

Literatura medieval hispánica

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26
miscelánea 13

Director de la colección: Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente

El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza

El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual

El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar

Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)

Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela

Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE

Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín

Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)

Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco

Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.

Literatura medieval hispánica
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21_17R)
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (<i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. ^a ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	1125
CARINA ZUBILLAGA	

EL *CANCIONERO DE ROMANCES DE 1550*:
«PARATEXTOS» DE UN LECTOR DEL SIGLO XVI¹

PALOMA DÍAZ-MAS
CSIC y UPV/EHU

Resumen: En las hojas de guarda del ejemplar del *Cancionero de romances* de 1550 conservado en la Hispanic Society de Nueva York hay varias anotaciones manuscritas: dos máximas latinas, dos poemas en francés, el villancico mariano «Yo me soy la morenita» y las anotaciones «Guttierre» y «1556». En este artículo identificamos los poemas franceses (que están tomados de distintas traducciones al francés del *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva), establecemos la relación del villancico con otro contenido en el *Cancionero de Upsala* y analizamos la información que ofrecen esos textos manuscritos sobre los gustos literarios del lector del siglo XVI que poseyó el ejemplar.

Palabras clave: romancero, Cancionero de Upsala, Florisel de Niquea, Feliciano de Silva, libros de caballerías en francés.

Abstract: On the flyleaf at the beginning and at the end of a copy of the *Cancionero de romances* of 1550 kept in the Hispanic Society of New York, several handwritten notes can be found, consisting of two sentences in Latin, two poems in French, the *villancico* dedicated to Virgin Mary «Yo me soy la morenita» and the annotations «Guttierre» and «1556». In this article I identify the French poems (taken from different translations into French of the Spanish book of chivalry *Florisel de Niquea*, by Feliciano de Silva), and I establish the relationship of the villancico with another one included in the *Cancionero de Uppsala*. Furthermore, I analyze the information that these manuscript texts

1. Este trabajo es producto del proyecto de investigación FFI2017-88021 «El Romancero: nuevas perspectivas en su edición, documentación y estudio», que se desarrolla en la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

offer about literary tastes of the anonymous reader of the sixteenth century in whose possession this copy of the *Cancionero de romances* was.

Keywords: Spanish ballads, Cancionero de Upsala, Florisel de Niquea, Feliciano de Silva, books of chivalry in French.

El ejemplar del *Cancionero de romances* de 1550 que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York tiene varias anotaciones manuscritas en las hojas de guarda². Antonio Rodríguez Moñino y María Brey ya lo señalaron en su catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de la Hispanic Society (Rodríguez Moñino y Brey 1965: 478). Allí describen que se trata de varias poesías, «cuatro en francés y una en español; al fin de esta última y con la misma letra: *Gutierre. 1556.*» y a continuación editan el texto de la única composición en español, un villancico mariano.

El objeto del presente trabajo es matizar y completar la información sobre los textos manuscritos en las hojas de guarda de ese ejemplar del *Cancionero de romances* de 1550 y comentar lo que esos textos nos transmiten con respecto al perfil y los gustos literarios de un lector de romances del siglo XVI, que poseyó el ejemplar y anotó esas composiciones en las hojas que quedaban en blanco.

LOS TEXTOS INCLUIDOS

Matizando la descripción de Rodríguez Moñino y Brey, los textos que aparecen copiados (al parecer, por la misma mano) en esas hojas de guarda son los siguientes:

- 1) El poema en francés que empieza «Adieu ville vous command», que los autores del catálogo no intentaron identificar, ya que su interés se centraba en la poesía castellana; ello les llevó también a entender como si fueran tres poemas lo que en realidad es uno solo, cuyo texto se reparte en tres páginas de las hojas de guarda anteriores (1r-v y 2r).
 - 2) La máxima latina «Inter spem curâque, timores inter & iras: grata superuenient que nõ sperabitur hora» (guarda anterior 2r).
 - 3) Otra máxima latina: «cantabit [vacu]us, coram latrone viator» (guarda posterior 1r).
2. Pueden verse en la edición facsímil de este libro publicada por el Frente de Afirmación Hispánica (DÍAZ-MAS 2017). Una vez terminado y entregado para publicación el presente artículo, apareció el excelente trabajo de ALTAMIRANO (2018), que ofrece abundante información sobre la historia del ejemplar y atinadas reflexiones sobre la inserción de textos manuscritos en sus hojas de guarda.

