



ESTUDIOS LITERARIOS

UN RAMILLETE EN MINIATURA EN LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI
(MS. *BRANCACCIANO* VI B 19): UN NUEVO TESTIMONIO DE LA POESÍA DE
ACUÑA, CASTILLEJO, ESPINEL Y GRACIA DEI

A POETIC MISCELLANY IN THE BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI
(MS. *BRANCACCIANO* VI B 19): A NEW TESTIMONY OF THE POETRY OF ACUÑA,
CASTILLEJO, ESPINEL AND GRACIA DEI

ANTONIETTA MOLINARO

Università di Napoli Federico II

antonietta.molinaro@unina.it

ORCID: 0000-0002-0506-2716

Recibido: 03-10-2022

Aceptado: 14-10-2022

RESUMEN

El artículo propone la edición de nueve textos literarios —siete composiciones poéticas y dos cuentecillos en prosa— copiados en los dos folios finales de un cartapacio misceláneo de la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. *Brancacciano* VI B 19). La breve antología, hasta ahora inédita, alberga unas versiones con variantes de algunos poemas ya conocidos de Hernando de Acuña, Espinel y Castillejo junto con nuevas composiciones, una de Pedro de Gracia Dei y otras anónimas, más dos cuentecillos de carácter tradicional. La edición va acompañada de un comentario esencial y unas notas filológicas para cada uno de los textos así como de unas consideraciones finales sobre el conjunto.

Palabras clave: nuevos textos, edición de textos, poemas inéditos, poesía áurea, cuentos tradicionales.

ABSTRACT

The article offers the edition of nine literary texts —seven poems and two short tales in prose— copied on the two final folios of a miscellaneous *cartapacio* from the Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. *Brancacciano* VI B 19). The small anthology, unpublished until now, provides original versions of well-known poems by Hernando de Acuña, Espinel and Castillejo and some new poems, one by Pedro de Gracia Dei and other anonymous ones, plus two folk tales. The edition is accompanied by an essential commentary and philological notes about each poem and some final considerations on the collection.

Keywords: new texts, edition, unpublished poems, Golden Age poetry, folk tales.

La sección de manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli custodia un discreto corpus de cancioneros, romanceros y cartapacios misceláneos que, en su mayor parte, yacen todavía ansiosos por salir a la luz y conquistar la atención de los estudiosos de la poesía áurea. En los últimos años, al lado de algunas ediciones puntuales de uno y otro códice (*Il Cancionero ms. brancacciano VA 16...* 2019; “*Hay una flor que con el Alba nace*”... 2019)¹, se han realizado un par de trabajos de corte bibliográfico (Candelas Colodrón 2019; Molinaro 2022) con el principal objetivo de actualizar y complementar los antiguos catálogos aún en uso² añadiendo unos datos y precisando otros y preparando, de esta manera, el camino a unos nuevos y más eficientes repertorios bibliográficos generales de estas colecciones³. Mientras se alcanza este encomiable resultado, el primer mérito de estas contribuciones es, sin duda, el haber llamado la atención sobre unos testimonios poéticos poco o nada conocidos, que se proponen como fuentes valiosas de la obra de los poetas del canon y, a la vez, como amplia reserva de composiciones inéditas, anónimas o atribuidas, aún por descubrir y estudiar.

Un reciente trabajo de archivo en uno de los fondos más antiguos de la biblioteca, esto es, el fondo *Brancacciano*, nos ha permitido localizar un breve testimonio poético, el ms. VI B 19, que, tras haber sido inventariado por el bibliotecario Alfonso Miola en su *Catálogo topografico descrittivo* —catálogo que, lamentablemente, ha quedado en su mayor parte manuscrito— ha pasado desapercibido durante más de un siglo (Molinaro 2022). En realidad, este códice al que hacemos referencia está dedicado solo en mínima parte a textos literarios, ya que, en cambio, en su casi totalidad, recopila textos de carácter político-administrativo e histórico que remiten a la corte papal y a sus relaciones diplomáticas tanto españolas como italianas.

A pesar de su posición liminal y de su evidente función de relleno, las composiciones poéticas copiadas en los dos folios finales del manuscrito cubren dos áreas diferentes de interés propias de estas fuentes de “transmisión colectiva” (Rodríguez-Moñino 1968: 16) de la poesía áurea que son los cancioneros misceláneos. De hecho, por un lado, algunas remiten a autores de primera y segunda fila dentro del panorama literario de los siglos XV-XVII, tal y como Pedro de Gracia Dei, Hernando de Acuña, Cristóbal de Castillejo y Vicente Espinel y, por el otro, hay composiciones — hasta donde llegamos a conocer— de testimonio único que contribuyen a incrementar el repertorio en continua expansión reconstructiva de la poesía del Siglo de

¹ A los cancioneros ya publicados se añade, por lo menos, la edición *in fieri* del *cancionero hispanosardo*, ms. I E 39 del fondo general (Candelas Colodrón 2019: 146).

² Nos referimos, en concreto, al catálogo del fondo general (Miola 1895) y al del fondo *Brancacciano* (Miola 1899-1900, manuscrito, publicado parcialmente en 1918).

³ Menos recientes, aunque en cierto modo pioneros en este interés hacia los fondos bibliográficos españoles en Italia —que, como es bien sabido, registró, en las décadas sucesivas, muchos e importantes trabajos—, son los capítulos dedicados a la Biblioteca Nazionale di Napoli en el trabajo de Bertini y Acutis (1970: 215-278, 286-312).

Oro⁴. Aún más, la pequeña antología no se limita a transmitir unas cuantas composiciones en verso, sino también da acogida a un par de cuentecillos jocosos de entre los millares que tuvieron circulación por las cortes y las calles del amplio reino de los Austrias.

Así las cosas, preparamos una edición conjunta de estos textos literarios, considerándolos como el que definimos: un ramillete poético en miniatura. Asimismo, optamos por acompañar los textos de un análisis literario esencial y de algunas notas filológicas, con la esperanza de rehuir así la “seca erudición y [el] tufillo positivista” que amenazan —es la penetrante ironía de Carreira (1990: 15)— los trabajos de descubrimiento y edición de unos textos inéditos en nuevas fuentes documentales. Con respecto a esto, los comentarios que se ofrecen a continuación solo pretenden presentar y contextualizar mínimamente cada composición en la tradición métrico-poética de referencia. Las notas filológicas, en cambio, se proponen como reflexiones puntuales sobre la “verità”⁵ de los textos de nuestro testimonio. Concretamente, por un lado, se detectan sus errores más o menos evidentes y se comentan sus variantes más significativas —en los casos de tradición con más de un testimonio— y, por el otro, se presentan y se tratan de legitimar las decisiones editoriales tomadas (Avalle 2002: 139, 145-146).

Conforme a todo esto, el propósito que persiguen las páginas siguientes es doble. Primero, que el manuscrito *Brancacciano* se convierta en un nuevo testimonio de los autores en él representados, para que sus textos se sitúen en esa proficua dialéctica entre la “sincronía del dato” y la “diacronía del processo” (Leonardi 2014: 9) que tan a menudo conforma la tradición textual de los poetas áureos y sean disponibles para interrogarlos sobre la posibilidad última de que escondan “parcelle di luce, frammenti dell’originale” (Avalle 2002: 147). En segundo lugar, consideramos valioso que se publiquen unos cuantos poemas inéditos más de esos afortunados que —con acertadas palabras de Haley— “han sobrevivido a las contingencias y accidentes de las laberínticas trayectorias que sufrieron en sus caminos desde aquellas antiguas páginas”⁶ hasta nuestros días.

1. EL CÓDICE: DESCRIPCIÓN Y CONTENIDO LITERARIO

El ms. *Brancacciano* VI B 19 —según hemos anticipado ya— es solo en mínima parte un testimonio de textos literarios. Bajo esta signatura se conserva un grueso códice facticio, formado por 444 folios, repartidos en fascículos de diferentes tamaños y

⁴ Aprovechamos la ocasión para agradecer al profesor Di Franco quien, tras finalizar nuestra *re-censio* manual en los principales repertorios, catálogos y tablas de primeros versos más en uso, muy amablemente nos permitió consultar, cual comprobación final, el imprescindible banco digital de datos de la poesía áurea BIPA.

⁵ Nos referimos a la que Avalle define “verità dei testimoni” frente a la “verità dei protagonisti” representada por los supuestos originales de un autor dado (2002: 166).

⁶ Ver el discurso general de Haley (2009: 17) sobre la utilidad de los cancioneros misceláneos en relación con la reconstrucción de la obra poética de los autores áureos.

procedencias. A las foliaciones particulares de algunos documentos se añade, en el margen superior derecho, una foliación que abarca secciones más extensas y que parece atestiguar diferentes fases de constitución del códice. Modernamente, se ha añadido una foliación unitaria, a lápiz, en el margen inferior izquierdo. El códice está protegido por tres hojas de guarda anteriores —las primeras dos son modernas, la tercera, antigua— con algunas colocaciones precedentes y unas breves notas en latín; cierran el conjunto dos hojas de guarda, ambas modernas, en blanco.

El estado de conservación es, en general, muy malo. La encuadernación de los fascículos se ha deshecho casi por completo y es imposible determinar con precisión su constitución originaria. Coherentemente con la primera foliación, parece que se han caído una treintena de folios iniciales. El deterioro del papel es tal que dificulta sensiblemente la lectura de algunos textos e incluso el simple acto de hojear las páginas. Asimismo, en algunos casos, la tinta se ha degradado significativamente.

El contenido del cartapacio es misceláneo. Reúne variados documentos burocráticos en italiano, latín o castellano, entre los que destacan algunas relaciones de sucesos de España y cartas y documentos diplomáticos que remiten al entorno eclesástico papal⁷. La encuadernación definitiva tuvo que cumplir un propósito de conservación⁸. Las grafías y la calidad de las hojas son muy distintas y parecen remitir a un arco temporal muy amplio de redacción de los diferentes documentos incluidos. En cuanto a las fechas explícitas de algunos de ellos, las más recientes remiten a los comienzos del siglo XVII y, considerando que los textos literarios —como veremos— datan, en su mayor parte, de unas décadas poco anteriores y que fueron muy probablemente transcritos tras la constitución del conjunto, es verosímil fechar en este periodo la operación de confección material del cartapacio.

