

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum II

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è :
1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval :
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens,
Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat
Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN
84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago,
ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions
de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser
reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà
(elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia)
sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-280-2 (segon volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (II)



PREGUNTAS Y PROPUESTAS PARA EL ESTUDIO DE LOS CANCIONEROS DE AUTOR MEDIEVALES

XAVIER DILLA
Universitat de Barcelona

A F. R.,
el culpable de todo

AUNQUE suponga faltar a las reglas de la buena retórica, empezaré refiriéndome a un poeta de escaso interés, por no decir sencillamente malo. Pero el caso del catalán Joan Berenguer de Masdovelles me parece de sumo interés para el tema de esta comunicación. De Masdovelles, según cuenta Martín de Riquer, se conservan documentos que nos lo presentan como ya adulto en 1442 y está atestiguado hasta 1476. En cuanto a sus poesías, las hay datadas entre 1438 y 1467. Se trata, pues, de un hombre del medio siglo xv, contemporáneo, por ejemplo, aunque más joven, del gran poeta del momento, el valenciano Ausiàs March (1400 o 1401-1459).

Buena parte de la obra de Masdovelles fue editada en 1938 por Ramon Aramon i Serra y Riquer le dedica casi una treintena de páginas en el tercer volumen de su magna y valiosa *Història de la Literatura Catalana* de 1964, bastantes más de las que le concedió Jordi Rubió i Balaguer en la esencial e imprescindible *Historia de la literatura catalana* contenida en la *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja en los años cincuenta. Pero si consultamos, por ejemplo, los enjundiosos y completos boletines bibliográficos que prepara anualmente nuestra Asociación, y que ya han cumplido un decenio de eficaz servicio, nos daremos cuenta que no se registra ni una sola publicación relacionada con Masdovelles en el último par de lustros.

En realidad, la mala estrella del poeta, por merecida que sea, llega hasta el punto, a mi parecer injusto, de que el manuscrito que contiene sus obras y que se conserva en la Biblioteca de Catalunya fue publicado por Aramon con el título de *Cançoners dels Masdovelles*, es decir, no *de* Masdovelles sino *de los* Masdovelles, aunque contiene, junto al centenar y medio de poesías de nuestro poeta, sólo cinco poesías de su tío Guillem y una de su hermano Pere Joan, que en realidad es la respuesta a una demanda de Joan Berenguer. (Hay también algún otro intercambio poético esporádico con Francesc Martí de Gralla y, ya hacia el final del manuscrito, un poema de Joan Fogassot.)

Y, sin embargo, el manuscrito de este desangelado poeta tiene un valor excepcional que apenas se ha tenido en cuenta: está escrito de su puño y letra. A falta de un estudio codicológico riguroso y completo, la lectura del mismo en la edición de Aramon permite observar con relativa claridad el proceso de traslado de poesías al manuscrito. Masdovelles lo inicia con un ciclo de 16 poesías dirigidas a una mujer referida con el *senhal* Dona de bé, que termina con varios *maldits* con los que se despide de la dama. Es una apertura elaborada y deliberada. Luego, sin embargo, aunque parece que se va a abrir un segundo ciclo, pues cambia el *senhal* Dona de bé por Dona sens par, la lógica de ciclo se diluye progresivamente: el uso del nuevo *senhal* se hace esporádico y se entremezcla con otros. De esta suerte, la parte del manuscrito posterior a ese primer ciclo puede describirse de la siguiente manera:

1. un tronco común, los poemas de amor, con o sin *senhal*, con o sin nombres de mujer, poemas que suelen distribuirse, no obstante, en grupos temáticos o de género de escasa extensión;
2. un número menor de poesías de circunstancia, relacionadas también, por lo general, con el amor cortés, y que suelen implicar un corresponsal (en el caso de *tençons* y de demandas y respuestas) o bien un amigo o conocido que entrega un poema a Masdovelles para su uso propio (el cortejo de una dama);
3. un sector, que contrasta con el anterior y que se convierte en dominante a medida que avanza el manuscrito, compuesto por poesías de reflexión moral y religiosa, así como plegarias piadosas.

El manuscrito, según Aramon, parece haberse redactado en varias etapas (quizás dos o tres), pero la copia pertenece siempre a la misma mano, pese a los cambios de tinta y correcciones. Por otra parte, las rúbricas contienen precisas descripciones sobre las anécdotas y la composición de los poemas. La secuencia de los poemas, aunque no parece en absoluto sujeta a un programa deliberado, salvo en el caso del ciclo inicial, sí responde a una evidente sucesión cronológica y avanza, como ya se ha dicho, por bloques homogéneos de contenido o de género. Lo más probable es que el orden de las poesías no corresponda necesaria y exactamente a su redacción, pero las diversas etapas sí se siguen progresivamente en términos cronológicos (como lo abona la coherencia de las dataciones de varios poemas).

