancico»¹⁵. No tendría nada que objetar sabiendo que le sobran argumentos: desde su postura filológica, el neotradicionalismo, el estribillo es sin duda lo esencial; desde el punto de vista de la sensibilidad poética: ¿qué duda cabe de que cualquier estribillo tradicional es más afín a nuestra estética postromántica que cualquiera de sus muchas glosas posibles, incluyendo a Lope de Vega y Góngora? Quizá por eso, en la antología que Dámaso Alonso publicó con José Manuel Blecua¹⁶, el número de glosas no tradicionales, aún sin desaparecer, bajó considerablemente, para ser definitivamente desestimadas en las antologías sucesivas; desde el punto de vista práctico, tiene razón en parte la maestra Margit Frenk: «una antología que recoja *todos* los cantarcillos con sus glosas, con los poemas, a veces muy largos, que los intercalan, con —¿por qué no?— las obras teatrales en que se cantan, etc., o sea, *con todos sus contextos*, es inconcebible, por irrealizable»¹⁷. En realidad, bastaría no descartar por completo las glosas poéticas; por otra parte, desde la perspectiva de la historia y de la teoría de la literatura estoy convencido de que no podemos dejar de lado estos contextos: ellos son los que nos han preservado el texto, pero son también los que nos permitirán analizar la razón de su conservación y la interpretación que

14. *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930).

15. Alonso (1973: 70-71).

16. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (1964).

17. Frenk (2001: 203).

en cada caso recibieron. En esto, como en otras cosas, prefiero seguir los consejos de Ramón Menéndez Pidal: «Debemos sentar que el estudio de las canciones tradicionales ha de ir necesariamente unido al de las glosas de que eran objeto. El zéjel y el villancico son inseparables, como inseparables son el cantar de amigo y la forma paralelística en que suele desarrollarse. Inseparables aparecen en los más remotos orígenes a que podemos ascender»¹⁸.

Este cometido, que no carece de precedentes¹⁹, es hoy posible gracias al aparato completo de fuentes que Margit Frenk incorpora a sus *Corpus*; gracias a él podemos desandar el camino de la antóloga para volver a sus fuentes y recuperarlas en su integridad. El hecho de que este tipo de trabajos no sea frecuente se debe tanto a la dificultad práctica de su localización como a la orientación reestructuradora y esencialista de la escuela neotradicionalista, que desgaja los estribillos de sus contextos originales y los sitúa en una serie intemporal, ajena al devenir histórico. En esta investigación adoptaré el punto de vista contrario: trataré de reconstruir el momento y el modo en que la poesía cortesana adoptó los estribillos tradicionales, analizaré las implicaciones de este fenómeno en el sistema de los géneros poéticos de su época y buscaré la explicación de este fenómeno en la estructura de las formas de ocio y aparato de las cortes cuatrocentistas. Partiré para ello de unos pocos estribillos con características muy peculiares: son los más antiguos conocidos y fueron la base de glosas sucesivas; a través de ellos seguiremos la evolución de esta invención poética desde sus orígenes hasta la época del Emperador.

Las antologías suelen acoger estribillos que consideran tradicionales y anteriores al siglo xv, pero ninguno de ellos es de tema amoroso, ni siquiera lírico²⁰. De hecho, el estribillo lírico, de tema amoroso, más antiguo

18. Menéndez Pidal (1956: 131).

19. Véase Tomassetti (2005). Por mi parte, en Beltran (2009: 209-212), analicé tres casos de doble glosa en el *Cancionero musical de Palacio*, en una evidente relación de intertextualidad. Ambos autores nos hemos ocupado de las relaciones intertextuales entre las glosas francesas del siglo xiii y las castellanas del xv en «*Refrains ed estribillos: dalla citazione all'imitazione*», Beltran y Tomassetti (en prensa), donde centramos el análisis en estribillos de tipo cortés y establecemos un cotejo de cómo fueron usados en la poesía de la época de los Reyes Católicos y en la escuela poética de los *trouvères*, en el siglo xiii.

20. Me ocupé con cierto detalle de este tema en Beltran (1998) luego refundido en Beltran (2009a: especialmente 306-307). En este libro planteé mi actual punto de vista

está contenido en un poema que debió ser compuesto con ocasión de la partida de Ruy González de Clavijo en embajada al Kan tártaro Tamorlán, en 1403:

¡Ay, mar braba, esquiba,
de ti doy querella,
fázesme que viba
con tan grant manzela!²¹.

En esta versión una extensa glosa de ciento ocho versos contiene la lamentación de Mayor Arias por la partida de su marido, donde alternan los pasajes de queja con los narrativos; en la rima reencontramos las anomalías que caracterizan la producción de la escuela galaico-castellana²². Lo que nos interesa subrayar es la reaparición de este estribillo unas décadas más tarde, en la pluma de Lope de Stúñiga, en una composición atípica cuya rúbrica afirma glosar el «cantar antigo que dizen: Alta mar esquiva»:

Gentil dama esquiva
de ti doy querela:
fáçesme que biva
triste con manzela²³.

sobre las cuestiones relativas al tradicionalismo y sus problemas. Me refiero fundamentalmente a *En Cañatañazor* y *Cantan de Roldán* -que encabezan todavía la antología de Alín, *Cancionero tradicional* (1991: n° 1 y 2)- pero han desaparecido del *Corpus* de Frenk (2003), ambos de tema inequívocamente épico, al dístico en gallego *Rey bello que Deo confonda*, quizá resto de una *cantiga de escarño* (es la razón que me indujo a incluirlo en *Poesía Española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Beltran (2002: n° 45)) y el dístico de Berceo *Eya velar* que puede verse en la edición de Germán Orduna en Berceo (1992: 802-857, coplas 178-190).

21. Cito por mi edición en Beltran (2002: páginas); la edición más completa, con un excelente estudio de la transmisión del estribillo, es la de Severin (1991).

22. Nótese que los versos segundo y cuarto deben rimar «querela» y «manzela», según la morfología del gallego. Sin embargo, en las estrofas riman con el estribillo términos como «Sevilla», «Castilla», y «villa», irreductibles a una rima en *-ela*, junto a otros que inequívocamente la reclaman como «vela» (tres veces) y «novela»; junto a ellas hay otras rimas incorrectas difíciles de analizar en este contexto. De estos problemas se ocupó ya Lapesa (1953-1954).

23. Cito según la edición de Mendia, Lope de Stúñiga (1989: página), cuya corrección para el verso 4 (el galleguismo «manzela» por «manzilla», que reza el manuscrito), acepto. Hay otra edición de Battesti-Pelegrin (1982), muy rica en informaciones biográficas sobre el poeta.

El poeta debió nacer en 1414 en Navarra, de donde procedía su familia, pero todos sus miembros participaron en las guerras civiles castellanas al lado de los infantes de Aragón, por lo que se le incluye entre la nómina poética del Magnánimo; su figura saltó al primer plano de la vida social gracias a su participación en el Paso Honroso de Suero de Quiñones²⁴. Convertido en Comendador de la Orden de Santiago, se estableció por fin en Toledo; estaba vivo en 1477, pero parece haber fallecido ya en 1480. Creo que bastan estas notas para una mínima ficha con los datos que habremos de manejar.

Nótese en la rúbrica la expresión «cantar antigo» y la cita del primer verso de Mayor Arias, que él modifica cambiando «Alta mar» por «Gentil dama». «Cantar», como rúbrica o marbete de un texto poético, no resulta frecuente; sus ocurrencias en la lírica cuatrocentista (y también previamente en el *Rimado de Palacio* y el *Libro de Buen Amor*) suelen referir a textos que se asocian genéricamente con el canto; durante el siglo xv no suelen referirse a un género poético determinado. Así es usado en la rúbrica de un pliego que suele datarse hacia 1520, cuyo contenido es de tipo marcadamente musical: «Cantares de diuersas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansy para bailar como para tañer»²⁵. Nótese que la glosa de Lope de Stúñiga sigue un esquema similar al de la canción cortés cuatrocentista, aunque resulta atípico por las rimas de la vuelta y por contar con cuatro vueltas, cuando ni los poetas más innovadores del siglo pasaron de tres; ambas características eran ya arcaizantes en su tiempo; en cierto modo, en este poema se preanuncia lo que será el villancico de fin de siglo, cuyo nacimiento había de esperar aún varias décadas. De su datación no tenemos datos; el cancionero que lo contiene podría ser de mediados de siglo. También conviene detenerse un momento sobre el calificativo «antigo»; Fernando de la Torre, por la misma época en que se copió este cancionero, escribía unas «Coplas (...) en este cantar viejo»²⁶,

24. Para los datos biográficos me baso fundamentalmente en el estudio de Battesti-Peegrin (1982); véase también Salvador Miguel (1977: 107-123).

25. Véase Rodríguez-Moñino (1997: n° 1, 753); fue publicado por Frenk (1952: 57-75), con estudio preliminar relativo a este pliego en las páginas xxxiv-li.

26. Zink (1996) llamó la atención sobre el espejismo de considerar antiguos los textos de tipo tradicional y el folklore, cuya datación suele ser desconocida y difícil de fijar.

cuyo estribillo, «Desdeñástesme, / mas no vos desdeñaré»²⁷, no reaparece, por desgracia, en la poesía posterior.

Si las comparamos, las dos glosas parecen independientes. Podemos encontrar algunos puntos de contacto:

Mayor Arias	Lope de Stúñiga
de aquí es partido / non sé para dó (vv. 17-18)	Andaré llorando / por terras estrañas (vv. 5-6)
de mí bien servido / con grand devoçión (vv. 15-16)	el mi buen servir / sin otra cabtela (vv. 35-36)
Non avré alegrança / nin podrá reír (vv. 69-70)	Gemido profundo / mi lloro despierte (vv. 13-14)

El segundo paralelismo es especialmente sugerente, pues ambos poemas construyen expresiones tan cercanas por el significado como por sus fórmulas expresivas; sin embargo, se trata de un concepto muy trillado en la poesía amorosa. Sugerente es también el primer caso, pues nada exige al poema de Lope de Stúñiga la mención de las «terras estrañas» que está plenamente justificado en Mayor Arias; tiendo a desestimarlo por ser un tópico frecuente en la poesía musical²⁸. No creo que merezca atención el tercer paralelismo, meramente de contenido y no menos tópico en la poesía cuatrocentista. En un excelente estudio de la conexión entre ambas composiciones, Jane Whetnall²⁹ señala una larga serie de paralelismos

27. Véase De la Torre (2009: n° cxi) y Frenk (2003: n° 401).

28. En la poesía musical es más frecuente el calificativo «agenas»: «A tierras ajenas, / ¿quién me traxo a ellas?» (Frenk (2003: n° 915); véanse también los números 912, 914, 921, 922A, 922B, 922C, 927B, 932...). Véase por ejemplo «tierras extrañas» en Fray Ambrosio Montesino, «Desterrado parte el niño», v. 38: «cómo ís por las montañas, / huyendo a tierras extrañas», Montesino (1987: 242); en Gil Vicente, «Romance de Don Duardos y Flérida», *Romancero general* (1851: página); en la glosa de Juan del Encina al mote «¿Quién podrá dezir su pena?» («siendo vós en tierra ajena... ¿quién podrá contar sus males?... no siéndome vós presente... no tardeys en tierra ajena»), en edición de Óscar Perea, así como este ejemplo de Diego López de Haro: «pues que voy en tierra ajena / quen la suya no me oluide» (de «Carta pues que vais a ver», que tomo de la edición de Rodríguez Moñino, *Cancionero llamado vergel de amores*, (1950: f. x^v)), que he localizado siempre gracias al CORDE.