Así las cosas, al quedar en blanco, los últimos folios del fascículo final (tamaño 280x200 mm) fueron utilizados para copiar en ellos algunos textos totalmente ajenos a la dimensión burocrática de la mayoría de los otros documentos. Tras el intermedio de un par de recetas en italiano para curar el dolor de la cavidad oral (fol. 441rv) y un folio ocupado exclusivamente con algunas notas extemporáneas (fol. 442rv), se encuentran, en las cuatro caras de los dos folios finales, siete composiciones poéticas y dos breves cuentos en prosa, todos en castellano menos una breve composición en un italiano muy corrompido (fols. 443r-444v). A cada uno de estos

⁷ Un detallado listado de este contenido no literario puede leerse en la descripción del manuscrito realizada por Miola (1899-1900).

⁸ A la espera de que la inmensa tarea de catalogación y digitalización moderna de los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli en el catálogo *Manus Online* finalice, cabe resaltar que la colección *Brancacciana* está formada por un núcleo original de manuscritos e impresos procedentes del legado testamentario del cardenal Francesco Maria Brancaccio, incrementado en los siglos XVI y XVII por diferentes adiciones y donaciones posteriores cuyos detalles quedan todavía sepultados en unos gruesos registros parciales de la época y cuyo detenido y sistemático análisis se espera que llegue a desenredar la madeja de las procedencias (Trombetta 2002: 13-68; Volpi 2005).

dos folios le corresponde una letra diferente. Varios rasgos de la primera mano perfilan la figura de un copista ocasional con una escasa o casi nula competencia literaria; además, a los muchos errores ortográficos y de copia, hay que añadir —como se tendrá ocasión de observar a continuación— la incapacidad absoluta de transcribir un texto en italiano (“Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”). Fue él quien, con una grafía muy densa y reducida, copió la mayoría de los textos: ocho composiciones, seis en verso y dos en prosa, dispuestas en dos o, incluso, tres columnas. El segundo copista, en cambio, copió en el folio final, en una cursiva más grande y elegante, un solo texto, en dos columnas. En este caso también, como se dirá, hay pruebas que excluyen que se tratase de un copista profesional. Ambos copistas son castellanos, aunque no se hayan detectado indicios sobre su procedencia. En la ausencia de otros datos más concretos, considerando la historia del cartapacio, los textos fueron verosímilmente copiados en tierras italianas. En resumidas cuentas, la hipótesis más probable es que se tratase de funcionarios españoles activos en el entorno papal o de estancia en Roma.

Se facilita a continuación un listado topográfico de las nueve composiciones:

1. Otavas [*octavas reales*]: Tan alto es el favor y el bien que siento / de verme cual estoy tan bien perdido (fol. 443ra)
2. Otava [*octavas reales*]: ¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte / si sin verte ha de ser fin de nuestra vida? (fol. 443rb)
3. [*redondillas*]: Yo me partí de Alicante / y en trece días de sorna (fol. 443va)
4. Letras discreptas [*quintilla doble*]: Paz amigos, paz hermanos, / paz hermanos, y no guerra (fol. 443va)
5. Dicho gracioso en letra. Gracia Dei, coronista del rey don Felipe el primero de Castilla, hallándolo muerto en Miraflores, que venía de Flandes a España y le había ofrecido favor, como lo halló muerto, al rey púsole esta letra en su sepulcro. Letra [*copla mixta*]: Flor de las flores florida, / de las flores la mejor (fol. 443vb)
6. Soneto [*tercetos*]: Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi / estauil firma, tuto exuigotito [*sic*] (fol. 443vb)
7. Cuento [*en prosa*]: Una dama tenía dos galanes... (fol. 443vb)
8. Cuento [*en prosa*]: Un portugués andaba muy ‘namorado... (fol. 443vc)
9. [*quintillas con primer verso quebrado*]: En una noche disierta / andábamos otro y yo (fol. 444rv)⁹

2. LOS TEXTOS: UNAS NOTAS LITERARIO-FILOLÓGICAS

Focalizando la atención en los nueve textos de carácter literario, contamos con un conjunto de seis composiciones en verso escritas en castellano —dos en endecasílabos (núms. 1 y 2), cuatro en arte menor (núms. 3, 4, 5 y 9)—, un poema mutilo en endecasílabos en italiano (núm. 6) y dos breves relatos en prosa en

⁹ Para los criterios de edición de los textos, se remite a la nota final del artículo.

castellano (núms. 7 y 8). En realidad, como tendremos ocasión de profundizar enseguida en los comentarios dedicados a cada una de las composiciones, el hibridismo lingüístico del corpus no se limita al texto en italiano, ya que uno de los cuentos (núm. 8) se puede considerar, de alguna manera, bilingüe por incluir algunas frases en portugués.

2.1. “Tan alto es el favor y el bien que siento” (fol. 443ra)

La pequeña antología inicia con una canción amorosa en octavas reales (ABA-BABCC) de Hernando de Acuña, “Tan alto es el favor y el bien que siento”. Además de estar incluida en la recopilación póstuma de las *Varias poesías* que la viuda del autor publicó en Madrid en 1591, el éxito de la composición queda patente por los muchos cancioneros de poesías varias que transmiten sus versos¹⁰.

Las tres estrofas copiadas en el *Brancacciano* desarrollan el lánguido monólogo de un abnegado amante hacia su “señora” (v. 17). Los vestigios cancioneriles condensados en el oxímoron gozo-sufrimiento de los primeros versos (vv. 1-4) se entrelazan, a lo largo de esta estrofa y de la sucesiva, en los dictámenes del petrarquismo neoplatónico, que eleva al enamorado a través de la adoración de su amada, “figura” (v. 16) terrenal del bien celeste¹¹. La filografía neoplatónica renacentista resulta sustancial en particular en la argumentación de la última octava, donde el amante confiesa su sentimiento de “temor” (v. 17) provocado por la conciencia del carácter ideal y trascendente de la belleza física de la mujer.

A la espera de que un cotejo de todos los testimonios hasta ahora reseñados lleve a fijar finalmente el texto de esta y de todas las poesías de Acuña, nos limitamos a señalar que la versión textual transmitida por esta nueva fuente limita la copia a las tres primeras octavas de las seis de las que el poema se compone tanto en las *Varias poesías* (fols. 152r-153r) como en la mayoría de las otras fuentes manuscritas¹². También es interesante notar que la selección estrófica del códice napolitano no coincide con la de ningún otro testimonio, incluso los de circulación italiana. En cuanto al texto, la versión del *Brancacciano* resulta bastante correcta y se ajusta

¹⁰ Con sus quince testimonios —catorce mss. más el impreso de *Varias poesías*—, a los cuales se añade ahora este ms. napolitano, la composición destaca entre las más copiadas del autor vallisoletano, según la escurpulsosa *recensio* llevada a cabo por Labrador y Di Franco (2011). Al corpus de testimonios hay que añadir también el ms. 330 de la Real Academia Española, editado por Rubio Ávarez (*El cancionero de Juan de Escobedo* 2004: 144). En cuanto a este último testimonio, véanse las notas de comentario a la composición que nos ocupa, en las que el editor destaca, en particular, el modelo garcilasiano (289-290).

¹¹ Sobre el uso del vocablo “figura” con el significado de “idea” se remite a las notas al texto en *El cancionero de Juan de Escobedo* (2004: 290).

¹² Para un cotejo preliminar de las fuentes conocidas, constituyen una referencia muy útil el análisis y el aparato de variantes construido por Pintacuda en su edición del cancionero *Classense* de Ravenna ms. 263 (*Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas...* 2005: 130-132, 375-379) a partir, claramente, de la versión de la composición que dicho testimonio atestigua. Las observaciones filológicas de nuestras páginas dependen de los datos allí recopilados.

considerablemente a la versión editada en 1591, aunque presente unas cuantas variantes mínimas (*cf.* vv. 2, 19, 21, 24) y, como anticipamos, reduzca a la mitad la extensión del texto —tres estrofas contra las seis del impreso—. No se señalan lecciones de particular interés en la perspectiva de un eventual proceso de *constitutio textus*. En cambio, interpretamos como un probable error por anticipación de nuestro copista el que determina una repetición de la forma verbal “miraros” en los vv. 19 y 21 —nótese que los otros testimonios coinciden en leer “estimaros” en el v. 19—. Sin embargo, al no tratarse de un error evidente, aun más, en la perspectiva de una edición del testimonio napolitano y no de una edición crítica de la composición, se edita el texto preservando la supuesta alteración.

Por último, fijamos la atención en la nota colocada al pie de la composición, “finitas no finitas”, con la cual, en el mismo acto de cerrar la copia, el amanuense parece advertir sobre el carácter parcial del texto copiado, es decir, revela una conciencia de que el texto preveía más estrofas que, quizás, él no tenía al alcance. La misma nota se repite con una ligera variante (“finis no finitas”) al final del texto sucesivo. Tal vez haya que considerarlos indicios —ya veremos que, en ese caso, no serían los únicos— de una posible procedencia oral de algunos de los textos transcritos, fruto de unos procesos de escucha y de memorización, coadyuvada esta por una posible ejecución recitada o cantada de los textos (Frenk 2005: 121-135).

2.2. “¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte?” (fol. 443rb)

Del mismo metro y del mismo tono que la primera es la siguiente canción amorosa, “¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte?”. Conforme a la atribución propuesta por el anónimo copista del ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March, que constituye el otro testimonio del texto conocido hasta la fecha, sería uno de los frutos de la pluma poética de Vicente Espinel¹³. De ser así, habría que incluirlo en el amplio corpus de versos *sine liber* del autor, compuestos tras la publicación de las *Diversas rimas* de 1591 o, en cualquier caso, excluidos por razones no precisadas de dicha selección antológica. Desde el punto de vista métrico, se compone de tres octavas reales (ABABABCC), cada una de las cuales culmina con un pie de glosa de un verso; es, por tanto, este hipotexto el que fija la rima del pareado conclusivo (CC) de todas las estrofas.

