

# *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*

número 8 - año 2019

ISSN: 2254-7444

## ARTÍCULOS

**El *Juego trobado* de Pinar: la memoria cultural colectiva de las damas de la corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496**

Roger Boase

1-22

***Punto en boca*, de Quevedo, según la versión del Ms. Corsini 625**

Patrizia Botta

23-49

**Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de *La Pasión trovada* y de la *Vita Christi***

Mercedes Fernández Valladares

50-106

**Textos de difusión italiana en el Ms. Corsini 625**

Aviva Garribba

107-127

**Sobre la *Epístola proemial* y las obras poéticas de Onofre Almudéver**

Joan Mahiques Climent

128-209

## RESEÑAS

**Las tres partes de la *Silva de varios romances* de Vicenç Beltran**

Lilian Medina y Alejandro Higashi

210-220

**El *Romancero del Cid*, recopilado por Juan de Escobar**

Natalia Anaís Mangas Navarro

221-226

**Los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda**

Paola Laskaris

227-242

## **PUNTO EN BOCA, DE QUEVEDO, SEGÚN LA VERSIÓN DEL MS. CORSINI 625**

### **QUEVEDO'S PUNTO EN BOCA, AS FOUND IN MS. CORSINI 625**

Patrizia Botta

Università di Roma-«La Sapienza»

patrizia.botta@uniroma1.it

---

#### **RESUMEN**

En la entrega se estudia un poema satírico de Quevedo según la versión de un Cancionero Español copilado en Roma, el Ms. Corsini 625. Se trata de la letrilla *Las cuerdas de mi instrumento* (estribillo *Punto en boca*) que en los primeros impresos (*Flores* 1605 y *Parnaso* 1648) se publicó censurada, con la omisión de tres estrofas consideradas atrevidas. El Ms. Corsini 625 salvaguarda dos de esas tres estrofas junto con otras, tampoco publicadas (como ocurre en unos pocos manuscritos más), pero añadiendo *lectiones singulares* que le colocan como un testimonio «italiano» aislado de la tradición, y no aprovechado por los quevedistas.

**PALABRAS CLAVE:** Quevedo, letrilla, cancioneros en Italia, Biblioteca Corsini en Roma, censura.

#### **ABSTRACT**

This essay is a study of a satirical poem by Quevedo. The version used for the study is found in a Spanish *Cancionero* compiled in Rome, Ms. Corsini 625. The poem, *Las cuerdas de mi instrumento* (whose estribillo is *Punto en boca*) was published in a censored format in the first printed books by Quevedo (*Flores* 1605 and 1648); three stanzas were omitted for being too bold. The Ms. Corsini 625 version of Quevedo's poem retains two of the three censored stanzas along with others not published elsewhere. Moreover this version has *lectiones singulares* that make it an isolated «Italian» witness to this poem's tradition, a witness hardly known to Quevedo scholars.

**KEYWORDS:** Quevedo, *letrilla*, *cancioneros* published in Italy, Corsini Library in Rome, censorship.

En estas páginas me voy a centrar en uno de los textos del Ms. Corsini 625<sup>1</sup> que fue copiado hacia el final del códice,<sup>2</sup> «Las cuerdas de mi instrumento», también conocido como *Punto en boca* (el estribillo, con la orden de callarse). El poema en el Ms. viene anónimo,<sup>3</sup> pero se trata de una letrilla de Quevedo que tuvo gran difusión en el Siglo de Oro, y que sufrió varias peripecias en su historia textual (ya que también salió en versión expurgada, sin las estrofas consideradas «atrevidas»).

Veamos ante todo el texto, que doy en el Apéndice junto con el facsímil.<sup>4</sup> En la transcripción modernicé unas pocas graffías<sup>5</sup> y mantuve las que indican un sonido antiguo<sup>6</sup> o los italianismos connotativos del testimonio.<sup>7</sup> Separé las palabras con apóstrofo si necesario, puse acentos, puntuación, y alguna corrección entre corchetes.<sup>8</sup> Eliminé varias mayúsculas del original, aunque no todas porque algunas tenían sentido (*Damas, Jordán, A[l]guazil, Cura, Reyes*), y otras las puse yo (*Fortuna, Godos, Alaejos y Coca*), incluso para ir remarcando el contenido puesto que cada estrofa habla de un personaje o de un tema distinto (*Mugeres, Escribano, Leyes*).