29. Whetnall (1997).

igualmente sugerentes e igualmente vagos que pueden atribuirse a dependencia directa entre ambas glosas, a su relación con un hipotético común antecedente de ambos (un romancillo narrativo, como propone la autora) o, incluso, a la incorporación de motivos y fórmulas propios del estilo tradicional, tres vías bien trabajadas en su investigación. Como veremos, no es una cosecha particularmente precisa y no puede compararse con el resto de los ecos intertextuales de que me voy a ocupar.

El estribillo gozó después de cierta difusión. A mediados del siglo XVI reaparece en una ensalada del ms. 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Alta mar esquiva
de ti doy querella,
házesme que biva
triste y con gran pena³⁰.

El contexto no nos ayuda en nada: desarrolla el motivo de la tormenta de amor³¹, de tanta difusión en las letras cuatrocentistas y quinientistas, divulgado por un soneto de Petrarca. Por fin, sus dos primeros versos se convirtieron en el arranque de un romancillo cantado al principio del *Entremés de la cárcel de Sevilla*, publicado con la *Séptima parte* de las comedias de Lope³², que previamente se había difundido ya a través de dos pliegos sueltos³³. De estos datos subrayaría yo algunos aspectos: el primero es su larga difusión a lo largo de dos siglos, desde principios del XV a principios del XVII, el segundo, lo fragmentario de la tradición, que no nos permite

30. Uso la transcripción de Falgueras Gorospe (1963: 198-126, especialmente 199) en la ensalada «Descanso del alma mía», f. 31r-32v del ms.. Para todo lo relativo a la difusión del estribillo hay que partir de Frenk (2003: n° 924).

31. Véase para la historia de este motivo Pulega (1989) y Sarmati (2009).

32. El facsímil de este volumen ha sido hoy ya publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f%5Bcg%5D=1&q=Entrem%C3%A9s+la+c%C3%A1rcel+de+Sevilla&x=0&y=0>), hay edición en Cotarelo y Mori (2000: I, 99-105, véase especialmente 99). La acotación dice «Tañen, y canta Paysano».

33. *Quarto quaderno de varios romances y letras las mas modernas que hasta oy se han cantado* (1974a: n° 6), *Nuevo diccionario de pliegos sueltos*, n° 1138, y *Quinto quaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado* (1974b: n° 4), *Nuevo diccionario de pliegos sueltos*, de 1598, n° 1150.

trazar una línea segura de versión a versión, el tercero, su carácter de poesía musical.

El mismo cancionero de San Roman nos ha conservado un decir con citas³⁴ de Francisco Bocanegra³⁵, una de las primeras muestras del género; su antigüedad debe ser por tanto similar. Se presenta como un diálogo entre el galán y la dama en el que ésta rechaza el cortejo y él abandona su servicio; aparecen cuatro citas poéticas introducidas como canciones³⁶, pero sólo una está documentada en la tradición posterior:

No pase[de]s, escudero,
[a tal hora] por aquí,
si no abaxaré mis ojos,
juraré que non vos vi³⁷.

Nótese el tono estrictamente discursivo, lírico, del texto, sin elemento narrativo alguno. Se trata de uno de los estribillos de difusión más prematura y amplia. Hacia fines del siglo, un usuario del *Cancionero de la Biblioteca Estense de Módena* (ME1)³⁸ que suele identificarse con Galeotto del Carretto (1495-1531) copió una versión en forma de canción, de carácter algo más cortés y notablemente estropeada:

Non passades escudiero
A tal hora por aqui
Se non bassare mis oios
Jurare che no os ui

34. Para la técnica y la historia del decir con citas véase Tomassetti (1998). El tema no había recibido anteriormente excesiva atención crítica; véase por ejemplo Martinengo (1963).

35. Edición en *Poeti cancioneriles del sec. XV* (1986: 56-57). Existe una edición precedente con estudio de la tradición de poemas con citas en Caravaggi (1983).

36. El primero es «cantad, pues yo canté: / - Cuytado, / todo mi trabajo en vano», el segundo, «así lo mando / esta canción cantando: / - Non soy vuestra enamorada, / yo os lo dixé otra vegada» y el tercero, «esta canción, donde yaze / lo que mucho me desplaze: / - Desde agora / a Dios seáys, Señora», todos ellos recogidos en documentación única por Frenk (2003: n° 195bis, 696bis y 542bis).

37. Está documentado en Frenk (2003: n° 391), cuyas referencias usaremos. En el estudio de las versiones musicales puede ser útil Lambea (2000), que no remite directamente a las fuentes sino a cada una de sus ediciones. Cito por la edición de Caravaggi (1983: página).

38. Me ocupé de este cancionero en Beltran (2003a).

Cabda uez *que* uos passades
 Da mi madre soy ferida
 Dizidme que me amades
 E io os [...] mas *que* mi uida
 Por quietar esta rancida
 Non passades por aqui
 Se *non* bassare mis oios
 Jurare *que* non os ui³⁹.

Nótese la irregularidad de la primera rima de la vuelta, que enlaza con la mudanza; se trata de una variedad desaparecida del uso de los cancioneros desde los tiempos del Marqués de Santillana. Pudiera deberse a la mayor antigüedad del texto respecto a la copia, pero pudiera influir la anomalía del estribillo, donde riman sólo los versos pares, o bien el carácter *sui generis* que por lo general presentan los textos musicales. Téngase también en cuenta (y quizá sea el argumento más apropiado) que el anónimo autor pudiera haber adoptado la forma del villancico que, por lo común, no tiene más de tres versos en el estribillo, pero tampoco son desconocidos los de cuatro a pesar de las prescripciones del *Arte de trovar* de Juan del Encina⁴⁰. Por otra parte, la mudanza introduce otro motivo característico de la poesía musical, la guarda de la cortejada, en este caso por la madre. Respecto a la versión anterior, las dos nos presentan una joven soltera (el texto de Bocanegra hablaba de una «dama (...) en cabello», vv. 6-7) pero mientras aquella rechazaba al galán *motu proprio*, en ésta aduce una coacción externa («da mi madre soy ferida»), como en todas las demás que siguen. Por fin, la canción se basa en una estructura narrativa: los paseos del galán, el enfado de la madre y la amenaza de la cortejada.

Esta versión pudiera haber sido aprovechada por dos colecciones un tanto posteriores; el estribillo contiene apenas ligeras variantes, con dos glosas diversas, una en el ms. 617 de la Real Biblioteca (MP2 según Dutton), otra en el ms. 506 del fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca de Castilla-La Mancha. Véase la forma que revisten ambos estribillos:

39. Aparte de la transcripción de Dutton (1990-1991: ME1-125b), puede verse la de Ciceri (1995: 316). Dadas las dificultades del texto, he optado por transcribirlo directamente del manuscrito, f. 156^v. El verso octavo podría enmendarse en «os amo más que mi vida».

40. Para estos temas véase Tomassetti (2008: 82-84).

ME1	MP2	TP2
Non passades <i>escudiero</i> A <i>tal hora</i> por aquí Se non bassare mis oios Jurare che no os ui	No passéis el <i>caullero</i> <i>tantas ueçes</i> por aquí; si no, con baxar mis ojos juraré que nunca os ui.	No paséis el <i>caullero</i> <i>tantas veçes</i> por aquí, si no, baxaré mis ojos, juraré que nunca os vi

El cambio de *escudero* en *caballero* quedó magníficamente ilustrado por Ramón Menéndez Pidal: se trata de un fenómeno propio de los cambios sociales en la época del Emperador⁴¹; también el cambio de *a tal hora* por *tantas veçes* parece debido al cambio de los tiempos y a las formas de cortejo que revela, por ejemplo, el teatro clásico español; pero bien pudiera ser a su vez un eco del primer verso de la mudanza estense: «Cabda uez *que* uos passades». En el resto de los cambios, nos hallamos ante los fenómenos de inestabilidad expresiva típicos de la poesía musical. Pero pasemos a las mudanzas, mucho más importantes.

El manuscrito 617, a decir de sus editores, «se muestra como la plaza mayor de la poesía castellana de hasta 1570»⁴², por lo que puede datarse hacia esta fecha. Creo que depende del anterior por varias razones; la más lábil es la coincidencia formal: el primer verso de la vuelta rima con el último de la mudanza. La rúbrica es «Villancico» y la longitud, como resulta normal en el género, tres vueltas. El poema entero desarrolla un aspecto implícito en el estribillo y en la mudanza anterior: el ruego de discreción; sin embargo, el contenido se desarrolla en un tono exclusivamente cortés: «No será justa querella / sino mala discreción, / por aliuar la pasión / perder el remedio della, / sufrilla por no tenella» (vv. 5-9). Creo que la tercera estrofa desarrolla el final de la glosa de la copia italiana: donde aquella decía «Dizidme que me amades / e io [os amaré??] más que mi uida», aquí, retomando la exigencia de discreción, se convierte en «Si deçís quel mucho amar / no os dexa tener secreto, / sabed quel amor perfecto / consiste en sauer callar. / Callá si quereis amar, / si queréis amor, sufrí» (vv. 21-24); la estrofa segunda podría ampliar los versos precedentes: la expresión «Cabda uez que uos passades / Da mi madre soy ferida», inspiraría el pasaje «Sepan que padeçéis mal, / pero no que yo os le di» (vv. 17-18).

41. Menéndez Pidal (1968a).

42. *Cancionero de poesías varias* (1986: xxxvi); el poema aparece con el n° 248.

El ms. toledano ofrece una glosa⁴³ completamente distinta y, sin embargo, creo que dependiente de la anterior. La forma estrófica y la longitud son idénticas. Su enfoque del tema es más cercana al estilo tradicional, en cuanto abandona la imagen de la «dama (...) en cabello», tal como la definía Francisco Bocanegra (vv. 6 y 7), para enlazar con el motivo de la mal casada, y me temo que con una punta de mofa: «Tengo el marido çeloso, / suegra y cuñados comigo». La glosa anterior afirmaba (v. 14) «vós queréis que sea notorio»; la nueva toma dos veces la idea, que faltaba en las dos primeras glosas: «Sed vos en esto medroso» (v. 9) y «vos hazéis hablar de mí» (v. 18). Si en la segunda estrofa de la primera glosa, la mujer ruega «Sepan que padeçéis mal, / pero no que yo os le di» (vv. 17-18), en la segunda de la glosa nueva leemos «¿Qué aprouecha pasear / tantas vezes cada dia? / Pues no sirue esa porfía / mas de para me dañar» (vv. 13-16). Por fin, la tercera estrofa parece inspirada en los mismos contenidos y hasta en formulaciones muy próximas, sobre todo en estos dos pasajes donde coincide el desarrollo del concepto con algún eco verbal:

1) Si deçís quel mucho <i>amar</i> no os dexa tener secreto, 2) sabed quel amor perfecto consiste en <i>sauer callar</i>	1) No penséis que está el <i>querer</i> en muchas demonstraçiones 2) que <i>encubiertos coraçones</i> se saben mejor valer
---	--

Cuesta creer que tantas coincidencias sean fruto de la casualidad; por otra parte, los dos cancioneros tienen puntos en contacto pues comparten un amplio sector de su contenido que empieza poco después de este poema (el 197 en la tabla de MP2 confeccionada por Manuel Moreno): los números 214-254 de MP2 (siempre según la tabla) son incluidos, casi en el mismo orden entre los números 8 y 47 de este sector de TP1, donde se concentran los únicos textos cuatrocentistas que contiene⁴⁴. Nótese que este sector es mucho menos excéntrico en MP2,

43. Uso la edición de *Cancionero sevillano de Toledo* (2006: n° 347); esta glosa nos ha llegado también, con poquísimas variantes, a través de un cancionero musical turinés algo posterior; véase su edición en Bertini (1970: especialmente 109-110).