La forma métrica de la octava con estribillo evoca la habitual praxis compositiva del poeta y músico rondeño de unos poemas para cantar, “difundidos —y acaso en ocasiones acogidos— entre un público de auditores antes que de lectores” (Lara Garrido 2009: 86). En realidad, al analizar el texto en un conjunto de composiciones espinelianas con evidentes rasgos musicales, Lara Garrido reservaba cierta cautela

¹³ “Estancias de Espinel” es la rúbrica que adelanta la composición en este amplio cancionero de *poesías varias* de finales del siglo XVI. La atribución fue señalada por primera vez por Carreira (1990: 24-25). El manuscrito en cuestión fue sucesivamente editado y estudiado por Labrador y Di Franco (*Poesías inéditas de Pedro de Padilla...* 2011: 18, 271-272, 663).

a la hipótesis de una ejecución cantada del texto que nos ocupa. Aun así, notaba que, junto con la presencia del estribillo, también la “homogénea organización sintáctico-semántica (y por consiguiente rítmica) en unidades de dos versos” sugeriría su posible estatuto de “sonada” (2009: 128). A la luz de este nuevo testimonio, quizás su versión más breve —tres estrofas, frente a las cinco del ms. marchiano—, al par de otros casos parecidos analizados por el estudioso (116), pueda añadir un indicio más de su difusión oral y musicada¹⁴. Así las cosas, además, es posible que se minimizara la percepción de las irregularidades métricas que el texto presenta, gracias a las más flexibles leyes rítmicas del canto. En concreto, la versión que de la composición espineliana ofrece el testimonio *Brancacciano* presenta por lo menos dos errores (vv. 2, 23) que alteran el esquema métrico-rímico. El v. 2, además de ser hipémetro, presenta una evidente corrupción en la palabra rima. El v. 23, al contrario, sufre de hipometría.

En cuanto al contenido, la canción presenta al poeta amante dirigiendo sus quejas a la amada, en una frustrada cuanto trillada exhortación a que su ninfa corresponda con sus puros y fieles sentimientos. El dramatismo de la petición se condensa en el verso de estribillo que, al presentarse siempre sintáctica y lógicamente integrado en la argumentación de la estrofa correspondiente, por un lado, evoca insistentemente la tópica exhortación *collige, virgo, rosas*, delante de la fugacidad de la existencia y, por el otro, resume el principio basilar del *servitium amoris*, esto es, la esperanza que domina el deseo del amante cortés. Nótese que el mismo verso con una ligera variante fue engastado por Góngora a principios del siglo XVII en el romance amoroso “¡Oh, cuán bien que acusa Alcino!” como parte de un estribillo dístico que reza: “La vida es corta, y la esperanza, larga, / el bien huye de mí, y el mal se alarga” (Carreira 1998: II, 67-70). Al respecto, guardan cierto interés las rúbricas que acompañan el romance gongorino en dos testimonios, ya que, comentando la composición del poeta cordobés, remiten, en un caso, a las habilidades musicales del marqués de Ayamonte y, en el otro, a la actividad canora de un músico extremeño “que cantaba tiernamente la brevedad de la vida i dilación de la esperança, i que al mismo passo el bien i el mal, este se dilata y aquel huie” (67).

Terminamos señalando, con vistas a una futura edición crítica de esta composición, que un cotejo entre las dos versiones hasta ahora conocidas no revela sino unas pocas variantes (vv. 2, 7, 8, 10, 11, 20, 23), a menudo de escasa importancia, a las que hay que añadir, sin embargo, la mayor extensión del testimonio marchiano a la que ya hicimos alusión. Aunque, por lo menos en los dos casos antes señalados (vv. 2, 23), la lección proporcionada por el manuscrito mallorquín resulta preferible, valga como muestra de signo opuesto el caso del v. 10, cuya lección del *Brancacciano* consideramos más pertinente en la descripción de la imagen tópica evocada:

¹⁴ En la misma dirección van las observaciones sobre la nota final escrita al pie del texto, para las que se remite al comentario de la composición de Acuña (núm. 1).

Brancacciano: Si un duro pedernal pierde su fuerza / con solo el gotear de un licor tierno

ms. B90-V1-08: Si vn duro pedernal pierde su fuerza / con solo el golpear de un licor tierno (*Poesías inéditas de Pedro de Padilla... 2011: 271*).

2.3. “Yo me partí de Alicante” (fol. 443va)

Ya en el verso de este penúltimo folio del manuscrito, encontramos la primera de tres composiciones que constituyen, según nos consta, otros tantos *única* de nuestro testimonio. “Yo me partí de Alicante” es una ágil canción en redondillas de ambientación italiana. Partiendo de la ciudad valenciana de Alicante, el viajero-narrador llega a Italia y describe su recorrido por entre las diferentes etapas que, junto con sus compañeros de viaje, le lleva a visitar las ciudades de Liorna, Pisa, Florencia y Bolonia.

El tema de la peregrinación, con el consiguiente motivo del desplazamiento, parece revelar la influencia de la tradición de los cantos de romería (Altamirano 2008: 137). En la misma dirección pueden leerse tanto el íncipit “Yo me partí...”, que guarda cierta relación con la fórmula introductoria “Yo me iba...” de las canciones de viaje a la romería, como el desarrollo jocoso de la composición, a sabiendas de los “tintes cómicos y carnalescos” (137-138) propios de este antiguo género popular. Por otra parte, una relación explícita con los cantos de romería es la que evidencia el romance “Yo me partí de Valencia”, publicado en un par de pliegos poéticos en la primera mitad del siglo XVI, cuyo itinerario se coloca, en este caso, dentro de los confines españoles, entre Valencia y Almería (*Aquí comienzan diez maneras... s.a.*)¹⁵. En concreto, el personaje del romance es perfilado como un amante infeliz que muda de ciudad “por probar si mi ventura, / mudando, se mudaría” (*Aquí comienzan diez maneras..., s.a.*: fol. 1.), remitiendo sin duda alguna al motivo de la romería de amor, que encontraba en el dramatismo del romancero tradicional su perfecta colocación (Altamirano 2008: 139, 146-153). Pues bien, a pesar de las discrepancias tonales de este romance amoroso con nuestra composición, es sin duda llamativa —considerando el carácter formular y alusivo de los exordios tanto en la poesía tradicional como en el romancero (Altamirano 2005)— la analogía del íncipit de las dos composiciones y, por tanto —podemos asumir—, la influencia compartida de los cantos populares de peregrinación.

Un atento examen de la composición que nos ocupa lleva a reconocer cierto componente de corrupción textual. Ante todo, el cómputo de los versos revela la presencia de una laguna, que corresponde a un verso entero; sin embargo, su posición es dudosa, debido a la repetición de la rima en *-isa* en dos estrofas contiguas

¹⁵ El ejemplar que hemos consultado se encuentra en la BNE (signatura R/2298). Otra versión algo diferente del mismo pliego (*Aquí comienzan once maneras...*), asimismo con el romance “Yo me partí de Valencia”, se encuentra en la British Library de Londres (signatura G.1102.5) (Rodríguez-Moñino 1969: 75).

y a la libre alternancia en las redondillas entre dos esquemas métricos diferentes, abba y abab. En la edición que se plantea al final de estas páginas, el verso lagunoso se ha colocado dentro de la tercera estrofa (v. 12); la decisión ha sido guiada no tanto por razones de coherencia argumental —ya que la estructura variada y flexible de las estrofas no permitía deducir una posición certera y única— sino, más bien, por interpretar el signo gráfico horizontal que se encuentra en dicha posición en el manuscrito como un posible indicio de la falta de una parte del texto que, quizás, el antólogo no logró copiar por incomprensibilidad del antígrafo o, en la hipótesis de una transcripción de memoria, por no acordarse de ese verso. Otras corrupciones parecen reconocibles en la cuarteta de cierre, ya que, por una parte, el v. 26 resulta difícil de leer y, por otra, no riman entre sí los vv. 25 y 27. Hay que señalar que, también en este caso, la redondilla (vv. 25-28) es anticipada en el manuscrito por una línea horizontal, más larga que la precedente. No obstante, más que remitir a una laguna —que, considerando el esquema métrico-rítmico de la composición, tendría que ser bastante extensa— parece más probable que uno de los dos versos considerados presente una corrupción que afecte a la rima, quizás el v. 27, alterado también en la parte inicial. Otra opción es que aquí la línea marque la separación entre las estrofas y un supuesto apéndice con función de despedida o *finida* (Baehr 1970: 241), asimismo escrito en rima aunque métricamente autónomo con respecto al esquema de la canción. Por último, conviene notar la escasa cohesión existente entre las estrofas y los pasajes a menudo bruscos entre la mención de una ciudad y otra. Todos estos aspectos —los errores, la supuesta *finida*, la relación débil entre las partes del texto— considerados conjuntamente, parecen remitir a una dimensión cantada, tal vez responsable de ciertas alteraciones y, en general, de un aflojamiento de una posible estructura originaria más coherente en sus partes.

Por lo que se refiere a las intervenciones editoriales, hemos corregido *ope ingenii* la primera parte del v. 27, interpretando el sinsentido del sintagma “lo sere cui neste [papel]” como un posible error de distracción o cansancio por “lo escribí en este [papel]”. Por lo comentado antes, no hemos considerado oportuno intervenir ulteriormente en esta cuarteta conclusiva.

Finalmente, nótese que la canción va acompañada por una nota final en latín (“finis in hoc anno domini 1580”) en la que se recoge la única fecha que, de alguna manera, ayuda explícitamente a fijar un *terminus post quem* de copia de los textos.

2.4. “Paz amigos, paz hermanos” (fol. 443va)

La que sigue es una composición octosílaba, “Paz amigos, paz hermanos”, formada por una quintilla doble con una disposición de rimas diferentes entre las dos semiestrofas (abaab cdcd). Al ser un canto de exaltación de la paz cristiana constituye, con la excepción parcial del fragmento del *Triumphus Eternitatis* (cfr. núm. 6), el único texto en el conjunto que remite al universo de la poesía religiosa, sin

que esta confluencia asombre mínimamente por ser, al contrario —como es consabido—, bastante frecuente en las misceláneas de *poesías varias*.

Desde la perspectiva estilística, la breve composición registra un uso insistente de la figura de la repetición basada en la palabra “paz” y enriquecida por la doble *annominatio* del término “capaz” (vv. 8-9). En algunos casos, la centralidad de este concepto clave viene destacada por su posición en el verso, dando lugar a anáforas (vv. 1-5) o epíforas (vv. 6 y 8). El uso intensivo de las figuras de repetición se acompaña de otros recursos propios de la literatura tradicional y, en el caso concreto, de las oraciones (Díez Borque 1985). Llaman la atención, por ejemplo, la estructura bimembre (vv. 1, 5, 6) o polarizada (v. 2) de algunos versos y las frecuentes frases nominales, que, por otra parte, sugieren asimismo una dimensión oral y musical del texto.