4) El poema en francés que empieza «Helas! cessez voustre trop grand rigueur» (guarda posterior 1r)

5) El poema en castellano que empieza «Yo me soy la morenita», precedido de unas indicaciones en francés sobre cómo se cantaba (guarda posterior 1v-2r).

6) El nombre «Guttierre» y la fecha de 1556 (guarda posterior 2r).
Identificamos a continuación cada uno de los textos.

LAS MÁXIMAS LATINAS

Aclaremos primero las dos máximas manuscritas, que provienen ambas de la literatura latina clásica.

La primera es cita parcial de «Inter spem curamque, timores inter et iras, omnem crede diem tibi diluxisse supremum: grata superveniet quæ non sperabitur hora» [‘en mitad de la esperanza y los cuidados, en mitad de las pasiones y temores, cree que cualquier día que pasa es el último: más agradecido saludarás la hora no esperada’] de la *Epístola IV* (a Albio Tibulo) de Horacio.

La segunda, «Cantabit vacuus, coram latrone viator» (aunque en nuestro manuscrito la segunda palabra no se lee bien), proviene de las *Sátiras* de Juvenal, 10, 22 y quiere decir que el que no lleva dinero puede cantar ante el ladrón, para indicar que quien no posee nada tampoco tiene nada que perder.

EL POEMA «ADIEU VILLE VOUS COMMAND»

En el manuscrito, el poema va precedido de la indicación «Chant rustique de darinel», lo cual ya da una pista acerca de su origen. El texto es el siguiente:

A' dieu ville vous command,
Il n'est plaisir que des champs.

L'autr'hier ie trouuay Siluette
Son petit troupeau gardant,
Quand ie l'ausay seulette
Samour allay demandant.
A'Dieu

A'quoy pensez vous bergere
En ceste flor de quinze ans,
La beauté passe legiere
Comme la rose au printemps.
A'Dieu

Fille qui ne fait amy
De tout son desir content,
On ne fait cas ne demy
De teint ne sō corps gent.
A Dieu

Il vous donnera ceinture,
Demy ceint ferré d'argent,
Rouge cotte & la dobleure,
Plus que l'herbe verdoyant.
A'Dieu & c.

A la feste aures la danse
E le soyeau triumphanz:
Lors vi a sa contenance
qu'elle salloit eschaufant.

Respond qu'elle est si iuenette
que n'entend mon preschement,
mais qu'on dit qu'en amourette
n'ya que peine & tour ment.

Depuis l'espie au passage
tant que la trouué filant
A l'oree du boscage
pres de son troupeau bellant.

Dieu gard(dis) la filandriere
Et celui qui la surprend:
Elle regarde derriere
Et vn Doux falut me rend.

Belle (dy ie) à ce solage
vous hasez voustre tinct blanc:
vous seriez mieux à l'vmbrage
de ce petit couldre franc.

Voicy vn chapeau de paille
vn couure chef bauolant:
Combien que le Don peu vaille
Le cueur & franc & vaillant.

Ie l'assuble, & luy declare
 Que de soif allois mourant:
 Me meine à la founte claire
 Ou Luy dis le demourant.
 A dieu & ct.
 Fin

Darinel es un personaje del libro de caballerías de Feliciano de Silva *Florisel de Niquea*, que consta de varias partes.

La primera edición (con dos partes) se hizo en Valladolid 1532, por Nicolás Tierri, un impresor venido de Lyon (su apellido originalmente era Thierry) activo en esta ciudad entre 1524 y 1553³; esta se considera la parte X del Amadís de Gaula en español.

El propio Feliciano de Silva continuó las aventuras de Florisel de Niquea en el libro de *Rogel de Grecia* (conocido también como *Tercera parte del Florisel de Niquea* y considerada parte XI del Amadís), publicado en Medina del Campo en 1535 y reeditado por Jacobo Cromberger en Sevilla, en 1546 y en 1551⁴. Y todavía publicó una *Cuarta parte de don Florisel de Niquea* (que se considera la decimotercera parte del Amadís), impresa en Salamanca, por Andrea de Portonariis, en 1551⁵.