44. Véase el análisis comparativo de Moreno en *Cancionero virtual* (<http://cancionero-virtual.liv.ac.uk/contrib-ms-morenom.htm>), especialmente 12 y 15; nótese sin embargo

muy rico en poesía de cancionero, pero se trata de una excepción en TP2, completamente centrado en textos seiscentistas y muy focalizado en el ambiente poético sevillano entre 1550 y 1560, coetáneo, por tanto, de la confección de MP2. Probablemente nos hallamos ante un cuaderno de poesía intercambiado entre dos círculos poéticos en contacto. Por una vez, la tradición discontinua que suele caracterizar la poesía tradicional se nos convierte en continua. No será la única.

Veamos ahora algunos estribillos referidos a la mal maridada, que acaba de asomar en la glosa del cancionero toledano. El estribillo más antiguo se encuentra en el *Cancionero de Herberay*, cuyo contenido, algo heterogéneo, puede datarse por los mismos años 40 o 50 del siglo xv⁴⁵ que tan prolíficos se vienen mostrando en la emergencia de poesía tradicional, y cuyo nacimiento hemos de situar en la corte navarra del infante Juan II de Aragón, hermano del Magnánimo, o la de su hija Leonor⁴⁶. Se trata de una forma temprana de la seguidilla:

Soy garridilla e pierdo sazón
 por mal maridada
 tengo marido en mi coraçón
 que a mi agrada⁴⁷.

El poema tiene una andadura bastante narrativa y es anómalamente extenso (60 versos), espacio que la malcasada aprovecha para enumerar en primera persona los malos tratos a que es sometida. Se parece por tanto a la poesía musical francesa coetánea, más narrativa que lírica, con

que la identidad aparente de su tabla entre la aparición de ID434 en ambos manuscritos se refiere sólo al estribillo pues las glosas, como hemos visto, difieren.

45. Véase Beltran (2003a), arriba citado, donde amplía y precisaba las propuestas de Aubrun. Para estos aspectos, poco aporta Conde Solares (2009).

46. Me ocupé algo de pasada de esta corte poética en Beltran (2011). Los mejores estudios de su corte castellana son los de Aubrun (1951) y de Conde Solares (2009), confeccionados ambos a partir de sólo el *Chansonnier d'Herberay des Essarts*; sin embargo, es mucha la información que se podría obtener cruzando los datos con el mecenazgo occitano y francés que ejerció la casa de Bearn durante los siglos XIII-XV.

47. Cito por la edición de Aubrun (1951: n° 9). Incluido en Frenk (2003: n° 235); la única referencia que localiza esta autora es un texto de un pliego suelto de la Biblioteca Nacional (*Nuevo diccionario de pliegos sueltos*, n° 403) que debió cantarse al son de éste, sin que podamos precisar la literalidad de su texto.

la que emparenta también en algunos pormenores⁴⁸: la villanía, sordidez y malhumor del marido, el insomnio de la esposa, la diferencia de edad entre los dos, el deseo reprimido y, por qué no, «sofrir quemazones / a suegra y cunyada» (vv. 45-46). No parece guardar relación con este poema un nuevo estribillo, medio siglo posterior, musicado y quizá también glosado por Diego Fernández⁴⁹ que se conserva en el *Cancionero de Palacio* (MP4):

De ser mal casada
no lo niego yo.
¡Cativo se vea
quien meativó!⁵⁰.

Su forma estrófica es la del villancico; como en el caso de «Non passades escudiero», la rima libre de los versos impares del estribillo permite que la terminación del verso tercero, allí libre, sea retomada en la primera mudanza y vuelta (ABCB//cddc/cbcb), mientras que la segunda estrofa hace lo mismo con el verso primero del estribillo (ABCB//[...] aeea/abcb); sin embargo, no quiero ahora descender a sus diversas anomalías de construcción, típicas de la poesía musical. En un punto, parece emparentar con la glosa anterior:

48. Menéndez Pidal (1960: 312), en su tardío «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», observaba que «un tema de malcasada no existe en las jarchyas, y cuando, muy tarde, aparece en España, es imitado en [sic] Francia, según se ve por el nombre *la bella malmaridada* (y no ‘mal casada’). Dejando de lado la radicalidad y la perspectiva nacionalista de su planteamiento (factor común de todos los estudios sobre el tema hasta la segunda mitad del siglo xx), es cierto que el desarrollo del tema en Francia resulta más escabroso y rico en pormenores picantes y secretos de alcoba, quizá no tanto por una forma de sentimiento nacional como por el hecho de que la poesía musical francesa coetánea a estas manifestaciones tiene andadura narrativa, no lírica, y muy a menudo satiriza las costumbres anticortesés, como sería el maltrato de la esposa y el abandono de los deberes conyugales (no sólo en el aspecto sexual) que se atribuye al marido; en este sentido, el galicismo *malcasada* no permite dudas. Para la evolución de la lírica francesa desde los esquemas expresivos líricos (que predominan en el siglo xiii) a los narrativos más tardíos, véase por ejemplo Bec (1981). Una muestra suficiente de la poesía musical francesa del siglo xv puede verse en Gérold (1913) y Paris (1935).

49. Según Knighton (2001: 330), pudiera ser un maestro de capilla de la catedral de Málaga a quien Encina bien pudo poner en contacto con la corte, y del que sólo conservamos las composiciones en el *Cancionero musical de Palacio*.

50. Cito según el *Cancionero musical de Palacio* (1996: n° 197). Véase Frenk (2003: n° 224).

LB2 (vv. 14-15)
ni quiere que vea
ni quiere veer

MP4 (vv. 9-10)
su mal no se vea,
pues el mío no vio

pero en mi opinión la repetición del verbo *ver* en el segundo caso se debe a inducción del estribillo; por supuesto, la repetición del final del estribillo en las vueltas o *retrons* hace que el verso «cativo se vea» reaparezca en cada vuelta, pero además de los dos versos indicados, el mismo verbo aparece en el v. 15 («y nunca la veo») y en el 18 («ya nunca se vio»). Creo por tanto que ambas glosas son independientes. A diferencia de la versión anterior, su contenido, como suele suceder en la poesía musical castellana, es lírico-descriptivo («dolor y pasión / con él siempre sea» en la mudanza primera, «soy desdichada» en la segunda, «mugeres casadas / que tal padecéis» en la tercera).

En otro punto del *Cancionero musical de Palacio* (MP4) aparece una nueva versión del músico Gabriel⁵¹ que ha de hacer fortuna, pues en su estribillo suelen basarse las numerosísimas glosas de los siglos XVI y XVII; con ligeras variantes, fue glosado también en LB1, coetáneo suyo⁵²:

MP4
La bella malmaridada,
de las más lindas que yo ví,
miémbresete quán amada,
señora, fuiste de mí⁵³.

LB1
La bella malmaridada,
de las más lindas que ví,
acuérdate quando amada,
señora, fueste de mí⁵⁴.

Nótese que formalmente es una cuarteta, por lo que muy bien pudiera tratarse de un estribillo o de una estrofa retomada por los glosadores; apartándonos por un momento del hilo argumental de este estudio, observaré que unos años después estos versos se convierten en el encabezamiento de un romance trovadoresco que bien pudiera derivar también de esta supuesta versión. Nuestro estribillo y el arranque del romance sólo

51. Knighton (2001: 331) lo identifica como un músico al servicio de Fernando el Católico y después del Almirante.

52. Para la datación de MP4, véase *Cancionero musical de Palacio* (1965: v. IIIA, 7-20); para la de LB1, Beltran (2010a).

53. *Cancionero musical de Palacio* (1996: n° 234).

54. Dadas las dificultades del texto, he preferido preparar una edición propia, a todas luces insuficiente más allá del objetivo limitado de este estudio.

comparten los dos primeros versos, pero el tercero y el cuarto son una paráfrasis de idéntico contenido y curiosamente, a pesar de adaptarse el resto a la rima alternante del romance, estos versos constituyen también una cuarteta:

La bella malmaridada
de las lindas que yo vi,
véote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.

La primera versión que conozco es la del cancionero de Juan de Molina⁵⁵ pero si la comparamos con la más extensa que contiene el volumen *Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela cronica de España*, de Lorenzo de Sepúlveda⁵⁶, se observa claramente que la de Juan de Molina es una versión trunca⁵⁷, cortada exprofeso para evitar una excesiva longitud de la glosa; es de esta cuarteta que partirán, por lo general, los glosadores posteriores⁵⁸. En su desarrollo, podemos sin embargo distinguir dos tipos de glosas: las que parten del romance (es el caso, por ejemplo, de Juan de Molina) y dedican, por tanto, una estrofa de la glosa a cada grupo de versos, cuyo texto se integra en la estructura rímica de la estrofa⁵⁹, o las que toman la cuarteta como estribillo a glosar mediante una forma zejelesca, como sucede en las que ahora vamos a estudiar. Pero volvamos ya al hilo de nuestro tema, la glosa anónima de LB1 y la de Gabriel en MP4.

La primera es anormalmente larga: ocho estrofas y 69 versos; la de MP4 es un villancico canónico de tres glosas. Desde el punto de vista de la construcción estrófica, siguen pautas muy distintas: la de MP4 tiene

55. Su cancionero es además la primera edición que conozco de este romance: Juan de Molina, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, edición de Eugenio Asensio (1952: 34).

56. Publicado en Anvers, en casa de Iuan Steelsio, 1551, que cito por el facsímil de Huntington, Sepúlveda (1903: ff. 258^r-259^r).

57. Véase Menéndez Pidal (1968c: 43-46).

58. El mejor inventario de glosas y referencias a la mal casada en la poesía áurea es la inmensa nota de Labrador y DiFranco, *El cancionero teatral de Lope de Vega* (2003: 298-310), que han ido actualizando progresivamente en sus diversas ediciones. Véase también *Cancionero sevillano de Lisboa* (1997: n° 151).