En cuanto al tema, el mensaje de exhortación colectiva a la paz evoca el universo devocional de la tradición mística y ascética del siglo XVI donde, según la enseñanza expuesta por el fraile franciscano Juan de Bonilla en su *Breve tratado de la paz del alma* (1580), las oraciones tenían el papel de preparar el cuerpo y el alma del fiel a la paz y a la tranquilidad, como presupuesto necesario para llegar a la contemplación de Dios (Sanabria 2005: 13).

En la edición del texto se ha intervenido en el v. 4, donde la lección “pues” se ha considerado un posible *lapsus calami vel oculi* del copista por resultar complicado el sentido de la frase que introduce y por romper la anáfora que domina la semiestrofa (vv. 1-5). Además, asumiendo que fuera así el texto, sería el único verso que no presenta la repetición de la palabra “paz”, ya que, el otro caso en el que no se encuentra, es decir, el v. 9, compensa esta falta con la ya mencionada *annominatio* de “capaz”, que permite preservar el juego fónico-rítmico.

2.5. “Flor de las flores florida” (fol. 443vb)

“Flor de las flores florida” es un elogio fúnebre en octosílabos. La larga rúbrica proporciona tanto la información sobre la ocasión de su realización, esto es, la muerte del rey Felipe el Hermoso —acaecida el 25 de septiembre de 1506—, como la atribución al emblemático personaje de Pedro de Gracia Dei (¿1465?- c. 1530), a quien se le denomina, conforme a los testimonios más tardíos de su obra, como “coronista” (Mangas Navarro 2020b: 308-309). De este genealogista, historiador y poeta vinculado a la corte castellana entre finales del siglo XV y comienzos del XVI las fuentes históricas transmiten muy escasa información. Un cauteloso “bosquejo biográfico” ha sido reconstruido recientemente de forma fragmentaria a través de diferentes tipos de documentos, como, por ejemplo, las noticias que él mismo disemina en sus obras mayores y las propias rúbricas que transmiten sus composiciones a lo largo de los siglos XV-XVII¹⁶. El testimonio *Brancacciano* resulta, de momento, la

¹⁶ Además del ya citado trabajo de Mangas Navarro, véase el apartado biográfico que la estudiosa propone en su trabajo de tesis doctoral (2020a: 11-28) y la entrada sobre el autor en el *Diccionario*

única fuente conocida de este breve texto de ocasión, contribuyendo, por tanto, a enriquecer el corpus de las composiciones atribuidas a este “coplero a sueldo” y el de las fuentes que transmiten su obra poética¹⁷.

El elogio para la muerte del rey Felipe I de Hasburgo se inserta perfectamente en la línea laudatoria y panegírica de la poesía de este autor cortesano. Realmente, Gracia Dei compuso por lo menos otras dos breves composiciones para el mismo acontecimiento, una de las cuales es una décima de condolencia a la esposa de Felipe, Juana de Castilla¹⁸. Fue a partir de esta décima que Perea Rodríguez formuló la hipótesis de una continuación de servicio de este autor en la corte castellana después del reinado de los Reyes Católicos, bajo el amparo del propio Felipe I y de Juana (Perea Rodríguez 2007: 1373; Mangas Navarro 2020c: 203-204).

Desde el punto de vista métrico, “Flor de las flores florida” es una copla mixta novena, formada por una redondilla más una quintilla, autónomas entre ellas en cuanto a las rimas (abba ccddc), conforme al desarrollo de su fórmula ya en la segunda mitad del siglo XV (Navarro Tomás 1972: 132-133). En cuanto a contenido, la composición presenta una clara tripartición: la primera semiestrofa (vv. 1-4) está dedicada al encomio del soberano; siguen los dos versos centrales (vv. 5-6), con la evocación del pacto de vinculación implícita entre el soberano y su servidor; por fin, el último terceto (vv. 7-9) desplaza el enfoque hacia el vasallo y los efectos ruinosos que el acontecimiento luctuoso provoca en él, es decir, la pérdida de los beneficios esperados a cambio de los favores ofrecidos¹⁹. Conforme al estilo repetitivo y conceptuoso de la poesía cancioneril, el lugar de la sepultura, la Cartuja de Miraflores, origina un prolongado políptoton del morfema “flor”, cuyo virtuosismo alcanza su clímax en el contraste aparentemente oximorónico del v. 7: “con flores y sin flores”.

Como toda composición de ocasión, es verosímil colocar la redacción del epicedio muy cerca del acontecimiento que lo motiva, en este caso, la muerte del rey Felipe y su entierro. Con respecto a esto, es interesante notar que, al igual que otros testimonios de la poesía de Gracia Dei, el *Branccacciano* constituye una fuente bastante tardía de la composición, confirmando así la tendencia peculiar de este poeta, en contra de la praxis común en la poesía cancioneril, a una “dilatada transmisión textual a lo largo de los siglos” (Mangas Navarro 2021) de su obra poética.

Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia, por Infantes (2022).

¹⁷ Son veintiséis los testimonios de la obra poética de Gracia Dei localizados e indexados por Mangas Navarro (2021).

¹⁸ Las dos composiciones, “Después que muerto al Rey vieron” y “¿Adónde se hallaría?”, están transmitidas por un testimonio compilado verosímelmente en el tercer tercio del siglo XVI, el ms. 617 de la Real Biblioteca de Palacio de Madrid; los dos anónimos copistas transcribieron en él, según criterios en parte cronológicos y en parte temáticos, tanto poesía del Cuatrocientos como del siglo sucesivo (*Cancionero de poesías varias* 1986: XXI, XXXIII-XXXIV, 184-196).

¹⁹ El tono quejumbroso refleja los afanes económicos que, según resulta de varias fuentes, condicionaron buena parte de la vida del autor (Mangas Navarro 2020b: 314).

2.6. “Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi” (fol. 443vb)

Tras el elogio de Gracia Dei se encuentra la única composición en italiano de la colección, “Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi”. Encabezados por la impropia clasificación de “soneto”, se transcriben los tres primeros tercetos del capítulo final del célebre *itinerarium in Deum* de Petrarca, el *Triumphus Eternitatis*.

La copia se detiene bruscamente, es decir, sin que la interrupción coincida con una pausa sintáctica fuerte. El texto resultante está bastante corrompido desde la perspectiva lingüística, debido a una marcada interferencia del sistema ortográfico y fonético castellano en el proceso de transcripción de un texto en un idioma ajeno y poco o nada dominado por el copista. Además de los errores que proceden de la alteración significativa de palabras y frases —llegando incluso al sinsentido—, destaca la omisión de palabras enteras que, en un caso, corrompe el esquema métrico (v. 5), y, a la vez, parece revelar una fuente oral para el texto. Con respecto a esto, no extrañaría que se citase y se transcribiese de memoria el íncipit del *Triunfo* final de lo eterno, considerando el reconocido éxito europeo del poema petrarquesco entre los siglos XV y XVI y, más aún, en el contexto de una corte italiana²⁰. Además, en el marco de una extraordinaria difusión de los *Triumphus*, junto con una fuerte manipulación textual propia de la historia de la obra y de los usuales procesos de transmisión (Vecchi Galli 1999: 354), fueron, por una parte, *dispositio* textual propia de los comentarios del siglo XV —donde el texto de la obra quedaba gráficamente fragmentado por entre el cuerpo mayor de los comentarios—²¹ y, por otra, la praxis de emulación renacentista, los fenómenos de recepción que influyeron más sobre su difundida “assimilazione parcellizzata” (Corsaro 1999: 431).

No nos atrevemos a adentrarnos en asuntos de tradición textual en lo que se refiere al *Triumphus Eternitatis*. Baste con señalar que nuestro texto presenta bastantes variantes con respecto a la versión proporcionada por el *Codice degli abbozzi* (Petrarca 2013: 882)²². Por lo dicho antes, es plausible —aunque, debido al alcance de dicho estudio y a la situación crítica del texto petrarquesco, nos limitamos a una conjetura de simple sugestión— que, en el maremágnum de las copias realizadas entre los siglos XV y XVI, fueran precisamente los textos de los comentarios los que revelarían una mayor familiaridad textual con nuestra versión, confirmando

²⁰ La bibliografía sobre el asunto es inabarcable. Nos limitamos a mencionar los trabajos que nos guiaron para la elaboración de este breve comentario: Recio (1996), Corsaro (1999), Pacca (1999), Tateo (1999), Vecchi Galli (1999), Gargano (2005), Francalanci (2006) y Marino (2006).

²¹ Piénsese, en particular, en la estructura del comentario del médico y humanista seniese conocido como Bernardo Illicino que consiguió un inmenso éxito en Italia y en Europa a lo largo del siglo XVI (Francalanci, 2006).

²² Como es sabido, el *Triumphus Eternitatis* es el único del que el autógrafo petrarquesco transmite una redacción completa y algo definitiva. Sin embargo, esto no excluye que presente, al par de los otros *Triunfos*, una compleja tradición textual (Pacca 1999; Tateo 1999).

en este caso la extraordinaria importancia de esta forma medieval en la circulación de la obra.

Por último, en cuanto a la etiqueta de “soneto” propuesta por el epígrafe, basándonos en los pocos datos que extraemos de nuestro testimonio, nos limitamos a destacar que, al clasificar los tres tercetos como soneto, nuestro copista nos brinda una prueba más de sus escasos conocimientos de una de las formas poéticas más notables de la época.

2.7. “Una dama tenía dos galanes...” (fol. 443vb)

Un díptico de breves cuentos en prosa, de asunto erótico y carácter jocoso, completa el folio 443. El primero de ellos se funda sobre un breve diálogo provocativo entre dos hombres, que no saben que forman parte ambos del mismo triángulo amoroso. De acuerdo con la costumbre del género de un “cómodo y elástico anonimato” (Chevalier 1978: 57), un hombre entra en la casa de su amada y, sorprendido por encontrarla comprometida en unos negocios eróticos con otro amante, se hace pasar por un aventurero y pide posada. El chiste está condensado en la aguda respuesta del hombre ocupado con la dama, cuya ignorancia de la situación triangular acrecienta decididamente el ya elevado gradiente cómico del cuadro.

De este mismo cuentecillo han llegado hasta nosotros por lo menos otras dos versiones áureas, acogidas en dos colecciones de cuentos, el *Liber facetiarum*, recopilado por Luis de Pinedo *et amicorum* a mitad del siglo XVI, y los *Diálogos de apacible entretenimiento* (Barcelona, 1605) de Gaspar Lucas Hidalgo (Chevalier 1999: 229)²³. Nos limitamos a resaltar que la versión de Hidalgo, que es también la más larga y mejor estructurada de las tres, se aleja bastante de las demás tanto por los personajes, como por la formulación del chiste final²⁴ y focalizamos, en cambio, nuestra atención en el cuentecillo propuesto por Pinedo, ya que, a pesar de las múltiples variantes, parece remitir a una matriz común con nuestra versión:

Uno estaba detrás de una puerta de una casa con una mujer, negociando lo que Dios les ayudaba, y el dueño de la casa, como entrase y los viese, detúvose afuera y dijo a voces:

—Señores, ¿hay posada?