Cabe preguntarse, pues, por las implicaciones de la existencia de este auténtico cancionero de autor en el contexto de la poesía que se escribía en la Corona de Aragón durante la primera mitad del siglo xv y, en general, en nuestro ámbito europeo occidental. Es sabido que el término *cancionero* con el que conocemos actualmente la obra magna de Petrarca está documentado sólo en

fecha muy tardía para colecciones poéticas de un solo autor (Gorni, 1984: 509 cita la publicación en Bolonia en 1516 del *Canzoniere et Triumphi* de Petrarca a cargo de Tommaso Sclarici dal Gambaro). Anteriormente, y aún a menudo en el siglo XVI, por *cancionero* se entiende, tanto en Italia como en Castilla, una antología o miscelánea poética de varios autores. Mientras que lo que hoy designamos corrientemente como *cancionero de autor* suele conocerse como *libro* (desde Guiraut Riquier a Juan Álvarez Gato, pasando por Guillaume de Machaut). Así pues, prácticamente hasta Bembo y la instauración del petrarquismo como canon poético, entrado ya el siglo XVI, incluso el *Canzoniere* de Petrarca es percibido más en un sentido fragmentario, inorgánico, disperso (como puede dar a entender su título original latino: *Rerum vulgarium fragmenta*) que como un volumen orgánico y compacto, según ha señalado Gorni, 1984: 507. De ahí que se haya distinguido incluso entre un primer petrarquismo «débil», antes de Bembo, y otro ya «fuerte», para el petrarquismo triunfante y escolástico del siglo XVI (Santagata, 1989: 11-25; Quondam, 1989: I-XXII).

Y, sin embargo, seguimos hablando de cancioneros de autor en relación con colecciones poéticas de los siglos XIII, XIV y XV. ¿Resulta ello lícito? Creo sinceramente que sí, siempre que precisemos el campo de trabajo y acotemos lo que designamos con ese término, ya que lo de menos son las etiquetas. Pongámonos de acuerdo, pues, en los contenidos. Una definición amplia de esta forma literaria la encontramos, por ejemplo, en Gorni, 1984: 508, quien, reticente a admitir la forma cancionero antes del siglo XIX, propone estudiar los «singoli canzonieri, libri di poesia [...] in cui sia evidenziabile, a uno o piú livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia». Una acepción sin duda «piú forte e ristretta» es la que ofrece Bertolucci, 1989: 129: «raccolta di testi in versi in cui autore e raccoglitore coincidono nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento intervenendo, se del caso, anche sulla lezione dei testi (varianti d'autore)».

El problema reside, principalmente, en la referencia ineludible, imponente, del cancionero de Petrarca, con su evidente fuerza programática, con su nada fragmentaria construcción y desarrollo, su *making* premeditado y de largo vuelo, que inaugura y, prácticamente, agota un verdadero género, como puedan serlo la tragedia, el poema épico o la égloga. Dicho género exigiría que, desde el mismo poema o poemas que ejercen la función de prólogo, estuvieran presentes «todos los factores que diferencian un auténtico “libro de poemas” de los viejos *Liederbücher* trovadorescos», esos poemas que «determinan un principio y nos orientan a un final, [que] introducen un diseño e inauguran el esquema cronológico, predicen la distribución en dos partes, anticipan el sentido último de los *rerum vulgarium fragmenta*» (Rico, 1988: 1.095-1.096).

Realmente, el cumplimiento de estos requisitos aislaría por completo –o casi– al Cancionero de Petrarca de la mayoría de colecciones románicas de autor medievales. No obstante, si nos situamos en un nivel inferior al del género, si hablamos preferiblemente de *forma*, entendida, «en la acepción menos individual del término», como «los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas o las circulares» (Guillén, 1985: 165-166), desde esta perspectiva, digo, no solamente cabe establecer relaciones fluidas entre los diversos cancioneros de autor, incluido el de Petrarca, sino que, además, éste queda bien inscrito dentro del proceso de tránsito de la oralidad al libro que comienza con las compilaciones de trovadores y *trouvères* del siglo XIII (Huot, 1987; Rico, 1988: 1.102-1.103).

La distinción que acabamos de establecer me parece importante y decisiva, porque, en realidad, el meollo de la discusión se encuentra en la complejidad que aporta a la mera colección o agrupación de poemas de un solo autor –llamémosle «forma cancionero»– la predeterminación existente, en el caso de Petrarca, en los tres sonetos-prólogo tan excelentemente estudiados por Francisco Rico (Rico, 1988). Porque lo cierto es que algunos de los factores que hemos visto que Rico señalaba como diferenciadores o distintivos de los *Rerum vulgarium fragmenta* aparecen, de un modo u otro, en bastantes libros de autor anteriores y posteriores a Petrarca. El esquema cronológico o la distribución en dos partes no son, en realidad, una novedad introducida por Petrarca. Asimismo, los fenómenos de conexión intertextual entre poemas de una misma colección, estudiados con detalle por Santagata para el *Canzoniere* petrarquesco (Santagata, 1989: 33-75), se dan también en otros autores europeos. Es indudable que buena parte de los recursos de que se sirve Petrarca en su cancionero son empleados también por poetas que le precedieron y, también, por otros posteriores a él y que, probablemente, no conocieron su *Canzoniere* o no lo recibieron como tal, completo, como obra cerrada y compleja. Estos poetas, al decidir organizar o recoger de un modo personal y más o menos unitario su obra, utilizaron, pues, recursos parecidos o, a veces, coincidentes con los de Petrarca, aunque el diseño general fuera enteramente diferente.