59. Éstas, con un total de diecinueve, han sido publicadas en *Glosas de romances viejos* (2002: n° 26).

la forma regular, con vueltas paralelas al estribillo y *retroux* de los dos versos finales: ABAB//cddc/abAB. A pesar de las diferencias que ambas glosas tienen con la de Diego Fernández, creo que la de Gabriel depende íntimamente de ella en diversos puntos de su estructura. Nótese que ésta tiene dos estrofas rígidamente paralelas:

Gabriel: primera estrofa:

Mira cómo por quererte
tienes al cabo mi vida
y, si tú fueras seruida,
dichosa fuera mi suerte.
Mas pues no te pena nada
quanto yo peno por ti...

Gabriel: segunda estrofa:

Miraras qu'en tu seruiçio
es ya pasada mi vida,
siendo tú d'ello servida,
fuere ninguno con beneficio.
Mas pues no se te dio nada
quanto yo pasé por ti...

La tercera estrofa rompe esta estructura y se dirige a la dama, contraponiendo los sentimientos de ambos: «¡Triste de ti, que padeçes / mil enojos cada ora, (...) Tú lloras de malcasada, / yo porque te conocí»; por fin cierra con una paráfrasis de los versos quinto y sexto del romance:

Glosa de Gabriel:

Si has de tomar amado,
señora, tomes a mí.

Romance (*Cancionero de Juan de Molina*):

Si has de tomar amores,
vida, no dexes a mí.

La glosa de Diego Fernández tenía ya esta estructura tripartita; las dos primeras estrofas son igualmente paralelas:

D. Fernández: estrofa primera:

Cativo se vea
y sin redención;
dolor y pasión
con él siempre sea;
su mal no se vea,
pues el mío no vio

D. Fernández: estrofa segunda:

Yo, triste cuitada,
la muerte deseo
y nunca la veo,
que soy desdichada.
Tan triste casada
ya nunca se vio

Nótese que en Diego Fernández nos hallamos ante una pura estructura del contenido (apenas notamos la repetición del verbo *ver*), reforzada en

la versión de Gabriel mediante la repetición de expresiones diversas y palabras en rima; por fin, en la última estrofa, donde Gabriel hace que el galán se dirija a la mal casada, Diego Fernández la hacía dirigirse a las mujeres: «Mugeres casadas / que tal padecéis...».

La glosa de Diego Fernández, al arrancar con un motivo del estribillo («¡Cativo se vea / quien me cativó! // Cativo se vea / y sin redención...») se revela de contenido mucho más tradicional⁶⁰, y el estilo corrobora esta suposición; por otra parte, carece de vocabulario feudal y el cautiverio de la dama no es por amor, sino por el rigor del matrimonio y por el desapego del marido. Son sus malos tratos los que levantan la queja y ocupan la composición. Sin embargo, la glosa de Gabriel parece una adaptación cortés pues introduce la muerte por amor («tienes al cabo mi vida»), la indiferencia de la dama («no se te dio nada / quanto yo pasé por ti») y expresiones típicamente cortesas como «mil enojos cada ora» o «do mucho que tú mereces». Por otra parte, creo que los versos finales del estribillo y el arranque de la primera estrofa de Diego Fernández son el punto de partida de las dos primeras estrofas de Gabriel, a juzgar por la repetición de un mismo par de conceptos:

D. Fernández:

Cativo se *vea*
quien me *cativó*

Gabriel:

I: *Mira cómo por quererte*
tienes al cabo mi vida...

II: *Miraras qu'en tu serviçio*
es ya pasada mi vida...

Este detalle resulta significativo desde muchos puntos de vista. Podemos deducir que Gabriel no fue movido a crear su propia mal maridada por el embrujo del estribillo que desarrolló, sino por el uso que del tema había hecho Diego Fernández; y para ello no partió del estribillo que él había usado, sino que escogió otro distinto. Su *modus operandi* es exactamente el contrario de cuanto suelen proponer o presuponer los estudios habituales sobre el villancico: no toma un estribillo de moda para una nueva

60. Para las glosas que arrancan con estilemas procedentes del estribillo véase Frenk (2006: especialmente 420-426).

glosa, sino que contrapone a ésta un poema nuevo, construido sobre un estribillo distinto.

La versión anónima del *Cancionero de la Biblioteca Británica* o de *Rennert* (LB1) es mucho más larga y compleja, de carácter narrativo-descriptivo. Las primeras estrofas contienen las quejas del amante, luego aparece un diálogo con la dama y termina con una protesta de fidelidad. Su extensión le permite recuperar motivos de la tradición antigua y francesa, como la diferencia de edad y la impotencia del marido («Veo pasar mi niñez / triste, mal, como no deve; / mi marido, con vejez, / quiere holgar y no puede», vv. 45-48). Sin embargo, curiosamente, parece empezar con el arranque de la vuelta de Gabriel:

Gabriel: vv. 25-26:

*Tú lloras de malcasada,
yo porque te conocí*

LB1: vv. 5-8:

*Llorar quiero a ty y a mí,
pues nuestra dicha tal fue:
a mí, porque te mire,
y a ty, por te ver ansý*

Son varios los puntos de contacto entre ambas glosas; como vengo haciendo en estas páginas, me detendré sólo sobre algunos que me parecen evidentes:

Gabriel:

Triste de ti, que *padeçes*
mil enojos cada *ora* (vv. 21-22)

Tú lloras de malcasada,
yo porque te conocí (vv. 25-26)

LB1:

veo que *sufres agora* (v. 11)

tú, de otro apasionada,
yo, muriéndome por tí (vv. 19-20)

Indirectamente hay otro aspecto, aunque menor, que parecer relacionar la glosa de LB1 con las anteriores: las rimas y conceptos de su estrofa primera (*Llorar quiero a ty y a mí...*) son retomados en la tercera. Sin embargo, lo más interesante es que en algún punto parece haber aprovechado también la composición de Diego Fernández:

D. Fernández:

su mal no *se vea*,
 pues el mío no *vio*.
 ¡*Catino se vea*
 quien me cativó (vv. 9-12)

LB1:

Y aquel tienpo en que *me vy*
 yo, *cativo*, y tu, señora (vv. 9-10)

Nótese que estas expresiones no aparecen en el estribillo de LB1, pero sí en el estribillo y la mudanza de Diego Fernández.

En conclusión, creo no engañarme al proponer el encadenamiento de todas estas variantes y glosas de la bella malmaridada en sus múltiples versiones y la estrecha dependencia unas de otras. *El cancionero musical de Palacio*, compuesto a partir de 1500, contiene dos de ellas, basadas sobre un estribillo distinto; sin embargo, ambos proceden del repertorio de la capilla real y comparten algunos aspectos de su composición. Por su parte, el *Cancionero de la Biblioteca Británica* contiene obras que pueden remontar a la corte de los Reyes Católicos en un período posterior a la toma de Granada; todas proceden pues de un mismo ambiente, en un período de tiempo sensiblemente corto. Tampoco parece casual que el estribillo, en una versión semejante a la de LB1, pase después a *Los seys libros del Delphin* de Luys de Narbaez de 1538⁶¹, que glosa el mismo estribillo en la forma de la canción cortés, y al *Libro de musica de vihuela intitulado silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano de 1547⁶², que toma sólo el estribillo. Pero las derivaciones posteriores ya no nos interesan en este estudio, que sólo pretende analizar el uso de los estribillos tradicionales durante el paso de la Edad Media al Renacimiento y las relaciones de intertextualidad entre sus versiones.

Analizaré un último ejemplo, más simple que los anteriores: *Estas noches atán largas*. Se trata de un estribillo bien conocido, pues su primera aparición (en realidad, una paráfrasis) remonta a la primera estrofa de una composición de Juyão Bolseyro, trovador de la corte de Alfonso X:

61. Narbaez, *Los seys libros del Delphin*, 1538, ff. lvij^r-lviii^r. Cito por el facsímil en CD *Libros de música para vihuela* (2003).

62. Valderrábano, *Libro de musica de vihuela intitulado silva de sirenas*, 1547, f. xxvi^r. Cito nuevamente por el facsímil en CD *Libros de música para vihuela* (2003).

Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave día
 por mín, porque as non dormho, e por que as non fazia
 no tempo que meu amigo
 soía falar comigo?⁶³.

La existencia y la importancia de esta *cantiga de amigo* fue ya puesta de relieve por Ramón Menéndez Pidal⁶⁴, y ha sido citada como precedente románico del estribillo castellano en diversas antologías⁶⁵; la versión más antigua es la del *Cancionero musical de Palacio* (MP4), constituida por estribillo y glosa, y fue seguida muy de cerca por el *Cancionero de Uppsala*:

MP4:	<i>Cancionero de Uppsala</i> (1556):
Estas noches atán largas para mí no solían ser así.	Estas noches atán largas para mí, no solían ser así.
Solía que reposava las noches con alegría, y el rato que no dormía <i>en sospiros</i> la pasava. <i>Mas peor está qu'estava.</i> <i>Para mí</i> no solían ser así.	Solía que repossaba las noches con alegría, y el rato que non dormía <i>con descanso</i> lo passaba; <i>mas éstas que amor me grava</i> <i>non dormí:</i> no solían ser así.

Como se puede juzgar, la versión de Uppsala procede directamente del *Cancionero musical de Palacio*. No hay variantes de pequeña monta, como las que veíamos en *La bella malmaridada*, sino una redacción diversa para dos versos de la mudanza, con una tesitura mucho más cortés⁶⁶ que

63. Cito por Cohen (2003: 411), más fiable que la edición de Reali (1964: especialmente 50).

64. Menéndez Pidal (1968a: 203-204).

65. Baste remitir a Frenk (2003: n° 585A).

66. *Gravar*, con el significado 'Cargar, pesar sobre alguien o algo' o 'Imponer un gravamen' que hoy tiene, es latinismo incorporado al castellano en el registro administrativo desde la época de Alfonso XI, pero no lo encuentro en la lengua literaria hasta Enrique de Villena y su uso no se generaliza hasta el siglo xvi, como acredita una revisión de los datos contenidos en el *Corpus Diacrónico del Español* (<http://www.rae.es>), consulta del 4 de junio de 2012. Nótese que la introducción del giro «mas éstas que amor me grava» evita el modismo vulgar «peor está qu'estava».

implica, por tanto, una actualización al gusto del público más refinado del Renacimiento. Lo que nos interesa ahora subrayar es la relación entre esta última versión y la primera de las estrofas glosadoras de Burguillos⁶⁷, que se nos conserva en el ms. 617 de la Real Biblioteca⁶⁸:

Cancionero de Uppsala (1556):

Solía que repossaba
las noches con alegría,
y el rato que non dormía
con *descanso* lo *passaba*;
mas éstas que amor me grava
non dormí:
no solían ser así.

Glosa de Burguillos (ms. 617, MP2):

Las que otro tienpo *pasana*
más cortas se me haçían
porque consigo traýan
lo que *descanso* me daua.
Si en aquéllas bien hallaua
para mí,
en éstas ya no es así.