Respondió el que estaba detrás de la puerta:

²³ Como apuntan Alonso Asenjo y Madroñal (2010: 81), editores de los *Diálogos* de Hidalgo, otra versión —próxima a la recogida por su autor— se encuentra en la más tardía colección de Francisco Asensio, *Floresta española y hermoso ramillete de agudezas...* (Madrid, 1790).

²⁴ Quien pronuncia el chiste (“Pasá adelante, amigo, que no cabemos más en este aposento, porque estamos muy apretados”) es un joven recién casado, quien se dirige desde el interior de la habitación donde se encuentra con su novia a un forastero que busca realmente una posada (Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento*, p. 81). En su *Prólogo*, los editores destacan lo decoroso que resulta el chiste así formulado, por quedar la clave erótica implícita en el adjetivo “apretados” (Alonso Asenjo y Madroñal, 2010: 48-49).

—Señor, veis que estamos unos sobre otros por no haber lugar, ¿y pedís posada? (Chevalier 1999: 229)

El relato de Pinedo se resuelve mucho más apresuradamente que el nuestro y el marco situacional que acompaña al chiste revela una menor coherencia interna. En efecto, los pocos detalles descriptivos definen un espacio y unos personajes mal articulados, en detrimento de la potencia risible del cierre. En primer lugar, la referencia a la colocación liminal de los amantes, justo detrás de la puerta y, supuestamente, de pie, es algo que parece contradecir el chiste final sobre su posición, mientras que, en la versión del testimonio *Brancacciano*, se sugiere más alusivamente que los dos se encuentran más adentro en la casa —de hecho, el amante los descubre tras haber llegado “hasta dond’estaban”—. Esto permite que sea precisamente el chiste el que desvela y, al mismo tiempo, confiere sentido cómico a la imagen que se presenta a los ojos del desdichado amante. En segundo lugar, pasando a los personajes, en el *Liber facetiarum* faltan los elementos necesarios a connotar a las tres figurillas como participantes de un triángulo amoroso. Al no ser así, la ironía implícita en la pregunta central del cuento: “¿hay posada?”, por estar pronunciada por el dueño del mesón —así se le define en esta versión—, se conecta menos brillantemente con la agudeza final que, por consiguiente, pierde a su vez buena parte de la fuerza icónica y desgastadora que encontramos en el cuento del manuscrito napolitano. Por último, la propia formulación del dicho gracioso en el *Brancacciano* resulta más eficaz e, incluso, ‘realista’, debido, por un lado, al impropio inicial (“¡Cuerpo de Dios con vos!”) con respecto al más neutral “Señor” de la versión de Pinedo, y, por el otro, por la omisión del sintagma explicativo “por no haber lugar” que, en cambio, añade Pinedo y que lastra sensiblemente el ritmo —y, en definitiva, el efecto— del chiste.

Concluyendo ya este breve análisis contrastivo, baste con señalar que la existencia de unas versiones diferentes del mismo cuento y las múltiples variantes detectadas entre ellas apuntan con fuerza a una circulación oral del cuentecillo o, en otras palabras, a su tradicionalidad (Chevalier 1978: 42, 51-60).

2.8. “Un portugués andaba muy ‘namorado...” (fol. 443vc)

El segundo cuento comparte con el primero la misma modalidad básica de acción, es decir, la agudeza verbal (Ruiz Pérez 1997: 205). En este caso, es un presumido galán portugués quien pisa la escena. Empujado por su amigo, el enamorado recita una sabrosa letra debajo de la ventana de su amada. Sin embargo, a través de una aguda comparación animal, más bien que homenajear a la dama, la letra denuncia su carácter homicida hacia el cortejador.

Al par de otros cuentecillos de la época, el chiste final queda aquí sustituido por una breve composición en verso. Su estructura métrica, esto es, un eneasílabo más dos octosílabos, con un primer verso sin rima seguido por un pareado (abb), se hace

eco de las estructuras anisosilábicas propias de las cancioncillas populares. Sin embargo, el copista, quizás debido a la falta de espacio en su soporte de escritura o por no percibir marcadamente la diferencia entre la parte en prosa y en verso, transcribe los versos de la letra de forma consecutiva. Por tanto, la que se propone en la edición aquí en adjunto es una reconstrucción de la supuesta estructura métrica de la letra que acabamos de describir a partir del examen conjunto de diferentes aspectos: la medida silábica, la rima y las pausas rítmico-sintácticas.

En cuanto al contenido, aunque no se hayan encontrado otras versiones del cuento del portugués, es indudable que de la breve historia brota cierto aire de tradición, al existir un buen número de cuentecillos con portugueses enamorados y fanfarrones y siendo asimismo frecuente el hábito de cerrar los cuentos con personajes lusitanos con un dicho o con un refrán en su idioma²⁵. Por otra parte, también constituye un telón de fondo muy aprovechado por los chistes tradicionales la escena del cortejo de damas asomadas a una ventana²⁶.

Pasando al aspecto lingüístico, conviene notar, ante todo, que la parte en portugués del cuentecillo —tanto las líneas en prosa como los versos— resulta muy corrompida, al revelar una fuerte mezcla entre portugués y castellano. Sin embargo, en este caso, no parece prudente atribuir la confusión a la ignorancia del copista ya que, en cambio, es bastante común en las versiones de cuentos con portugueses que nos han llegado²⁷. Igualmente, la sintaxis fuertemente oralizada que este texto comparte con el precedente, con sus frases muy largas y, a menudo, llenas de rodeos e incisos, resulta ser un rasgo estilístico propio del género (Ruiz Pérez 1997: 209-211), aunque no podemos excluir que el copista pueda haber contribuido en incrementar el tono coloquial del discurso a través de un proceso de copia algo descuidado. Con respecto a esto —y matizando la hipótesis de cierta permeabilidad de la antología a la memoria y a una tradición oral—, es importante fijar la atención en un uso gráfico del copista que se limita al texto de este cuento. En concreto, se registra una recurrencia de la *f*-etimológica en la forma *fazía*. Es verosímil que dicho arcaísmo se explique por atracción del portugués *feyto* que se encuentra algunas líneas después, pero, aún así, su exclusividad nos lleva a suponer que procede del antígrafo que, probablemente, sirvió de fuente para nuestro copista. Asimismo, apuntan a una transcripción desde un soporte escrito los dos errores de repetición detectables en este mismo texto²⁸.

²⁵ Sirvan como botón de muestra los muchos cuentecillos recogidos por Melchor de Santa Cruz (*Floresta española* 1997: parte VI, cap. II, núms. 10-11, 164; parte VII, cap. I, núms. 1-7, 193-194).

²⁶ Baste con mencionar, en este caso, un cuento muy afín por diferentes detalles al nuestro, esto es, el del gato a la ventana de Joan Timoneda (*Sobremesa y Alivio de Caminantes* 1990: núms. 170, 311).

²⁷ Cuartero y Chevalier apuntan continuamente a este aspecto en las notas de sus ediciones ya citadas, tanto en relación con los cuentos de Timoneda como con los de Santa Cruz.

²⁸ Véase *infra*, el texto editado.

Concluyendo ya sobre esta pequeña sección en prosa del conjunto, finalmente observamos que tanto este cuento como el precedente se pueden clasificar sin dificultad ninguna como *cuentecillos tradicionales*, conforme a la definición formulada por Chevalier de unos “relato[s] breve[s], de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto ‘realista’” (1978: 41), de los que circularon a millares entre los dominios de los Austrias y que han llegado hasta nosotros gracias a la acción conservadora de unos “paremiólogos, lexicógrafos, autores de misceláneas [y en esta tipología podemos colocar a nuestro copista] y diálogos” (61).

2.9. “En una noche desierta” (fol. 444rv)

El último texto de nuestra pequeña colección, “En una noche desierta”, copiado en solitario en el último folio útil del cartapacio, procede tal vez de la misma cultura tradicional reconocible detrás de los cuentecillos que acabamos de analizar (Chevalier 1978: 81-84). Aun así, el rotundo propósito moralizante de este largo cuento en verso le proporciona un matiz ajeno al carácter lúdico de los dos chistecillos, lo que intensifica la heterogeneidad temática y tonal ofrecida por el ramillete napolitano.

La función ejemplar del relato, filtrada a través de una impronta tradicionalmente misógina, se enriquece con un carácter abiertamente satírico-burlesco. Va introducido por unos cuantos versos de marco narrativo en los cuales la voz hablante cuenta haber asistido, junto con un amigo suyo, a una irreverente y furiosa pelea entre una joven prostituta y un viejo de ella enamorado (vv. 1-19). Luego el cuento se desarrolla de forma dialógica y se centra en la airada reacción de la joven a las manifestaciones de celos por parte de su anciano amador (vv. 52-53), ya cornudo convencido (vv. 43-44). La moraleja de la historia es que, tras haber sido repetidamente insultado, ridiculizado e, incluso, ferozmente golpeado por su “señora” (v. 48), el viejo enamorado sale de la pelea renovándole su amor y devoción absoluta (vv. 81-84).

A pesar de un posible origen folclórico de la historia (Chevalier 1978: 61-84; Peñián y Reyes Cano, 2012: 51-52), basada en el motivo clásico del viejo enamorado (Hempel 1986: 693-694), el cuentecillo así compuesto se atribuye a Cristóbal de Castillejo por estar incorporado —con unas cuantas variaciones que se dirán— en dos obras suyas genealógicamente conectadas, la *Farsa de la Costanza* y el *Sermón de amores* (1542), donde forma parte de un *sermon joyeux* sobre las penas que sufren quienes aman sin ser amados y, en cambio, los placeres reservados a quienes son correspondidos²⁹. En particular, la escueta narración principal que actúa de marco

²⁹ En el acto III de la *Farsa de la Costanza* un fraile pronuncia una larga prédica, cuya mayor parte está ocupada por un “sermón amoroso / de Cupido” (*Farsa de la Costanza* 2012: 117-221, vv. 799-800; el cuento que nos ocupa está a las págs. 161-164). Una versión reducida de dicho episodio y del sermón será publicada, vivo el autor, como *Sermón de amor* (1542). En la edición moderna de López del

al sermón permite, en ambas obras mayores, la identificación del narrador con un gracioso fraile letrado. Además, en relación con la *Farsa*, el contexto dramático en el que el sermón se coloca, esto es, las dos infelices uniones matrimoniales entre los cuatro protagonistas de la comedia, explicita —a la vez que corrobora— la función de apólogo del cuento sobre los riesgos de buscar unas relaciones amorosas con grandes diferencias de edad (Beccaria Lago 1997: 399).

