

"Terra Iberica"

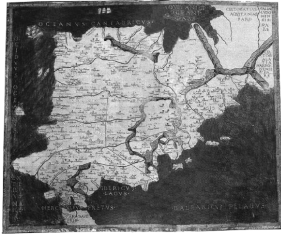


Collana diretta
da **Patrizia Botta**

Sezione II,
"Ricerca"

1

Collana “Terra Iberica”



diretta da
Patrizia BOTTA

Comitato di redazione

Elisabetta VACCARO (Capo-Redattore)

e

Carla BUONOMI
Aviva GARRIBBA
Debora VACCARI

Sezione II, “Ricerca”, n. 1

Direzione e Redazione

Cattedra di Letteratura Spagnola
Dipartimento di Scienze del Libro e del Documento
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Roma “La Sapienza”

Piazzale Aldo Moro, 5
00185 Roma

Patrizia.Botta@uniroma1.it
elisabetta.vaccaro@fastwebnet.it

De rúbricas ibéricas

al cuidado de
Aviva GARRIBBA



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 a/b
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1916-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2008

ÍNDICE

| | |
|--------------------------------------------------------------------|------|
| <i>Un lustro de estudios sobre rúbricas</i> (Aviva Garribba) | p. 7 |
|--------------------------------------------------------------------|------|

I. Poesía

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 1. <i>Leyendo ID 0128 “Amor cruel e brioso”, de Macías</i> (Cleofé Tato) | p. 19 |
| 2. <i>Las rúbricas de la poesía cancioneril</i> (Cleofé Tato) | p. 37 |
| 3. <i>De rúbricas y cancioneros</i> (Cleofé Tato) | p. 61 |
| 4. <i>Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende</i> (Patrizia Botta) | p. 97 |
| 5. <i>Las rúbricas en el “Cancioneiro Geral” de Resende (II)</i> (Patrizia Botta) | p. 115 |
| 6. <i>La rubricación cancioneril de las letras de justadores</i> (Patrizia Botta) | p. 135 |
| 7. <i>Las rúbricas en los pliegos de romances del s. XVI (I)</i> (Aviva Garribba) | p. 157 |
| 8. <i>Las rúbricas en los pliegos de romances del s. XVI (II)</i> (Aviva Garribba) | p. 167 |

II. Prosa

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| 9. <i>Los epígrafes en “La Celestina”</i> (Patrizia Botta) | p. 183 |
| 10. <i>Quando l'autore edita sé stesso: paratesto e rubriche</i> <i>de “La Lozana andaluza”</i> (Patrizia Botta) | p. 219 |

Un lustro de estudios sobre rúbricas

(a manera de Prólogo)

Este volumen nace con el propósito de facilitar el acceso a un conjunto de estudios acerca del paratexto, en especial las rúbricas, en la literatura española medieval y renacentista.

Los diez artículos que aquí se incluyen -firmados por Patrizia Botta (de la Universidad de Roma “La Sapienza”), Cleofé Tato (de la Universidade da Coruña) y quien escribe (de la Universidad de Chieti-Pescara)- se han publicado todos en Actas de Congresos, en volúmenes colectáneos o en revistas, en España o en Italia, entre 2001 y 2005. En dos casos las tres autoras presentaron sus investigaciones en el mismo congreso, participando juntas en sesiones expresas sobre el tema (en *Canzonieri iberici* celebrado en Padua y Venecia en 2000 y en el *IXº Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, celebrado en A Coruña en 2002).

Los trabajos van distribuidos en dos secciones, la una de Poesía y la otra de Prosa:

I. Poesía

1. Cleofé TATO, *Leyendo ID 0128 “Amor cruel e brioso”, de Macías*, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. III, pp. 547-562.
2. Cleofé TATO, *Las rúbricas de la poesía cancioneril*, en *Canzonieri Iberici*, eds. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, 2001, vol. II, pp. 351-372.

3. Cleofé TATO, *De rúbricas y cancioneros*, en “*Vir bonus docendi peritus*”: *Homenaje a José Pérez Riesco*, coord. X. A. Fernández Roca y M. J. Martínez, A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, pp. 451-470.
4. Patrizia BOTTA, *Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende*, en *Canzonieri iberici* cit., vol. II, pp. 373-389.
5. Patrizia BOTTA, *Las rúbricas en el “Cancioneiro Geral” de Resende (II)*, en *Actas del IXº Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* cit., vol. I, pp. 489-507.
6. Patrizia BOTTA, *La rubricación cancioneril de las letras de justadores*, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-192.
7. Aviva GARRIBBA, *Las rúbricas en los pliegos de romances del siglo XVI*, en *Canzonieri iberici* cit., vol. II, pp. 391-399.
8. Aviva GARRIBBA, *Las rúbricas en los pliegos de romances del s. XVI (II)*, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* cit., vol II, pp. 325-336.

II. Prosa

9. Patrizia BOTTA, *Los epígrafes en “La Celestina” (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)*, en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: “Mio Cid”, “Buen Amor” y “Celestina”*, ed. M.Criado de Val, Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 237-264 [Trad. Ingl. *The Epigraphs in “La Celestina”: Titles, Sub-titles, Rubrics, Arguments*, en “Text” (Univ.Michigan), 14 (diciembre 2001), pp. 139-168].
10. Patrizia BOTTA, *Quando l’autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de “La Lozana Andaluza”*, en «Paratesto», 1 (2005), pp. 23-40.

Dentro de cada sección, el orden es el cronológico de la obra estudiada. La sección de Poesía contiene ocho estudios, se abre con uno dedicado a la rúbrica de un poema de Macías, presente en el *Cancionero de Baena*, y se cierra con los trabajos dedicados a los pliegos de romances del s. XVI. La sección de Prosa consta de dos estudios, uno sobre *La Celestina* y otro sobre *La Lozana andaluza*. La nota con asterisco al comienzo de cada trabajo brinda los datos sobre la procedencia.

La mayoría de las contribuciones se reeditan sin apenas cambios ni puestas al día, guardando incluso sus aspectos de oralidad y las

referencias al congreso de su primera presentación. En estos casos mi intervención ha sido tan sólo la de completar los datos bibliográficos de los trabajos que en su primera publicación se daban como en prensa, la de insertar algunas referencias cruzadas, y la de unificar el *modus citandi* según las normas de la colección. Algunos trabajos (los de Tato), en cambio, llevan modificaciones de mayor relieve, según declara la autora en la nota inicial de cada uno de ellos.

* * *

Las rúbricas son un tema que en los últimos años ha gozado de un favor creciente entre los estudiosos de literatura medieval y del Siglo de Oro. Sin embargo, en 1999, cuando se redactaron los primeros trabajos que volvemos a publicar aquí, según se destaca en varios de ellos, no existía una bibliografía amplia acerca de este tema, y estaba reservada a un grupo de obras bastante limitado (la poesía cancioneril y en especial el *Cancionero de Baena*, los *cancioneiros* gallego-portugueses y las *Cantigas de Santa María*, el *Libro de Buen Amor*, las obras de Juan Fernández de Heredia). Además de estos pocos estudios se contaba con observaciones sueltas sobre rúbricas y títulos de grandes clásicos como el *Lazarillo* y el *Don Quijote*, y con poco más.

Las autoras de los trabajos que reunimos, por un lado han seguido la veta de los estudios de las rúbricas de la poesía cancioneril, profundizando distintos aspectos, y por otro han dirigido su atención hacia nuevos campos, obras y géneros todavía inexplorados.