El panorama bibliográfico de las primeras traducciones al francés del *Florisel de Niquea* resulta un tanto intrincado, no sólo porque en los años 50 del siglo XVI hubo varias versiones de diversos traductores y varias ediciones, sino porque los tres primeros libros de Feliciano de Silva (partes X y XI del Amadís español) se subdividieron y renumeraron al ser traducidos y publicados en francés, dando origen a cuatro libros que se presentaron como libro noveno, décimo, undécimo y duodécimo de Amadís⁶:

3. Un ejemplar puede consultarse en acceso abierto en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037354>.
4. Un ejemplar de la edición de Cromberger de 1546 está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134506&page=1>.
5. Un ejemplar en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014427&page=1>
6. Las versiones en francés de los libros de caballerías españoles son, en realidad, adaptaciones bastante libres, en las que se dividen libros, se suprimen y añaden episodios, se cambian capítulos de orden o se insertan otros textos, entre ellos poemas, cosa que sucede ya desde la traducción del primer libro de Amadís por Herberay des Essarts (véase, por ejemplo, BOTERO GARCÍA 2010). Para las traducciones francesas del Amadís, además del estudio bibliográfico de VAGANAY (1973) puede verse el libro editado por CAZAURAN (2000), que contiene artículos sobre diversos aspectos y una útil bibliografía.

- La primera parte del *Florisel* fue traducida por Giles Boileau de Bouillon, que a la sazón era «Commissaire et Conterolleur de Cambray»; su traducción se publicó en París, por el impresor y librero Vincent Sertenas como «Nevfiesme livre d'Amadis de Gaule», en 1551⁷.

- En 1552, el mismo Vincent Sertenas publicó, con Jean Longis, e impresa en la «imprimerie d'Estienne Groulleau», la continuación de las aventuras de Florisel, que titula «Dixiesme livre d'Amadis de Gaule», traducido por Jacques Gohory⁸; esta traducción fue reeditada en 1555 por los mismos Longis y Sertenas⁹.

- En 1553, también Vincent Sertenas sacó a la luz una nueva versión del «Nevfiesme livre d'Amadis de Gaule», basada en la de Boileau de Bouillon de 1551, pero corregida («corrigé & rendu en nostre vulgaire François mieux que par cy-deuant») por Claude Colet, quien en su prólogo no vacila en denigrar la versión de Boileau de Bouillon debido al origen flamenco del primer traductor: «ayant pour patron & exemplaire vne traduction à l'haute mode, qu'vn quidam Flaman auoit arrachée par cy par là de l'Amadis l'Espagnol»¹⁰.

- En 1554, Sertenas publicó «Lonzieme livre d'Amadis de Gaule», con los capítulos iniciales de la tercera parte del *Florisel* español, también traducidos por Jacques Gohory¹¹.

- El final de esta tercera parte del *Florisel* fue traducido al francés por Guillaume Aubert y publicado en París en 1556, también por Sertenas, impreso por Estienne Groulleau, bajo el título de «Douzième livre d'Amadis de Gaule»¹².

7. Lo menciona VAGANAY (1973: 86-87). Puede verse un ejemplar en el portal Gallica de la Bibliothèque Nationale de France: [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52899k/f2.item.r=Boileau de Bouillon, Gilles.zoom](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52899k/f2.item.r=Boileau%20de%20Bouillon,Gilles.zoom).
8. Descrito en VAGANAY (1973: 106-122) hay reediciones en París (véase la nota siguiente); y en Amberes, por Plantino, en 1561, y por Guillaume Silvius, en 1573. Puede verse un ejemplar de la primera edición en Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15102648/f1.image>.
9. VAGANAY (1973: 104) no menciona esta reedición de Longis y Sertenas de 1555, y en cambio sí otra de los mismos, de 1557, que no hemos podido localizar. Un ejemplar de la de 1555 en Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600064g?rk=42918;4>
10. Descrita en VAGANAY (1973: 87-106); hay reediciones en París, por Longis y Sertenas, 1557; Amberes, Plantino, 1561; y Amberes, Guillaume Silvius, 1573. Un ejemplar de la primera edición en Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600041g?rk=21459;2>.
11. Descripción en VAGANAY (1973: 122-135), donde también indica sendas reediciones en Amberes, por Plantino, en 1561 y por Guillaume Silvius, en 1573. Un ejemplar de la primera edición en Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600065w/f1.image>.
12. Descrito en VAGANAY (1973: 135-151), donde también se indica la existencia de dos reediciones de Amberes, por Plantino, en 1561, y por Guillaume Silvius, en 1573. Véase un ejemplar de la primera edición en Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86000669/f1.image>