En este sentido, creo que señalar una cierta concepción bifronte en el Cancionero de Petrarca, según ha hecho Rico, permite centrar con bastante corrección la perspectiva de una historia de los cancioneros de autor en la Europa occidental del medievo. Debo, para ello, citar un pasaje completo de Rico que describe con aguda perspicacia la encrucijada a la que me refiero:

Pues, a ciertos propósitos, entiendo que conviene distinguir dos dimensiones, sin duda complementarias, de los *Rerum vulgarium fragmenta*: el *Canzoniere* como libro y el *Canzoniere* como compilación «in ordine». Ahora bien, en el segundo sentido, el *Canzoniere* se enlaza especialmente con la tradición medieval; en el primero, en cambio, como libro, como unidad catalográfica (digámoslo, así, con perdón, por una vez), depende casi por entero de la lección de los clásicos. (Rico, 1988: 1.102)

Ciertamente, creo, con Rico, que hay que considerar que, exceptuado el *Canzoniere*, aislado en su impronta clásica, con la mirada puesta en la Antigüedad, en el resto de libros poéticos de autor pesa más la idea de *ordenar*, en el sentido de acumular, de agrupar, las más veces a posteriori, poemas ya escritos; pesa más, digo, esta idea que la de *libro*, entendido éste como un proyecto previo y de un cierto alcance. De todos modos, tampoco se puede negar que esas compilaciones «in ordine» revelan, desde un punto de vista estrictamente material, un avance notable y progresivo en la configuración del concepto de *libro* y dejan cada vez más atrás la oralidad de la que surgió esta poesía siglos atrás.

Por todo ello, quiero proponer en las páginas siguientes algunas pistas que nos permitan trabajar en el estudio de los cancioneros de autor en su concepción más estrictamente medieval. No se trata, en modo alguno, de una tipología cerrada ni excluyente, ni de una clasificación a la que remitir necesariamente nuestras observaciones sobre cada colección en concreto. Por otra parte, mis indicaciones son el fruto de un repaso del estado de la cuestión a partir de los estudios y ediciones existentes, y, no por supuesto, de un examen exhaustivo y directo de los códices que contienen estas colecciones. De modo que cuanto viene a continuación no tiene otro propósito que estimular la discusión y enunciar posibles líneas de trabajo en el campo de los cancioneros de autor.

Primeramente, el ritmo o el momento en que se agrupan y copian los poemas permite distinguir entre *cancioneros acumulativos* y *cancioneros tardíos*. La primera opción parece ser la seguida por Joan Berenguer de Masdovelles y también por Charles d'Orléans: especie de libros en blanco en los que los autores deciden ir copiando progresivamente, tal vez por fases, su obra poética (Brugnolo, 1989: 14, se refiere en este sentido a un cancionero de Nicolò de' Rossi como «sorta di libro-archivio d'autore»). En este caso, el cancionero se convierte en resumen de esa obra mediante una decisión original que no tiene mayores implicaciones que las de índole estrictamente material, algo así como si el poeta sentenciara: «en *este* libro se copiarán mis poemas».

El libro de poemas de Charles d'Orléans (1394-1465) se conserva en un manuscrito parcialmente autógrafo (BN París, fr. 25458). Según ha señalado Poirion, se percibe en el manuscrito la apertura de secciones por géneros en las

que se deja algunas hojas en blanco, como con la intención de completarlas posteriormente. Por ello, Poirion se inclina a sostener que «on peut provisoirement admettre que les copistes les ont laissés [los poemas] dans leur rapport chronologique approximatif» (Poirion, 1965: 274). Con todo, y de manera similar a lo que ya hemos visto en el cancionero de Masdovelles, resulta evidente en el libro del duque francés la superior coherencia de un primer bloque de baladas y canciones, titulado «Livre de la jeunesse», donde Poirion advierte el predominio de una «lógica temática» que se impone sobre la meramente cronológica (Poirion, 1971: 211). Esta sección primeriza, compuesta probablemente durante la estancia del joven Charles en la corte de Inglaterra y atestiguada como obra cerrada por varios manuscritos parciales, cuenta una historia de amor que arranca con la seducción de una dama y termina con su muerte. El tono de drama iniciático parece remontar en última instancia al *Roman de la Rose*, y el cierre del bloque en el cancionero queda subrayado por el prefacio que lo encabeza y por la interpretación alegórica al final de la secuencia, donde el yo poético, con un aire de arrepentimiento algo impreciso, habla de su voluntad de cambiar de vida tras la muerte de su enamorada. Sin embargo, las secciones posteriores, aun concediendo sin duda más espacio a la reflexión y mostrando a un yo poético menos actor y más observador, revelan mayor desorden y menor concreción que esa primera parte, de modo que resulta difícil aventurar que conformen un hipotético *Livre de vieillesse* del que no se tiene la menor constancia documental (Poirion, 1971: 211-219).

En cuanto a los que he llamado «cancioneros tardíos», serían el resultado de la decisión de reunir unas obras más o menos completas cuando el poeta entiende que su producción está ya terminada o se encuentra ya cerca de su fin. Semejante decisión implicaría, de hecho, una operación literaria de segundo grado, ya que el poeta puede intervenir sobre su obra previa efectuando agrupaciones temáticas, genéricas, cronológicas, etc. Cabe, pues, la posibilidad de una mayor intervención (entendamos por ello revisión, corrección e incluso transformación o alteración) sobre poemas escritos en el pasado, en circunstancias y por motivos de toda índole, revisitados ahora para una mejor adecuación e integración en la estructura global definitiva que es el cancionero. A la vez, puede darse el caso de que el poeta desee dotar ese cancionero de un sentido general, guiando al lector con indicaciones consignadas sobre todo en las rúbricas pero también en detalles codicológicos como el uso de las capitulares, los espacios de separación entre varias piezas o secciones, o bien en las miniaturas (en el terreno mixto de la prosa y la poesía, que no es el que nos ocupa aquí y ahora, el cancionero tardío «guiado» por excelencia sería la *Vita Nuova* de Dante).