Del punto de vista métrico, las siete estrofas son todas décimas de versos octosílabos e isométricas, porque el esquema de rimas es el mismo desde el principio al fin (*abbaa cddz*, con último verso unisonante en todas las estrofas -z-, ya que retoma

---

1 Es uno de los cuatro manuscritos que estudiamos en el marco del proyecto financiado *Cancioneros Españoles conservados en Bibliotecas romanas* (PRIN 2012). Es un breve cancionero musical de unos 60 folios, de fines del XVI y principios del XVII, y forma parte del fondo Corsini de la Accademia dei Lincei de Roma. Para la bibliografía anterior remito a mi último trabajo sobre el tema (Botta en prensa).

2 Ocupa los fols. 59<sup>r</sup>-60<sup>v</sup> y viene en la zona final del Cancionero, donde los tres últimos textos son copiados por una segunda mano (véase *infra*). Los dos copistas son guitarristas que privilegian el aspecto musical de la transcripción.

3 Como ocurre en todo el Cancionero, porque las rúbricas nunca indican paternidad.

4 Agradezco a la Biblioteca Corsiniana de la Accademia dei Lincei el permiso de reproducir el original.

5 Como *y/i*, *u/v*, *-rr-* interna (*honrranse*), *h-* ultracorrecta (*hordena, harmas*), alternancia de nasal y labial (*-np-*), diéresis para marcar un hiato (*güebo*), etc.

6 Como *b/v*, *x/j/g*, *ss/s*.

7 Como las consonantes dobles en posición interna (*-ff- officio*; *-tt- retette, bonette, petto*).

8 Como agregando letras que faltan en *piénsa[n]se, le[s]*, *A[l]guazil* o sustituyendo el malentendido *traxes* por el correcto *tra[st]es* a partir de los testimonios de la tradición.

y preludia el estribillo ZZ).<sup>9</sup> Dicha forma estrófica es la décima espinela, así llamada desde que Vicente Espinel en 1591 publicó las suyas que luego llevarían su nombre (Baehr 1973: 295-306).<sup>10</sup> Si en cuanto a rima la estrofa se organiza en dos quintillas (con dos rimas en la primera *-ab-* y otras dos en la segunda *-cd-*), el movimiento conceptual, sin embargo, es asimétrico y no es quinario, como lo esperaríamos, con pausa en el v. 5. Por el contrario, en la décima espinela el corte obligado va en el v. 4 (como ocurre en todas las estrofas de nuestro poema, que marqué con un punto). Se asiste por tanto no a un 5+5 conceptual sino a un 4+6, y con un 6 que por su vez se puede fragmentar. Del punto de vista semántico, los primeros cuatro versos han de dar el tema central a cada estrofa, y los seis que siguen no han de añadir nada nuevo sino glosar lo dicho en el principio (y es, efectivamente, lo que ocurre en las estrofas del poema, salvo la VII que tiene encabalgamiento). De la décima espinela Lope de Vega dice que el v. 5 por rima pertenece a la primera parte de la estrofa, y por sentido a la segunda (Baehr 1973: 299-300);<sup>11</sup> y además afirma que «Las décimas son buenas para quejas» (Baehr 1973: 301)<sup>12</sup> (y de hecho a menudo se usan para las invectivas, como esta).

En cuanto a contenido, se trata de una sátira, incluso feroz, que por eso mismo fue censurada en varias partes. Cada una de las estrofas, salvo la I que es de introducción, es un ataque a un tipo social distinto: en la II y la III son las Mujeres, en la IV el Escribano, en la V el Alguacil, en la VI el Cura, todos ellos acusados de ser «transgresores del sistema» (Schwartz 1987: 227). El poema, pues, se va montando como una «sátira de oficios y de estados» (Schwartz 1987: 227), de raigambre medieval. Cada estrofa parece una unidad conceptual autónoma. Salvo la primera de apertura,

---

9 El mismo esquema se mantiene en las estrofas adicionales de otros testimonios (de los que hablo *infra*).

10 La décima espinela tiene un esquema semejante: *abbaa ccddc*. La única variante en nuestro texto es que el v. 10 no trae la rima *c* sino *z*, unisonante.

11 «¡Qué bien el consonante responde al verso quinto!», *Laurel de Apolo* (Lope de Vega 1856: 227).