Nótese, además de los estilemas repetidos, el uso de las mismas rimas en ambas glosas. Otra vez, cuando encontramos los mismos estribillos repetidos en ambientes próximos (en este caso, como el anterior, los repertorios musicales) la tradición suele adquirir sentido y coherencia; y estas versiones son a su vez la base del uso específicamente literario, que seguramente conoció los textos tradicionales a través de sus versiones cantadas. Mencionaré apenas una nueva versión, algo más tardía y menos fiel, contenida en la *Flor de romances, y Glosas, Canciones y villancicos. Agora nueuamente todo recopilado de diuersos y graues Autores* publicada en Zaragoza, Iuan Soler, 1578⁶⁹. El estribillo («Noches y días cansados / para mi / no solíays ser assi») sólo reproduce el tercer verso del original y la glosa es estrictamente pastoril y cargada de retórica petrarquista, difícil por tanto de relacionar con las anteriores. Sin embargo, en algún punto parece haber tenido en cuenta la glosa de Burguillos, de la que puede partir incluso su estribillo:

67. Se trata de uno de los autores más representados en este cancionero, cuya composición se le ha atribuido a veces; véase sobre este autor Blecua Perdices (1984).

68. Cito por la edición de *Cancionero de poesías varias* (1986: n° 186 y 187).

69. Cito por la edición de Rodríguez Moñino, *Flor de romances* (1954: 165).

Burguillos est. II

Heran aquellas pasadas
 agradables y graçiosas,
 éstas largas y *enojosas*,
 muy prolixas y pesadas.
 Cuyas horas, tan *cansadas*
 para mí
 no solían ser assí.

Flor est. II

De enojo y pesares lleno
 sobre vna peña assentado,
 con el cuento del cayado
 escriuiendo esta Fileno:
 Tiempo bueno tiempo bueno
 quien te me aparto de mi?
 Noches y dias *cansados*
 para mi,
 no soliays se [sic] assi.

Observaré además que en el último verso de vuelta de Burguillos alternan las formas *ansí* de los cancioneros musicales y *assí*, que utiliza *Flor de romances*. Nótese que Burguillos glosó también el romance *Tiempo bueno, tiempo bueno* al que en esta estrofa se alude⁷⁰.

Podríamos multiplicar los ejemplos, o seguir la exploración (aquí más que selectiva) de estos estribillos a lo largo de los Siglos de Oro. Sobre *La bella malmaridada*, por ejemplo, se podría escribir una extensa monografía, que vendría a ser una biografía ilustrada de la glosa en la poesía áurea. Sin embargo, creo que el repaso no ha sido vano y que permite replantear un extenso haz de problemas que afectan tanto al estudio de la poesía tradicional como al de la poesía cortés y culta, tanto del cuatrocientos, al que prácticamente nos hemos limitado, como de los siglos posteriores. Uno de los aspectos menos conocidos de este sector, y a mi parecer muy importante para el aspecto que nos ocupa, es el del uso social de la literatura o, dicho de otro modo, la pragmática del discurso literario en el período cortés.

Nos hallamos ante un aspecto bien patente en los géneros destinados al juego cortesano (los juegos de cartas⁷¹ y los motes⁷² principalmente)

70. *Cancionero de poesías varias* (1986: n° 166 y la glosa en el n° 167). Las glosas de este romance, abundantes y de la mano de poetas tan prestigiosos como García de Resende y Jorge de Montemayor, han sido objeto de numerosos estudios, de modo que hoy disponemos de un cuadro muy completo de su difusión que fue vehiculada tanto por los cancioneros como por los pliegos sueltos. Véase Dias (1974: especialmente 214 y ss.), Michaëlis (1980) y Labrador Herráiz y Difrancó (1996: especialmente 407), así como el estudio de León Gómez (2005).

71. Véase por ejemplo Vega Vázquez (2005).

72. Véase Díez Garretas (1999 y 2004), así como Macpherson (2004).

y en las diversas modalidades del didactismo cortés⁷³, poco frecuente en castellano: presente desde *Ardidez sin ufana* atribuido (seguramente por error) a Diego de Valencia en SA10⁷⁴, hasta *Non teniendo qué perder* de Suero de Ribera⁷⁵ o el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña⁷⁶, su máximo florecimiento no llegará hasta la obra de Luis Milán: el *Libro de motes de damas y caballeros*⁷⁷ y, sobre todo, *El cortesano*, «un programa social que abastava tots els aspectes de la vida de la noblesa que tenia tractes directes i continuats amb la cort»⁷⁸. En estos géneros, la función de la poesía en la relación social salta a la vista. Sin embargo, la dimensión pragmática de la producción poética se ha estudiado menos en los demás géneros y creo que nada en el villancico. Recordaré un caso semejante que nos servirá de introducción: la serranilla 9 del Marqués de Santillana, escrita en colaboración entre este autor, Rodrigo Manrique y García de Pedraza, cada uno de los cuales se hizo cargo de una estrofa a partir de un estribillo común⁷⁹. Este tipo de ejercicios poético-sociales debió ser continuo, pero los cancioneros castellanos apenas dan cuenta de ellos; en su esfuerzo por canonizar la lírica, a fin de subrayar su carácter modélico, la descontextualizaron completamente de su entorno de producción. Sin embargo, García de Resende tuvo otros criterios que le permitieron conservar la evidencia de estas formas de composición y de *performance*.

Me limitaré a dos ciclos poéticos de dicho cancionero, ambos en forma de villancico. En 1496 volvían de su destierro castellano los hijos del Duque de Bragança, ajusticiado por orden de João II de Portugal; iban acompañados por su ayo, el poeta del *Cancionero general* Lope de Sosa. Los nobles portugueses le recibieron con un ciclo de bromas pesadísimas a cargo de una «gangorra» o gorra que don Lope vestía, moda, al parecer,

73. Chas Aguión (2009).

74. Véase la tesis de Proia (2010: 579-581) y la versión al italiano en Proia (2012: 298-299).

75. En calidad de texto didáctico lo incluí en mi *Poesía española. I. Edad Media: lírica y cancioneros*, Beltran (2002: n° 116).

76. Véase la edición de Mazzocchi, Ludueña (1998).

77. Vega Vázquez (2006).

78. Escartí (2001: 62).

79. Véase la edición de Pérez Priego, Marqués de Santillana (1983: 81). Para el establecimiento del sentido unitario de esta composición véase *El cancionero de Palacio* (1945: 30, 43-44) y para su interpretación, Lapesa (1957: 50).

inusitada en Portugal⁸⁰. El primero en intervenir fue João Manuel con un villancico absolutamente regular:

Dessa gangorra faria
 ãu gibãao
 ou a traria na mão.

É cousa chã coma palma
 que quem vo-la vir trazer
 e vós, qu'háveis de morrer
 ãu de riso, outro de calma.
 Na cabeça a nam traria
 e na mão
 traria antes ãu jibam⁸¹.

Los cortesanos se van turnando en la broma hasta un total de cuarenta y una intervenciones, tras lo que se incluye una «Desculpa de Lopo de Sousa»; la cual por cierto le sirvió de poco, pues siguen todavía seis respuestas más, todas ellas, por supuesto, con la misma estructura métrica de este villancico, incluyendo la vuelta con las rimas *-ia* / *-ão* / *-ã* del estribillo más la repetición esporádica de las palabras en rima *mão* y *jibam* o *gibão* a modo de *retronx*.

Como es lógico, no todos estos poetas de ocasión estaban en condiciones de inventar cada vez rimas y contenidos nuevos, con lo que se repiten a menudo ciertos temas y lexemas. De la intervención de João Manuel se retoman por ejemplo las exageradas dimensiones de la gorra (estribillo) y la risa que provocaba («de riso»); reduciendo mi recuento a las primeras diez intervenciones, el primer motivo es tomado por la segunda composición del mismo autor («outra tal soma de pano»), Baram («grandes caperutadas»), la segunda de Pedr'Homem («gorra de grão valia... qu'em terra t'achasse, / nunca se levantaria»), Rui de Souza («nam trasem na cabeça / tres varas d'azeitoni»), en las dos intervenciones de Joam de Meneses («nam te levantaria / Dom Johão, / em que t'achasse no chã») y «tanto pano») y en las dos intervenciones del Conde de Tarouca («mui alta e poderosa / por detras e por diante») y «gram caperotada»). El

80. Estudié el tema en Beltran (2003b).

81. Cito según la edición *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1990-1998: vol. III, n° 956), bajo el que se incluyen todas las intervenciones del ciclo.

motivo de la risa es retomado por Baram («desta reria») y por el primer villancico el Conde de Tarouca («pera rirem d'ũu galante»). Por otra parte, a medida que avanza el ciclo se van introduciendo elementos objeto de nuevas reiteraciones: Pedr'Homem ironiza sobre la razón de llevar tal sombrero, y obtiene la réplica formal Joam de Meneses:

Pedr'Homem:

Saiba todo *portugues* (...)
qu'estas vêm d'ũa doença
que se chama mal *frances*.

Joam de Meneses:

Quem vio nunca *portugues*
que gastasse tanto pano (...)?
que mais fizera ù *frances*
ou castelhano?

Repito que, como dije al principio, he limitado mi análisis a las diez primeras intervenciones de cuarenta y ocho de que consta la serie pero creo que el resultado es más que suficiente para formarnos una idea del funcionamiento del villancico como pieza de un juego de sociedad. Ciertamente que este ciclo, de carácter satírico, no resulta enteramente homologable con los villancicos cortesés ni con los tradicionales, pero la estrofa y el género son idénticos y, como hemos podido ver, el resultado es el mismo a nivel de vinculaciones intertextuales; no podemos por tanto desestimar su testimonio que es, además, coincidente con el de no pocos motes y juegos. Al respecto, señalaría por último un caso que me parece difícil de explicar fuera de este contexto: el estribillo glosado en dos villancicos distintos por Rodrigo Manrique (ID159 y 160, *Mis sentidos no os quexés*)⁸², un autor cuya participación en una serranilla colectiva demuestra el interés que tenía por la poesía como medio de lucimiento social. Y es este contexto y la función pragmática del villancico (y de los géneros cortesés en general) el que, en mi opinión, nos permiten entender el funcionamiento de los estribillos y de las glosas en la vida social y literaria del período cortés, mucho más duradero que la poesía de cancionero.

Llegados a este punto, conviene recapitular algunos aspectos. En primer lugar, a fuerza de repetirlo hemos acabado por no tener en cuenta que, como subrayaba José María Alín, la poesía tradicional no es sino poesía musical. A su vez, el seguimiento de cuanto sabemos acerca de su

82. Véase mi edición de Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique (2009) en la sección correspondiente a este poeta, nº 3.

creación, transmisión y recepción no lleva directamente a una tradición oral de tipo folklórico, sino a los mejores músicos de los siglos xv a xvii, vinculados a las cortes más poderosas y más capaces de divulgar y popularizar cuantos materiales tocaban⁸³. Observemos de cerca, por ejemplo, la elitista corte del Duque de Calabria en la Valencia del segundo cuarto del siglo xv: de su capilla musical procede el *Cancionero de Uppsala*, tan rico en polifonía con textos tradicionales, de su servicio literario proceden Juan Fernández de Heredia, no poco interesado por estos estribillos, y Luis Milán, que destacó como maestro de cortesanos a cuya educación dedicó, entre otras obras de que nos ocuparemos después, su libro de música *El maestro*: «si Milà volia ensenyar als cortesans a fer sonar la viola i a tocar, per exemple, pavanés (...) segurament era perquè aquella dansa era de les més aristocràtiques i, per tant, adequades per a la noblesa. Com també era propi de la noblesa (...) el cant de peces en castellà i en italià»⁸⁴.