En el libro de Feliciano de Silva, Darinel es un pastor del que se dice en varios lugares que toca instrumentos y canta (para su papel en la obra, véase el resumen de Montero García 2003), pero casi nunca se incluyen los textos de las canciones que supuestamente entona. Haciendo uso de la *amplificatio*, los traductores franceses añadieron varios poemas puestos en boca de este pastor. Uno de ellos es precisamente este «Adieu ville vous command», que se encuentra en la traducción del *Florisel* hecha por Jacques Gohory en 1552 («Dixiesme livre d'Amadis»), quien lo introduce bajo el epígrafe «Chant rustique de Darinel» en el capítulo 64, donde se cuenta «Comme les fiançailles & nocces des Princes & Princesses furent faites en grande magnificence» (f. CXXV)¹³; en la versión española se dice que Darinel canta en las bodas, pero no se inserta ningún poema.

Por tanto, el primer texto en francés copiado en las hojas de guarda del ejemplar de la Hispanic Society del *Cancionero de Romances* de 1550 proviene de la traducción de un libro de caballerías español, la segunda parte francesa («dixiesme livre de l'Amadis») del *Florisel de Niquea*, y su autor es Jacques Gohory.

EL POEMA «HELAS! CESSÉS VÔTRE TROP GRAND RIGUEUR»

El segundo poema en francés (h. 1r posterior) va precedido de la indicación «Flo. a. Sil. / 8» y dice así:

Helas! cessez voustre trop grand rigueur
 En mon endroit, ô diuine Siluie
 Ouautremêt ē extrême lāgueur
 Bien tost faïres mettre fin a ma vie :
 De tout mō coeur touiours vousay seruie,
 Habandonnant plaisir & liberté
 Rendez lamoy vous me lauez rauie,
 Ou mettez fin a voustre cruaulte
 .fin

El texto tiene la misma procedencia caballeresca, ya que también está sacado del *Florisel de Niquea*; pero, en este caso, de la traducción francesa del inicio del

13. Para la atribución del poema «Adieu ville vous command» a Gilles Boileau de Bouillon en algunas fuentes modernas, véase DÍAZ-MAS 2017: 49-51; como allí se explica, el equívoco debió de producirse no sólo porque Boileau de Bouillon fue el primer traductor del *Florisel*, sino también porque él mismo usó el seudónimo de Darinel en un curioso libro de astronomía, en prosa y verso, titulado *La Sphere des deux mondes, composé en François par Darinel pasteur des Amadis*, que se publicó en Amberes, por Ie. Richart, en 1555 y que, por cierto, incluye un epitalmio con motivo de las bodas de Felipe II con María de Inglaterra (María Tudor). Un ejemplar de este libro puede verse en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54589x?rk=85837;2> [22/03/2019].

libro primero («Neufiesme livre d'Amadis») por Boileau de Bouillon. Es otra canción puesta en boca de Darinel en el capítulo XXII (f. XLI), en que se cuenta «Comme dom Florisel & Siluie passans par le Royaume de Calidonie, rencontrerent en / chemin trois Cheualiers conduysant vne lictiere, en laquelle y en auoit vn / qui se complaignoit ameremenc de la cruaturé d'une Da. /moiselle: & de ce qui en auint»; en su versión revisada de 1553, Claude Colet mantiene el poema en el mismo capítulo (f. XLI). La indicación «flo. a. Sil. / 8» de nuestro manuscrito significaría, por tanto, «Florisel à Silvie».

EL VILLANCICO «YO ME SOY LA MORENITA»

Muy distinto es el tercer poema manuscrito. Se trata de un villancico que empieza «Yo me soy la morenita» y va precedido de la siguiente aclaración en francés: «Yo me soy la morenita yo me soy la morena. Cha[n]son en louange de nostre Dame propre a chanter la nueit de noel sur le chant de la belle brunete en Espaignol».

Es decir, se trata de un villancico en honor de la Virgen, propio para cantar la noche de Navidad; era, en la práctica, un contrafactum, ya que se cantaba al son de una canción «de la belle brunete en Espaignol», lo suficientemente conocida como para que sólo con mencionarla quedase claro cuál era la melodía. El texto manuscrito en el ejemplar de la Hispanic Society del Cancionero de 1550 dice así:

Yo me soy la morenita
yo me soy la morena.