Patrizia Botta es autora de cinco de los diez artículos. El primero es de 1999 [n.9], cuando, en el marco de sus investigaciones sobre *La Celestina*, empezó a dedicarse al paratexto, ocupándose de la compleja cuestión de las rúbricas que acompañan las distintas fases de la obra de Rojas, destacando asimismo los numerosos problemas ecdóticos que su complicada historia plantea. El año siguiente pasó a estudiar los epígrafes de dos grandes *Cancioneros* impresos de fines del s. XV y comienzos del XVI, el *Cancionero* individual de Juan del Encina y el coleccionado de García de Resende, ambos caracterizados por la presencia de rúbricas prolijas aunque por razones muy distintas [n.4]. En efecto, en las rúbricas del *Cancionero* de Encina, que subrayan sin

cesar la autoría de los textos, Botta lee la preocupación del autor por prevenir los plagios y la deturpación causada por quienes se apropiaban de sus poemas. En cambio, en el caso del *Cancioneiro* portugués, lo prolijo de las rúbricas depende, según Botta, de la actitud de Resende que se porta como un historiador, al proporcionar todos los detalles y las circunstancias relacionadas con los poemas que habían llegado a su conocimiento. Y también destaca su tendencia a incluir en las rúbricas juicios de valor. El análisis de las rúbricas de este *Cancioneiro* tiene una continuación presentada en 2001 y publicada en 2005, en la que se estudian los contenidos de los epígrafes de Resende y sus distintos tipos [n.5]. Luego, sin salir del campo de la poesía cancioneril, Botta dirigió su investigación hacia un tema que había tratado al margen en trabajos anteriores: las rúbricas de un género muy singular, las invenciones y letras de justadores [n.6], que se caracterizan por un nexo muy estrecho con la rúbrica que las presenta, ya que sin ella resultarían incomprensibles. Las invenciones nacen para lucirse en la corte, como juego y recreo, pero luego se transcriben en los *Cancioneros* del s. XV y comienzos del XVI, en secciones expresas, y sus rúbricas tan prolijas -incluso demasiado- muestran a las claras cómo son imprescindibles, ya que describen y suplen la parte visual, la imagen misma que no se pudo dibujar en el Cancionero impreso. Botta destaca pues que se trata de un caso de texto huerfano sin rúbrica y de un paratexto que deja de serlo para volverse en texto, parte inseparable del poema, aun siendo de la mano del editor y no del autor, en un proceso de colaboración posterior. El trabajo se concluye con unas páginas dedicadas a la sección de las *Invenciones* del *Cancioneiro* de Resende, poco estudiada antes. En el más reciente de sus cinco trabajos [n.10], Botta deja los cancioneros para volver a un texto en prosa, esta vez *La Lozana andaluza*, cuyo paratexto estudia en todas sus manifestaciones y aspectos: ilustraciones, rúbricas (de distinto tipo) y los textos prologales y epilogales con función paródica o con intención burlesca, todos debidos a la mano del autor, Francisco Delicado. Éste, en efecto, fue editor de sí mismo y utilizó sus conocimientos tipográficos y su experiencia de corrector para forjar muchas de sus burlas editoriales. No acogemos en este volumen el trabajo más reciente de Botta sobre las rúbricas, dedicado a los aspectos paratextuales de la sección de los romances del *Cancionero General* de Hernando del Castillo que aparecerá en el volumen de

Homenaje a Giovanni Caravaggi (en prensa en la Universidad de Pavía).

Los tres trabajos de Cleofé Tato que reeditamos se centran todos en el tema de las rúbricas de poesía cancioneril manuscrita en sus múltiples aspectos, ofreciendo consideraciones que se complementan hasta formar un cuadro amplio y detallado de la cuestión. El primero [n.2], del año 2000 (publicado en 2001), es un recorrido a través de los distintos rasgos que asumen las rúbricas en los principales *Cancioneros* hispánicos manuscritos, y aborda cuestiones capitales como la de la responsabilidad, o sea, a quien atribuir las, y la de lo que ocurre a la hora de la copia. Asimismo destaca la importancia de la rúbrica para interpretar los poemas y el sumo cuidado que algunos copiladores dedicaban a su redacción. El siguiente estudio [n.3], publicado en 2002, amplía el enfoque, al relacionar las rúbricas con sus supuestos modelos, las *vidas* y *razós* de la lírica provenzal, y aborda cuestiones como el nexo entre rúbricas y recepción del texto (lectura silenciosa o lectura escuchada), entre la labor del rubricador y el rol de los copistas. La reflexión sobre la naturaleza de las rúbricas, sus tipos y extensión y la relación más o menos estrecha y necesaria que se establece con los textos presentados lleva Tato a destacar la importancia del aspecto paratextual, que a menudo se olvida por no tener las rúbricas de los cancioneros hispánicos un valor tan patente y deslumbrante como el de las *vidas* y *razós*, mucho más estudiadas. Por último, el tercer artículo, publicado en 2005 [n.1], atañe a la cuestión de la fiabilidad de las rúbricas, y la aborda a partir de un epígrafe del *Cancionero de Baena* que ofrece dos interpretaciones distintas de un mismo poema de Macías ("*Amor cruel e brioso*"), la una amatoria y la otra política. Tato demuestra que ambas interpretaciones son posibles y que la rúbrica nos permite hoy conocer lecturas alternativas que se aplicaron al texto en época antigua.

Los dos trabajos de quien escribe se ocupan ambos de un mismo tema, el de las rúbricas de los pliegos sueltos del XVI portadores de romances. Ambos estudios se basan en el análisis de un centenar de pliegos conservados en Praga y en Madrid. El primero [n. 7], publicado en 2001, se ocupa de un rasgo muy peculiar de las rúbricas de los pliegos, el de llevar fórmulas "comerciales", esto es, destinadas a

atraer a los compradores, y destaca la búsqueda de un equilibrio entre dos llamadas de atención opuestas: el atractivo de la novedad y la alusión a lo ya conocido. Estudia además de qué manera las rúbricas anuncian los romances en el pliego, un género cuya presencia debía pregonarse a claras letras, ya que poseía un gran atractivo. En el segundo trabajo [n.8], continuación del primero, la investigación se centra en la manera de anunciar, esta vez, las glosas de romances, ya sea en el título general, ya sea en los epígrafes que encabezan cada texto, y además se aborda la relación entre éstos y aquél, muchas veces complementaria.

* * *

La lectura de estos diez trabajos, todos ricos en ejemplos, permite echar una mirada de conjunto sobre un aspecto atractivo y con facetas aun inexploradas. Llama la atención la variedad de formas y tipos que las rúbricas asumen, según la obra en que se encuentren. Aunque todas comparten ciertos elementos obligados y propios (deícticos, indefinidos, moldes sintácticos, nombres de géneros poéticos, nombres propios de poetas o de personajes), lo que más destaca es lo distintas que pueden ser, ya que el sistema de rúbricas de cada obra nace con un fin y con una “personalidad” propios, dados por un conjunto de circunstancias y de factores que incluyen el autor, el editor, el género, el medio de recepción, los motivos y los fines que subyacen a su redacción, y mucho más. Esto se aprecia en los múltiples elementos de interés que los estudios aquí reunidos destacan, a saber: la insistencia sobre el nombre del autor, la presencia de técnicas publicitarias, la posibilidad de brindar distintas lecturas, el asomo de la personalidad del editor o del autor y de sus preocupaciones, la forma en que registran las distintas fases de la redacción o las peripecias editoriales, etc.

El léxico de las rúbricas, desde luego, refleja dicho abanico de situaciones, y el de las rúbricas de poesía es hartamente distinto del de las de prosa. En las rúbricas de *Cancioneros*, la variedad del léxico depende sobre todo de una de sus funciones: la de explicar las circunstancias de la composición. Si excluyéramos del análisis la parte del epígrafe que sirve a esta función, la variedad del léxico se reduciría notablemente,

ciñéndose a antropónimos (acompañados por títulos nobiliarios de los destinatarios), a topónimos, a nombres de géneros poéticos, a unos pocos verbos referidos a la creación poética (*hacer, trobar, decir, retractar*), y a los adjetivos de alabanza -un abanico bastante amplio-referidos ellos también a los destinatarios de los textos o incluso al poeta y a sus poemas. En cambio, en la parte dedicada a la génesis de la composición y a su motivación se halla una gama mucho más amplia de sustantivos y de verbos, algunos previsibles y otros que nos sorprenden. Por una parte hay sustantivos como *dama, doncella, madre, hijo, marido, iglesia, indulgencia, pena, partida, sospecha, tristeza, corte*, y por otra *cama, perdiz, moro, tuerto, pestilencia, carnero, alhelí*; por una parte verbos como *rogar, perder, dar, alabar, embiar* y por otra *guisar, esconderse, dormir*. Tampoco falta, como destaca Botta en el *Cancioneiro* de Resende, la presencia de términos “de especialidad” que concuerdan con los utilizados en poemas de tema jurídico, musical, o teatral.