12 En su *Arte Nuevo* (Lope de Vega 1856: 232).

las demás vienen como piezas sueltas, cada una dedicada a un blanco distinto que atacar, e intercambiables en su orden (y fue lo que ocurrió en la tradición textual). Pero, como veremos, la secuencia de las estrofas tiene su lógica y su progresión según el testimonio del Corsini.

Analicemos brevemente el texto. La primera estrofa viene en primera persona gramatical, como indican los posesivos (*mi instrumento, mis soledades, mi tormento, mi cuello*), o los pronominales (*me aflixe, me importuna*), o los verbos (*levanto, vuelvo*). La primera persona vuelve a aflorar en otras estrofas, pero sin la concentración de la inicial. El yo es el del poeta, que quiere expresarse a través de su guitarra para denunciar los males de la sociedad. Toda la primera estrofa está montada en el motivo de la guitarra y viene repleta de nomenclatura técnica musical: en el v. 1 *cuerdas e instrumento*,<sup>13</sup> en el v. 4 *voces*, en el v. 5 *lazo*,<sup>14</sup> en el v. 7 *trastes* ('intervalos en el mástil de la guitarra'),<sup>15</sup> en el v. 8 *punte* ('arquito para levantar las cuerdas'),<sup>16</sup> y en el estribillo la palabra *punto*, que juega con el doble sentido de 'punto de costura' (para

---

13 Quizás también sea técnica y musical en el v. 2 la palabra *soledades*, si pensamos que la *soleá* flamenca indica un tipo de cante y es voz documentada desde el s. XIX (el flamenco también para otros géneros musicales adopta nombres de métrica antigua, por ejemplo *siguriya* que viene de *seguidilla*, y otro tanto podría haber ocurrido con *soleá*). Al mismo tiempo *soledad* era el nombre de una forma métrica, como consta en Aut., s.v. *soledad*: «por extensión significa alguna obra o poema obscuro que trata de cosas solitarias como las de Góngora. Lat. *Compositio metrica sic dicta*» (véase además de Quevedo «Oye mis soledades», *apud* Schwartz 1987: 228).

14 Un ejemplo de *lazo* en sentido musical viene en el *Canto de amor* de Salvador Rueda (1898: 100): «Pero al fin tornaste / Veloz y contenta, / Trayendo en tus manos vistosa guitarra / Con trastes y lazos, clavijas y cuerdas». La voz *lazo* en el texto también se presta a un juego de doble sentido: el v. 5 «su lazo en mi cuello siento» alude a la acepción técnica musical y a la fraseológica, ya que Aut., s.v. *lazo*, trae el modismo «*tener el lazo a la garganta*, phrase metaphorica que significa estar en el último riesgo o peligro».

15 Aut., s.v. *traste*: «la cuerda atada a trechos en el mástil de la vihuela».

16 Aut., s.v. *punte*: «en la guitarra y otros instrumentos es un maderito que se pone en lo más inferior de ella, todo taladrado de agujeritos, en donde se prenden y aseguran las cuerdas por un cabo, y por el otro se ponen en las clavijas; y en algunos, como el violón, es un arquito que se pone para levantar las cuerdas»; DRAE: «pieza de los instrumentos de cuerda que en la parte inferior de la tapa sujeta las cuerdas».

coser la boca) y ‘punto musical’ (sinónimo de ‘nota musical’).<sup>17</sup> O sea, todos nombres técnicos de la guitarra y de la ejecución instrumental. Otros juegos bisémicos, muy quevedescos, en esta misma estrofa son el de *cuerdas*, del v. 1, que amén de voz musical también es un adjetivo (*cuerdas*, de ‘cordura’) y se contrapone a *locas* del v. 3 (Schwartz 1987: 231; Carreira 2010: 117), y luego en el v. 7 el de *trastes* de Fortuna que además del sentido técnico de la guitarra también se usa para indicar los *trastes* o ‘vueltas o reverses’ de la Fortuna (Schwartz 1987: 231).