Antes de ponerse de moda entre los poetas de corte y letrados, la conservación de los estribillos tradicionales se efectuó a través del repertorio musical profano, del que nos falta todo tipo de registro escrito en Castilla desde la muerte de Alfonso el Sabio hasta la corte de los Reyes Católicos. Esta circunstancia permite explicar satisfactoriamente la conexión entre testimonios a veces dramáticamente alejados en el espacio y el tiempo⁸⁵. Más arriba incidíamos en las rúbricas de los testimonios más primitivos, el «cantar antiguo» de Lope de Stúñiga o el «cantar viejo» de Fernando de la Torre, que nos remiten inequívocamente a este contexto; durante el siglo xv, la distancia entre los primeros testimonios y sus continuaciones inmediatas puede ser de hasta medio siglo, lapso que separa seguramente a Mayor Arias de Lope de Stúñiga, o a Francisco Bocanegra de Galeotto del Carretto y del *Cancionero musical de Palacio*.

Curiosamente, los testimonios de una vida musical sofisticada como elemento crucial de la corte castellana comienzan en este período⁸⁶: de

83. Remito de nuevo a Beltran (2009a: 343-344).

84. Escartú (2001: 60).

85. Más arriba encontramos la *cantiga de amigo* de Juyão Bolseyro, uno de los eslabones más difíciles de ensamblar; pero ya Menéndez Pidal llamó la atención sobre otros estribillos documentados en la tradición galaico-portuguesa y pude ampliar con otros ejemplos aún más sorprendentes su elenco en Beltran (2009a: 23-24).

86. Aparte de los estudios generales de historia de la música, véase las noticias

Juan II decía Fernán Pérez de Guzmán que «sabía del l'arte de la musica, cantaua e tañia bien»⁸⁷; igualmente nos dice Hernando del Pulgar de Enrique IV que «era gran músico e tenía buena gracia en cantar e tañer»⁸⁸. No puede deberse al azar que la pieza polifónica más antigua en castellano sea un romance en honor de su condestable, Miguel Lucas de Iranzo, transmitido por su crónica⁸⁹. Más afortunada fue la corte del Magnánimo, de la que se nos ha salvado un cuaderno de música de su capilla, el *Cancionero de Montecassino*⁹⁰. Los primeros cancioneros de música polifónica profana no se dan en Castilla hasta el período de los Reyes Católicos⁹¹, con el *Cancionero musical de la Colombina*⁹², el *Cancionero de la Catedral de Segovia*⁹³ y el *Cancionero musical de Palacio*. En su capilla se integraron los mejores músicos extranjeros como Juan de Urrede, mientras Juan del Encina aseguraba un contacto permanente con las novedades de la música italiana⁹⁴.

Si partimos de este itinerario de la historia musical castellana, adquiere sentido la cadencia con que emergen de la nada los estribillos tradicionales desde Mayor Arias, hacia 1403, durante el reinado de Enrique III, padre de Juan II; su uso se intensifica a mediados de siglo, entre los reinados de Juan II y Enrique IV en Castilla y del Magnánimo y Juan II en Aragón, y llega a su cima durante el de los Reyes Católicos, tanto en la poesía de los cancioneros musicales como en las citas y glosas de los poetas de su corte.

recogidas por Lama de la Cruz en su edición del *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (1994: especialmente 41-58).

87. *Generaciones y semblanzas* (1965: 118). El editor reproduce en nota la semblanza de la crónica de este rey, donde se dice que «era gran músico; tañia e cantaba e trovaba e danzaba muy bien».

88. *Claros varones de Castilla* (2007: 80).

89. *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)* (1940: 328-329, cap. 31, y las páginas lii-liii del estudio preliminar). La melodía fue transcrita y publicada por Asenjo Barbieri en apéndice a su edición del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (o sea, el *Cancionero musical de Palacio*, MP4), Madrid, 1890, hoy en edición facsímil (1987: 605).

90. Véase *Il repertorio iberico del 'Canzoniere N871' di Montecassino* (2005).

91. Probablemente, la visión de conjunto más completa sobre la música en Castilla durante el siglo xv debe ser todavía la de Anglès (1960).

92. Hay edición de Querol Gavaldá, *Cancionero musical de la Colombina* (1971) y facsímil (2006).

93. Sus textos poéticos fueron publicados primero por González Cuenca, *Cancionero de la Catedral de Segovia* (1980), luego en *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (1994).

94. Me ocupé de este aspecto de su obra en Beltran (2010b).

Quizá éste es el momento oportuno para recordar que la poesía de tipo tradicional parece haber gozado de cierto predicamento en la corte de Alfonso el Magnánimo⁹⁵, con quien quizá quepa vincular, directamente o a través de sus hermanos, a Lope de Stúñiga y el cancionero de Herberay. Coetáneamente, Suero de Ribera⁹⁶, Francisco Bocanegra y Fernando de la Torre cogen una antorcha hasta entonces desatendida, siendo ellos los verdaderos introductores del estribillo tradicional en la poesía cortés; los frutos más granados de esta novedad no llegarían hasta los villancicos de Juan del Encina y el teatro de Gil Vicente⁹⁷.

La historia de la emergencia de la poesía musical en la conciencia literaria de esta época está ligada sin lugar a dudas a la creciente importancia de la música en los fastos de la corte, así como a la relevancia que la música y los músicos fueron adquiriendo en el entorno cultural correspondiente. Creo que sólo así se explica la aparición de dos géneros poéticos derivados de otras tantas formas musicales, el romance trovadoresco⁹⁸ y el villancico cortés⁹⁹, así como las hibridaciones a que darían lugar: los romances contrahechos y los estribillos y romances glosados se convierten en la gran novedad del período de los Reyes Católicos. Ciñéndonos al caso concreto que aquí nos ocupa, la invención del villancico cortés hacia los años setenta del siglo xv¹⁰⁰, parece el primer fruto de este ambiente de hibridación entre poesía y música.

95. Véase Beltran (2002: 61).

96. Aunque por diversas razones no me he ocupado de él en este trabajo, para el objeto que nos ocupa resulta importantísima su canción con citas *Por una gentil floresta*, erróneamente atribuida al Marqués de Santillana durante casi todo el siglo xx: véase el texto en Beltran (2002: n° 118).

97. Calderón Calderón (1996).

98. Dumanoir (2003).

99. Remito nuevamente al estudio de Tomassetti (2008: 25-30 y 32-34).

100. El primer autor que usó el villancico conscientemente, como un género literario más, fue Cartagena, muerto ante Loja durante la guerra de Granada, el año 1486: véase el estudio preliminar a Cartagena (2000: 21-23). Probablemente se le haya adelantado Rodrigo Manrique, padre de Jorge Manrique y autor de dos villancicos, pues murió en 1476. Teniendo en cuenta que los Manrique frecuentaron la corte del arzobispo Carrillo en Toledo y allí vivía Lope de Stúñiga, el suyo bien puede datar de este período y sería una obra de vejez; así se resolvería el problema cronológico de atribuir a la corte de Alfonso el Magnánimo una composición demasiado cercana a los modos compositivos del villancico como para ser tan antigua.

Pero quizá lo más interesante de esta prospección sea la elevadísima frecuencia de las conexiones intertextuales entre las glosas, que hemos podido identificar como uno de los frutos de la composición colectiva y del uso del villancico en las celebraciones de la corte. La tradición crítica española, especialmente a partir de Dámaso Alonso, privilegió la recolección y el estudio de los estribillos, postulando más o menos implícitamente que las glosas dependían enteramente de ellos; también en el análisis de los estribillos franceses del siglo XIII, a pesar de la elevadísima frecuencia de las glosas y citas múltiples de un mismo estribillo, se considera que «Le refrain cité ne renvoie pas nécessairement à un ensemble plus vaste, distinct et déterminé. Il rappelle sans doute cet ensemble virtuel, la tradition ou le système, le genre refrain, mais non les actualisations particulières que son les chansons»¹⁰¹. Muy al contrario, nuestro estudio¹⁰² ha puesto de manifiesto que tras la cita de un estribillo no sólo está el estribillo mismo, sino a menudo también una glosa e, incluso, como en el caso de la malmaridada, una tradición entera.

Porque el estribillo no vive sólo. Ciertamente existen algunas realizaciones musicales que nos lo transmiten sin glosa textual, pero (caso que no se haya omitido el texto simplemente por demasiado conocido) las hemos de interpretar como glosas o ampliaciones melódicas¹⁰³; naturalmente, una melodía muy divulgada puede resultar esencial para explicar la difusión de un texto: no se entiende de otro modo la fama internacional de la canción *Nunca fue pena mayor con melodía* de Juan de Urrede (seguramente el flamenco *Johannes Wreede*), a veces con el

101. Doss-Quinby (1984: 242).

102. Aquí me he ocupado sólo de estribillos tradicionales y sus glosas; para las glosas de tipo cortés, remito a las conclusiones de Beltrán y Tomassetti (en prensa), donde la muestra estaba formada por estribillos cortesanos franceses del siglo XIII y castellanos de la época de los Reyes Católicos; la relación con las glosas es idéntica a la que aquí hemos detectado.

103. Es el caso de *La bella malmaridada* en el libro de vihuela de Enríquez de Valderrábano, de *O que chapado placer* del *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (1994: n° 170), o de los números 7 y 218 del *Cancionero musical de Palacio* (1996). Éste es un ámbito en el que sólo el análisis musical puede decirnos si se trata de textos breves o del comienzo de poemas más largos, cuyo texto los músicos no necesitaban por demasiado divulgados; en el último ejemplo citado, por ejemplo, Romeu Figueras, *Cancionero musical de Palacio* (1965: n° 218), considera que es incompleto.

texto mutilado, deturpado o incluso sin texto¹⁰⁴. Resulta obvio que una glosa afortunada o atribuida a un autor prestigioso puede promover o condicionar la fama de un texto: en la transmisión de las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre encontramos versiones mutiladas procedentes de las glosas, donde las estrofas de carácter biográfico tendían a ser ignoradas e incluso suprimidas¹⁰⁵. Entre las glosas de sus canciones es muy frecuente que llegue a desconocerse su autoría en beneficio del poeta glosador, a quien se atribuye también la estrofa tomada como estribillo; es lo que sucedió por ejemplo con la glosa de Luís de Camões a *Justa fue mi perdición*: el autor partió de la glosa de Juan Boscán (en cuyo cancionero no figura la atribución de la canción glosada) y es a él a quien Camões atribuye la estrofa inicial, el estribillo de esta canción manriqueña¹⁰⁶.