Muy interesantes en las rúbricas de los *Cancioneros* son las expresiones que sirven para no repetir lo mismo (*otro/a del mismo, dicho, suyo*) y que están relacionadas con la naturaleza de discurso escrito de las colecciones poéticas de la que trata Tato.

Las rúbricas de los pliegos de romances suelen ser distintas: la variedad léxica es menor por un lado porque falta el elemento explicativo, y por otro porque en la mayoría de ellas los lemas se repiten al acudir a una serie de fórmulas estándar. Esto conlleva que unos elementos siempre estén presentes: el nombre de los géneros (*romance, glosa, villancico*), unos adjetivos y adverbios “publicitarios” muy repetidos (*gentil, nuevo, sentido, agradable, nuevamente*), verbos relacionados con la creación poética (*trobar, glosar*) o con la ordenación de los textos (*comenzar, seguir*) y los adverbios actualizantes *aquí* y *ahora*, indicadores de la forma de vender los pliegos y de pregonar sus títulos por la calle. Además contienen un buen caudal de nombres propios, pues a menudo se indica el texto a través del nombre del protagonista.

Un caso aparte es el de las letras de justadores, pues como ya dijimos, se trata de unas rúbricas que suplen la parte visual y por lo tanto suelen limitarse a mentar el objeto que lleva pintado o bordado encima quien actúa. Al tratarse de referentes muy dispares, aunque

todos dotados de fuerza simbólica, las rúbricas presentan una gran variedad de sustantivos. Los verbos en cambio siempre son los mismos: *sacar* y *traer* en español, *trazer* y *levar* en portugués (en el caso del *Cancioneiro* estudiado por Botta). Resende no parece interesado en mencionar los colores, mientras que las rúbricas del *Cancionero General* de Castillo son más prolijas, al detallar el color de cada uno de los objetos nombrados.

Por último, el léxico de las rúbricas de prosa -las de *La Celestina* y de *La Lozana andaluza*- es apenas comparable con el de las de poesía: por su función de acotación y de “sumario” (según las define el mismo Rojas) de la narración, en ellas predominan los verbos. En los Argumentos de *La Celestina* son muchos y muy variados los verbos de movimiento (*ir, venir, andar, entrar, llegar, sobrevenir, caer, retraerse*), junto con otros que sirven para adelantar la acción de cada Auto. La otra categoría muy representada en los Argumentos de la obra de Rojas, claro está, es la de los antropónimos, los de los personajes. Los adjetivos están más bien ausentes, pues van escritos en un estilo muy escueto y seco (aunque menos los de la *Tragicomedia*). En el léxico de las rúbricas de *La Lozana andaluza* merman los verbos ya que los epígrafes de Delicado suelen tener otras funciones, entre ellas la de mostrarnos la ironía del autor-editor.

* * *

A lo largo de los años que han visto la presentación en Congresos y la publicación de estos diez estudios, se ha asistido a una gran proliferación de trabajos sobre rúbricas en el campo hispánico y románico, según se comprueba en las notas de Botta y Tato, quienes han añadido algunas novedades bibliográficas en esta reimpresión (por ejemplo «Paratesto», una revista dirigida por Marco Santoro que se estrenó en 2005, o congresos sobre el tema como uno internacional celebrado en Roma en 2004).

Este volumen ofrece, pues, una mirada sobre una parte de esta proliferación, y pretende mostrar los distintos enfoques con los que se ha estudiado el tema y la variedad de géneros en los que se ha investigado. Variedad de voces, pero unidad de fondo, porque los diez

trabajos concuerdan todos sobre la importancia de este aspecto textual y sobre el método para abordarlo, y son bella muestra, además, de constantes contactos entre las autoras, tanto a nivel científico como a nivel personal.

[A.G.]

I

POESÍA

Cleofé TATO

Leyendo ID 0128 “Amor cruel e brioso”, de Macías*

De esta composición se conocen cinco testimonios, todos ellos manuscritos (PN1, MN15, MN65, LB2 y ME1), y ha sido citada, además, por Santillana en su *Querella de amor* (ID 0127 “Ya la gran noche pasava”) y en su *Carta-proemio* (SPC), por Alfonso Enríquez en ID 0135 “En el nombre de dios de amor” y por Alfonso de Montoro en ID 2519 “Ay cuitado agora siento”¹; de ello puede deducirse que fue un

* Agradecí a Patrizia Botta su generosidad y su saber durante la cita *Canzonieri iberici* (Padova-Venezia, 2000); revalido y acreciendo ahora mi deuda de gratitud con ella. Este trabajo, inscrito, como los que siguen, en mi investigación sobre rúbricas (véase Cleofé TATO, *Las rúbricas de la poesía cancioneril* en este mismo volumen, núm 2, nota inicial), se publicó en las *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, Noia, Toxosoutos, 2005, III, pp. 547-562; introduzco aquí algunas modificaciones. Como es habitual, sigo las convenciones de Brian Dutton tanto para referirme a los textos como a sus fuentes (Brian DUTTON con Jineen KROGSTAD, ed., *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991).

¹ Hay edición crítica de la poesía de Macías: *Macías: l’esperienza poetica galego-castigliana*, ed. Andrea ZINATO, Venezia, Cafoscarina, 1996, esp. pp. 76-78, por donde cito; también Ricardo POLÍN incluye la producción de este autor en su *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450): Corpus lírico da decadencia*, A Coruña, Edicións do Castro, 1997, esp. p. 262. Para el análisis de la tradición textual de la obra del poeta, véase Andrea ZINATO, *Per l’edizione critica delle poesie di Macías (s. XIV)*, en «Annali di Ca’Foscari», XXXIV, 1-2 (1995), pp. 429-440. Paola ELIA, al editar MN15, incide también en el proceso de la transmisión de los textos de Macías;

texto que conoció un proceso de difusión nada desdeñable. La lengua en que está escrito nos acerca hasta esa modalidad híbrida gallego-castellana que se registra en las primeras composiciones cancioneriles, si bien la carga del castellano es muy fuerte; el gallego, como señala Rafael Lapesa, solo asoma en las rimas *forte-corte-sorte-morte* (vv. 30-36)². En cuanto a la forma, aun cuando no se ajusta al patrón tipo, dentro de la producción de Macías es la pieza “que más se acerca a la estructura de la canción castellana”³.

En esta reflexión quiero centrarme en el interés de alguno de los epígrafes que acompaña a ID 0128 “Amor cruel e brioso”, para acabar ofreciendo una lectura de estos versos a la luz de lo que indica la secuencia que presenta el texto en los cancioneros derivados de la labor de Juan Alfonso de Baena⁴. Y lo cierto es que el material epigráfico de

véase *El “Pequeño Cancionero” (Ms. 3788 BNM): Notas críticas y edición*, Noia, Toxosoutos, 2002, pp. 21-28.

² Sigue siendo imprescindible Rafael LAPESA, *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino*, en «Romance Philology», 7 (1953-1954), pp. 51-59 (recogido luego en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, pp. 239-248, por donde cito; véase esp. p. 243). Blanca PERIÑÁN, tomando como punto de partida esta investigación, ofrece un “inventario descriptivo de la escuela gallego-castellana”, en el que, además de recoger los elementos lingüísticos, incorpora las formas métricas y las técnicas de relación interestrófica empleadas en los distintos textos de la escuela gallego-castellana; véase *Lengua y forma poéticas en el “Cancionero de Baena”*, en «Miscellanea di Studi Ispanici», 17 (1969-1970), pp. 25-89. Desde el punto de vista lingüístico, Juan CASAS RIGALL recuerda también lo dicho por Lapesa, si bien precisa que “la vocal tónica es cerrada en *corte* y abierta en las restantes voces” y añade, además, algún otro posible galleguismo; véase *El enigma literario del trovador Macías*, en «El Extramundi y los papeles de Iria Flavia», 6 (1996), pp. 11-45 (la cita corresponde a la p. 21).

³ CASAS RIGALL, *El enigma literario* cit., p. 42. No obstante, este mismo investigador apostilla: “estamos aún ante una tentativa primitiva. La distribución gráfica del poema, la agrupación sintáctica de los versos y la organización de los contenidos nos sitúa en la modalidad, pero, ateniéndose al esquema métrico, las características definitorias de la *canción* no se cumplen por completo”.