Yo soy la carça inflamada
Ardiendo sin ser quemada
ny d'aquel fuego tocada
quealas otras quemara. Yo etc.

Yo soy estrella del mar
y en my se uino a incarnar
el que vino a reparar
lo que adam perdido ha.

Yo soy la sin espinas rosa
que Salomon canta y glosa
Nigra sum sed sum formosa
y por my se cantara.

Yo soy lilio yo soy rosa
 en quien todo bien reposa
 despiritu santo sposa
 madre de quien hecho mea.
 Soy morena de tal gesto
 qu'entre los angeles puesto
 ny iuntado todo el resto
 otra tal no se hallara.

Lo que tengo de morena
 son las angustias y pena
 Del calice que se ordena
 que my hijo bebera.

Soy morena muy hermosa
 muy mas linda que la rosa
 virgen y madre y esposa
 del que la vida nos da.

Yo me soy la morenita
 yo me soy la morena.

El tema de la morenita, es decir, la mujer morena pero hermosa —en contra del tópico de identificar la belleza femenina con la claridad y, por tanto, con los cabellos y la piel claros— tiene una larguísima trayectoria en la literatura universal. Se convirtió en tópico sobre todo a partir del verso que en la versión latina del libro bíblico del *Cantar de los cantares* se traduce como «nigra sum sed formosa» (un motivo al que, por cierto, se alude expresamente en la tercera estrofa de nuestro villancico); pero hay que tener en cuenta que ya el *Cantar de los cantares* es una colección de cantos epitalámicos con elementos de la lírica popular de su tiempo (aunque atribuido apócrifamente a Salomón [siglo x a.C.], el libro debió de componerse en el siglo iv antes de Cristo), por lo que el motivo es de una antigüedad venerable.

En la lírica castellana hay numerosos ejemplos de canciones populares sobre el tema de la morenita (o morenica) y de recreaciones del mismo motivo por autores que se inspiran en la tradición popular (Frenk 2003: núms. 129-145^{ter}, 1257 y 1360-1363); aunque el tema de la «belle brunete» aludido en la anotación manuscrita podría referirse a una canción francesa sobre el mismo motivo, lo más probable es que se tratase de la melodía de alguna de las canciones españolas sobre la morenica, aunque no sabemos exactamente cuál.

El avatar de las canciones de la morenica más similar al texto incluido en el *Cancionero de romances* de 1550, que tiene también la misma forma métrica, idéntico incipit, las mismas rimas y formulaciones muy parecidas, es un villancico que sólo se ha conservado, con su partitura, en el cancionero musical *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y cinco bozes*, impreso en Venecia en 1556 por Girolamo Scotto (o Jerónimo Escoto); la colección suele denominarse *Cancionero de Upsala* porque el único ejemplar conocido se conserva en la biblioteca de la universidad de esa ciudad de Suecia.

Sus composiciones han sido muy interpretadas modernamente, ya que ha servido de fuente a la mayoría de los grupos de música antigua actuales. Contiene 54 canciones, con su música: cuatro en catalán, dos en portugués y 48 en castellano; nuestro villancico es la número 44, no lleva indicación de autoría y dice así¹⁴:

Yo me soy la morenica
yo me soy la morena.

Lo moreno bien mirado
fue la culpa del pecado,
que en mi nunca fue hallado
ni jamás se hallará.

Soy la sin espina rosa,
que Salomón canta y glosa
Nigra sum sed formosa.
Y por mí se cantará.

Yo soy la mata inflamada
ardiendo sin ser quemada,
ni de aquel fuego tocada,
que a los otros tocará.