En esta categoría podríamos citar, a mi juicio, el *libre* de Guiraut Riquier, tan bien estudiado por Valeria Bertolucci (Bertolucci, 1989: 87-124), y el se-

gundo de los códices que Guillaume de Machaut parece haber controlado personalmente (BN París, fr. 1584; véase Huot, 1987: caps. 8-9). No creo que haga falta extenderse en detalles sobre la compilación de Riquier, que reúne poesías escritas a lo largo de unos cuarenta años, rubricadas y datadas (a veces incluso con exactitud de mes y aún de día). Bertolucci ha subrayado el valor de *messa a libro* operada en este cancionero, la voluntad del poeta de formar un volumen unitario, personal, dotado de un sentido propio y superior al de las poesías consideradas separadamente. Según Bertolucci, la manipulación a posteriori de la obra de Riquier aparece como algo más que una simple colección privada de poesías: la estructura del cancionero resultante dibuja una evolución temática y espiritual, incluso biográfica (Bertolucci advierte la función dialéctica de la figura de los varios mecenas que tuvo el poeta), que apunta hacia unos principios de organización del material de origen (una serie heterogénea de poesías) que obligaron al poeta a meditar las implicaciones de la *forma* de lo que había escrito y le hicieron afrontar problemas diferentes de los que había tenido que resolver al escribir en su momento esas composiciones.

El caso del manuscrito fr. 1584 de Machaut (h. 1300-1377) es doblemente interesante, pues el poeta ya había supervisado y ordenado sus poesías en un manuscrito veinte años anterior (BN París, fr. 1586, terminado en 1355 e iniciado a finales de la década anterior). Sylvia Huot, en su estudio de ambos manuscritos, destaca el hecho de que el manuscrito tardío, compuesto ya en vísperas de la muerte del poeta, tiene una cuidada elaboración tendente a mostrar un sentido librario, con una selección, ordenación e iluminación de los textos que la aleja del simple códice destinado a la ejecución musical de buena parte de los poemas. Esta compilación de Machaut se estructura a partir de una primera distinción general entre obras narrativas y líricas, para luego, dentro de cada sección, aplicar otros criterios de organización textual, como sucede en el caso de los *lais* (que dibujan una historia de amor) o de los *dits* (con una secuencia regida más por un cariz cronológico: hacia el final, en el *Voir dit*, de hacia 1363-1365, el poeta se presenta como una persona vieja, que ya no está enamorada y que no tiene tema para escribir poemas).

Si, en vez de tener en cuenta el momento en que un poeta decide formar un libro con su obra, consideramos el contenido del cancionero, cabe distinguir también entre *cancioneros heterogéneos* y *cancioneros homogéneos*. La primera categoría agruparía compilaciones que reúnen obras de varios géneros o formas poéticas, donde el criterio de distribución de los poemas viene determinado precisamente y en gran parte por esa variedad. Sucede así en el *libre* de Guiraut Riquier o en buena parte de los cancioneros franceses (Machaut, Froissart, Christine de Pizan), donde se separa la poesía narrativa de la lírica, y aún en el interior de la segunda entran en juego subcategorizaciones relativas

a canciones, poemas de debate, etc. Un criterio de este tipo interviene también en el *Cancionero de Baena* (sólo parcialmente un cancionero de autor, por supuesto), tanto en los autores antologados por Baena como en sus propios poemas.

Por su parte, en los *cancioneros homogéneos*, aunque puedan incluir composiciones de géneros diferentes, la heterogeneidad formal no resulta relevante en su constitución, no, al menos, hasta el punto de generar secciones separadas o claramente divididas y señaladas. Así, en el *Canzoniere* de Petrarca, el uso del soneto o de la canción, de la sextina o de la balada, no conlleva variación significativa alguna del registro dominante de la colección. El cancionero avanza unitariamente por encima de esa diversidad, imponiendo su coherencia temática sobre la distinción de formas. A escala menor, pues se trata sólo de la primera mitad de un cancionero, podríamos decir lo mismo del *libre* de Guiraut Riquier, puesto que en él, con toda deliberación, *cansós* y *verses* se alternan indistintamente –contra la norma de los grandes cancioneros misceláneos trovadorescos–, sometidos a un designio de continuidad temática o narrativa.

Parecido es el caso del ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, un lujoso códice producido en el escritorio del Marqués de Santillana y que probablemente es el mismo que el poeta envió en 1456 a su sobrino Gómez Manrique, que le había solicitado un cancionero con sus obras. Este manuscrito contiene la compilación más completa de los sonetos del Marqués (36 de 42, copiados en el mismo orden que en los principales cancioneros que han transmitido sus obras). Se ha establecido que la secuencia de los sonetos en este códice «corresponde a las fechas de su composición, de más antiguo a más moderno» (Gómez Moreno-Kerkhof, 1988: XL) y, además, cabe suponer verosímilmente que las rúbricas ordinales de los primeros diecisiete sonetos pertenecen al mismo Marqués (Gómez Moreno-Kerkhof, 1988: LXXXII). En esta colección, los sonetos amorosos y los de contenido político se encabalgan en una sucesión bifronte pero homogénea, como lo demuestran las conexiones intertextuales que se dan entre ambos registros.