La fama de un estribillo es condicionada en gran medida por el uso que se hace de él; es un problema de *marketing*, tanto como de calidad. De ahí la importancia que las glosas pueden llegar a tener, y también el hecho de que algunas de ellas compartan con el estribillo el honor de ser el punto de partida de glosas sucesivas. Lo mismo sucede, si se me permite el paralelismo, con las glosas a las canciones de Jorge Manrique: la de Boscán se inspira en la de Costana, la de Sá de Miranda en la de *mossen Gaçull*¹⁰⁷, con las que establecen numerosos vínculos intertextuales; cierto que los estribillos, por su capacidad expresiva y por su concisión, exigen ser glosados para integrarse en la estética de una escuela poética culta, pero no es menos cierto que las glosas afortunadas exigen la emulación de sus continuadores, una actitud sin la que no se entiende la poesía del Renacimiento y del Barroco.

104. Luisi (2002), Dutton (1990-1991) y Lama de la Cruz, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (1994: n° 167).

105. Véase mi estudio de la transmisión en Manrique (1991).

106. Me ocupé de este tipo de problemas en el prólogo a Manrique (1988: especialmente xl). La edición de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amoros, 20 marzo 1543, es hoy fácilmente consultable gracias a la web Convivio (<http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/pcuartonivel.jsp?conten=documentos>).

Véase en el f. ix° «Glosa de / iusta fue mi per/dicion. // Bien supo el amor que hizo». Lo mismo reza la rúbrica del ms. 359 de la Biblioteca de Catalunya en su momento publicado por Riquer (1945: 42 y 83).

107. Remito nuevamente a mi prólogo en Manrique (1988: especialmente xxxvi-xlvi).

Cuando un poeta retoma, pues, un estribillo, no lo hace sobre el vacío, sino implicando las glosas musicales o literarias que lo transmitieron, en concurrencia con ellas: para continuarlas o completarlas, para rectificarlas o para rebatirlas o, simplemente, para aprovechar su éxito en beneficio propio¹⁰⁸. La nueva glosa, tomando en consideración la interpretación o interpretaciones precedentes, ensanchará la cadena de las posibilidades interpretativas del estribillo y podrá integrarse en la tradición literaria de la que ha nacido. Ni las glosas se entienden sin los estribillos que las motivan, ni los estribillos tienen vida independiente sin sus glosas. Cada uno en su lugar, ambos intervienen por igual en la génesis de la tradición poética.

En consecuencia, siguiendo el sabio consejo de Menéndez Pidal, habrá que volver a tener en cuenta las glosas si deseamos realmente comprender la historia de nuestros estribillos, el cómo y el por qué de su inserción en la lírica cortés y petrarquista y la profunda influencia que ejercieron sobre ambas escuelas. El hecho de que la poesía tradicional toque directamente nuestra sensibilidad estética y la cortés no lo haga es sólo resultado de la escolarización y de la imposición de un canon determinado en la conciencia estética actual, pero no ha de perturbar la valoración del historiador; nuestra función consiste en reconstruir los hechos como fueron o, si se quiere, como los interpretaron sus coetáneos. Por tanto, en el estudio de la poesía tradicional no podemos aceptar que nos hallemos ante gemas engastadas en estructuras de pobre bisutería, sino ante la interpenetración de dos registros poéticos cuyo valor histórico (si no el estético) no debe desmerecer el uno del otro, que se influyen mutuamente y donde cada uno de ellos deja su impronta en el otro.

108. Es el caso de los tres estribillos glosados dos veces en el *Cancionero musical de Palacio*, de los que me ocupé en Beltrán (2009b).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso, «Cancioncillas de amigo mozárabes», *Revista de Filología Española*, 33 (1949) 297-349; reimpresso en *Primavera temprana de la lírica europea*, Madrid, Guadarrama, 1961, 19-82; reimpresso en *Obras completas*, vol. II, *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1973, 33-86.
- Andrés Santos, Francisco J., «Literatura jurídica latina en la España Bajomedieval. Estado de la cuestión y perspectivas», *Iacobus. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, 15-16 (2003) 333-351.
- Anglès, Higiní, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, *Polifonía religiosa*, Barcelona, CSIC - Instituto Español de Musicología, 1960.
- Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, segunda edición corregida, Madrid, Gredos, 1964.
- Aubrun, Charles V., *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts. Édition précédée d'une étude historique*, Burdeos, Féret et Fils, 1951.
- Battesti-Pelegri, Jeanne, *Lope de Stúñiga: Recherches sur la poésie espagnole au XV^{ème} siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.
- Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, A. & J. Picard, 1978.
- Bec, Pierre, «L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours», *Love and Marriage in the Twelfth-Century*, Leuven, Leuven University Press, 1981, 250-299.
- Beltran, Vicenç y Tomassetti, Isabella, «Refrains ed estribillos: dalla citazione all'imitazione», Homenaje a Roberto Antonelli, en prensa.
- Beltran, Vicenç, *Poesía Española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Beltran, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos», *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Manuel Moreno y Dorothy S. Severin eds., PMHRS, 43, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003a, 9-58.
- Beltran, Vicenç, «Los portugueses en los cancioneros: Lope de Sosa/Lopo de Sousa», *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'. In memoriam Manuel Alvar*, Jesús L. Serrano Reyes ed., Baena, Ayuntamiento, 2003b, 35-62.
- Beltran, Vicenç, «Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de

- Sevilla-Fundación Antonio Machado, 1998, 113-135; refundido en *La poesía tradicional medieval y renacentista*, Kassel, Reichenberger, 2009a.
- Beltran, Vicenç, «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Crítica del Texto*, 12, 1-2 (2009b) 175-215.
- Beltran, Vicenç, «El *Cancionero general* (Valencia, 1511) y el *Cancionero de la Biblioteca Británica*», *Da Papa Borgia a Borja Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Lecce, Pensa, 2010a, 121-150.
- Beltran, Vicenç, «Poesía tradicional antigua y cultura humanística», *La tradición poética occidental. Usos y formas. VI Congreso Internacional de «Lyra minima» en el Cilengua*, San Millán de la Cogolla, 2010b.
- Beltran, Vicenç, «Notas al cancionero ms. Egerton 939», *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Pavia, Ibis, 2011, 159-175.
- Berceo, Gonzalo de, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe-Gobierno de La Rioja, 1992.
- Bertini, Giovanni Maria, «El romancero musical de Turín», *La romanza spagnola in Italia, ricerca condotta da G. M. Bertini e C[esare] Acutis; con la collaborazione di P[ablo] L[uis] Ávila*, Torino, Giappichelli, 1970, 53-123.
- Bird, O., «The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo», *Mediaeval Studies*, 1 (1941) 117-145 y 2 (1941) 150-203.
- Bleuca Perdices, Alberto «Juan Sánchez Burguillos, rui señor menesteroso del siglo XVI», *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, 69-104.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Calderón Calderón, Manuel, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1998.
- Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos*, Joaquín González Cuenca ed., Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, 1980.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, edición, prólogo y notas de José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco, Madrid, El Crotalón, 1986.
- Cancionero llamado vergel de amores*, [Esteban de Nájera], Antonio Rodríguez Moñino ed., Valencia, Castalia, 1950.
- Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, edición de Víctor de Lama de la Cruz, prólogo de Alan Deyermond, Valladolid, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura, 1994.

- Cancionero musical de la Colombina (siglo XV)*, Miguel Querol Gavaldá ed., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1971.
- Cancionero musical de la Colombina (Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles)*. (S. XV), edición facsímil, Madrid, Sociedad Española de Musicología-Asociación Española de Documentación Musical, 2006.
- Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Francisco Asenjo Barbieri ed., Madrid, 1890; edición facsímil del Centro de Cultura de la Generación del 27, Málaga, 1987.
- Cancionero musical de Palacio*, Joaquín González Cuenca ed., Madrid, Visor Libros, 1996.
- Cancionero musical de Palacio*, Josep Romeu Figueras ed., Barcelona, 1965.
- Cancionero sevillano de Lisboa: poesías varias de diversos autores em castelhano*, José J. Labrador, Ralph DiFranco, Antonio López Budia eds., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*, José J. Labrador Herráiz, Ralph A. DiFranco y Juan Montero eds., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Cancionero tradicional*, José María Alín ed., Madrid, Castalia, 1991.
- Capusso, Maria Grazia, «L'Expositio di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson 'Celeis cui am de cor e de saber'», *Studi Mediolatini Volgari*, 30 (1984) 117-166 y 31 (1985) 5-189.
- Caravaggi, Giovanni, «La canzone con 'refranes' di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo d'intertestualità poetica», *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano di Puglia, Schena Editore, 1983, 101-125.
- Carr, Derek C., «A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, MS. 10186 fol. 196r-199r», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1981) 123-143.
- Cartagena, Pedro de, *Poesía*, edición, introducción y notas de Ana María Rodado Ruiz, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Ediciones de la Universidad de Alcalá, 2000.
- Chambers, Frank M., «Imitation of Form in the Old Provençal Lyric», *Romance Philology*, 6 (1953) 104-120.
- Chas Aguión, Antonio, «De ceremoniales, galanteo y técnica poética: los manuales de gentileza en la poesía de cancionero», *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia. Témoignages et travaux de ses collègues, amis et anciens doctorants*, Carlos Heusch ed., Paris, Éditions Le Manuscrit, 2009, 139-163.
- Ciceri, Marcella, *El cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.
- Claros varones de Castilla*, Miguel Ángel Pérez Priego ed., Madrid, Cátedra, 2007.

- Cohen, Rip, *500 cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Comentario a las Bucólicas de Virgilio*, estudio y edición crítica por Aires Augusto Nascimento y José Manuel Díaz de Bustamante, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1984.
- Commento alle «Troades» di Seneca*, a cura di Marco Palma, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1977.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Conde Solares, Carlos, *El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del reino de Navarra*, Newcastle upon Tyne, Northumbria University, 2009.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000.
- Davenson, Henri, *Le livre des chansons ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946; reimpresso en *Le livre des chansons. S'ensuivent cent trente-neuf belles chansons anciennes choisies et commentées*, Paris, Seuil, 1982.
- De la Torre, Fernando, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, estudio y edición de M^a Jesús Díez Garretas, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.
- Dias, Aida Fernanda, «Motos, vilancetes, cantigas e romances glosados», *Revista de História Literária de Portugal*, 3 (1974) 203-263.
- Díez Garretas, M^a Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999) 163-174.
- Díez Garretas, M^a Jesús, «Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos», *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004, 29-46.
- Doss-Quinby, Eglal, *Les Refrains chez les trouvères du XIIe siècle au début du XIVe*, New York, Peter Lang, 1984.
- Dumanoir, Virginie, *Le 'Romancero' courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux 'romances' castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- El Cancionero de Palacio (ms. n.º 594)*, Francisca Vendrell de Millàs ed., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- El cancionero teatral de Lope de Vega*, José María Alín y María Begoña Barrio Alonso eds., Londres, Tamesis, 1997.
- Escartí, Vicent Josep, «El cortesano y Lluís de Milà: notes al seu context», Lluís de Milà, *El Cortesano*, Vicent Josep Escartí ed., estudi introductorio de Vicent