Declarar de entrada la intención del canto no es novedad ninguna de Quevedo, porque un *incipit* que diga «ahora voy a cantar» tiene siglos de trayectoria literaria, desde Virgilio («Arma virumque cano») hasta el *Martín Fierro* en la gauchesca («Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela»). Tampoco es una innovación de Quevedo el motivo del «instrumento», porque Góngora ya lo había usado en una letrilla suya («Ya de mi dulce instrumento»)<sup>18</sup> y él también para criticar malas costumbres. La letrilla de Góngora es, a su vez, una décima espinela, como la nuestra, y ella también va hilvanando coplas cada una contra un blanco diferente, como hace Quevedo, siendo por tanto dos textos del todo paralelos que hasta reiteran los mismos sintagmas (como «decir verdades») (Schwartz 1987: 227). Es, pues, Quevedo quien emula a Góngora (y no al revés), según ya detectaron quevedistas reconocidos (Schwartz 1987: 227; Crosby 2001; Alonso Veloso & Candelas Colodrón 2007; Carreira 2010). Por otra parte, el afán de «decir verdades» es un tema predilecto por Quevedo que vuelve a aparecer en

---

17 Cov., s.v. *punto*: «punto por letra, término músico de la compostura breve que en cada punto señala una sílaba»; «puntar es poner en los puntos de canto de órgano las letras». Aut., s.v. *nota*: «Notas o Puntos musicales: son ocho caracteres de que usan los músicos en la práctica del cantar, que tienen diferente valor (...) Sus nombres son Máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semimínima, corchea y semicorchea (...) modernamente se ha añadido otra que se llama Fusca y vale la mitad de la semicorchea. Lat. *Musica notae*». Aut. y DRAE, s.v. *punto*, núm. 41: «en los instrumentos musicales tono determinado de consonancia para que estén acordes».

18 La letrilla de Góngora «Ya de mi dulce instrumento», de 1595, se publicó por primera vez en el *Romancero General* de 1604 (*Docena parte*). Véase el texto en la ed. de Jammes de las *Letrillas* (Góngora 1980: 81).

otros textos suyos (por ejemplo «Yo, que nunca sé callar» y «Santo silencio profeso») (Crosby 2001: 110-111).<sup>19</sup>

Pero el Quevedo que tiene el impulso irrefrenable de ‘decir verdades’ sabe perfectamente que «su sociedad no se lo permitiría» (Crosby 2001: 110), y de hecho a cada estrofa de denuncia opone, como estribillo, la antítesis del *Punto en boca* que dice todo lo contrario (‘mejor callar’). Y, de este modo, todas las críticas del poema se acaban por anular, o matizar, ya que, tras atacar, cada décima remata con *Punto en boca* que muestra la inutilidad o la vanidad de la protesta.

*Punto en boca* es un modismo de tono imperativo (es una orden), y significa ‘coserse la boca para no hablar’.<sup>20</sup> La expresión aún se usa hoy día,<sup>21</sup> acompañada por un ademán.<sup>22</sup> *Punto en boca* no es expresión demasiado antigua, ya que empieza a documentarse a fines del XVI y principios del XVII en los diccionarios,<sup>23</sup> y en el banco de

---

19 La letrilla «Yo, que nunca sé callar» es sin fecha, véase el texto en la ed. de Blecua (Quevedo 1969-1981, II: núm. 651); «Santo silencio profeso» fue compuesta antes de 1628 (núm. 646).

20 Destaca su presencia como refrán en Quevedo, junto con otros modismos que él utiliza en las letrillas (Alonso Veloso 2007: 104-105).

21 DRAE, s.v. *punto*: «un punto en la boca, loc. verb. coloq. ‘coserse la boca’», usada «para prevenir a alguien que calle, o encargarle que guarde secreto». Moliner, DUE, s.v. *punto*: «“darse un punto en la boca”, permanecer callado deliberadamente. No decir o divulgar cierta cosa que se sabe». Sañé & Schepisi 2013, s.v. *darse un punto en la boca*: «cucirsi la bocca, proporsi di tacere». También el banco de datos CREA (*apud* www.rae.es) documenta usos modernos de la expresión: 1958 (Miguel Delibes), 1961 (Max Aub), 1986 (José Sanchis Sinisterra), 1997 (prensa).

22 El ademán puede variar: un dedo perpendicular a los labios, dos dedos que cosen la boca o que la cierran como cremallera. En italiano se usa otro modismo de significado igual, “acqua in bocca”, aludiendo al agua que llena la boca y le impide hablar.