Al margen del par de categorías dobles que acabo de señalar, hay que referirse también al *cancionero mixto*, una variedad que se encontraría a mitad de camino entre el cancionero de autor estricto y el cancionero misceláneo con obras de varios poetas, que es, por otra parte, el tipo más frecuente en la Edad Media. En el cancionero mixto, el poeta recopila sus composiciones en un cancionero sin duda personal, propio, pero lo completa con obras de otros escritores. Las intenciones y las modalidades de estos cancioneros no siempre tendrán el mismo alcance. En primer lugar, la proporción de poemas propios y aje-

nos puede hacer que el cancionero acabe decantándose en un sentido u otro. Por ejemplo, en el *Cancionero de Baena* o en el Barberiniano 3953 de Nicolò de' Rossi (antología de 300 poesías de más de 40 autores, con 75 del propio Rossi, quien, como antólogo, se hace rodear de la tradición poética que le apetece y no duda en contaminar poemas ajenos cuando le conviene), pesa sin duda más el valor de antología miscelánea que el de cancionero de autor, pues la obra del poeta-antólogo se halla en franca minoría. Pese a ello, no debiéramos limitarnos a ver en ellos simples antologías, contenedores de versos de diferentes poetas a los que acudimos para consultar o editar alguno de ellos, movidos por un interés crítico que valora sobre todo la miscelánea representativa de un período y que considera menos valiosos literariamente los poemas del antólogo que los de alguno de los antologados. Independientemente de las proporciones de las secciones correspondientes a cada poeta, ambos libros se han constituido a partir del gusto y criterio individuales de Baena y Rossi. La voluntad de los antólogos de prestigiar su obra acompañándola de un canon ya sancionado o de una galería de contemporáneos de cierta fama confiere a la decisión previa y original de ambos cancioneros un valor singular y de gran interés.

En otros casos, sin embargo, la individualidad del autor de un cancionero mixto se refleja con mayor evidencia, tal como sucede en el cancionero de Masdovelles, en el que, como ya he dicho, sólo se admite la voz ajena muy ocasionalmente, en piezas del género de debate (que, en propiedad, no conllevan el valor de cancionero mixto) o en poemas que, como los de su tío, su hermano o su colega Fogassot, se integran temática y formalmente con los del autor.

Por último, cabría definir un *cancionero con destinataria individual*, ejemplificado de manera excelente por los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y por buena parte de sus (tardíos) imitadores (por ejemplo, *La bella mano*, del romano Giusto de' Conti –m. 1449–, impreso en 1472, con 151 poemas destinados a Isabeta; *In laudibus et amoribus dive Angele odarum liber*, de Antonio Cornazano –h. 1429-1484–, con 161 poemas; o el milanés Gasparo Visconti –1461-1499–, autor de varios cancioneros, dos de ellos dedicados, respectivamente, a Beatrice d'Este –157 sonetos– y Bianca Maria Sforza –210 sonetos–). En esta categoría caben desde destinatarias precisas, históricas y poco encubiertas, a mujeres que pueden no tener una consistencia física o psicológica más precisa que el nombre que le da el poeta en sus cantos: Angela, Fioruzza, etc. En realidad, lo que cuenta es que, tanto si la entidad femenina es histórica como si es más o menos imaginaria, constituye el factor principal que suscita, al menos superficialmente, la producción lírica del poeta.

Una vez definidas algunas categorías posibles de cancioneros, conviene que nos fijemos en los medios por los cuales se configuran. Resulta, así, inevitable referirse en primer lugar a la *cronología*: se puede afirmar que el prin-

cipio cronológico es primordial y recurrente en el orden de los cancioneros de autor medievales. Bajo diferentes realizaciones, funcionando de manera directa o indirecta, el orden cronológico se introduce y actúa en la mayoría de las categorías, en la mayoría de los cancioneros. De todos modos, y para eludir generalizaciones estériles, debemos precisar de qué tipo de cronología hablamos. ¿Se trata de un orden de composición, de redacción? ¿O de un orden de lectura, un orden narrativo o pseudonarrativo? Creo que la disposición cronológica sólo puede ser percibida plenamente si tenemos en cuenta la distinción que hace Valeria Bertolucci entre *cronología externa* y *temporalidad interna* en referencia al *libre* de Riquier (Bertolucci, 1989: 116-119, § 7). Esta dualidad combina, por una parte, el tiempo primigenio, histórico, de la composición de los poemas (el tiempo que a veces podemos datar o viene fechado en las rúbricas), que genera su propia secuencia de sentidos en el cancionero; y, por otra, ese otro tiempo interno, con una calidad ya genuinamente literaria, menos mecánica y más elaborada, un tiempo creado por el poeta al intervenir en la revisión o reubicación de sus poemas.

De este modo, la cronología externa surgiría de la lectura general de un libro de poemas con una determinada sucesión del tiempo histórico de los poemas: para entendernos, el paso de los poemas de juventud a los de madurez y vejez, de la poesía amorosa a la moral o religiosa, del enamoramiento encendido al arrepentimiento y la *contemptio mundi*. Esta categoría cronológica es la que nos permite datar determinados poemas en el interior de un cancionero y la que nos justifica para afirmar que, en general, ante una colección ordenada de poesías, las primeras suelen corresponder a una primera etapa, y así sucesivamente.