14. Lo editan MITJANA (1909: 32), MITJANA, BAL Y GAY y POPE (1944: 57), MITJANA y QUEROL (1980: 54-55) y GÓMEZ MUNTANÉ (2003 vol I: 121-123; vol. II: XLv-XLIr); esta última reproduce también el texto manuscrito del *Cancionero de romances* de 1550 (siguiendo a RODRÍGUEZ MOÑINO y BREY 1965) y atribuye el villancico a Bartolomé Cárceres, músico que estuvo al servicio del Duque de Calabria, basándose en argumentos musicales, ya que la música de la morenica publicada en el *Cancionero de Upsala* «recuerda a la canción que Cárceres hace cantar a un gascón en su ensalada *La Trulla* alternando con el coro, *Tau garçó, la durundena*» (GÓMEZ MUNTANÉ 2003: 38). También lo incluye Frenk en su corpus de la lírica popular española (2003: núm. 1360) y ha entrado en varias antologías de lírica popular, como las de CEJADOR (1921: núm. 1526), ALÍN (1968: núm. 430) y ALONSO y BLECUA (1986: núm. 149); además, Antonio Sánchez Romeralo lo aduce como ejemplo en su clásico estudio sobre el villancico (SÁNCHEZ ROMERALO 1969: núm 243).

El modelo del *Cancionero de Upsala* debe de ser un cancionero musical manuscrito hoy perdido. En un estudio clásico, Romeu Figueras (1958) lo relacionó con la corte valenciana de Ferrante de Nápoles, Duque de Calabria (quien murió en 1550) y la escuela musical de Mateo Flecha el Viejo, por lo que la edición veneciana de Jerónimo Escoto se basaría (directamente o a través de un testimonio intermedio) en un manuscrito anterior a 1550.

Más recientemente, Ros-Fábregas (2012) ha discutido la hipótesis de Romeu, señalando, en primer lugar, que resulta extraño que en un cancionero impreso solo seis años después de la muerte del Duque de Calabria no haya ningún blasón nobiliario ni ninguna alusión al duque, y que tampoco haya en él obras atribuidas a autores valencianos (la inmensa mayoría de las composiciones aparecen como anónimas); Ros-Fábregas plantea la hipótesis de que los villancicos del *Cancionero de Upsala* están ordenados de acuerdo con un programa no sólo musical (de menor a mayor dificultad interpretativa), sino también narrativo¹⁵.

Sea como sea, una cosa resulta evidente: aunque se trata del mismo villancico, con la misma métrica e idéntico estribillo, el texto manuscrito del *Cancionero de romances* y el del único ejemplar del *Cancionero de Upsala* presentan variantes considerables.

El texto de Upsala es bastante más breve (con sólo tres estrofas, frente a las siete del ms. del *Cancionero de romances*), lo cual no es de extrañar, ya que en general es frecuente que los cancioneros musicales no reproduzcan el texto completo de un poema cantado, sino sólo unos cuantos versos o estrofas, los suficientes para que se vea cómo se acomodan a la música; esa abreviación, que quizás en un primer momento se produjo simplemente por razones prácticas, sin duda favoreció la difusión cantada de versiones abreviadas de canciones y romances.

En realidad, entre el texto de «la morenica» manuscrito en el libro de romances y el impreso en Venecia sólo coinciden el estribillo y dos estrofas, que por añadidura aparecen en distinto orden. El texto manuscrito en el *Cancionero de romances* tiene cinco estrofas que no están en el de Upsala, y el de Upsala tiene una estrofa que no aparece en el *Cancionero de romances*.

15. Según ese programa, los 12 primeros villancicos, a dos voces, constituirían un soliloquio del enamorado que «expresa su amor y desazón ante la indiferencia de su amada»; la segunda sección (villancicos 13-24), a tres voces, supondría la intervención del amante, la amada y el marido de ésta; los siguientes doce villancicos, a cuatro voces (25-36) tratarían del amor consumado; mientras que del núm. 37 al 48 serían canciones navideñas que empiezan enlazando con el motivo de la Nochebuena como noche que «no la debemos dormir», en una especie de vuelta a lo divino del motivo erótico de la noche insomne; los últimos seis villancicos, a cinco voces, plantean el tema del arrepentimiento. El conjunto constituiría una especie de representación dramática, una «comedia de villancicos» a la manera de las «comedias de madrigal» del siglo xvi, y Ros-Fábregas propone, en consecuencia, que en los conciertos y grabaciones de música antigua las composiciones se interpreten como un ciclo completo y en su orden.

Por otra parte, incluso en las estrofas comunes, uno y otro texto presentan variantes menores, que parecen indicar que el villancico ha pasado por un proceso previo de transmisión oral, y no sólo escrita:

- morenica / morenita
- Yo soy la mata inflamada / Yo soy la carça inflamada (donde la lectura del manuscrito parece mejor que la del *Cancionero de Upsala*, ya que alude a la zarza ardiente a través de la cual Dios se mostró a Moisés en el desierto)
- que a los otros tocará/ que a las otras quemara
- la sin espina rosa / la sin espinas rosa

Las diferencias son suficientes como para suponer que la fuente del texto manuscrito en el *Cancionero de romances* no pudo ser, en ningún caso, la edición veneciana del *Cancionero de Upsala*.