23 Cov., s.v. *punto*, solo menciona el sintagma *punto en boca*, sin explicarlo. En el diccionario español-francés de Oudin de 1616, s.v.: «secret, tenir un chose secrette» (*apud* NTLLE). En el *Vocabulario* de Correas es frase proverbial que significa «Aviso ke kallen» (véase Correas 1967: 728; y Correas 2000: refrán 19237, «Punto en boca. / Por callar»). En el diccionario español-francés de Francisco Sobrino de 1705 se repite la explicación de Oudin, s.v. *punto en boca*: «secret, tenir une chose secrette» (*apud* NTLLE). Aut., s.v. *punto en boca*: «especie de interjección, con que se previene a alguno que calle» (con cita de Cervantes *Nov. Ej.* 8). LEMSO, s.v. «PUNTO EN BOCA guardar silencio; no hablar» (cita *Buscón* I,1 B de Quevedo, «Mas de todo me ha sacado el punto en boca, el chitón») (Quevedo 1990: 79).

datos del CORDE (con el primer ejemplo en 1597 de Liñán de Riaza, y luego 1600 Mira de Amescua, 1601 Lobo Lasso de la Vega, 1605 López de Úbeda, 1613 Cervantes, 1615 Cervantes, 1615 Tirso de Molina, etc.).

Pasando a las estrofas subsiguientes, que ilustraré más brevemente, las dos que vienen a continuación, la II y la III, son ambas un ataque contra las mujeres y se amoldan a la tradición de la misoginia, de raigambre antigua. La estrofa II, «Hemos venido a llegar», condena a las damas viejas que para disimular su edad y creyendo remozarse embellecen y afeitan sus caras con cosméticos como el *solimán*, mientras sus almas son de *rejalgar* (mezcla de arsénico y azufre). Y luego en el v. 17 viene la comparación con el río Jordán, que rejuvenecía a quien se bañaba en él, como aclaran Covarrubias<sup>24</sup> y Autoridades.<sup>25</sup>

En la estrofa III, «Hónranse de tantos modos», se sigue hablando de mujeres pero esta vez las de fáciles costumbres y promiscuas, que se conceden a todos por dinero. Luego se ensalza el poder del dinero (tema muy quevedesco, baste pensar en «Poderoso caballero es don Dinero»), diciendo, en el v. 25, «Los dineros son los Godos / que vencen deudas [...]», y en el v. 28 que con «el dinero del galán» se gana «carne, sangre, y pan», y, añadimos, también el ‘vino’, implícito en el v. 30 en «Alaejos y Coca», dos ciudades de Castilla famosas precisamente por sus vinos, como nos documenta Covarrubias.<sup>26</sup>

De la cuarta estrofa en adelante se dejan de lado las mujeres y se pasan a criticar oficios, esta vez todos masculinos. En la IV, «El que Escribano se ve», le toca al escribano, que es tan listo que consigue allanar hasta los imposibles (en el v. 32 se dice

---

24 Cov., s.v. *Jordan*: «A los que habiendo estado ausentes vuelven remozados y lozanos decimos haberse ido a lavar al río Jordán».

25 Aut., s.v. *Jordan*: «qualquier cosa que remozo o rejuvenece. Es tomada la metáfora de que se decía que los que se bañaban en el río Jordán rejuvenecían».

26 Cov., s.v. *Alahexos* [*Alaejos*]: «Villa ilustre, nombrada entre otras razones por el buen vino que en ella se hace y en Coca. Dice el padre Guadix que vale en lengua arábica tanto como peregrinos, y será (si es así) por acudir muchos forasteros a la fama del buen vino, o porque los naturales lo trajinan y se hacen peregrinos, yendo a otras tierras con ello»; Cov., s.v. *Coca*: «villa principal de Castilla la Vieja [...]». Por otra parte, en el s. XVI el arzobispo Alonso de Fonseca y Ulloa era señor de las villas de Coca y Alaejos, lo que muestra la costumbre de citar ambas ciudades juntas.

«imposibles abasalla», del verbo *avasallar*, o sea ‘sujetar’),<sup>27</sup> luego se le critica que sabe ajustar las reglas según más le convenga (vv. 35-36 «Los mandamientos no cree / y hace creer los qu’él hace») y en el v. 40 se le acusa de que suele aprobar lo falso («sé que firma verdad poca»).

En la estrofa V, «Persigue al pobre ladrón», es la hora del alguacil, que viene en pareja con el ladrón, para denunciar que roban los dos, tanto el uno como el otro (v. 45 «ambos van contra el bolsón»), pero que solo el alguacil logra salir indemne, como leemos al final (vv. 48-50 «él solo gana perdones / siendo ladrón de ladrones / que los inçita y proboca»). O sea que, aun siendo él el ladrón principal, logra salirse con la suya.