- Josep Escartí i Antoni Tordera, València, Biblioteca Valenciana - Ajuntament de València - Universitat de València, 2001.
- Falgueras Gorospe, Rosa María, *El manuscrito 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, tesis de licenciatura, Barcelona, 1963.
- Flor de romances, glosas, canciones y villancicos (Zaragoza 1578). Fielmente reimpressa del ejemplar único, con prólogo...*, Antonio Rodríguez Moñino ed., Valencia, Castalia, 1954.
- Frank, István, *Trouvères et Minnesinger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIIe siècle*, Saarlandes, Universität, 1952.
- Frenk, Margit, *Cancionero de galanes*, Valencia, Castalia, 1952.
- Frenk, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975.
- Frenk, Margit, Reseña a *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Pedro M. Piñero Ramírez, comp., Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, *Revista de Literaturas populares*, I, 1 (enero-junio de 2001) 199-206.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Frenk, Margit, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 (1958) 301-334; reimpresso en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 413-447.
- Generaciones y semblanzas*, J. Domínguez Bordona ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- Gérolde, Théodore, *Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles avec ses mélodies*, Strasbourg, 1913.
- Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, Giuliana Piacentini y Blanca Perrián eds., Pisa, ETS, 2002.
- Guglielmetti, Rossana, *La tradizione manoscritta dei commenti latini al Cantico dei cantici (origini-XII secolo). Repertorio dei codici contenenti testi inediti o editi solo nella Patrologia Latina*, Millennium Medievale, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Guida, Saverio, «Il minirepertorio provenzale tradito dal ms. H (Vat. Lat. 3207)», *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Manelli-Messina, Rubbettino, 1996, 171-214.
- Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- Horn, N., «Die juristische Literatur der Kommentatorenzeit», *Ius commune*, 2 (1969) 84-129.
- Horn, N., «Die legistische Literatur der Kommentatoren und der Ausbreitung des gelehrten Rechts», *Handbuch der Quellen und Literatur der neueren europäischen*

- Privatrechtsgeschichte. I. Mittelalter (1000-1500)*, ed. H. Coing, München 1973, 261-364.
- Il repertorio iberico del 'canzoniere N 871' di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Paola Elia y Francesco Zimei eds., Como-Pavia, Ibis, 2005.
- Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age* (1889), Paris, Champion, 1969.
- Jiménez Calvente, Teresa, «Los comentarios a las Trescientas de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 82, 1-2 (2002) 21-44.
- Knighon, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, versión española de Luis Gago, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, 9 vol., 1921-1930; reimpresso en Madrid, Arco Libros, 1987.
- La versión castellana medieval de los Comentarios a Boecio de Nicolás de Trevet*, Miguel Pérez Rosado ed., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Labrador Herráiz, José J. y Difrancó, Ralph A., «Del XV al XVII: doscientos poemas», *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López eds., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 321-333.
- Lage Cotos, María Elisa, «Segundo el Taciturno y Celestina comentada (Madrid, BN ms. 17631)», *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, eds. A. López Castro y L. Cuesta Torre, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, vol. 2, 2007, 743-754.
- Lambea, Mariano, *Íncipit de poesía española musicada ca. 1475-ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.
- Lapesa, Rafael, «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 7 (1953-1954) 51-59.
- Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- León Gómez, Magdalena, «Las glosas de *Tiempo bueno, tiempo bueno*», Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del 'canzoniere N 871' di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Como-Pavia, Ibis, 2005, 177-197.
- Lope de Stúñiga *Poesie*, Lia Mendia ed., Napoli, Liguori, 1989.
- Ludueña, Hernando de, *Dottrinale de Gentilezza*, Giuseppe Mazzocchi ed., Napoli, Liguori Editore, 1998.
- Luisi, Francesco, «'Nunca fue pena mayor'. Rivisitazioni di tradizione italiana», *Sub tuum praesidium configimus: Scritti in memoria di Monsignor Higinio Anglés*, a cura di F. Luisi, A. Addamiano y N. Tangari, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 2002, 95-112.

- Macpherson, Ian, *'Motes y glosas' in the 'Cancionero general'*, London, Department of Hispanic Studies - Queen Mary, University of London, 2004.
- Manrique, Jorge, *Poesía completa*, Vicenç Beltran ed., Barcelona, Planeta, 1988.
- Manrique, Jorge, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, edición crítica con un estudio de su transmisión textual de Vicenç Beltran, Barcelona, PPU, 1991.
- Manrique, Rodrigo, Manrique, Gómez & Manrique, Jorge, *Poesía cortesana (siglo XV)*, Vicenç Beltran ed., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- Marqués de Santillana, *Obras completas*, Miguel Ángel Pérez Priego ed., Madrid, Alhambra, 1983.
- Martinengo, Alessandro, «Un aspetto del tradizionalismo ispanico. La 'canzone a citazioni' attraverso il tempo», *Studi Mediolatini e Volgari*, 11 (1963) 161-177.
- Maus, Friedrich Wilhelm, *Peire Cardenals Strophbenbau in seinem Verhältniss zu dem anderer Trobadors*, Marburg, N. G. Elwersche Verlagsbuchandlung, 1884.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar», *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 31, 1951, 187-270; reimpresso en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 61-153.
- Menéndez Pidal, Ramón, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, 43 (1960) 279-354.
- Menéndez Pidal, Ramón «Sobre un arcaísmo léxico en la poesía tradicional», *Quaderni Ibero-Americani*, 8 (1948) 201-203; reimpresso en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968a, 129-135.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid. Discurso leído en la inauguración del curso 1919-1920 por don Ramón Menéndez Pidal, Presidente del Ateneo, el día 29 de noviembre de 1919*, Madrid, Ateneo, 1919; reimpresso en *Estudios literarios*, col. Austral, 28, Madrid, Espasa-Calpe, (1938) 1968b, 157-212.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968c.
- Michaëlis, Carolina, *Romances velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão, 1980.
- Minnis, Alistair M. y Scott, A. B., *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375. The Commentary-Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Molina, Juan de, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, Eugenio Asensio ed., Valencia, Castalia, 1952.
- Montesino, Fray Ambrosio, *Cancionero*, Julio Rodríguez Puértolas ed., Cuenca, Diputación Provincial, 1987.
- Moreno, Manuel, «Descripción codicológica TP2: CsXV IV: 318-326. Ms. 506, tomo V, fols. 390r-400r; Biblioteca Pública de Toledo; ahora en la Biblio-

- teca de Castilla-La Mancha (Alcázar de Toledo)», *Cancionero virtual* (<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/contrib-ms-morenom.htm>)
- Narbaez, Luys de, *Los seys libros del Delphin* (1538), edición facsímil en *Libros de música para vihuela*, s. l., Ópera Tres: Música Prima, 2003.
- Paris, Gaston, *Chansons du XV^e siècle (avec transcription musicale par A. Gevaert)*, Paris, Société des Anciens Textes Françaises, 1935.
- Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.
- Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, introducción de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Joyas bibliográficas, 1974.
- Poeti cancioneriles del sec. XV*, Giovanni Caravaggi, Monica von Wunster, Giuseppe Mazzocchi & Sara Toninelli eds., L'Aquila, Japadre, 1986.
- Poétique*, 27 (1976), «Intertextualité», número monográfico.
- Proia, Isabella, *Il canzoniere di fray Diego de Valencia de León*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma, 2010.
- Proia, Isabella *Le poesie di fray Diego de Valencia de León*, Traduzione e introduzione di Isabella Proia, Polistampa, Firenze, 2012.
- Pulega, Andrea, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Bergamo, Università di Bergamo, 1989.
- Quarto quaderno de varios romances y letras las mas modernas que hasta oy se han cantado*, *Nuevo diccionario de pliegos sueltos*, edición facsímil de María Cruz García de Enterría, 1974a.
- Quinto quaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado*, *Nuevo diccionario de pliegos sueltos*, edición facsímil de María Cruz García de Enterría, 1974b.
- Reali, Eriilde, «Le 'cantigas' di Juyão Bolseyro», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 6 (1964) 237-336.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Riquer, Martín de, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico-Casa del Arcediano, 1945.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Agustín Durán ed., Madrid, Rivadeneyra, 1851.
- Roncaglia, Arelio, «Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare», *Cultura Neolatina*, 11 (1951) 213-249.

- Roncaglia, Arelio, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolareasca. Dalle 'Kbargé' mozarabiche a Lope de Vega*, Modena, Mucchi, 1953.
- Salvador Miguel, Nicasio, *La poesía cancioneril: El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977.
- Saquero Suárez-Somonte, Pilar, y González Rolán, Tomás, «Las glosas de Nicolás de Trevert sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el código 10220 de la BN de Madrid y Enrique de Villena», *Epos*, 6 (1990) 177-197.
- Sarmati, Elisabetta, *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- Semeiotiké (Σεμειοτική)*. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1976.
- Sèneca, L. A., *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, edició crítica de Tomàs Martínez Romero, Barcelona, Barcino, 1995.
- Sepúlveda, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela cronica de España* (1551), H. M. Huntington, New York, De Vinne Press, 1903.
- Severin, Dorothy S., «Language and Imagery in Mayor Arias' poem 'Ay mar braba esquiva' to her husband Clavijo», *Homenaje a Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner & G. Zimmermann), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, 553-560.
- Smalley, Beryl, *Les Commentaires Bibliques de l'Époque romane: Glose Ordinaire et Gloses Périmées*, Studies in Medieval Thought and Learning from Abelard to Wyclif, London, The Hambledon Press, 1981.
- Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento. Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001*, a cargo de Furio Brugnolo, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- Tomassetti, Isabella, «Tra intertestualità e interpretazione: i 'decires a citazioni' del *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1 (1998) 63-100.
- Tomassetti, Isabella, «Un villancico inédito atribuido a Garcia de Resende: 'Dime, tu, Señora, di'», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, C. Parrilla y M. Pampín eds., Noia, Toxosoutos, 2005, vol. 3, 573-590.
- Tomassetti, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Valderrábano, Enriquez de, *Libro de musica de vihuela intitulado silva de sirenas* (1547), edición facsímil en Libros de música para vihuela, s.l., Opera Tres: Musica Prima, 2003.
- Van den Boogaard, Nico H. J., *Rondeaux et refrains. Du XIIe siècle au début du XIVe*, Paris, Klincksieck, 1969.
- Vega Vázquez, Isabel, «Poesía de entretenimiento en la corte de los Reyes Católicos: hacia una interpretación del simbolismo en el Juego trovado de

- Gerónimo de Pinar», *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, edición de V. Arenas, J. Badía, A. Chover *et al.*, València, Universitat de València, 2005, 105-114.
- Vega Vázquez, Isabel, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán. Edición crítica y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2006.
- Weimar, P., «Die legistische Literatur und die Methode des Rechtsunterrichts der Glossatorenzeit», *Ius commune*, 2 (1969) 43-83.
- Weimar, P., «Die legistische Literatur der Glossatorenzeit», *Handbuch der Quellen und Literatur der neueren europäischen Privatrechtsgeschichte. I. Mittelalter (1000-1500)*, H. Coing ed., München 1973, 129-260.
- Whetnall, Jane, «Mayor Arias' Poem and the Early Spanish Contrafactum», *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis Books, 1997, 535-552.
- Wilson, Elizabeth R., «Old Provençal *Vidas* as Literary Commentary», *Romance Philology*, 33 (1979-1980) 510-518.
- Zink, Michel, *Le Moyen Age et ses chansons ou un Passé en trompe-l'oeil*, Paris, Editions de Fallois, 1996.