Ahora bien, la progresión material de muchos cancioneros, el encadenamiento de poema tras poema, la construcción de microtextos o series en su interior, ya no se reduce siempre a una simple sucesión cronológica. Las intervenciones del poeta en ese estadio contribuyen a definir, a fijar, la temporalidad interna que es, en propiedad, el tiempo de la literatura, un tiempo que no siempre corre parejo al tiempo histórico. La temporalidad interna admite y asume la contradicción (bien histórica, bien narrativa). Así, por ejemplo, aunque los primeros 16 poemas del cancionero de Masdovelles constituyen sin duda alguna un ciclo perfectamente construido y cerrado en el que se explica una historia de amor, la progresión llamémosle narrativa de ese romance no funciona con la lógica inapelable del tiempo histórico o de la narración estricta al uso, sino que se concentra en pasajes y en poemas determinados, sin que las laxitudes e incoherencias afecten ni invaliden la secuencia del ciclo entero. Así, en el poema 8, el yo poético exclama:

James un mot plazent no·m volgues dir
 En temps passat, ne bona continença
 No fes vas me, qui·b tota m'antendença
 Serve·us ay sens un punt may fallir (vv. 9-12)

Pero al menos dos pasajes de poemas anteriores dan cuenta de episodios explícitos de contacto verbal *plazent* entre el enamorado y Dona de bé:

Dona de be: sovenge·us la jornada
 Que·m digues: «Tost sia vostre tornada» (2, 41-42)
 Agreujatz suy, gentils anamorada;
 Es la reyzos per ço de l'altre jorn,
 Car digues-me que tost fos de retorn
 E-z, yeu tornant, la porta fonch tencada. (5, 17-20)

¿Qué consecuencias debemos sacar de esta aparente incongruencia? Si Masdovelles hubiera querido relatar la historia de amor con Dona de bé en términos biográficos, como una peripecia sentimental, como quien declara ordenadamente una vida o un acontecimiento, no se hubiera permitido semejantes licencias. Por lo tanto, si al iniciar su libro personal de poemas con un ciclo compacto, abierto con *laudationes puellae* y terminado con *maldits* y *comiats*, actúa de este modo es, a mi parecer, porque la tradición en que se inscribe no requiere semejantes minucias cronológicas (que sí serán válidas, en general, para la narrativa) ni las considera relevantes. Lo cierto es que la hipergramaticalización de los rasgos y anécdotas básicas de la lírica tardotrovadoresca es tan fuerte en el momento en que escribe Masdovelles que, aunque podamos describir un enamoramiento más o menos real como trasfondo del ciclo de Dona de bé, la razón principal de éste se funda mayormente en la experiencia de orden literario que el poeta se lanza a transitar por enésima vez: los lugares comunes una y otra vez cultivados desde muchos años atrás. Por ello, parece lógico entender que si en pasajes como los citados hay marcas de alcance cronológico, que incluso pueden suponer una progresión pseudonarrativa dentro del ciclo, su función principal no es otra que la de ofrecer un marco de referencia para ensayar en cada poema la revisitación de la tópica cortés, sin exigir al poeta el sometimiento a la esclavitud narrativa del dato cronológico.

En directa relación con la cronología se encuentra otro elemento nada infrecuente en la constitución de cancioneros de autor: la *bipartición*. La existencia de un arrepentimiento en la edad madura, o de algún hecho señalado que conlleva una transformación vital que afecta al género poético empleado o al contenido de los poemas escritos, se encuentra en el *libre* de Guiraut Riquier, en la conversión de Guittone d'Arezzo en Frate Guittone que se advierte en la

parte guittoniana del manuscrito *L*, el cancionero Redi 6 de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Avalle, 1976: 56-86; Santagata 1989, 132-133 y 140-141), sin duda en Petrarca, y también en Juan Álvarez Gato (h. 1434-1510/1512), cuyo cancionero conservado en la Real Academia de Historia en Madrid parece ser su libro de poemas personal. Las composiciones de galanteo cortesano de Álvarez Gato, copiadas en bloque al principio del cancionero, terminan con el poema de despedida del amor titulado «Partiendo vn camino largo», que da paso a una segunda parte de poesías de tono moral, seguidas de algunas breves composiciones religiosas y varias prosas. Uno de los poemas de esta segunda parte se refiere claramente, tanto en la rúbrica como en su contenido, a la bipartición del volumen. La rúbrica lee: «Porque comienza este libro en coplas viçiosas damores, pecadoras y llenas de moçedades y prosiguiendo habla en cosas de rrazon y al cabo espirituales, prouechosas y contemplatiuas, hizo esta copla». Y son muy explícitos los siguientes versos (como en la rúbrica, cito según la edición Artiles, 1928, poema 104):

Este libro va meytade
hecho de lodo y de oro
la meytad es de verdades
la otra de vanidades
porque yo mezquino lloro
que quando era moço potro
syn tener seso ninguno
el cuerpo quiso lo vno
y agora ell alma lo otro.