El esquema métrico de la composición se corresponde con una estructura a la que Castillejo recurrió profusamente en sus obras dialógicas (Navarro Tomás 1972: 217). En concreto, tras una primera redondilla, la narración se desarrolla en una sucesión de quintillas, encabezadas cada una por un verso quebrado tetrasílabo (abba cddc eeffe...). Desde la perspectiva métrica, el quebrado introduce siempre la primera rima de la quintilla; en cambio, sintácticamente, a veces se conecta con la quintilla a la que pertenece mientras que, en algunos casos, concluye más bien el discurso de la que le precede. El resultado es “una suerte de *continuum* de extrema agilidad verbal, [...] una frescura y una sensación de espontaneidad” (Periñán y Reyes Cano, 2012: 53) que, probablemente, queda influenciado por el intrínseco dramatismo de la pieza teatral de la *Farsa*, en la cual el cuento, según sugieren los estudiosos, pudo originarse (14-15). Con respecto a dicha estructura, la presencia de algunas borraduras en la parte final de un par de versos (vv. 5 y 25) patentiza el esfuerzo de nuestro copista por respetar la alternancia entre versos de medidas diferentes; aun así, a menudo no llega a separar el quebrado del verso que le precede o sigue. Por tanto, editando el texto, intervenimos para restablecer el esquema métrico mediante la separación de los versos yuxtapuestos indebidamente (vv. 29-30, 34-35, 40-41, 45-46, 59-60, 64-65, 79-80 de la edición)³⁰.

Muy complejo resulta situar el testimonio napolitano dentro de la espinosa tradición textual del *Sermón de amores* (Beccaria Lago 1997: 391-404; Periñán y Reyes Cano, 2012: 11-17, 63-64) que queda todavía por reconstruir en una esperada edición crítica³¹. Por lo que se refiere a nuestra edición, tratamos de ser muy prudentes en distinguir entre los errores evidentes y las posibles variantes y, sobre todo, en intervenir en la corrección de los primeros. Además, al no ser evidente una relación morfológica entre los errores que detectamos en nuestro testimonio (vv. 16, 17, 59, 76, 78) y la lección correspondiente ofrecida por la *Farsa* o el *Sermón* y al no existir un *stemma*, preferimos limitarnos a señalar los

Castillo (2013), que manejamos para este texto, el cuento se lee en las pp. 95-98. Sobre la cronología de las dos obras y la procedencia del *Sermón* de la *Farsa* véanse Beccaria Lago (1997: 396, n. 23; Periñán y Reyes Cano, 2012: 14-15).

³⁰ Dicho sea de paso, también en la única copia manuscrita de la *Farsa* que conocemos se encuentra cierta confusión en la “segmentación estrófica del pie quebrado de las quintillas” (Periñán y Reyes Cano, 2012: 63).

³¹ Tanto los editores de la *Farsa* (Periñán y Reyes Cano, 2012: 38) como el del *Sermón* (López del Castillo 2013: 18) anunciaron la ardua tarea. Periñán y Reyes Cano también ofrecieron una *recensio* de los testimonios que habría que considerar.

supuestos errores en todos los casos en los que el texto seguía siendo lo suficientemente coherente, corrigiendo, en cambio, solo los que llevaban a un evidente sinsentido³². En concreto, localizamos dos versos hipómetros (vv. 17 y 59) y la laguna de uno (v. 78). Con respecto al v. 17, es importante señalar que se trata de un error conjuntivo —el único que logramos detectar— con el testimonio manuscrito del *Sermón* (BNE, ms. 22041) (López del Castillo, 2013: 28). En cuanto al v. 16, añadimos la voz del verbo *ser*, por resultar necesaria a la coherencia del discurso y para respetar el cómputo métrico. Asimismo, en cuanto al error del v. 76 “yelan [voz muy lastimera]”, considerando también la presencia de una laguna y de ciertas lecciones singulares de nuestro texto —ambos fenómenos en la misma proposición que nos ocupa—, enmendamos por conjetura con la solución que nos pareció más cauta, es decir, interpretando la lección errónea como un error por transposición de dos sílabas y proponiendo un reconstruido “y en la [voz]” —frente a un “y con [voz muy lastimera]” (v. 1411) de la *Farsa* y un “con una [voz lastimera]” (v. 1411) del *Sermón*—.

Por lo que se refiere a las variantes, con el fin de destacar la complejidad y el interés que brinda el texto del testimonio napolitano, notamos que, en los casos frecuentes de una *varia lectio* entre la *Farsa* y el *Sermón*, nuestra versión no deja que se la coloque fácilmente en una familia textual, puesto que se aproxima, a veces, a la versión de la *Farsa* (cfr. vv. 34, 48, 64) y, otras, más a la del *Sermón* (cfr. vv. 6, 16, 72). Es más, conviene llamar la atención sobre la presencia de unas lecciones singulares del *Brancacciano* con respecto a las otras dos versiones consideradas. Concretamente, en algunos casos, su lección se opone a la que comparten la *Farsa* y el *Sermón* (cfr. vv. 18, 20-21). En cambio, en otros —probablemente, los más interesantes—, el texto napolitano brinda una tercera lección que, a veces, incluso podría resultar útil para subsanar supuestos errores y lagunas de los otros testimonios. Baste con señalar el siguiente ejemplo, donde el texto del *Brancacciano* parece resolver la hipometría de la lección de la *Farsa*, a la que, según nos parece deducir, se conformaría originariamente:

Brancacciano: viejo, ruín, rapaz, muchacho (v. 54)

Farsa: biexo, rapaz, mochacho (v. 1389)

Sermón: viejo hediondo, muchacho (v. 1389)

Por tanto, considerando la hipótesis fundada de una intervención autorial entre el texto de la *Farsa* y el del *Sermón* junto con la ausencia de autógrafos y la corrupción evidente de los testimonios que de ambas obras se han conservado, nos parece

³² Precisamos que el cotejo fue realizado aprovechando las ya mencionadas ediciones modernas de las dos obras, es decir, la *Farsa* editada por Periñán y Reyes Cano a partir del único testimonio conservado, el ms. Epsilon 32.3.4 de la Biblioteca Estense de Módena (Periñán y Reyes Cano, 2012: 63-66) y el *Sermón* editado por López del Castillo utilizando el testimonio manuscrito 22041 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copia procedente de una segunda edición de la obra de 1544 (López del Castillo 2013: 28-31).

evidente que el manuscrito *Brancacciano* tiene que entrar de pleno derecho —y con cierto interés textual— en una futura reconstrucción de la tradición textual del cuento.

Al margen de este complejo caso filológico, cerramos el discurso sobre esta última composición de nuestro ramillete con una evidencia rica de posibles corolarios desde la perspectiva más amplia de un estudio de los “meccanismi ricezionali” que forman la historia del texto (Leonardi 2014: 8-9). En concreto, destacamos que el *Brancacciano* constituye el único testimonio —sea un eslabón intermedio o final— de una circulación autónoma del cuentecillo en verso fuera del marco de la(s) obra(s) que tuvo(ieron) que asegurarle su más amplia difusión.

3. CONCLUSIONES

Resumiendo lo que hemos venido comentando hasta ahora, se desprende fácilmente que el manuscrito *Brancacciano* participa de todas las principales aportaciones que esta tipología de testimonios manuscritos, desperdigados por las distintas bibliotecas de España y del mundo, brindan al estudio de la poesía áurea y de sus protagonistas. En concreto, a pesar de su reducido tamaño, el ramillete napolitano da a conocer composiciones y cuentos hasta ahora inéditos (núms. 3, 4, 5, 8), permite recuperar variantes puntuales y versiones diferentes de los ya conocidos (núms. 1, 2, 7, 9) y, finalmente, contribuye a asignar nuevas atribuciones (núm. 5).

Por otra parte, es verosímil suponer que el acto de transcripción de unos breves textos literarios al margen de un cartapacio de diferente naturaleza y funciones fuese acondicionado, por lo menos en parte, por unos mecanismos orales y, tal vez, performativos, en la forma de una ejecución recitada o cantada de ciertas composiciones literarias, lo que constituye, como es bien sabido, una praxis muy difundida en los contextos más variados —tanto urbanos, como cortesanos— a lo largo de todo el Siglo de Oro. Recogiendo los datos e indicios que hemos venido destacando a lo largo de los comentarios a cada texto, es posible que estemos ante un caso de transmisión mixta, “del recuerdo al papel, de la memoria a la pluma” (Rodríguez-Moñino 1968: 26). Al acudir en parte a unos procesos de memoria, los dos copistas —o, a lo menos, el primero de ellos—, ambos evidentemente poco acostumbrados a ponerse a prueba con la copia de unos textos literarios, tuvieron que introducir tanto las usuales variantes y errores propios de los procesos de copia ‘activos’ —dominados por una baja percepción tanto del concepto de autoría como, por consiguiente, del principio *ne varietur* del texto (Varvaro 1999: 408-413)—, como otros rasgos más propiamente relacionados con la oralidad, como el fragmentarismo, la alteración de la medida de los versos y de las pausas, las imprecisiones métricas y rítmicas. Además, en el caso concreto de los cuentecillos, quizás el transcriptor contribuyó, con su supuesta inexperiencia y con un manejo bastante libre de la anécdota,

a multiplicar ciertas estructuras coloquiales y, a veces, mal enlazadas que el testimonio presenta.