En la estrofa VI, «El Cura en su becindad», se pasa a criticar a un representante de la esfera religiosa ya que el blanco de la sátira es un cura que, con la excusa de visitar enfermos, entra en «cualquier retrette» (v. 56), distribuyendo cuernos entre sus parroquianos por ser él mismo un donjuán empedernido, y (vv. 59-60) protegiéndose de la nieve o el hielo gracias al fuego del infierno en el que vive, por sus pecados, en plena sátira anticlerical de añeja tradición.

En la VII y última estrofa, «Los refranes verdaderos», ya no son oficios o estados los que se critican sino las leyes, que como reza el v. 63 «van donde quieren los Reyes» y como repite el v. 65 «van do quieren los dineros», retomando el tema del dinero, y agregando (vv. 66-67) que el poder del «doblón» —moneda de oro—<sup>28</sup> es más fuerte que el estruendo de un pedo (italianizado en «petto» en el original, cayendo en la grosería escatológica), y que además, en los vv. 68-70, la «cruz» (el otro lado de la moneda)<sup>29</sup> «hace milagros en quien le adora» si se trata de un hombre pobre y

---

27 Aut., s.v. *avassallar*.

28 Aut., s.v. *doblón*: «moneda de oro en España que ha tenido diferentes precios según los tiempos, siendo lo más regular equivaler a quatro pesos escudos [...] se debieron de llamar Doblones para diferenciarlas de las Doblas [...] tienen por una cara las armas de Castilla y León y por la otra la Cruz de Borgoña».

29 Véase la nota anterior.

apocado (con un juego bisémico más, el de *cruz*, lado de la moneda, y *cruz* en sentido religioso encarecido con voces afines como *milagros* y *adora*).

Estos son, en general, los contenidos de la letrilla. Paso ahora a comentar otros aspectos de la versión del Cancionero corsiniano que atañen a la tradición textual.

Ante todo hay que decir que esta letrilla de Quevedo se copia en numerosos testimonios, en su mayoría conservados en España (son veintidós) y unos pocos en el extranjero (son tres en Cambridge, uno en Buenos Aires y uno en Roma, el Corsini). En segundo lugar, son muchas las variantes que se detectan en la *collatio*, y se pueden agrupar en tres clases principales: 1) divergencias en cuanto a número de estrofas (el Corsini tiene siete, otros once, otros diez, las versiones expurgadas cuatro, y otros aún tres); 2) cambios en el orden de las estrofas, porque, siendo todas coplas de tema suelto, de hecho mudaron de lugar en la trasmisión; 3) variantes textuales en los versos comunes, que a veces delatan un estadio de redacción temprano, y otras son meras variantes de copia según la casuística más consabida.

Pero antes de ilustrarlas, unas palabras para destacar una primera gran divergencia del Corsini 625 con respecto a los demás testimonios: es el único, entre los conservados, que le da al poema una notación musical (como se ve en el Apéndice, en la reproducción del manuscrito original donde la música se aprecia en tinta roja).

En nuestro grupo quien estudió los aspectos musicales del códice fue Francesco Zimei, y paso a resumir lo que él ya dijo (Zimei 2016; Zimei 2018; Botta & Zimei 2018). El Corsini 625 no trae la melodía de las canciones (que se daba por conocida) sino tan solo los acordes de la guitarra, porque todo el Cancionero es en realidad una colección de cantos para ser acompañados por la guitarra. La notación comienza ya en la rúbrica, con el nombre *Pasacalle* (que es una danza española muy en boga en la Roma de esos años), seguido por las letras mayúsculas O.L.C.O., cada una indicadora de un acorde de guitarra (según el sistema alfabético de notación literal usado en Italia<sup>30</sup>). O.L.C.O.,

---

30 Cada letra del alfabeto indicaba la posición de los dedos (ilustrada con dibujos en los manuales que circulaban), por lo que, aún sin saber leer un pentagrama, cualquiera podía tocar guitarra.

pues, es la secuencia de los acordes de la Introducción del canto, y va en Sol Menor.<sup>31</sup> Debajo de la rúbrica viene una raya horizontal, también en rojo, segmentada por unos cortes (cuatro dobles para abajo y cuatro simples para arriba), que significa la dirección del rasgueo en la ejecución de la mano derecha: dos golpes para abajo y uno para arriba, repitiéndose lo mismo otras tres veces. Este y el siguiente poema del Corsini (primer verso «De mi tormento mortal», ff. 61<sup>r</sup>-61<sup>v</sup>) son los únicos textos, en todo el Cancionero, que traen en la rúbrica esta raya indicadora del rasgueo, y no de casualidad vienen ambos al final del códice y están copiados por una segunda mano que tiene hábitos de puesta en página distintos, en este caso de notación musical (es la del otro guitarrista, que sin embargo es coetáneo del primero)<sup>32</sup>.

Como se ve en el facsímil, las letras musicales también se escriben en la interlínea de la primera estrofa, esta vez minúsculas, y en este caso indican los acordes que servían para acompañar el canto. Es de notar que cada uno de los diez versos tiene acordes propios, lo que da gran variedad a las armonías, y que, en cada verso, los acordes son muy frecuentes (uno distinto casi a cada sílaba, lo que supone un tiempo bastante ‘lento’), concentrándose en las palabras iniciales del verso y mermando en las finales (en la fase musicalmente cadencial, donde se observa una reiteración de Sol Menor y Fa Mayor).

Queda patente, pues, la importancia del Corsini como único testimonio portador de la versión musical de esta letrilla de Quevedo. Presumo que no la conocen ni siquiera los quevedistas (porque este Cancionero fue una fuente casi no aprovechada), y que esta notación musical ha permanecido hasta ahora inédita, y es con mucho gusto que la doy a conocer.

Tras este primer rasgo distintivo, musical, que opone el Corsini al resto de la tradición, paso a otros rasgos, ya anunciados, que también serán distintivos del Corsini 625, como veremos.

---

31 La secuencia de acordes O.L.C.O. también encabeza otros poemas del Ms. Corsini 625: núm. 7 «En el suelo alumbra», núm. 13 «Si queréis que os enrame la puerta», núm. 14 «Fenisa y Alvanio han hecho», núm. 16 «Que no sabéis qué [e]s», núm. 17 «Ay que no oso», núm. 19 «En esta larga ausencia».

32 Véase *supra*, nota 2.

Y es el primero el de las divergencias en cuanto a número de estrofas del poema. Como dije, la versión del Corsini tiene siete. Pero el número es muy variable, sin que sepamos cuándo se ha escrito cada cual. Doy un esquema de cómo se presenta el número de estrofas en los distintos testimonios, y lo enuncio en orden decreciente, de mayor a menor, sin que ello implique prioridad cronológica o genealógica (ya que la datación es tema peliagudo, y ahora no entro en ello, salvo para los impresos que tienen fecha cierta y para los manuscritos que derivan de los impresos, que sí tienen un término *post quem*). La situación es la siguiente:

- 11 estrofas: BNE Ms. 3795 (ff. 227<sup>v</sup>-230<sup>r</sup>)
- 10 estrofas [1 nueva]: Palma, Bibl. Bartolomé March, Ms. 403 (ff. 81<sup>r</sup>-83<sup>v</sup>)
- 7 estrofas: Roma, Ms. Corsini 625 (ff. 59<sup>r</sup>-60<sup>v</sup>)
- 4 estrofas: Impresos: Flores [1605], (ff. 73<sup>r-v</sup>)  
*Parnaso* [1648], (p. 325)  
Mss. BNE 3940 (ff. 214<sup>r-v</sup>), 20620 (pp. 123-125)  
Antequerano [1628], Bibl. Caja de Ahorros de Antequera (ff. 137<sup>v</sup>-139<sup>r</sup>)  
Zaragozano [1628], Universidad de Zaragoza, Ms. 250-2 (f. 660)
- 4 estrofas censuradas: Aldrete, *Las tres Musas* [1670], (f. 128)
- 3 estrofas censuradas: BNE: Mss. 3919 (ff. 144<sup>v</sup>-145<sup>r</sup>), 11017 (ff. 8<sup>v</sup>-9<sup>r</sup>), 1952 (ff. 237<sup>v</sup>-238<sup>v</sup>), 3708 (ff. 193<sup>r-v</sup>),  
4044 (ff. 77<sup>v</sup>-79<sup>r</sup>), 4067 (ff. 57<sup>v</sup>-58<sup>r</sup>), 7370 (f. 220<sup>v</sup>), 9636 (ff. 139<sup>v</sup>-140<sup>r</sup>)  
Oviedo, Bibl. de la Universidad, Ms. 376 (f. 57<sup>v</sup>)  
Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, Ms. Reserva 834.0«16»QUE (ff. 174<sup>r-v</sup>)  
Cambridge, ex-Bibliotheca Philippica, Mss. 1317 (p. 161), 1319 (p. 162), 1320 (p. 162)  
Buenos Aires, Biblioteca Nacional, fondo Foulché-Delbosc, Ms. 62 (ff. 55<sup>r</sup>-55<sup>v</sup>)