⁴ Baena debió de llevar a cabo su compilación de textos entre 1425 y 1430. La copia que conservamos, a la que asignamos la referencia **PN1**, es posterior y, además, no reproduce con exactitud su labor; por otra parte, hacia 1600 existía en El Escorial otro manuscrito relacionado con el trabajo de Baena, si bien, posiblemente, tampoco era el original. Así, pues, aunque la sigla **PN1** solo se aplica a un manuscrito, el título

la poesía cancioneril en general (y, como enseguida se verá, también de la colección de Baena en particular) tiene gran importancia: dejando al margen aquellas rúbricas que simplemente consignan el nombre del autor o el género del texto (elementos, por sí mismos, de gran valor en el estudio literario), merecen ser destacadas las que aportan alguna otra información de interés —sobre todo cuando facilitan datos que no se deducen de la lectura del texto al que acompañan—, aquellas que se ha dado en llamar *rúbricas explicativas*⁵. Analizar la información particular que nos proporcionan lleva, en ocasiones, a una interpretación concreta del poema⁶; pero, además, esos epígrafes son objeto de interés en sí mismos: la secuencia que nos ocupa, por ejemplo, ofrece datos que permiten comprender mejor el modo de trabajar de algunos compiladores de cancioneros.

ID 0128 “Amor cruel e brioso”, según queda dicho, conoce más de un testimonio y cuenta con más de una rúbrica. La que corresponde a **PN1** y a otros dos manuscritos con él emparentados (**MN15** y **MN65**)

Cancionero de Baena hace referencia a más de un cancionero —emparentados todos, pero distintos—, lo cual ha causado y sigue causando confusión e inexactitudes; véase Alan DEYERMOND, *La edición de cancioneros*, en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, ed. C. Parrilla et al., A Coruña, Universidade da Coruña, 1999, I, pp. 41-70, esp. p. 45, y del mismo autor *¿Una docena de cancioneros perdidos?*, en «Cancionero General», 1 (2003), pp. 29-49, esp. pp. 30-36. Para el estudio sobre la transmisión textual del *Cancionero de Baena* puede verse Alberto BLECUA, “Perdióse un quaderno...”: *sobre los cancioneros de Baena*, en «Anuario de Estudios Medievales», 9 (1974-1979), pp. 229-266, e ID., *La transmisión textual del “Cancionero de Baena”*, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”*, ed. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 53-83 —en ambos artículos se da cuenta de la bibliografía anterior, que obvio—; también interesa Paola ELIA, *Ancora delle ipotesi sul “Cancionero de Baena”*, en «Annali dell’Istituto Universitario Orientale», XLI (1999), pp. 365-388 e ID. *El “Pequeño Cancionero”* cit., esp. pp. 19-67.

⁵ Véase Elsa GONÇALVES, *O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses*, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, ed. R. Lorenzo, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, VII, pp. 979-990.

⁶ No es, pues, un ejercicio caprichoso intentar leer ID 0128 “Amor cruel e brioso” según la indicación del epígrafe. Aun cuando puedan hacerse otras lecturas, también legítimas, considero necesario no olvidar la que plantea la rúbrica, huella inequívoca de que, en algún momento, alguien hizo esa interpretación.

reza: *Esta cantiga fizo Maçías contra el Amor, empero algunos trovadores dizen que la fizo contra el Rey don Pedro*⁷; en **ME1** se da cuenta únicamente del nombre del autor, *Maçías*, en tanto que en **LB2** falta la rúbrica y los cuatro versos iniciales del poema, lo cual, según señala Casas Rigall, ha provocado que algún estudioso erróneamente añada en la producción de Macías una obra cuyo aparente íncipit (“Abaxóme mi ventura”) corresponde, en realidad, al verso quinto de ID 0128 “Amor cruel e brioso”⁸. Centraré mi atención en el epígrafe que remonta, en última instancia, a la primitiva compilación llevada a cabo por Juan Alfonso de Baena.

Es preciso subrayar que en este rótulo se ofrecen datos no explicitados en el texto poético, lo cual no es un hecho excepcional en **PN1**, sino que ocurre con frecuencia⁹. El epígrafe de ID 0128 “Amor cruel e brioso” no es, pues, un islote textual que, por contraste, sobresalga de entre las demás rúbricas del cancionero, como sucede en algunas colectáneas, sino que semeja un elemento más (y entre muchos) de un programa en el que los epígrafes parecen actuar como introductores de los textos; tal vez también por eso la crítica se ha fijado más en ellos que en otros más comunes en los cancioneros¹⁰.

⁷ Cito siempre los textos de las rúbricas de **PN1** por la edición de Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993; los subrayados ocasionales que figuran en el texto son míos. En cuanto a los corchetes, dejo en cursiva los de los editores y consigno, en cambio, en letra redonda los que se deben a mi intervención y reflejan una supresión de parte del texto de la rúbrica.

⁸ Véase *El enigma literario* cit., p. 18. Es este un ejemplo, de muchos, en que la supresión de la rúbrica origina problemas en la lectura y buen entendimiento del texto.

⁹ Me he referido a las rúbricas de este florilegio en *Cancioneros de autor perdidos (I)*, en «Cancionero General», 3 (2005), pp. 73-120, esp. pp. 109-115, y también brevemente en *Apuntes sobre Maçías*, en «El Confronto Letterario», 35 (2002), pp. 5-31, esp. pp. 22-23.

¹⁰ Un muy distinto tratamiento de las rúbricas se da, por ejemplo, en **SA7**: con algunas significativas excepciones, en ellas suele consignarse la identidad del autor y/o el tipo de texto; me he referido a este asunto en *Las rúbricas de la poesía cancioneril* cit. y en *Huellas de un cancionero individual en el Cancionero de Palacio (SA7)*, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. M. Moreno y D. S.

En otro lugar me he ocupado de las rúbricas que acompañan a los textos de Macías en **PN1**¹¹; y es que en esta colectánea abundan, como he anticipado, las rúbricas largas y detalladas, en las que muchas veces se nos proporciona información extratextual a propósito de las circunstancias que rodean la gestación del poema. Sin embargo, en lo que toca a Macías –un poeta famoso por su vida y por su obra en el momento en que se lleva a cabo la compilación–, apenas se facilitan pormenores biográficos y tampoco se nos habla de lo que motivó la redacción de los textos. En realidad, la información que se aporta en las secuencias que preceden a sus piezas es casi siempre deducible de la lectura de los versos que siguen; solo en el caso de ID 0128 “Amor cruel e brioso” encontramos datos extratextuales de notable interés.

Esta parquedad de noticias apreciable en la mayoría de las rúbricas de Macías es llamativa¹²; sobre ello incidió ya Alberto Blecua, quien se fijó en ellas al tratar de la relación entre el *Cancionero de Baena* y el perdido cancionero que figuraba en El Escorial hacia 1600: la fórmula *Cantiga de ... para su amiga*, empleada solo en la producción de Macías, el Arcediano de Toro y Ferruz (todos ellos desprovistos de rúbrica general en el cancionero), contrasta por su simplicidad con la más habitual en la antología *Esta cantiga fizo...*, *Este dezir fizo...*; ello se explica, a su juicio, si se considera que estamos ante añadidos posteriores¹³.

Ahora bien, no necesariamente todas las rúbricas que en **PN1** presentan la producción de Macías habrían sido añadidas después. De hecho, esa inhabitual fórmula *Cantiga de Macías para su amiga* solo se localiza en dos textos suyos (ID 0131 “Cativo de miña tristura” e ID 0447 “Ay señora en que fiança”); en el resto de sus piezas encontramos expresiones usuales a lo largo del cancionero: la manifestación de duda en ID 0128 “Amor cruel e brioso”, de la que enseguida trataré (*algunos*

Severin, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005, pp. 59-89, esp. pp. 72-76.

¹¹ Véase TATO, *Apuntes* cit.; allí desarrollo más extensamente algunas de las ideas que ahora me limito a esbozar.

¹² Así como el hecho de que falte una rúbrica general que presente el conjunto de su producción; véase TATO, *Apuntes* cit., p. 23.

¹³ Véase BLECUA, “*Perdióse un quaderno...*” cit., p. 266.