Se perfila así una humilde copia de servicio de carácter extemporáneo, destinada a un uso y a un disfrute inmediato más que a fijar y conservar los textos³³ y en la que no sorprende que no se detecte ningún criterio unitario de organización y de selección. Al revés, el pequeño muestrario destaca por su plurivocidad, tanto métrico-formal como temático-tonal, al yuxtaponer el endecasílabo italianizante y la tradición en arte menor, el canto amoroso y su reducción satírico-burlesca, lo profano y lo divino e, incluso, el verso y la prosa, revelando, aunque en un ramillete en miniatura, los variopintos intereses literarios —el que Varvaro definió “el punto de vista” (1999: 391)³⁴— de un par de aficionados, probablemente funcionarios o colaboradores del entorno de algún oficial o diplomático español, que quizás viajaron o vivieron en la Italia de los Austrias entre finales del siglo XVI y —a lo sumo— comienzos del XVII y ensamblaron en sus momentos de ocio este pequeño florilegio. Al mismo tiempo, la selección de textos permite entrever la natural confluencia de tradiciones y formas tan distintas y, sin embargo, tan fácilmente unidas y entrelazadas en su larguísimo viaje de siglos de difusión y transmisión entre Italia y España.

³³ Sobre la distinción entre las dos tipologías de cancioneros se remite a Frenk (2005: 137-140).

³⁴ Al respecto, véase también Avalle (2002: 136-137).

4. LOS TEXTOS: EDICIÓN

[1]

OTAVAS³⁵

(fol. 252ra)

Tan alto es el favor y el bien que siento
 de verme, cual estoy, tan bien perdido
 que nayde sufrió penas tan contento
 de cuantos por amor han padecido.
 Y de tener ocioso el pensamiento 5
 el tiempo que lo estuvo estoy corrido
 porque debiera estar, señora mía,
 en vos sola ocupado noche y día.
 En vos debiera siempre de ocuparse,
 como en más digna y excelente parte, 10
 do vemos cuanto puede desearse
 y cuanto bien el cielo acá reparte,
 y vemos obra que, para formarse,
 convino por razón que fuese el arte
 igual al pensamiento y la natura 15
 al mundo lo mostró en vuestra figura.

³⁵ Los textos se editan de acuerdo con los criterios descritos a continuación. Se moderniza la *qu-* en *c-* (*qual, quento*). Se regulariza el uso de las consonantes dobles (*rreparte* pero también formas menos usuales como *tampocco, muestra, entretenido*). Se regularizan las oscilaciones gráficas entre *u/v, u/b, y/i, m/n, x/j, n/ñ* y *fl/h*. Con respecto a esta última dicotomía, véase el comentario de la composición núm. 8. Asimismo se regularizan los nexos cultos *ph* y *ch* (*Phelipe, christianos*). En cambio, se conserva la oscilación de los nexos consonánticos entre las formas etimológicas (*fictión, ractos*) y las simplificadas (*otavas*) y la vacilación en el timbre de las vocales atonas (*disatino, disierta*). Asimismo, se mantienen la asimilación consonántica entre verbo y pronombre enclítico (*gastallo*), las formas verbales con metátesis (*llevaldo*) y otras formas propias de la época (es. *dello, desto, agora, nayde*). Se desarrollan las abreviaturas —muy escasas— sin que conste en el texto. Se señala con apóstrofo la presencia de vocales embebidas. En cambio, en los casos de omisión vocálica que no dependan de este fenómeno (es. *las [e]strellas*), se reintegra la vocal entre corchetes. Se modernizan la unión y separación de las palabras, el uso de las mayúsculas y la puntuación. Esta última aspira a presentar al lector la interpretación que del texto ha reconstruido el editor.

Como se anticipó en los comentarios, en cuanto a la métrica, se interviene restableciendo la medida de los versos en los casos en los que el amanuense no respeta el esquema métrico (*cf. supra* los comentarios de los textos núms. 8 y 9) y se señalan con corchetes las lagunas [...].

Se enmiendan los errores evidentes de dos maneras: en el caso de sustituciones, se señala en las notas la lección editada, fruto de la enmienda del editor y, tras un corchete], se coloca la lección del manuscrito; en el caso de expunciones, en cambio, el texto suprimido se aísla del cuerpo principal a través de los paréntesis angulares < >. En cuanto al texto en italiano (núm. 6) y a las líneas en portugués de uno de los dos cuentos (núm. 8), debido a la fuerte corrupción del primer texto y a la mezcla entre castellano y portugués del segundo, se ha optado por una transcripción conservativa. En este caso, solo se modernizan el uso de las mayúsculas y la puntuación y se resuelven las abreviaturas. En las notas al pie del texto se señalan también los casos de autocorrección del copista, según la siguiente fórmula: lección definitiva < lección primitiva.

Temor tengo, señora, de alabaros
y nace del que tengo de ofenderos,
mas si el que, viéndoos, no supo miraros,
tampoco mereció ni supo veros. 20
Al entendido bastara miraros
para poder en parte conoceros,
en parte de aquel todo que nos muestra
el ser la hermosura y gracia vuestra.

finitas no finitas

rúbrica Otavas < Canción

[2] OTAVA (fól. 252rb)

¿Por qué te tardas, ninfa, en darme muerte
si, sin verte, ha de ser fin de nuestra vida?
que, acabándose, el mal es menos fuerte
que si es con esperanza entretenido.
Y si concede mi dichosa suerte 5
que goce lo que nadie ha merecido,
no lo delates, ya que es grave carga
la vida corta y la 'speranza larga.

Si un duro pedernal pierde su fuerza
con solo el gotear de un licor tierno, 10
y el más pequeño viento al gran mar fuerza
que salga de su límite y gobierno,
¿cuánta mayor razón será que tuerza
un pecho consumido en fuego eterno 15
a quien concede su fortuna amarga
la vida corta y la 'speranza larga?

Mil veces finjo que voy olvidando
tu gracia, tu donaire y gentileza
mas, aunque esta ficción sea burlando,
no lo consiente mi leal firmeza, 20
que el poco tiempo de qu'estoy gozando
no se sufre gastallo en tal bajeza
como continuamente lo encarga
la vida corta y la esperanza larga.

finis no finitas

13 cuánta] cuanto
21 que < tan

[3]
[ANEPÍGRAFO]

| | |
|---|------------|
| Yo me partí de Alicante y en trece días de sorna por ese mar adelante llegamos aquí a Liorna. | fol. 252va |
| Y sin mudarnos camisa partimos nuestro camino en un barquillo mohíno y llegamos luego a Pisa donde hallamos buen vino que lo demás era risa, aunque el precio es disatino [.....-isa]. | 5 |
| Y en un barco rio arriba, con mucha flema y paciencia y con calma muy esquivá, nos venimos a Florencia. | 10 |
| Y a Bolonia ya llegados, las puertas se nos negaban porque con temor estaban que éramos inficionados. | 15 |
| Y la ropa se llevó a poner en apartado, ya otro día llegado con favor se nos volvió. | 20 |
| En lunes a mediodía y junio a cuatro del mes lo escribí en este papel, testigos que fueron tres. | 25 |
| finis in hoc anno domini 1580 | |
| 27 lo escribí en este] losere cui neste [sic] | |

[4]

LETRAS DISCREPTAS

| | |
|--|---|
| Paz, amigos, paz, hermanos, paz, hermanos, y no guerra, paz en todos los cristianos paz cantan los soberanos, paz en los cielos y tierra, entr'el cuerpo y alma, paz, y la paz sea entre nos. Qu'el que de paz no es capaz ese no es capaz de Dios | 5 |
|--|---|

qu'envía la paz a nos. 10
4 paz] pues

[5]
DICHO GRACIOSO EN LETRA fol. 252vb

García Dei, coronista del rey don Felipe el primero de Castilla, hallándolo muerto en Miraflores, que venía de Flandes a España y le había ofrecido favor, como lo halló muerto, al rey púsole esta letra en su sepulcro.

LETRA

Flor de las flores florida,
de las flores la mejor,
hágate nuestro Señor
con sus flores bien guarnida.
Que floreciendo decías 5
que mil flores me darías.
Mas con flores y sin flores
te quedas en Miraflores,
do pierdo las flores mías.

[6]
SONETO

Da poy cho soto yl ciel cosa non vidi
estauil firma, tuto exuigotito
mi volsi y dixi al may: "in quo te fidi?".
Responsi: "en el Signior, che may falito
nom a [.....] qui si fide in lui" 5
E vego ormay che el mundo may è schernito
e di me quel que son e quel que fui
e uego que cusi se uola el tempo
de poy me dolera non so de cui.

[7]
CUENTO

Una dama tenía dos galanes los cuales vivían con ella muy engañados porque cada uno pensaba que la dama a solo él amaba. Y estando el uno con la dama, no se acordando de cerrar la puerta como si no hubieran de trabajar, al estante qu'estaban en sus negocios, vino el segundo galán que, como sabía la casa, s'entró sin llamar entro hasta dond'estaban. Y, como los viese a los dos, les dijo: "Señores, ¿hay posada?". Respondió el galán qu'estaba con la dama: "¡Cuerpo de Dios con vos! Veis qu'estamos acá uno sobre otro ¿y pedís posadas?"

[8]

CUENTO

fol. 252vb

Un portugués andaba muy ‘namorado de una dama y <y>, pasando un día por su puerta, ella estaba a la ventana y el amigo que iba con él le dijo, como sabía los amores de los dos: “Por vida vuestra, ¡qué le digas un requiebro a vuestra dama <ma>!” Y el portugués dijo que lo haría y, en llegando debajo de la ventana, díjole: “Miña señora, por servirvos vos e feyto una letra, non trecentas nen quattrocentas como esse parvo de Juan de Mena, mas una y boa. Y dice así:

Vuestros ollos, miña señora,
a los míos son tan gratos
como los gatos aos ractos”.

[9]

[ANEPÍGRAFO]

f. 253ra

En una noche disierta
andábamos otro y yo,
y fortuna nos guio
al resquicio de una puerta
donde vimos 5
un hombre que conocimos
que pasaba de setenta
puesto en la mayor afrenta
que, aunque mozos, nos movimos
a mancilla. 10

No se tenga por hablilla,
que lloraba de sus ojos,
hincados ambos hinojos
delante de una putilla
que allí estaba, 15
que es cierto que no llegaba
a cumplidos trece años,
aunqu’ en mentiras y engaños
de los ochenta pasaba.

La malvada 20
estaba en extremo airada
dándole con un chapín
y diciendo: “viejo ruin,
no ‘ntréis más en mi posada,
ni yo ‘s vea, 25
que sois la cosa más fea
que hay en el infierno todo,
don gargajiento, beodo,
difunto que se menea
embalsamado. 30

fol. 253rb

| | | |
|---|----|-----------|
| Tomad cuanto me habéis dado y llevaldo a los [e]stablos, idos con todos los diablos, monstruoso corcovado y asqueroso. | 35 | |
| No me seáis enojoso, que veros es vituperio y hedéis a cimenterio, culcosido, lagañoso”. “Alma mía —el pobre viejo decía—, no me des esos baldones. ¿No te basta que me pones los cuernos a mediodía? Sin conciencia | 40 | |
| me los plantas en presencia y, pues yo lo sufro y callo, cese ya, señora, el rallo. ¡Ten un poco de paciencia! ¡Ten empacho!”. | 45 | |
| Ella respondió: “Borracho, ¿y por cuáles negros duelos me habéis vos de pedir celos? Viejo, ruin, rapaz, muchacho alfaquí. | 50 | |
| No parezcáis ante mí a decir esas vejeces, que os lo he dicho muchas veces que no vengáis aquí cazcarriento, | 55 | |
| porque os hago juramento por los huesos de mi padre y por vida de mi madre de haceros un escarmiento señalado”. | 60 | fol. 253v |
| Y con corazón airado, dando con él en el suelo le trabó del blanco pelo y, tal cual el mal pecado, se lo para, | 65 | |
| escupiéndole en la cara, dándole cien mil porrazos y tan crudos chapinazos que un asno no los llevara, ni pudiera. | 70 | |
| Y en la voz muy lastimera | 75 | |

la faz hacia las [e]strellas
[.....-ellas]

le daba desta manera

sus querellas:

80

“agora que me desuellas
y me tratas como a moro,
agora, Juana, te adoro
y beso lo que tú huellas”.

fin

15 que es cierto] que cierto

76 y en la] yelan

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Asenjo, J. y Madroñal, A. (2010). Prólogo. En J. Alonso Asenjo y A. Madroñal (Eds.), G. L. Hidalgo. *Diálogos de apacible entretenimiento* (pp. 9-69). PUV.
- Altamirano, M. (2005). Los exordios en la antigua lírica popular y el romancero tradicional. En C. Company, A. González y L. Von der Walde (Eds.), *Textos medievales. Recursos, pensamientos e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales* (pp. 123-142). Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2009). El viaje a la romería en la antigua lírica popular hispánica: a propósito del romance-villancico “Ventura sin alegría”, *La Corónica*, 37(2), 133-156.
- Avalle, D. S. (2002). *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*. Edizioni del Galluzzo.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Gredos.
- Beccaria Lago, M. D. (1997). *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Bertini, G. M. y Acutis, C. (1970). *La romanza spagnola in Italia*. Giappichelli.
- Candelas Colodrón, M. Á. (2019). La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos. En S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta (Eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz* (pp. 145-166). Universidade da Coruña.
- Carreira, A. (1990). Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea, *Voz y Letra*, 1, 15-142.
- Chevalier, M. (1978). *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Crítica.
- _____ (1999). *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Ediciones Universidad Salamanca.
- Corsaro, A. (1999). Fortuna e imitazione nel Cinquecento. En C. Berra (Ed.), *I Triumph di Francesco Petrarca* (pp. 429-485). Monduzzi Editore.
- Cruz, A. J. (1990). The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century. En K. Eisenbichler y A. A. Iannucci (Eds.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (pp. 307-324). Dovehouse.
- Díez Borque, J. M. (1985). Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro, *Bulletin Hispanique*, 87(1-2), 47-87.
- Francalanci, L. (2006). Il commento di Bernardo Illicino ai Triumph di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo, *Studi di Filologia Italiana*, 64, 143-154.

- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Fondo de Cultura Económica.
- Gargano, A. (2005). "Petrarca y el traductor". Note sulle traduzioni cinquecentesche dei *Trionfi*. En A. Gargano (Ed.), *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII* (pp. 123-139). Liguori.
- Haley, G. (2009). Hacia el canon poético de Vicente Espinel. Atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperados. En J. Lara Garrido (Ed.), *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (pp. 13-75). Fundación de la Universidad de Málaga (Analecta Malacitana).
- Hempel, W. (1986). El viejo y el amor: apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca. En A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans y J. Amor y Vázquez (Eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, 22-27 agosto 1983* (pp. 693-702). Istmo, 2 vols.
- Infantes, V. (14 mayo 2022). Pedro de Gracia Dei. *Diccionario Biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/73484/pedro-de-gracia-dei>
- Labrador, J. J. y R. A. Di Franco (2011). Hernando de Acuña. Transmisión manuscrita e impresa. En G. Cabello Porras y S. Pérez-Abadín Barro (Eds.), *Huir procuro el encarecimiento. La poesía de Hernando de Acuña* (pp. 21-42). Universidad de Santiago de Compostela.
- Lara Garrido, J. (2009). Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de nuevos textos. En J. Lara Garrido (Ed.), *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (pp. 77-155). Fundación de la Universidad de Málaga (Analecta Malacitana).
- Leonardi, L. (2014). Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione, *Medioevo Romano*, 38(1), 5-27.
- López del Castillo, D. (2013). Introducción. En D. López del Castillo (Ed.), C. de Castillejo. *Sermón de amores* (pp. 4-42). More Than Books.
- Mangas Navarro, N. A. (2020a). *La Criança y virtuosa doctina de Pedro de Gracia Dei: estudio y edición crítica* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].
- _____ (2020b). La figura de Pedro de Gracia Dei: un bosquejo biográfico, *Estudios Románicos*, 29, 297-318.
- _____ (2020c). Transmisión textual y catálogo de la obra poética de Pedro de Gracia Dei, *Revista de Literatura Medieval*, 32, 191-214.
- _____ (2021). Los testimonios de la obra poética de Pedro de Gracia Dei: cronología y catálogo, *Criticón*, 141, s. p. <https://doi.org/10.4000/criticon.19100>
- Marino, M. C. (2006). Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane del *Canzoniere* e dei *Trionfi*. En M. Santoro (Ed.), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle tre corone* (pp. 51-76). Edizioni dell'Ateneo.
- Miola, A. (1895). *Notizie di manoscritti neolatini: mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Federigo Furchheim.
- _____ (1899-1900). *Catálogo topográfico descriptivo dei Manoscritti della Biblioteca Brancacciana*. 3 vols. (manuscrito).
- _____ (1918). *Catálogo topográfico-descriptivo dei manoscritti della R. Biblioteca Brancacciana di Napoli*. Lubrano.
- Molinero, A. (2022). Nuevos datos para la historia textual de la poesía áurea española: tres manuscritos en el fondo *Brancacciano* de la Biblioteca Nazionale di Napoli (noticia y textos), *Studia Aurea*, 16, en prensa.

- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española*. Guadarrama.
- Pacca, V. (1999). Varianti e postille di tradizione indiretta. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 323-341). Monduzzi Editore.
- Perea Rodríguez, Ó. (2007). Alta Reina esclarecida: un cancionero ficticio para Isabel la Católica. En L. A. Ribot García, J. Valdeón Baruque y E. Maza Zorrilla (Eds.), *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional Valladolid-Barcelona-Granada, 15 a 20 de noviembre de 2004* (II, pp. 1355-1383). Instituto Universitario de Historia Simancas, 2 vols.
- Periñán, B. y Reyes Cano, R. (2012). Introducción. En B. Periñán y R. Reyes Cano (Eds.), C. de Castillejo. *Farsa de la Costanza* (pp. 9-71). Cátedra.
- Recio, R. (1996). *Petrarca en la península ibérica*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Rodríguez-Moñino, A. (1968). *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Real Academia Española.
- _____. (1969). *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*. Universidad de Salamanca.
- Ruiz Pérez, P. (1997). La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario. En P. Fröhlicher y G. Güntertm (Eds.), *Teoría e interpretación del cuento: estudios* (pp. 191-219). Peter Lang.
- Sanabria, J. M. (2005). Introducción. En J. M. Sanabria (Ed.), J. de Bonilla. *Breve tratado de la paz del alma. Advertencias del Caballero de Gracia* (pp. 7-21). Ediciones Rialp.
- Tateo, F. (1999). Sulla ricezione umanistica dei *Trionfi*. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 375-401). Monduzzi Editore.
- Trombetta, V (2002). *Storia e cultura delle biblioteche napoletane. Librerie private, istituzioni francesi e borboniche, strutture postunitarie*. Vivarium.
- Varvaro, A. (1999). Il testo letterario. En P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro (Eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2 Il Medioevo volgare* (I, pp. 387-422). Salerno Editrice.
- Vecchi Galli, P. (1999). *I Triumphi*. Aspetti della tradizione quattrocentesca. En C. Berra (Ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca* (pp. 344-373). Monduzzi Editore.
- Volpi, C. (2005). Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze. *Storia dell'arte*, 112, 119-148.
- Fuentes Documentales
- Aquí comienzan diez maneras de romances con sus villancicos: y aquesta [sic] primero fue hecho al conde Oliva, s.l, s.a.* (BNE, R/2298)
- El cancionero de Juan de Escobedo. Ms. 330 Biblioteca Real Academia Española* (2004) (M. Rubio Áquez, ed.). ETS.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (1986) (J. J. Labrador, C. Á. Zorita y R. A. Di Franco, eds.). El Crotalón.
- Il Cancionero ms. brancacciano VA 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli* (2019) (A. Molinaro, ed.). ETS.
- Castillejo, C. de (2012). *Farsa de la Costanza* (B. Periñán y R. Reyes Cano, eds.). Cátedra.
- _____. (2013). *Sermón de amores* (D. López del Castillo, ed.), More Than Books (original publicado en 1542).
- Góngora, L. de (1998). *Romances* (A. Carreira, ed.). Quaderns Crema. 4 vols.
- "Hay una flor que con el Alba nace". Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)* (2019) (D. Castaldo, ed.). ETS.
- Hidalgo, G. L. (2010). *Diálogos de apacible entretenimiento* (J. Alonso Asenjo y A. Madroñal, eds.). PUV (original publicado en 1605).

Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana compilato da Alonso de Navarrete. Ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna (2005) (P. Pintacuda, ed.). ETS.

Petrarca, F. (2013). *Il codice Vaticano latino 3196* (L. Paolino, ed.). En F. Petrarca. *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi* (pp. 755-889). Mondadori.

Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March (2011) (J. J. Labrador y R. A. Di Franco, eds.; con unos estudios de Á. Alonso, J. I. Diez, C. Maurer y J. Montero). Frente de Afirmación Hispanista.

Santa Cruz, M. de (1997). *Floresta española* (M. P. Cuartero y M. Chevalier, eds.). Crítica (original publicado en 1574).

Timoneda, J. (1990). *Sobremesa y Alivio de Caminantes* (M. P. Cuartero y M. Chevalier, eds.). Espasa-Calpe (original publicado en 1569)