Sin duda, puede discutirse la sinceridad biográfica de semejantes movimientos de repliegue, que suelen conllevar un alejamiento de la lírica profana (el «lodo» aludido por el poeta madrileño), pero lo que cuenta verdaderamente es el efecto literario de la bipartición. Otra cosa es calibrar las consecuencias reales de la determinación de estos dos tiempos en la estructuración de cada cancionero, porque no siempre una retractación se traduce en una bipartición evidente y precisa. No basta un poema final de arrepentimiento, como en los *Amorum libri tres* de Mateo Maria Boiardo (1441-1494), para constituir una entera segunda parte, ni parece que la podamos señalar con claridad en el cancionero de Masdovelles por el mero hecho de que, a medida que avanza el libro, el poeta cultiva con más asiduidad el género religioso y acaba mendigando la vida eterna a cambio de hacer caridad a los pobres (en el poema 176 y último leemos: «Ver es que e-s pot guonyar peradis / [Aqui] donant bens als pobres de Deu»; vv. 37-38). Conviene, pues, obrar con cautela y observar que, en ocasiones, sólo hallamos en los cancioneros de autor movimientos tar-

díos hacia la espiritualidad o el moralismo, sin que ello genere una estructura bipartita. En estos casos, el dato no va mucho más allá de la cronología externa, sin consecuencias de alcance para la temporalidad interna. Del mismo modo, sería interesante estudiar con detalle el papel que tiene la muerte de la mujer cantada por el poeta en el cambio de actitud o de género de algunos cancioneros, pues es un motivo que aparece ya antes de Petrarca, por ejemplo en Guiraut Riquier.

Naturalmente, los recursos cancionerescos no se agotan con la cronología. Un elemento frecuentísimo, aunque conocido con muy diversos términos por los estudiosos, es el que Santagata denomina *conexiones intertextuales* al estudiar el Cancionero de Petrarca (Santagata, 1989: 33-75) y que otros autores llaman, por ejemplo, reclamos (Ferraté, 1992: 80-81; Segre, 1982-1983: 503), «anticipi» (Segre, 1982-1983: 503) o «“figure” tematicostilistiche intertestuali» (Bertolucci, 1989: 138). Consisten en conexiones léxicas que encadenan poemas contiguos, con palabras o expresiones que aparecen al final de un poema y son retomadas al principio del siguiente. Según observa Santagata, se distinguen por su atematicidad, pero pueden tener un importante papel como indicadores de la continuidad de la secuencia cancioneresca.

Segre ha hablado también de las *estructuras intermedias* (Segre, 1982-1983: 503), un medio primordial de organización de los poemas (los microtextos) dentro de la estructura del cancionero (el macrotexto). Estas estructuras se revelan en forma de series temáticas o de género, en ciclos pseudonarrativos, etc., y se erigen en bloques dotados de sentido propio que se escalonan entre la lectura de cada poema considerado como una unidad y la lección global del cancionero. Los ejemplos son frecuentes y los hallamos, por mentar algunos cancioneros a los que ya nos hemos referido, en Petrarca, Masdovelles, Machaut y el Marqués de Santillana.

Otro aspecto digno de mención es que la progresión de sentidos que se da en los cancioneros de autor no se da, como ya hemos mencionado respecto al caso del ciclo inicial de Masdovelles, mediante un estricto encadenamiento de causalidades, sino que suele concentrarse en zonas determinadas, muy precisas, de los libros en cuestión, que actúan como verdaderos puntos de inflexión. Podríamos convenir en llamarlas *marcas liminares* porque se dan mayormente al principio o al final del macrotexto, de la estructura intermedia o del microtexto, y se convierten en lugares privilegiados para comprender la lección del cancionero en su totalidad. Son marcas, por otra parte, que pueden tener una traducción codicológica, como sucede en el *libre* de Guiraut Riquier (líneas en blanco, rúbricas especiales o letras miniadas que separan cambios de sección o subsección), o bien tener una explícita referencia textual («Io scris-

si già d'Amor cantando versi», empieza el poema CXIX del cancionero ya citado de Cornazano que abre su segunda parte –subrayada, además, por el hecho de comenzar con una canción y de llevar capitular con miniatura, privilegio que comparte sólo con el soneto proemial–).

Un sistema de estructuración de los poemas de naturaleza más general es la *referencia numérica*, tan grata a determinados autores medievales. Desde la elaborada simbología de los *Rerum vulgarium fragmenta* a la delimitación de libros con cifras exactas como 50 o 100 (véase el cancionero a Fioruzza que ocupa la primera parte del cancionero sevillano de Rossi, ya citado, o los *livrets* –a menudo de cien poemas– confeccionados por Christine de Pizan –véase Cerquiglini, 1987: 315–), la fascinación por el cierre formal que ofrece una cifra determinada constituye un recurso de organización cancioneresca usual e importante (Gorni, 1984: 515-516).

También es indicio de la *messa a libro* cancioneresca la *adaptación de poemas de circunstancia*. La existencia de dobles versiones, una original con datos personales, nombres y detalles concretos, y otra –la del cancionero, la definitiva– en que los rasgos anecdóticos han sido atenuados o incluso eliminados da cuenta del traslado al cancionero –repensándola, revisándola– de una poesía surgida en una ocasión concreta y determinada de la carrera del poeta. Así, Rossi refuncionaliza antiguos sonetos de circunstancia y los dirige ahora, en su cancionero, a Fioruzza, omitiendo, como es lógico, los de su corresponsal. A su vez, Masdovelles, con un sentido de la propiedad literaria rayano en la caradura, utiliza poemas que escribió por encargo de amigos que querían cortejar con ellos a sus damas, les cambia el nombre de la destinataria y los dirige, en un claro ejemplo de palabras de amor de segunda mano, a otra mujer: de este modo, por ejemplo, el poema 100, que en los mss. esp. 225 de la BN de París y 9 de la Biblioteca de Cataluña está dirigido a una tal Beatriu, en el cancionero personal sirve para cantar a la mujer encubierta con el *senhal* Dona de mi.