Podría pensarse que el del *Cancionero de romances* es un texto de transmisión oral, escuchado y aprendido de memoria; pero, por otra parte, el que lo copia parece ser muy francófono, aunque en este texto usa perfectamente las grafías castellanas, sin interferencia de las francesas.

Ello nos lleva a pensar que el texto manuscrito en el *Cancionero de romances* quizás esté copiado de otro texto escrito, que podría ser otro manuscrito (no necesariamente una colección: pudo ser una hoja suelta manuscrita) o un pliego suelto, hoy perdido, que circulaba en la década de 1550 (aunque no existe constancia de que la composición «Yo me soy la morenica» se imprimiese en pliegos).

Hay que recordar que Ros-Fábregas interpreta el anonimato de las piezas del *Cancionero de Upsala* (las cursivas son mías):

como una clara señal de que habían trascendido el ámbito local en el que individualmente pudieron surgir, y que, en el momento de su publicación en 1556, la autoría concreta de las piezas no era conocida *debido a que habían pasado a formar parte de un bagaje de cultura popular que no era exclusivo de la corte valenciana [...]* La constante circulación del repertorio cancioneril seguramente propició la interpretación de obras similares a las del Cancionero de Uppsala *en ámbitos geográficos tan diferentes y ricos musicalmente como la Guadalajara de los Duques del Infantado, la Andalucía de los Duques de Medina Sidonia, la corte real/imperial, e incluso las comunidades de españoles dispersas por Europa*. La narrativa musical renacentista a partir de obras preexistentes que presenta el Cancionero de Uppsala genera un todo coherente y al mismo tiempo una forma híbrida que establece una sofisticada relación con el pasado; el recopilador parece haber experimentado con prácticas de lectura innovadoras que exploran nuevas formas artísticas propiciadas por las características de los libros impresos con respecto a los manuscritos (Ros-Fábregas 2012: 62-63)

El mismo autor señala además que:

entre los ministriles que acompañaron primero al Emperador y luego al príncipe Felipe en sus viajes por Europa entre 1553 y 1556 había un tal Gaspar Carrea (o Carreçi), identificado como veneciano. Según ANGLÈS, Higinio. *La Música en la Corte de Carlos V*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, II/1-2. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1965, vol. 1, pp. 132-133, 139, Carrea tuvo permiso de un año para ir a casa en mayo de 1554 y más tarde entre enero y abril de 1556, año de la publicación del *Cancionero de Uppsala*. No es inconcebible, por tanto, que un músico hoy casi desconocido como Gaspar Carrea hubiera sido el agente que llevara las obras del *Cancionero de Uppsala* para su publicación en Venecia (Ros-Fábregas 2012: 63, nota 24).

EL NOMBRE, LA FECHA Y LA IDENTIDAD DEL POSEEDOR

Lo anterior nos lleva a un último problema: ¿quién fue el poseedor del ejemplar del *Cancionero de romances* de 1550 de la Hispanic Society que aprovechó las hojas de guarda para copiar en ellas una serie de textos que sin duda quería recordar?

Antonio Rodríguez Moñino y María Brey consideraron que la fecha de 1556 era la de copia de los textos manuscritos, lo cual es perfectamente verosímil. De ser así, los textos habrían sido copiados por un poseedor muy temprano del ejemplar, sólo 6 años después de la aparición del *Cancionero de romances*; 1556 es también la fecha de la publicación en Venecia del llamado *Cancionero de Upsala*, pero ya hemos visto que ese *cancionero* impreso no puede ser la fuente del texto manuscrito. Lo que sí que parece claro es que a la altura de 1556 el villancico mariano «Yo me soy la morenica» (o «...la morenita») circulaba entre los aficionados a la música española y a la poesía en castellano en diversos ambientes, desde Venecia hasta Flandes, lo que vendría a reforzar la hipótesis de Ros-Fábregas.

Otra cuestión es la anotación «Guttierre». Tal y como está colocado en la hoja, inmediatamente después del villancico de la morenita, se asemeja a una firma, que podría indicar el nombre del poseedor del ejemplar y copista de los textos. Pero parece bastante claro que quien copió los textos manuscritos en las hojas de guarda era francófono: leía los libros de caballerías españoles en sus traducciones al francés (y copiaba con aplicación algunos de los poemas insertos en ellas) y puso la rúbrica del villancico de la morenita también en francés. Unos rasgos que no casan demasiado bien con un nombre tan español como Gutierre (aunque se escriba con doble t)¹⁶.

16. Sobre esta cuestión reflexiona también Altamirano (2018: 56-57), llegando a parecidas conclusiones.

Cabe pensar que la anotación «Guttierre» pudiera ser una indicación de autoría del villancico; pero esa indicación la esperaríamos más en la rúbrica (con una formulación del estilo de «Chanson de Guttierre...») que al final del poema.

O quizás Guttierre fue el nombre del español que hizo llegar al poseedor del ejemplar el texto del villancico de la morenita; o tal vez sea una anotación que se refiera a otra cosa que desconocemos.

En todo caso —y eso es lo que nos interesa más aquí— los textos manuscritos en las hojas de guarda del *Cancionero de romances* de la Hispanic Society nos ofrecen un dechado de lo que podrían ser los gustos de un lector no demasiado exquisito de la época: romances (puesto que el ejemplar es precisamente de la segunda y definitiva edición del primer romancero impreso); libros de caballerías (leídos en francés, porque el lector debía de ser francófono), y una muestra de la poesía de cancioneros, concretamente un villancico religioso. Entre medias, anotó un par de máximas latinas, muestra del gusto de la época por las recopilaciones de máximas y sentencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÍN, José M^a (1968), *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid.
- ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA (1986), *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, 2^a ed. corregida, 5^a reimpr., Gredos, Madrid.
- ALTAMIRANO, Magdalena (2018), «El *Cancionero de Romances* (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: confluencia de prácticas impresas y manuscritas», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 23.2, pp. 45-67.
- BOTERO GARCÍA, Mario Martín (2010), «De Montalvo a Herberay des Essarts: el *Amadís de Gaula* en Francia, entre traducción y adaptación», *Literatura: teoría, historia, crítica*. 12, pp. 35-37.
- CAZAURAN, Nicole (ed.) (2000), *Les Amadis en France au XVI^e Siècle*, Éditions Rue d'Ulm-Presses de l'École normale supérieure, París.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1921), *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2017), «El impresor Martín Nucio, el *Cancionero de romances* de 1550 y los lectores españoles de Amberes», en *Cancionero de Romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta ahora se han compuesto. Nuevamente corregido emendado y añadido en muchas partes, en Envers, en casa de Martín Nucio, MDL*, ed. facsímil con introducción de Paloma Díaz-Mas, Frente de Afirmación Hispanista, México, pp. 13-56.

- FRENK, Margit (2003), *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2003), *El Cancionero de Uppsala*, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, Valencia, 2 vols.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2017), «El *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y el ciclo amadisiano: intertextualidad y continuación», en Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, pp. 159-184.
- MITJANA, Rafael (1909), *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI ahora de nuevo publicadas acompañadas de notas y comentarios*, Akademiska Bokforlaget, Uppsala.
- MITJANA, Rafael, Jesús BAL y GAY, Isabel POPE (1944), *Cancionero de Upsala*, introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay, con un estudio sobre «El Villancico Polifónico» de Isabel Pope, El Colegio de México, México.
- MITJANA, Rafael y Leopoldo QUEROL ROSSO (1980), *Cancionero de Uppsala*, transcripción de Rafael Mitjana, estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Rosso, Instituto de España, Madrid.
- MONTERO GARCÍA, Gema (2003), *Florisel de Niquea (Partes I y II). Guía de lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y María BREY (1965), *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, The Hispanic Society, New York.
- ROMEU FIGUERAS, José (1958), «Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala», *Anuario Musical*, XIII, pp. 25-77.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2012), «Cómo leer, cantar o grabar el Cancionero de Uppsala (1556): ¿de principio a fin?», *Revista de Musicología*, XXXV.2, pp. 43-67.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969), *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid.
- VAGANAY, Hugues (1973), *Amadis en Français. Essai de bibliographie*, Burt Franklin, New York.