[...] *dizen que la fizio*); consideraciones de orden estilístico en ID 0130 “Con tan alto poderio” (*la qual [cantiga] es bien fecha e bien asonada*), frecuentes en la antología; o afirmaciones de carácter general omnipresentes también en el florilegio (*Esta cantiga fizio e ordenó*). Esto me mueve a pensar que tales epígrafes han sido enunciados por la misma persona que ha formulado la mayoría de los de la antología – nada, al menos, lo contradice–, que, por el momento, identificaré, como convencionalmente viene haciéndose, con Juan Alfonso de Baena¹⁴.

La rúbrica de ID 0128 “Amor cruel e brioso”, pese a no ser excepcional en la colectánea, según se ha visto, no es tampoco una más: resulta especialmente valiosa por varios motivos; tal vez el principal tenga que ver con las noticias que aporta sobre el momento histórico en que vivió Macías: esta breve secuencia ha sido uno de los argumentos que ha servido para rebatir la tesis que situaba a nuestro autor entre los primeros trovadores del XV, pues, según se desprendía de la versión de su vida proporcionada por Argote de Molina, había estado al servicio de Enrique de Villena¹⁵. El hecho de que, como se señala en este breve título, esta cantiga hubiese sido escrita contra el rey don Pedro echa por tierra esta idea y nos lleva a un momento muy anterior; fue este uno de los fundamentos que permitió a Hugo Rennert

¹⁴ Quien, sin embargo, no habría sido el promotor de todos los incluidos en **PN1** (baste recordar los que preceden a los textos de Juan de Mena, material adicionado con posterioridad); véase al respecto TATO, *Cancioneros de autor* cit., pp. 109-110, esp. n 139.

¹⁵ Y el marqués de Pidal, que creía a Macías un autor del XV, percatándose de la contradicción, comentaba: “El epígrafe de esta composición debe de estar alterado, o no ser su autor Macías; pues no es de suponer que este trovador alcanzase los tiempos de D. Pedro el Cruel. Este rey murió en 1369 y D. Enrique de Aragón, cuyo paje o escudero fue Macías, murió en 1434, habiendo ocurrido algunos años antes el desastroso suceso que, según los escritores de la época, terminó los días del enamorado poeta»; véase *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios*, ed. Pedro José Pidal et al., Madrid, Rivadeneyra, 1851, p. CLXXXIX. Años después, José María Azáceta subrayó en su edición de **PN1** el acierto que, a su juicio, merecen las consideraciones de Pidal y aún añadía: “La misma rúbrica parece poner un poco en duda, al hacer una atribución de segunda mano, que el poema fue destinado a dicho Rey” (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, C.S.I.C., 1966, II, p. 675).

situar a Macías entre 1340 y 1370¹⁶. Tras Rennert, para ubicar a este autor se ha admitido generalmente la validez de la información facilitada por este epígrafe, que, sin embargo, ha sido olvidado a la hora de tratar sobre otros aspectos¹⁷.

Y pasaré a destacar alguno de esos aspectos. En esta oportunidad, Baena nos transmite una cierta inseguridad, ya que, en primer lugar afirma *Esta cantiga fizo Maçias contra el Amor*, para luego objetar *empero algunos trovadores dizen que la fizo contra el Rey don Pedro*. Esa segunda parte de la construcción produce vacilación, duda, tanto por la contradicción que en sí encierran los dos miembros de la adversativa, como por la imprecisión del indeterminado *algunos* que acompaña a *trovadores*: solo algunos trovadores, no todos, mantendrían esa idea.

Lo cierto es que en el *Cancionero de Baena* se registran rúbricas en las que aflora la existencia de desacuerdos o diferencias de opiniones en los receptores de poesía cancioneril¹⁸. En el epígrafe de

¹⁶ Véase Macías “O Namorado”. *A Galician Trobador*, Privately printed, Philadelphia 1900 (la traducción castellana, por la que cito, es de José Carré Alvarellos, A Coruña, Ferrer, 1904, p. 27). De aceptar la datación que se desprende de la rúbrica, hay, además, que precisar que Macías es un poeta que compone versos entre 1350 y 1369 (véase ZINATO, *Macías* cit., p. 16): por entonces sería ya adulto. POLÍN, sin embargo, comenta a propósito del epígrafe y de la cronología en él implícita: “Certamente, parece existir un desfase cronológico evidente que impide que se cumplan os termos da rúbrica no que fai referencia ao rei Pedro I” (*Cancioneiro galego-castelán* cit., p. 265).

¹⁷ Así Henry R. LANG se acoge a la información de esa rúbrica y a la mención de Santillana en su *Carta-proemio* para situar la etapa productiva de Macías entre 1360 y 1390; véase *Cancioneiro gallego-castelano: The Extant Galician Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450)*, New York-London, Charles Scribner’s Sons, 1902, p. 161. También Carlos MARTÍNEZ-BARBEITO revalida la argumentación de Rennert y cita explícitamente la rúbrica del texto; *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1951, pp. 21-22 y 27.

¹⁸ Recuérdense, entre otras, la que precede a ID 1373 “El dios de amor el su alto imperio” (*Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [] e otros dizen que lo fizo a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizo a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso*), o la que presenta ID 1185 “En muy esquivas montañas” (*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez, e dizen algunos que la fizo por ruego del Conde don Pero*

ID 0128 “Amor cruel e brioso” la incertidumbre se refiere a cómo ha de leerse y entenderse el texto¹⁹. Por otra parte, al igual que sucede en algunos otros casos, Baena, al tiempo que con su rúbrica siembra la duda, deja constancia del canal por el que recibe la noticia sobre esa posible interpretación: el dato le llega oralmente; se constata en esa expresión *algunos trovadores dizen*, fórmula que se repite con variantes –*dizen algunos, diz que*– en otras rúbricas. Se diría que, de este modo, el escribano Juan Alfonso quiere transmitirnos que no ha podido contrastar esa información que ha tenido ocasión de conocer. Pero, en el caso de ID 0128 “Amor cruel e brioso”, no solo sabemos que le llega por vía oral, sino que, como he indicado, se nos desvela la fuente de información: esa opinión parece autorizada, pues proviene de sus colegas poetas (*algunos trovadores dizen*). Y el hecho de que sean otros *trovadores* sus informantes avala, a mi juicio, aún más claramente, la consideración y el crédito que ha de dársele a esa posible interpretación del texto de Macías. Pero todo esto, en definitiva, nos habla de la seriedad con que Baena se tomaba la tarea de compilar los textos, la “grand pena” que se menciona tras la tabla que da cuenta de los autores antologados: “Johan Alfonso de Baena lo compuso con grand pena”²⁰.

Finalmente, me importa detenerme en cómo en el rótulo que presenta ID 0128 “Amor cruel e brioso” se señalan dos posibles pautas para la lectura de los versos. Tal como se formula la idea, hemos de entender que la primera de las lecturas es la que propugna Baena (*Esta cantiga fizo Maçías contra el Amor*): estamos ante una oración enunciativa afirmativa, no se siembra ninguna duda sobre esa interpretación (con seguridad, el texto puede ser leído así). Desde este punto de vista, he de recordar que, en alguna ocasión, se apunta en el

Niño quando era desposado con su muger doña Beatriz [...]. Para otros ejemplos, véase TATO *Cancioneros de autor* cit., pp. 108-110.

¹⁹ Hoy, como he indicado, nadie parece dudar de que Macías sea un autor de la época de Pedro I; según precisa Vicenç BELTRAN, posiblemente el “más antiguo del *Cancionero de Baena* y, en general, de la escuela gallego-castellana” (*Poesía española 2: Edad Media: Lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 181).

²⁰ Me he acercado al proceso de compilación de materiales llevado a cabo por Baena en *Cancioneros de autor* cit., pp. 104-116.

epígrafe una idea que es rechazada a renglón seguido, como si se pretendiese desmentirla; así, antes de ID 1199 “Noble vista angelical” se lee: *Este dezir dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino al Rey don Enrique, padre del Rey nuestro señor, quando estava en tutorías; pero non se puede creer que lo él feziessse, por quanto va errado en algunos consonantes, non embargante qu’el dezir es muy bueno e pica en lo bivo*²¹. Por otra parte, la lectura de Baena resulta ser la más obvia: se trata de una diatriba contra el Amor que contiene los tópicos convencionales de este tipo de composición²². Pero Juan Alfonso abre la puerta a otra interpretación al añadir la objeción que anuncia la adversativa: el texto puede entenderse como una queja contra Pedro I²³. Esta, sin duda, no es su interpretación, pero no quiere dejar de consignarla, quizás porque es consciente de la plurisignificación del texto.

De aceptar que, en efecto, Macías escribe contra don Pedro, estaríamos ante un poeta que, en pleno conflicto entre los hijos de Alfonso XI, mantuvo una actitud de compromiso con la facción rebelde; sabríamos, así, algo más de su existencia. No obstante, según Dutton y González Cuenca, “La sugerencia del título en PN1 [...] tiene visos de ser propaganda posterior de los partidarios de los Trastámaras”; esto es, Macías no habría escrito la pieza para vituperio de Pedro I, sino que la facción Trastámara la habría querido entender así²⁴. Y lo cierto es que, a fines del XIV, con una finalidad

²¹ Véase sobre este ejemplo TATO, *Cancioneros de autor* cit., p. 107, esp. n. 134.

²² En el *Cancionero de Baena* hay otros textos similares y, de hecho, en alguna de las rúbricas que los presentan se aprecia que su especificidad temática es tomada como rasgo identificador; antes de ID 1457 “Non quiero nin amo de ti ser conquisto” se lee: *Este dezir fizo e ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera comendador susodicho como a manera de requēsta que tomava contra el Amor, afeándolo e diziendo mal d’él, e provándole sus males e daños por las corónicas e escripturas antiguas. El qual dezir es bueno e bien fecho segunt la invención d’él, e contra el Amor ay otros dezires.*

²³ La preposición *contra* puede tener en la época el sentido de ‘para’, pero, dado que en la tesis de la adversativa significa ‘contra’, parece lógico que se mantenga ese mismo sentido en la antítesis.

²⁴ Véase DUTTON Y GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* cit., p. 548. Pero ya Martínez-Barbeito advertía: “No creemos que esta canción se dirigiera al Rey don Pedro, porque en su tiempo no estaba aun formada del todo la

propagandística, se pone en circulación alguna profecía sobre el Anticristo que tiene como eje el conflicto entre Pedro I y su hermanastro Enrique; por esas mismas fechas se oírían todavía los romances sobre don Pedro; también entonces pudo haberse dado un proceso similar en el ámbito historiográfico²⁵. No sería imposible que, igualmente hacia esa época, ID 0128 “Amor cruel e brioso” se leyese como texto *contra el Rey don Pedro*²⁶. Y es que el conflicto dinástico iniciado con el regicidio de Montiel pervive largo tiempo y acaba resolviéndose bastante después, cuando, en 1388, contrajeron matrimonio los nietos del vencedor y del vencido, Enrique III y Catalina de Lancaster: hasta entonces las hostilidades persistieron; todavía en 1386 Juan de Gante, duque de Lancaster y yerno del malogrado Pedro I, desembarcó en Galicia con el objetivo de ocupar el trono²⁷. Pero, en definitiva, lo importante no es dilucidar exactamente

leyenda negra de crueldades e injusticias que posteriormente tomó vuelo; gracias sobre todo a las mercedes que repartió aquel inteligente precursor de la moderna propaganda política que se llamó don Enrique de Trastámara. Más bien nos parece un desahogo de Macías frente a sus contratiempos sentimentales, no pequeños si es cierto cuanto se refiere de su vida” (*Macías El Enamorado* cit., p. 61).

²⁵ Juan Alcina recuerda la simultaneidad de los dos primeros fenómenos: “La propaganda contra el rey, de origen noble y ligada con frecuencia a Cataluña, consistió en la divulgación de profecías que anunciaban su caída y la composición de romances hostiles al rey”; véase *Romancero viejo*, ed. Juan ALCINA, Barcelona, Planeta, 1987, p. 223. Acerca de las profecías sobre el Anticristo, véase José GUADALAJARA MEDINA, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996, esp. pp. 226-227. Sobre la historiografía petrista, véase Juan Carlos CONDE, *Una lanza por la existencia de una historiografía petrista sojuzgada: ecos y rastros en la historiografía del Cuatrocientos castellano*, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, I, pp. 511-522.

²⁶ Y tampoco es extraño que Baena no excluya esa lectura en clave política, pues hay otros ejemplos en su cancionero que evidencian su interés al respecto; véase Vicenç BELTRAN, “*La poesía es un arma cargada de futuro*”: *poética y política en el “Cancionero de Baena”*, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”*, ed. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 15-52.

²⁷ Véase Julio VALDEÓN, *Castilla se abre al Atlántico: De Alfonso X a los Reyes Católicos*, en *Historia de España*, Historia 16 1995, 10, p. 32. A propósito de la figura histórica de Pedro I es abundante la bibliografía; puede verse una aproximación en

cuándo, cómo y por qué se propició la lectura sugerida en la rúbrica, sino tan solo destacar que en algún momento alguien entendió así la pieza.

Ahora bien, cabe pararse a pensar de qué manera puede tomarse este poema como una composición escrita contra el rey Pedro, aspecto sobre el que, hasta ahora, no se ha incidido y que, sin embargo, no carece de relevancia. Me permito, en este breve análisis, recordar algunas de las características del poema. El nombre del monarca no se menciona en ninguna ocasión fuera del epígrafe, ni tampoco se alude a algún otro personaje del momento ni a ningún hecho preciso; aparentemente, nada hay en el cuerpo del poema que nos lleve a un vilipendio de Pedro I. A la vista de la situación, podría pensarse que estamos ante un caso de rúbrica fallida, si bien la tesis de la adversativa (*Esta cantiga fizo Maçias contra el amor*) armoniza sintáctica y semánticamente con la antítesis (*empero algunos trovadores dizen que la fizo contra el rey don Pedro*): esto es, la rúbrica en sí misma no está desprovista de coherencia; el problema se da cuando intentamos aplicarla al contenido de los versos y pretendemos entenderlos según la pauta de sentido señalada en la antítesis de la adversativa. Por otro lado, negar globalmente la validez del epígrafe no parece procedente, ya que, según he indicado, los datos históricos que en él se aportan sí han sido comúnmente aceptados: es preciso, pues, aceptar esa información e intentar encontrar el camino que lleve a esa interpretación que algunos trovadores hacían.

Tal vez en la tercera estrofa pueda entenderse que, con el políptoton nominal “Rey eres sobre los reyes”, se está haciendo referencia a Pedro I (“Rey eres sobre los reyes / coronado Enperador”); esa fórmula que, sin la segunda parte de la rúbrica, atribuiríamos al Amor, puede tomarse, haciendo caso de la indicación previa, como una interpelación directa al monarca castellano. Y es que, aun cuando este nunca fue coronado emperador, este falso dato, si la rúbrica se añadió con posterioridad a su muerte, no estorbaría en exceso, puesto que la

Julio VALDEÓN, *Pedro I El Cruel y Enrique de Trastámara: ¿La primera guerra civil española?*, Madrid, Aguilar, 2002. Sobre su hermanastro, del mismo autor, *Enrique II (1369-1379)*, Palencia, Diputación Provincial-Editorial Olmeda, 1996.

realidad histórica, algo lejana ya, resultaría poco nítida: lo importante literariamente sería destacar el poderío del rey (cosa que, sin duda, se conseguía titulándolo de emperador), y no ajustarse fielmente a la verdad de los hechos²⁸. Y es que, al decir de Francisco Rico, “La verdad de la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad de la historia”²⁹.

Igualmente, la constante alusión a la crueldad podría sugerir la imagen de Pedro I; de hecho, llama la atención el número de veces que figura el lexema de esta palabra³⁰. Recuperaré algunas de ellas: “Amor *cruel* e bryoso / mal aya la tu alteza” (vv. 1-2), “Amor, por tu fallimiento / e por la tu grant *crueza* / mi coraçón con tristeza / es puesto en pensamiento” (vv. 9-12), “So la tu *cruel* espada / todo omne es en omildança, / toda dueña mesurada / en ty deve aver fiança” (vv. 21- 24), “Ves, Amor, por qué lo digo, / sé que eres *cruel* e forte, / adversario o enemigo / desamador de tu corte” (vv. 29-32). La crueldad se recuerda, además, en otros momentos mediante otras expresiones: “todos han de ty pavor” (v. 16), “quien te sirve en gentyleza / por galardón le das morte” (vv. 35-36). La corte del Amor que aparece en

²⁸ En el ciclo de romances que giran en torno a la figura de Pedro el Cruel, a los que enseguida me referiré, se observa un fenómeno similar: María de Padilla, la amante de don Pedro, se presenta como la culpable e instigadora de las muertes del maestre don Fadrique y de la reina Blanca de Borbón, en las que no tomó parte (véase un breve comentario al respecto en *Romancero*, ed. Giuseppe DI STEFANO, Madrid, Taurus, 1993, p. 260).

²⁹ Francisco RICO, *Las endechas a la muerte de Guillén Peraza*, en *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 95-168; la cita en la p. 108. Con todo, no debe olvidarse tampoco que el presentar al Amor como emperador no es un elemento ajeno a los decires contra el Amor; así, en ID 1479 “Del todo non es curada”, de Gómez Pérez Patiño, se le reprocha: “[...] debes aver corona / d’emperador muy loado” (vv. 27-28; cito estos versos por la edición de DUTTON y GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* cit., p. 634).

³⁰ Por más que la crueldad como cualidad característica del Amor es tópico común. Sebastián de Covarrubias, al comentar el adjetivo, recuerda incluso: “Al amor dan los poetas renombre de cruel”, para, de inmediato, mencionar a Virgilio; véase *Tesoro de la lengua castellana (1611)*, ed. F. C. R. MALDONADO, revisada por M. CAMARERO, Madrid, Taurus, 1994, s. v. *cruel*.

Patrizia BOTTA

Los epígrafes en *La Celestina* (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)*

En este *Simposio sobre Edición de Textos Medievales*, que en su cuarto día se dedica a *La Celestina* (=LC), trataré un tema que en su conjunto ha sido poco estudiado hasta la fecha: el del material epigráfico, o extra-textual, de que la obra está dotada, que aunque no siempre sea de autor, acaba formando parte del conjunto del ‘texto’ de LC, y suele acogerse en todas las ediciones, tanto antiguas como modernas.

Por ‘material epigráfico’ entiendo varias partes que constan desde época muy temprana:

- A) los títulos con que la obra se presenta en las portadas (o en el *incipit* de su fase manuscrita);
- B) los subtítulos que los acompañan;
- C) el *Argumento*, que llamamos *General*;
- D) las rúbricas que se anteponen a ciertos textos en prosa y verso;

* Plenaria leída en el Congreso “Centenario de la muerte del Cid. Simposio Internacional sobre Edición y Comentario de Textos Medievales Españoles. El *Poema de Mio Cid*, *Libro de Buen Amor* y *La Celestina* (Madrid, C.S.I.C., Inst. de Filología, 20-23 de septiembre de 1999)” y publicada en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: “Mio Cid”, “Buen Amor” y “Celestina”*, ed. M. Criado de Val, Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 237-264.

E) los *Argumentos* que preceden cada acto, precedidos a su vez por un epígrafe;

F) las *dramatis personae* o el elenco de interlocutores que les sigue (generalmente cada uno con su taco);

G) también cabe mencionar las ilustraciones, que, además del caso del taco con su nombre, a veces acusan una íntima conexión de texto e imagen -como las de Valencia 1518 estrechamente vinculadas con los epígrafes, que comentaré sólo brevemente porque el de las ilustraciones es, en realidad, un tema aparte, que sale de los límites del material epigráfico para pasar al campo del texto icónico que comenta y amplifica el texto escrito, y es tan amplio que merece estudiarse por separado.

Más adelante en la historia textual, aparecen otros epígrafes de tradición tardía:

H) los titulillos que van rezando “Auto I”, “Auto II”, etc., para guiar al lector en su lectura¹;

I) los repartos que van presentando, todos juntos, a los interlocutores de la obra².

En línea general, aquí no me ocuparé ni de ilustraciones (que llevarían por otros caminos), ni de epígrafes de tradición tardía, como titulillos y repartos (por ser evidentes añadidos posteriores). Y tampoco me ocuparé, claro está, de otra clase de material extra-textual como son

¹ Sólo hacia la mitad del XVI empiezan a aparecer los titulillos en varias ediciones, primero con el texto “Auto I”, “Auto Segundo”, etc., y luego rezando *Tragicomedia de Celestina*. Entre ellas, las de Amberes 1539, Amberes s.d., Amberes 1545, Zaragoza 1545, Venecia 1553, Venecia 1556, Cuenca 1561, Barcelona 1561, Sevilla 1562, Amberes 1568, Salamanca 1569, Salamanca 1570, Toledo 1573, Sevilla 1575, Salamanca 1575, Salamanca 1577, Medina 1582, Barcelona 1585, Alcalá 1586, Salamanca 1590, Alcalá 1591, Tarragona 1595, Sevilla 1596, Plantiniana 1599, Zaragoza 1607, Madrid 1619, Milán 1622, Madrid 1632 y numerosas traducciones.

² Por lo que concierne al reparto, aparece él también hacia la mitad de la centuria, constandingo, con distintas modalidades, a partir de la edición de Venecia 1553, y luego en las de Venecia 1556, Plantiniana 1599, Milán 1622, y entre las traducciones, la francesa de 1578, la inglesa manuscrita de h. 1598, la latina de 1624, y la inglesa impresa de 1631.

colofones o marcas del impresor que declaran datos editoriales, ni tampoco de tablas, registros, o licencias de tradición tardía. Sólo hablaré de los epígrafes primitivos (A,B,C,D,E,F) que se insertan dentro del texto mismo y lo van calificando o subdividiendo a los ojos del lector.

El tema de la titulación y de la rubricación de un texto antiguo, dicho sea de paso, ha llamado y sigue llamando la atención de los estudiosos: fuera de *La Celestina*, y para citar unos pocos ejemplos, baste con recordar el estudio de Elsa Gonçalves sobre la rubricación de la lírica gallego-portuguesa³, o los recientes trabajos sobre los epígrafes del *Libro de Buen Amor* de Jeremy Lawrance⁴ y de César Domínguez⁵, o la misma mesa redonda que a ello dedica este Simposio⁶, o el estudio de Manuel Alvar sobre la rubricación del *Cancionero de Baena*⁷, o la de los cancioneros estudiada por Ana María Gómez Bravo⁸, o lo que apuntaba Francisco Rico para el caso del *Lazarillo*⁹, o Martín de Riquer para las rúbricas del *Quijote*¹⁰, o incluso en un campo románico más general, el

³ Elsa GONÇALVES, *O sistema de rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses*, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, ed. R. Lorenzo, A Coruña 1994, VII, pp. 979-990. Cf. también María Ana RAMOS, *L'éloquence des blancs dans le chansonnier d'Ajuda*, en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983), VIII (1986), pp. 217-224.

⁴ Jeremy LAWRENCE, *The Rubrics in MS S of the “Libro de buen amor”*, en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 227-252.

⁵ César DOMÍNGUEZ, “*Ordinatio*” y rubricación en la tradición manuscrita: el “*Libro de Buen Amor*”, y las cánticas de serrana en el Ms S, en «*Revista de Poética Medieval*», 1 (1997), pp. 71-112.

⁶ La mesa redonda *Las rúbricas y el colofón del Códice de Salamanca* se celebró en este mismo Simposio la tarde del miércoles 22 de septiembre.

⁷ Manuel ALVAR, *La nueva maestría y las rúbricas del “Cancionero de Baena”*, en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, I, pp. 1-24. Cf. además Claudine POTVIN, *Les rubriques du “Cancionero de Baena”: étude pour une gaie science*, en «*Fifteenth Century Studies*», II (1979), pp. 173-183.

⁸ Ana María GÓMEZ BRAVO, *Preceptiva y poética en las rúbricas de cancionero*, comunicación leída en el *XI Colloquium del Medieval Hispanic Research and Seminar*, London, Queen Mary and Westfield College, 1-2 de julio de 1999.

⁹ Francisco RICO, ed. *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987.

¹⁰ Martín de Riquer, ed. *Don Quijote*, Madrid, Planeta, 1980.

congreso de Bressanone organizado por Folena y que versaba sobre *Il titolo e il testo* y las relaciones entre uno y otro¹¹.

Viniendo a LC, sobre este tema poseemos algunos trabajos sueltos que estudiaron tal o cual aspecto: así, hubo quienes se ocuparon del título de la obra, como Whinnom¹², Berndt Kelley¹³ y Lawrance¹⁴ entre otros, y quienes se ocuparon de los *Argumentos*, como Gilman¹⁵, Rumeau¹⁶, Marciales¹⁷, Rank¹⁸ y Whinnom¹⁹. Yo misma, en trabajos recientes, estudié algunos aspectos del material epigráfico, como el subtítulo del nuevo ejemplar de Zaragoza 1507²⁰,

¹¹ *Il titolo e il testo*. Atti del XV Convegno Interuniversitario coordinato da Gianfranco Folena (Bressanone 1987), Univ. Padova, Editoriale Programma 1992. Véase además Germán ORDUNA, *La "collatio" externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el "stemma codicum"*. *Crónicas del Canciller Ayala*, en «Incipit», III (1983), pp. 3-53.

¹² Keith WHINNOM, "La Celestina", "The Celestina", and L_2 Interference in L_1 , en «Celestinesca», 4.2 (nov.1980), pp. 19-21.

¹³ Erna BERNDT KELLEY, *Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas*, en «Celestinesca», 9.2 (1985), pp. 3-46.

¹⁴ Jeremy LAWRENCE, *On the Title Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P.E. Russell on his eightieth birthday*, Tredwer, The Dolphin Book, 1993, pp. 79-92.

¹⁵ Stephen GILMAN, *The "argumentos" to "La Celestina"*, en «Romance Philology», VIII (1954-1955), pp. 71-78, reed. como Apéndice II, *Los "Argumentos" de "La Celestina"* en "La Celestina": arte y estructura, trad. esp. de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Taurus, 1974, pp. 327-335. Citaré a partir de la trad. esp. de 1974.

¹⁶ A. RUMEAU, *L'introduction à "La Celestine": "...una cosa bien escusada..."*, en «Les Langues Néo-Latines», LX (1966), pp. 1-26.

¹⁷ Miguel MARCIALES, ed. *La Celestina*, Illinois U.P., 1985, capp. *Argumentos*: I, pp. 44-49, 176-180, 202-204.

¹⁸ Jerry R. RANK, *The "Argumentos" of the "Celestina"*, en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, *Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 387-395.

¹⁹ Keith WHINNOM (ed. A. D. Deyermond), *The "Argumento" of "Celestina"*, en «Celestinesca», 15.2 (1991), pp. 19-30.

²⁰ Se trata del ejemplar completo de *Preliminares* que se vendió en Londres en el verano de 1998 y ahora se guarda en la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo. Una primera noticia bibliográfica fue dada por Julián MARTÍN ABAD, *Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con "La Celestina" de 1507)*, en «Pliegos de Bibliofilia», 4 (4º trimestre 1998), pp. 5-19, a la que siguió mi estudio junto con Víctor INFANTES, *Nuevas bibliográficas de la "Tragicomedia de Calisto y*

o como las rúbricas de la mano de Proaza²¹, o como los titulillos y los repartos de tradición tardía²².

Pero más allá del enfoque de detalle, lo que intentaré será bosquejar una visión de conjunto de todo ese material celestinesco, y precisar cómo y cuándo aparece cada cosa en la compleja historia de la obra, para tratar de entender qué debe hacer con ello el editor cuando procede a editar el texto. Porque, de hecho, lo primero que se nos plantea es una cuestión de autoría, de pertenencia: ¿quiénes escriben esos materiales? ¿quiénes titulan la obra? ¿quiénes resumen los autos en los argumentos? ¿quiénes dividen el texto? ¿quiénes son los que anteponen rúbricas explicativas o atributivas? ¿solía ser tarea editorial o autorial? y además, ¿los epígrafes sufren retoques de peso en la tradición siguiente? ¿hay errores o discordancias entre el título y el texto? ¿hay rúbricas que faltan y se dejaron de poner?

Antes de abordar cuestiones tan complejas, hay que ver en los detalles cómo se presenta el material epigráfico celestinesco de tradición primitiva. Lo he subdividido por categoría: los títulos y los subtítulos (A y B) y el conexo *Argumento* [*General*] (C), las rúbricas (D), los *Argumentos* (E), y los nombres de las *dramatis personae* (F). Por tanto lo consideraré no por su secuencia dentro del texto sino más bien por su tipología y su historia textual, empezando por los títulos y los subtítulos y el adyacente *Arg.*[*General*].

A, B y C) Los títulos: plural, y no singular. ¿Por qué? Por varias razones: en primer lugar ya sabemos que en LC el título se va mudando por voluntad de autor (de *Comedia* pasa a *Tragicomedia* -y así se

Melibeia” (Zaragoza, Jorge Coci, 1507), en «Revista de Literatura Medieval», XI (1999), pp. 179-208, esp. pp. 206-208.

²¹ Cf. mi trabajo *El texto de La Celestina en la edición de Valencia 1514*, en el *Prólogo* a la edición facsímil de Valencia 1514, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, I, pp. 17-29, especialmente pp. 24-26.

²² Cf. mi trabajo junto con Elisabetta VACCARO, *Un esemplare annotato della “Celestina” e la traduzione inglese di Mabbe*, en «Cultura Neolatina», LII (1992), pp. 353-419, especialmente pp. 365-369.

corrige en casi todas las menciones²³). Por tanto, doble denominación por parte de quien la escribe.

En segundo lugar, como ha demostrado ya Berndt Kelley en su amplio panorama del XVI²⁴, el título sufre varios retoques editoriales en la tradición siguiente: de *Tragicomedia* pasa a *Libro* en la edición sevillana de 1518 (la que editó Criado²⁵), y el nombre del personaje de Celestina (que allí se estrena por primera vez, y que comienza a aparecer en las traducciones) de a poco irá suplantando al de la pareja de los dos amantes hasta dominar las portadas españolas de fines del XVI. Y es más: el título también cambia en las citas que se hacen de la obra, de la misma época o posteriores²⁶: si el propio autor la llama *enxemplo, comedia, dulce cuento* y muchas veces *obra*²⁷, Proaza por su parte la

²³ Es de notar que cuando el autor cambia el título de la obra al pasarla de 16 a 21 actos no se aporta la corrección a todas las menciones de la palabra *Comedia*. Tal como lo indica en su *Prólogo* (“llaméla Tragicomedia”), el nombre se muda efectivamente a *Tragicomedia* en las portadas, en el *Síguese* (“Comedia o Tragicomedia”), y en las rúbricas de las *Octavas de Proaza* (“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia”, y “Toca cómo se debía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia”), pero queda invariado en la frase resultante del acróstico (“...Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea...”) y en una de las frases del *Prólogo* (“quando diez personas se juntaren a oír esta comedia”). Por otra parte la palabra perdura en el epígrafe del “Argumento del primer auto d'esta comedia”, que se mantiene en las demás ediciones (salvo la traducción italiana de 1506 que corrige: “Argumento della pria parte de la Tragicocomedia”).

²⁴ Cf. BERNDT KELLEY, *Peripecias de un título* cit.

²⁵ LC, ed. Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 1958 (3ª ed. corregida Madrid, 1970).

²⁶ Sobre este tema además del art.cit. de BERNDT KELLEY, cf. últimamente Joseph T. SNOW, *Hacia una historia de la recepción de “Celestina”*, en «Celestinesca» 21.1-2 (1997), pp. 115-172.

²⁷ Las menciones de la palabra “obra” por parte del autor son las siguientes: *Carta* “tiene de la presente obra”; “aunque obra discreta”. *Acrósticos* “y en obra tan alta”; “la obra presente”; “esta obra a mi flaco entender” (*Trag* “esta obra en el proceder”); “obra de estilo tan alto”. *Prólogo* “si esta presente obra”. También el rubricador (quizás Proaza, cf. *infra*) acude a la misma palabra: *Rúbr. Acrósticos* “en esta obra que escrivió”; “porque se movió a acabar esta obra”; *Rúbr. Concluye* “aplicando la obra”; *Rúbr. Octavas Proaza* “en que la obra se imprimió”; (estr.6ª añadida) “cómo se debía la obra llamar”; y también lo hace Proaza en las estrofas que él mismo escribe: *Octavas Proaza* “con la obra que aquí te refiero”. Por lo que hace a las demás