Los que hemos visto son, pues, algunos de los recursos y categorías que podemos tener en cuenta al estudiar y postular la existencia de cancioneros de autor en la Edad Media. La transmisión textual no nos favorece siempre, pues los libros de poemas de puño y letra del poeta o, al menos, aquellos con señales evidentes de la participación del mismo en su confección y ordenación no son tantos. Pero teniendo presentes, de un modo abierto y no restrictivo, conceptos como los que he propuesto y manejado en las páginas precedentes, sometiéndolos a las peculiaridades de cada obra, de cada manuscrito –nunca al revés–, creo que se puede contribuir razonablemente al conocimiento de este modelo ejemplar de la transición de la lírica oral a la escrita.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMON I SERRA, Ramon (ed.) (1938): *Cançoner dels Masdovelles (Manuscrit n.º 11 de la Biblioteca de Catalunya)*, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya.
- ARTILES RODRÍGUEZ, Jenaro (ed.) (1928): *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, Los Clásicos olvidados, Madrid.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1976): *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli.
- (1985): «I canzonieri: Definizione di genere e problemi di edizione», en *La critica del testo: Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Salerno, Roma, 363-382.
- (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- AZÁCETA, José María (ed.) (1966): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, CSIC, Madrid, 3 vols.
- BERTOLUCCI, Valeria (1989): *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna (véanse esp. los capítulos 6 y 7: «Il canzoniere di un trovatore: il "libro" di Guiraut Riquier» y «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», 87-124 y 125-146).
- (1990): «Pour l'édition du livre de Guiraut Riquier: nouvelles observations», en *IIIe Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier 20-26 août 1990* (en prensa).
- BRUGNOLO, Furio (1989): «Il libro de poesia nel Trecento», en Quondam-Santagata, 9-23.
- CÁTEDRA, Pedro M. (presentación)-COCA SENANDE, Javier (transcripción) (eds.) (1990): *Cancionero del Marqués de Santillana (BUS, ms. 2655)*, Universidad de Salamanca-Iberduero, Salamanca, 2 vols.
- CERQUIGLINI, Jacqueline (1987): «Quand la voix s'est tué: la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIVe et XVe siècles», *Littérales. Cahiers du Département de Français*, Université Paris X-Nanterre (1987), 313-327.
- CHICHMAREF, Vladimir (ed.) (1907-1909): Guillaume de Machaut: *Poésies lyriques*, Honoré Champion, Paris, 2 vols.
- COMBONI, Andrea, (1989): «Il Canzoniere di Antonio Cornazano», en Quondam-Santagata, 123-129.
- DILLA, Xavier (1997): «Temporalitat i formes cançoneresques en la poesia d'Ausiàs March», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 26, 47-67.
- FERRATÉ, Joan (1992): *Llegir Ausiàs March*, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona.

- FOURRIER, Anthime (ed.) (1979): Jean Froissart, «*Dits*» et «*Débats*», Librairie Droz, Genève.
- GÓMEZ MORENO, Ángel-KERKHOF, Maximilian P. A. M. (eds.), (1988): Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Obras completas*, Editorial Planeta, Barcelona.
- GORNI, Guglielmo (1984): «Il canzoniere», § 5 de «Le forme primarie del testo poetico», en Alberto Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. 3: *Le forme del testo, 1: Teoria e poesia*, Einaudi, Torino, 504-518.
- GUIDA, S.-LATELLA, F., (eds.) (1993): *La filologia romanza e i codici*, Sicania, Messina, 2 vols.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona.
- HUOT, Sylvia (1987): *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- MCGREGOR, Rob Roy (ed.) (1975): *The Lyric Poems of Jehan Froissart: A Critical Edition*, University of North Carolina, Chapel Hill.
- POIRION, Daniel (1965): *Le poète et le prince: L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Presses Universitaires Françaises, Paris.
- (1971): *Le Moyen Age: 1300-1480*, en Claude Pichot (ed.): *Littérature française*, Arthaud, Paris.
- QUONDAM, Amedeo (1989): «Introduzione (e qualcosa d'altro)», en Quondam-Santagata, I-XXII.
- y SANTAGATA, Marco, (eds.) (1989): *Il libro di poesia dal copista al tipografo (Ferrara, 29-31 maggio 1987)*, Edizioni Panini, Modena.
- RICO, Francisco (1988): «Prólogos al *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. XVIII (3), 1071-1104.
- RIQUER, M. de, (1964): «Els Masdovelles del segle xv», en M. de Riquer-A. Comas, *Història de la Literatura Catalana*, 4 vols., Editorial Ariel, Sant Joan Despí, Barcelona, vol. 3, 116-147.
- RUBÍO I Balaguer, Jordi (1984): «Joan Berenguer de Masdovelles», en J.R.B.: *Història de la literatura catalana*, Volum 1, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 424-429 (es traducción del texto castellano original publicado en la *Historia general de las literaturas hispánicas*).
- SANTAGATA, Marco (1989): *Dal sonetto al Canzoniere: Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana Editrice, Padova.
- (1992): *I frammenti dell'anima: Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna.

- SEGRE, Cesare (1982-1983): «I Sonetti dell'aura», *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti*, XCV (1), 501-522.
- TISSONI BENVENUTI, Andrea (1989): «La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento», en Quondam-Santagata, 25-33.
- TYSENS, Madeleine (ed.) (1991): *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège.