

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

III

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, septiembre 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-75-7
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Un villancico inédito atribuido a García de Resende: “Dime, tu, Señora, di”

Isabella Tomassetti

Università di Roma “La Sapienza”

El género del villancico, como es sabido, aglomeró a lo largo de los siglos un caudal enorme de material lírico. La estructura misma de los textos contribuyó a vivificar y alimentar la tradición: de hecho, la neta bipartición del villancico entre un preludio lírico-musical (que también podía tener una circulación independiente) que constituye el tema o núcleo de la composición y una serie de coplas glosadoras que retoman, desarrollan y a veces citan literalmente uno o más versos del preludio mismo, hace que muy a menudo se nos ofrezcan diferentes amplificaciones de un mismo fragmento lírico. Podríamos citar ejemplos ilustres como el de “Lo que queda es lo seguro”, glosado por varios autores a lo largo de los siglos XV y XVI, o el caso de coplillas popularizantes como “Niña erguédeme los ojos” y “No paséis el cavallero”, que circularon abundantemente por todas las cortes ibéricas y de las que sobreviven varias versiones glosadoras.

Un caso análogo es el del estribillo “Dime tú, señora, di / si me fuere desta tierra / si te acordarás de mí”: éste tuvo una circulación significativa en todo el ámbito ibérico, como comprueban las variantes y el número de textos glosadores, que atestiguan una vez más la viveza de la tradición. La copla constituye el preludio de un *vilancete* portugués –atribuido a García de Resende– transcrito en el códice 9249 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es objeto del presente estudio.

Es mi intención centrarme en primer lugar en este texto inédito para luego analizar más detenidamente los otros testimonios que han transmitido la coplilla que constituye el preludio del vi-

llancico. Como todos saben, debemos la recensión del material lírico “tradicional” principalmente a Margit Frenk —que en su preciado y magno *Corpus de la lírica antigua*¹ recogió las fuentes de numerosísimas coplillas— y a Brian Dutton, que ofreció el inventario y la transcripción de innumerables textos cuatrocentistas en el *Cancionero del siglo XV*.² En estos repertorios la estrofilla “Dime, tú, señora, di”, ocupa respectivamente los números 562 y 2753.

El códice 9249 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ya señalado por José Leite de Vasconcelos a principios del siglo pasado,³ es un manuscrito del siglo XVII, fechado en 1621, cuya redacción fue más bien extemporánea, como afirma el mismo escriba, que declara haber transcrito el material contenido en otro códice: “De hum livro de mão encadernado de pasta preta que estava em poder de Dom Belchior de Teive se tirou o seguinte”.⁴ El manuscrito del que el amanuense sacó copia podría datar del siglo XV, ya que contenía datos históricos (moradores de la casa del Rey y mercedes otorgadas por el monarca) sobre los reinos de D. João I (1357-1433) e D. Afonso V (1432-1481). El escriba puede identificarse con Luis da Gama, según puede leerse en el primer folio del manuscrito: “He de Luis da Gama livro raro de lembranças curiosas”. En el último folio del manuscrito (f. 94^r), además, el mismo escriba declara residir en una abadía de la villa de Lamegal:

1 M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1990².

2 B. Dutton, *El cancionero del siglo XV (c. 1340-1520)*, Biblioteca española del siglo XV, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991.

3 José Leite de Vasconcelos, “Tenção entre D. Afonso Sanches e Vasco Martins num manuscrito da Bibliotheca Nacional de Madrid”, *Revista Lusitana*, 7 (1902), pp. 145-147.

4 El manuscrito no ha sido nunca objeto de un análisis codicológico. Aunque no me voy a detener en ello en esta sede, ofrezco a continuación una ficha sintética: ms. en papel, 275x200 mm., 94 ff., encuadernación en pergamino. Composición: 1 hoja de guarda en blanco, 1 folio añadido posteriormente (f. 1), 1 cuaderno de 20 folios (ff. 2-21), 1 folio añadido posteriormente (f. 22), 1 cuaderno de 26 folios (ff. 23-46), 1 cuaderno de 20 folios (ff. 48-69), 2 folios insertados posteriormente (ff. 70-71), 1 cuaderno de 22 folios (72-93), un folio añadido (f. 94), una hoja de guarda en blanco. La filigrana que se encuentra a lo largo de todo el códice es una corona de cuatro puntas con diadema e inscripción *IC*, parecida al nº 4824 del repertorio de Briquet (lugar y fecha: Autun, 1570).

Oie doze dias de setembro do ano de 1621 estando eu, Luis da Gama, nesta minha abbadia da villa do Lamegal que dista quatro légoas da cidade da Guarda, pera o nascente saindo fora de casa entre as sete e oito horas da noite pouquo mais ou menos vi hua grande claridade pera a parte do norte e aiuntándo-se outras pessoas comigo todos assentarão que era sinal, porque todo o horizonte daquella parte estava mui encendido, e notamos que do horizonte sahião huns rayos a modo de cabo do cometa.⁵

El antecedente del códice de la Nacional contenía también un texto importante de la lírica profana gallego-portuguesa: la *tenção* entre Afonso Sanches y Vasco Martins, de la que José Leite de Vasconcelos ofreció una cuidada edición diplomática, y que fue analizada por varios medievalistas a lo largo de todo el siglo pasado. El erudito portugués señaló también la presencia en el códice de “umas trovas de Garcia de Resende”,⁶ anunciando su publicación; publicación que, por lo que me consta, no llegó a aparecer.

El cuaderno que contiene el texto de Resende empieza con una lista de *tenças* –continuación de un elenco que empieza en el f. 18^r–, y sigue con una tabla de los “Besteiros que havia em Alentejo e no Reino de Algarve no ano de 1423, reinando o Rei Dom João o 1^o” (f. 24^r). Sigue una hoja en blanco y a continuación, en el f. 25^r, la “*tenção* entre Afonso Sanches e Vasco Martins”. En el vuelto del mismo folio aparecen las “trovas” de Resende (ff. 25^v-26^r), y, después de otra hoja en blanco, se encuentra una tabla con las “Moradias del Rey Dom Afonso o 5^o da era de 1462”. Los únicos dos textos literarios, uno de los cuales óla *tenção* gallego-portuguesaó ciertamente presente ya en el *exemplar*, por lo que declara el mismo escriba, fueron transcritos, pues, en una zona del códice que había quedado en blanco y su presencia responde a un modelo bastante común de circulación extravagante de textos líricos.⁷ Cabe decir también, que este

⁵ Además de contar la anécdota de la cometa, Luis da Gama ofrece también una lista de los testigos que vieron el astro luminoso.

⁶ Cfr. José Leite de Vasconcelos, “*Tenção*”, p. 147.

⁷ Considerando la cronología del códice del que el escriba sacó copia, no me parece atrevido inferir que el manuscrito recogiera también el texto de Garcia de Resende, personaje activo en la corte portuguesa ya en la segunda mitad del siglo XV.

modelo de circulación de los textos poéticos parece tener en el villancico un cauce privilegiado, ya que muchos textos que se inscriben en este género figuran transcritos en manuscritos que no contienen material lírico.

Pasado ya un siglo desde que José Leite de Vasconcelos señaló las *trovas*, me ha parecido digno de interés proponer una edición interpretativa del *vilancete* atribuido a Garcia de Resende.⁸

Trovas de Garcia de Resende a nossa Senhora
sobre este vilancete antigo.

Vilancete⁹

Dime tu, Señora, di
quando me for desta terra
se te lembrarás de mim.

5 Nesta temerosa via
qu'ei d'acabar num só dia
sê, señoira, minha guia
por quem tu es não por mi.

10 Que não fosses bem servida
de mi nesta triste vida,
não queiras ser esquecida
neste caminho de mi.

15 Por tua grande humildade
virgindade sanctidade
queiras aver piedade
e misericordia de mi.

Meus males tenho presentes
E os bens que fiz ausentes
vi mãos amigos presentes
não tenho já, seño a ti.

⁸ He transcrito el texto intentando respetar lo más posible su fisonomía gráfico-fonética. He adoptado las siguientes normas de transcripción: uso de la puntuación y empleo de acentos y signos diacríticos según la convención moderna; unión y separación de las palabras conforme el uso moderno; empleo convencional del apóstrofo para señalar elisión vocálica; normalización de las oscilaciones *ulv*, *ilyfj*; respeto de las alternancias *blv*, *quolco*.

⁹ Entre el título "*vilancete*" y el *incipit* "Dime tu señoira di" se encuentra una "d." (no transcrita en la edición interpretativa) que probablemente representaba un reclamo para el escriba o bien un error del mismo amanuense.

- 20 Parto triste, mui cuidadoso,
 porque não fui virtuoso
 te peço, mui temeroso,
 que te não partas de mi.
- Porque medr[e]i o pecado
 25 que m'era desesperado
 o Señora, tem cuidado
 do pouquo que te servi.
- Lembre-te que sam christão
 E que a morte e paixão
 30 de Deos foi por redemção
 dos christãos, também por mi.
- Creo na sancta Trindade
 Tres pessoas em unidade,
 divindade e humanidade
 35 Deos e homem nado em ti.
- Nesta fe ei de viver
 Esta firmemente crer,
 nesta protesto morrer
 a qual ficou só em ti.
- 40 Do diabo arrenego
 Todas suas obras nego
 E com Jesu Xristo m'apego
 E também, Señora, a ti.
- Fui pecador criado
 45 no mundo mui enfrascado
 e de Deos pouquo lembrado
 mas de ti não me esqueci.
- A carne [e] ossos padecem
 minhas obras me entristecem
 50 por ver que nada mereçem
 m'acolho, Señora, a ti.
- Por aquelle que pariste
 pellos prazeres que viste,
 pellas dores que sentiste
 55 te queiras lembrar de mim.

Vai-se a vida como vento
prazer e contentamento
se acabão em hum momento
só fica amar Deos, e a ti.

- 60 O mundo se perderia
Todo se destruiria
E ninguém se salvaria
Sem Deos feito homem em ti.

- Estou nesta triste hora
65 Com alma iá quasi fora
que será de mim, Señora,
se não lanças mão de mi.

- Señora do Espinheiro,
pois são triste caminheiro
70 guia-me pello marteiro
segundo que viste em ti

- quando com medo fugiste
pera o Egipto mui triste,
por Deos filho que pariste
75 não matarem ante ti.

Pois levando Deos contigo
Tinhas temor, como digo,
que farei eu se comigo
não levar, Señora, a ti?

Notas al texto

Desde el punto de vista gráfico, se notan hispanismos como el uso de *ñ* en lugar de *nh* (es muy frecuente, por ejemplo, la forma *señora*, presente en el estribillo castellano y repetida con la misma función alocutiva en muchas coplas). Aparece frecuentemente también la gráfica *ll* procedida de la asimilación de *r* (*pello*, *pellas*).

v. 24: *medr[e]i*: el origen del verbo *medrar* es algo inseguro (<*mejdrar), pero en gallego portugués se afirmó quizá como castellanismo temprano.¹⁰

¹⁰ Cfr. António de Morais Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa, 1949; Juan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1983, 6 vols.

v. 45: *enfrascado*: el verbo *enfrascarse* procede con toda probabilidad del italiano *infrascarsi* (“internarse en la vegetación”, “enredarse”), aunque Corominas muestre cierta cautela al defender esta hipótesis, debido a la presencia del término *frasca* (con el significado de “conjunto de cosas nocivas”, “hedor”, “porquería”) en catalán antiguo y en los dialectos del Noroeste hispánico.

v. 68: *Espinheiro*: el término forma parte del léxico mariano y su inclusión se debe a la imagen de la corona de espinas de Jesús, luego asumida como metáfora del sacrificio. La tradición gallego-portuguesa no registra nunca la forma *espinheiro* sino la variante afín *espina*. La voz *espinna* del glosario contenido en *Cantigas de Santa Maria*,¹¹ registra lo siguiente: 310.5 “Muito per dev’a Reynna / dos ceos seer loada / de nos, ca no mundo nada / foi ben come fror d’espyнна”; 132.120 “no coraçon fito / lle ficou end’a espinna; 321.23 a moller boa ficou en cona espyнна”.

En Valladolid había también un monasterio cisterciense denominado de *Nuestra Señora de la Espina*, como atestigua la *cantiga* 54.13 “Dest’un miragre me veo emente / que vos direi ora, ay, boa gente / que fez a Virgen por un seu seyente / monge branco com’estes da Espya”.

v. 70: *marteiro*: es forma derivada de disimilación y metátesis vocálica (<*martirio*). En este contexto la variante morfológica aparece con toda probabilidad por exigencias de identidad rímica. En las *Cantigas de Santa Maria* la forma recurre una sola vez en rima: 254.11 “pora averen conorte / do gran affan e marteiro”.

El *vilancete* se compone de un estribillo de tres versos octosílabos y de 19 coplas glosadoras de tipo zejelesco. El esquema métrico de la composición resulta, pues, el siguiente: *xyx aaax*. El autor consigue seleccionar rimas cada vez diferentes para las coplas, repitiendo sólo una vez las rimas *ia* y *ade*, respectivamente en los versos 4-7, 60-63, 13-15 y 33-35.

El texto es regular desde el punto de vista métrico-silábico, salvo en el verso 15, inequívocamente hipermétrico. Otro fenó-

¹¹ Ed. de Walter Mettmann, II, Edicións Xerais, Vigo, 1981, p. 558.

meno digno de mención, por su escasa frecuencia en las estrofas zejelescas, es la ligazón sintáctica entre la antepenúltima y la penúltima copla.

Este *vilancete* constituye por el momento un *unicum*, pues no se tiene noticia de otras coplas portuguesas al estribillo castellano “Dime tú, señora, di”, que en tierra lusitana debió de tener una circulación significativa, atestiguada también por las coplas glosadoras de Sá de Miranda, escritas en lengua castellana, algo frecuente en esa fase de bilingüismo literario.¹²

La rúbrica, además de explicitar el tenor religioso de las coplas (*Trovas a nossa senhora*), subraya también la independencia de las dos secciones textuales: al preludio, definido *vilancete antigo*, y, por lo tanto, ajeno, no se asigna la autoría de Garcia de Resende a quien se atribuyen, en cambio, las coplas.

Garcia de Resende fue poeta y hombre de letras en las cortes de D. João II, D. Manuel y D. João III; como es sabido, él se encargó de la compilación del magno *Cancioneiro geral* –publicado en Lisboa en 1516– en que recogió un *corpus* muy amplio de la producción poética cortesana del siglo XV y principios del XVI. Si comparamos el texto con otras composiciones del mismo Resende incluidas en el *Cancioneiro geral*, quizá pueda sorprender la sencillez de la sintaxis y el formulismo del léxico.¹³ Sin embargo, hay que tener en cuenta el marco convencional en que se inscribe el texto: el registro doctrinal, el tono enfático y el tenor de oración religiosa que caracterizan este villancico, constituyen la cifra estilística del ejercicio compositivo. La prosodia se presenta a menudo irregular e incierta y el ritmo aparece vacilante: en la estructura no plenamente lograda podría residir, pues, el motivo de la exclusión de dicho texto del *Cancioneiro geral*, antología que, es más, lejos de rechazar el tema religioso, acoge otras

¹² La transcripción de este texto y de las demás coplas glosadoras se encuentra en el apéndice final.

¹³ La sencillez de la sintaxis, naturalmente, no responde sólo a un registro estilístico preciso, sino que deriva también de la brevedad y de la escasa ductilidad de las coplas zejelescas de 4 versos.

composiciones marianas. La estructura métrica zejelesca, además, constituye un rasgo formal arcaizante que no debía de encajar con el gusto poético de principios del siglo XVI.

Otras hipótesis podrían agregarse para explicar la existencia tan aislada y marginal del *vilancete* de Resende, pero ninguna de ellas podría bastar por sí sola; por otro lado, hasta la fecha, el único dato objetivo e incontrovertible es que el texto ha llegado de forma fortuita hasta nosotros gracias a un acto de transcripción episódico y excéntrico.

El villancico se presenta como una invocación dirigida a la Virgen, en la que el poeta enumera principios del dogma cristiano y episodios evangélicos, utilizando fórmulas cristalizadas típicas de las oraciones religiosas. El autor suplica a María que le guíe en el camino de redención, reconoce sus pecados e invoca la misericordia divina, defendiendo su estado de cristiano. Al reconocer también la fugacidad de las cosas humanas, acaba por declarar que el único remedio para obtener la salvación es amar a Dios y reitera a la Virgen la súplica de que le acompañe en el camino del martirio, igual que hizo con su hijo cuando huyó a Egipto para salvarle de la persecución de Herodes.

El léxico contiene fórmulas y estilemas de la tradición mariana, sobre todo de las cantigas de Santa María, que debieron de constituir el horizonte literario privilegiado de toda la producción mariana del ámbito ibérico. Piénsese, por ejemplo, en la serie rímica *via / dia / guia; humildade / santidade / piedade*.¹⁴ El autor revela cierto gusto por la construcción retórica: prevalece un tejido verbal de tipo exegético, rico en variaciones sinonímicas, paralelismos, repeticiones enfáticas, juegos de antítesis y oxímoros. Cada concepto, pues, se explica, amplifica y desarrolla a lo largo de los versos zejelescos, gracias a un uso refinado y abundante de sustantivos y formas verbales. Destaca, en cambio, la

¹⁴ El examen podría extenderse fácilmente a muchas otras palabras en rima, gracias al valioso *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, a cura di Maria Pia Betti, presentazione di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pacini editore, Pisa, 1997.

escasez de adjetivos (entre los cuales predomina *triste*, que recurre 5 veces), presentes en un número limitado de coplas.

Una mirada, aunque rápida, a la tradición del preludeo, demuestra que éste tuvo una difusión notable en toda la Península Ibérica y también más allá de sus confines geográficos: dos coplas glosadoras, cuyo autor no se señala (el músico es Pastrana), se encuentran en el conocido cancionero musical de la Biblioteca de Catalunya (ms. 454, BC1 en el repertorio de Dutton), que acoge una cantidad significativa de textos musicales religiosos y profanos en latín, en catalán y en castellano.¹⁵ Otros dos testimonios transmiten la versión glosadora de Álvarez Gato: el ms. C.14.9/5535 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (MH2) y el ms. Egerton 939 de la British Library (LB3). Ambos textos se componen de 4 coplas glosadoras, dispuestas de manera diferente en los dos códices. Otras 6 coplas glosadoras, sin atribución de autor, se encuentran en el ms. 940 de la Trivulziana de Milán (MT1), que fue copiado en Italia por un escriba italiano.¹⁶ Finalmente, el ilustre poeta portugués Sá de Miranda también se dedicó a la amplificación de dicha coplilla en 4 estrofas glosadoras transcritas en un cancionero manuscrito misceláneo del siglo XVII y recogidas también en las dos ediciones impresas de sus *Obras*, publicadas en 1595 y 1614.

Se nos han transmitido, pues, cuatro textos glosadores (dos de los cuales carecen de atribución de autor), transcritos todos, salvo el de Sá de Miranda, en cancioneros misceláneos redactados entre finales de 1400 y principios de 1500.

¹⁵ El epígrafe no ofrece el nombre del autor sino el del músico, que incluso podría haber sido autor de las coplas; sin embargo, al tratarse de un cancionero musical, no nos podemos pronunciar con absoluta certeza. Sólo en raros casos, en efecto, los autores disponían a la vez de las competencias musicales y poéticas. Es importante destacar, más bien, que esta versión glosadora se integra en un cancionero musical, hecho que atestigua una circulación y una fortuna considerables en los ambientes cortesanos.

¹⁶ Se trata de un códice misceláneo que contiene varias otras obras de poesía y también de prosa, entre las cuales una redacción de *La Historia de Griselda y Mirabella* de Juan de Flores. Cfr. *Miscellanea spagnola della "Trivulziana"*, ed. de Giovanni Caravaggi, L.S. Olschki, Firenze, 1976.

Si nos detenemos en el análisis de las variantes del preludio, notaremos que el estribillo portugués presenta una hibridación entre el de Álvarez Gato y los demás:

Dime, tu, señora, di
quando me for desta terra
se te lembrarás de mim.

BC1
Ay dime, señora, di
si me fuere desta [tierra]
si te acordarás de mí.

MH2
Dime, señora, di
quando parta de esta tierra
si te acordarás de mí.

LB3
Dime señora
si me fuere desta tierra
si te acordarás de mí.

MT1
Dime, señora, di
si me fuere desta tierra
si te acordarás de mí.

La existencia de microvariantes en el preludio no debe sorprender, dado el tipo de circulación del texto: la misma versión de Álvarez Gato, por ejemplo, presenta una variante significativa en el preludio: “cuando parta de esta tierra” y “si me fuere desta tierra”.¹⁷

Resulta de gran interés, por otro lado, la doble vertiente sagrado-profana de las amplificaciones, que atestiguan la vitalidad y la complejidad de la tradición: el cancionero musical (BC1), el manuscrito de la Trivulziana (MT1) y el cancionero de Sá de Miranda transmiten glosas profanas de la coplilla “Dime tú, señora, di”. La única ampliación a lo divino es la de Álvarez Gato, que pa-

¹⁷ Hay que tener en cuenta también, que en LB3 el preludio está incorporado en la rúbrica y tenemos que atribuirlo, con toda probabilidad, al compilador del cancionero.

rece haber inspirado la composición de Resende, incluso desde el punto de vista métrico-formal, dado que también está compuesta en coplas zejelescas. La estructura zejelesca constituye en efecto el cauce formal privilegiado de este villancico, salvo en el caso del texto de Sá de Miranda y en el del transmitido por el cancionero musical de la Biblioteca de Catalunya, que presentan el mismo esquema métrico, con coplas de 7 versos a tres rimas.

Las coplas de Álvarez Gato son las que más se acercan a la composición de Garcia de Resende, ya que abarcan también la temática religiosa. Éstas tienen, como las de Resende, un registro de oración, aunque aparecen estéticamente más logradas que las estrofas del poeta portugués. El texto se desarrolla en torno a la dimensión temporal futura, ya sugerida en el refrán inicial: el poeta reconoce su mezquindad y prevé el momento en que llegará el juicio divino, momento en el que espera conseguir la intercesión de la Virgen.

Los demás textos desarrollan, en cambio, una temática profana, centrada en el servicio de amor, pero canalizan diferentes actitudes del amante: el autor de las coplas conservadas en el cancionero musical de Barcelona insiste en la duda, insinuada en el preludio, de si la dama se acordará de él cuando se haya alejado de ella. Se nos presenta, pues, la imagen tópica de la dama ingrata y cruel que rechaza el servicio del amante fiel. El otro texto profano anónimo, contenido en el manuscrito de la Trivulziana, se centra, en cambio, en el elogio de la dama y en la promesa, por parte del amante, de mantenerse fiel y de seguir en el servicio de amor a pesar de la distancia. El tejido expresivo y retórico de estos textos se inscribe perfectamente en la tradición de la poesía cortesana tardomedieval, elaborada y conceptual. El texto de la Trivulziana presenta, además, una peculiaridad que no se ajusta al estilo de la composición, caracterizado por un léxico abstracto y una retórica rebuscada: la presencia del topónimo “Francia” en uno de los versos conclusivos (“aunque vaya fasta a Franzia”). Topónimos y antropónimos, como es sabido, son poco frecuentes en la lírica amorosa de registro aúlico y cuando apare-

cen, como en este caso, otorgan a la composición un matiz popularizante que apunta al estilo de algunos romances novelescos.

El villancico de Sá de Miranda, ciertamente el más tardío, alcanza un nivel estilístico superior y refleja un sistema expresivo mucho más elaborado, no exento de importantes préstamos petrarquistas, ya léxicos, ya temáticos. El rasgo petrarquizante más significativo consiste en la participación de la naturaleza en el dolor del amante; el poeta desea que los lugares donde vio a la amada le recuerden a ésta la existencia del amado. Así rezan, por ejemplo, los versos finales de la tercera copla: “ya fuese en burla siquiera / los lugares do te vi / te hiziesen mención de mí”. El léxico también se enriquece con términos insólitos en la lírica cortesana tardomedieval (*faltos*, *sobresaltos*, *mención*, etc.), cuya presencia marca un deslinde entre la vieja escuela y las nuevas corrientes italianizantes.

El examen contrastivo de las diferentes amplificaciones de nuestra coplilla, desde las composiciones anónimas de BC1 y MT1, pasando por los textos de Álvarez Gato hasta los de García de Resende y Sá de Miranda, revela, pues, una gradación de recursos expresivos y estilísticos que sugiere una trayectoria evolutiva del gusto estético. Cada texto representa, individualmente, un testimonio importante de la historia literaria; el conjunto de estos ejercicios glosadores, por otro lado, constituye una muestra significativa de la vivacidad y de la creatividad de ese ambiente literario, profundamente marcado por la intertextualidad y la tendencia a la amplificación y a la dilatación semántica.

Muchas otras consideraciones podrían añadirse, pero el espacio de que disponemos no nos permite detenernos más. A manera de conclusión, sólo queda trazar un balance: como se ha visto, el hallazgo del *vilancete* de García de Resende, si bien no llega a alterar sustancialmente nuestros conocimientos sobre la poesía ibérica del siglo XV, ha permitido añadir un fragmento a la historia de la tradición de un texto y ha contribuido también a evidenciar un cuadro dinámico de la circulación de la materia lírica en la Península Ibérica.

Apéndice¹⁸

3470 V 2753: BC1b-122 (190v) (3, 2x7).

PASTRANA

Ay dime, señora, di
si me fuere desta [tierra]
si te acordarás de mí.

Si me fuere, a ti, señora,
dexaré mi libertad:
trátala con piedad,
si peor ventura en ti mora,
por donde pregunto agora,
si me partiere de ti
si te acordarás de mí.

Que aunque yo, triste, penado
muera por allá do fuera,
si en tu memoria viviere
ser[é] vien aventurado,
mas en ser bien tan sobrado
tengo sospecha de ti
si te acordarás de mí.

ID 2752 T 2753: MH2-74 (61v) (4x4-1)

Un cantar que dicen: Dime tú, señora, di, endereçado a nuestra Señora.

Dime, Señora, di
cuando parta de esta tierra
si te acordarás de mí.

Cuando ya sean publicados
mis tiempos en mal gastados
y todos cuantos pecados
yo mesquino cometí,
si te acordarás de mí.

¹⁸ Todos los textos recogidos en este apéndice, salvo el de Sá de Miranda, se encuentran transcritos en el *Cancionero* de Dutton. Sin embargo, mi edición no se ajusta a los criterios utilizados en ese repertorio. Los criterios gráficos adoptados son los siguientes: 1) respeto la norma moderna por lo que atañe a la unión y separación de palabras, la acentuación, la puntuación, el empleo de mayúsculas y minúsculas; 2) normalizo según el uso moderno las siguientes vacilaciones gráficas: *u/v* con valor vocálico; *iy* con valor vocálico y semivocálico; *Ū/ŷ*; *nb*, *np* / *mb*, *mp*; 3) mantengo las alternancias *b/v*, *ç/z*. Señalo al principio de cada composición el número, las siglas y los datos sintéticos contenidos en el *Cancionero* de Dutton.

En el siglo duradero
del juicio postrimero
do por mi remedio espero
los dulces ruegos de ti,
si te acordarás de mí.

Cuando yo esté en el afrenta
de la muy estrecha cuenta
de quantos bienes y renta
de tu fijo rescibí,
si te acordarás de mí.

Cabo

Cuando mi alma cuitada
temiendo ser condenada
de hallarse muy culpada
terná mil quejas de sí,
si te acordarás de mí.

2752 T 2753: LB3-7 (28v) (4x4-1)

Sobre el cantar que dize: Dime, Señora, si me fuere desta tierra, si te acordarás de mí.

En el siglo duradero
del juicio postrimero
do por mi remedio espero
los dulçes ruegos de ti,
si te acoradarás de mí.

Quando esté en aquella afrenta
de la muy estrecha cuenta
de quantos bienes y renta
por tu fijo resçebí
si te acordarás de mí.

Quando serán publicados
mis tiempos mal gastados
y todos quantos pecados
yo mesquino cometí,
si te acordarás de mí.

Quando mi alma cuitada,
temiendo ser condenada,

de fallarse muy culpada
tendrá mil quejos de sí
si te acordarás de mí.

ID 5156 E 2753: MT1-11 (115r-116v) (3, 8x4)¹⁹

Dime, señora, di
si me fuere desta tierra
si te acordarás de mí.

Yo me voy sin detener
donde no espero ver
quíeraste dama doler
del grave dolor de mí
dime, señora, di.

Yo me vó, señora mía,
biveré sin alegría
que si quedo moriría
no ay remedio para mí
dime, señora, di.

Yo me parto sin partir
la partida me es morir
así que puedo dezir:
¿qué será de mí sin ti?
dime, señora, di.

La fuerza de mi querer
me fará presto volver
que segund tu merescer
no puedo bevir sin ti
dime, señora, di.

Tu ventura y mi suerte
ordenaron de quererte
dime, señora, sin verte
qué será de mí sin ti
dime, señora, di.

Mi vida se va gastando
mi corazón sospirando

¹⁹ Cfr. Otra edición del texto puede leerse en *Miscellanea spagnola della "Trivulziana"*, pp. 151-153.

mis ojos tristes llorando
porque s'apartan de ti
dime, señora, di.

Tu merced por mi dolor
me fizo tu servidor
que la grand fuerça d'amor
no me da vida sin ti
dime, señora, di.

Yo te doy mi palabra
que ahunque vaya fasta a Franzia,
de nunca fazer mudanzia
fasta que sepa de ti
dime, señora, di.

SÁ DE MIRANDA²⁰

Vilancete

Di me tu, señora, di
Si me fuere d'esta tierra
Si te acordarás de mi.

Los mis pensamientos faltos
Que, a desora erguidos, caen
Por tierra, siempre me traen
En dubdas i sobresaltos.
Pasados montes tan altos,
¿Que será? lo que es aqui
No sabran parte de mi.

Con quanto ia desatino;
En esto no devaneo:
Alla males del camino
No los que por aquí veo.
Mas el alma i el deseo
¿Quien los llevará de aqui
Que no dan nada por mi?

²⁰ Cfr. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989, pp. 445-446. Transcribo de esta edición crítica, ya que me ha sido imposible acceder a las fuentes originales.

Que estraña merced me fuera
En la triste ausencia mía
Solo el creer que se sabía
(Quando ojos acá huviera
Ia fuese en burla siquiera)
Los lugares do te vi
te hiziesen mención de mí!

Buelvo a lo en que havia errado
Por mis locuras me vó,
Que ni sabes quien me soi,
Entre quantos te han mirado,
Salvo si es por mas cuitado
Sin memoria otra de mi.
Mas ia fuese, i fuese ansi!