Tiene once estrofas un testimonio solo, un manuscrito de la BNE, el 3795 que estudió Pablo Jauralde (1986),<sup>33</sup> y es la versión más larga que conocemos. Tiene diez estrofas un testimonio solo, un manuscrito guardado en Palma en la Biblioteca de Bartolomé March, el núm. 403 que estudió Antonio Carreira (1989, I: 124-127):<sup>34</sup> tiene diez pero le faltan dos del anterior, porque una en realidad la añade, ya que es el único

33 Véase además Pérez Cuenca 1997 y Pérez Cuenca 2013. El manuscrito es del s. XVII.

34 «El Ms. procede de la Biblioteca del Duque de Gor [...] La letra es del s. XVII» (Carreira 1989, I: 122, n. 3).

que agrega, en segunda posición, una estrofa nueva (que no consta en los demás), lo que de hecho monta a un total de doce las décimas del poema. Tiene siete estrofas un solo testimonio, y es nuestro Corsini, como dije. Y hasta aquí son las versiones largas. Siguen las versiones reducidas.

Tiene cuatro estrofas un grupo de seis: dos impresos y cuatro manuscritos, y es cuando empieza a obrar el corte de la censura,<sup>35</sup> o de lo que Quevedo no quiso publicar (en efecto, tres de las estrofas pudieron resultar algo atrevidas, pese a la anulación semántica del *Punto en boca*, y de hecho se omitieron en los impresos). Dichos impresos son dos: las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa de 1605 y el *Parnaso Español* de 1648<sup>36</sup> editado por González de Salas.<sup>37</sup> Y los manuscritos son cuatro: dos de la BNE (3940 y 20620) y otros dos que llevan fecha expresa de 1628 y coinciden con las *Flores*: uno es el «Antequerano» que se guarda en la Caja de Ahorros de Antequera, editado parcialmente por Dámaso Alonso y Rafael Ferreres (1950), y otro es el «Zaragozano», conservado en la Universidad de Zaragoza, Ms. 250-2, ambos aprovechados por Blecua en su *editio maior* de los poemas de Quevedo.<sup>38</sup> Tenemos en este grupo la fecha cierta de 1605 de las *Flores*, cuyo *imprimatur* es sin embargo de dos años antes, 1603.<sup>39</sup> Las cuatro estrofas de este grupo son, pues, anteriores a 1603, y representan una selección o una versión «expurgada» para la imprenta de un texto más extenso que siguió viviendo como más largo en otras fuentes manuscritas.

Tiene cuatro estrofas, pero distintas del grupo anterior (porque fueron entresacadas de las «censuradas») un impreso tardío de 1670, *Las Tres Musas últimas*

---

35 La palabra *censurados* (para los versos) se usa en las propias rúbricas de las coplas que se omiten: véase *infra* nota 42.

36 Le agradezco a Ignacio Arellano, que prepara la edición del *Parnaso*, el haberme facilitado la reproducción del texto original de 1648 y asimismo le quedo agradecida por sus valiosas sugerencias.

37 Entre ambos impresos (*Flores* y *Parnaso*) hay variantes al parecer de Autor ya que en una de las estrofas cambia la redacción (Alonso Veloso & Candelas Colodrón 2007: 72-73).

38 Véase la edición de Blecua (Quevedo 1969-1981, II: núm. 652, 160-162 y Apéndice en III: 508-510 y 514-515).

39 También tenemos las fechas ciertas de 1628 de dos manuscritos y de 1648 del *Parnaso*.

*castellanas* continuadoras del anterior *Parnaso* y editadas por Pedro de Aldrete (1670), sobrino del autor, y son las estrofas que no se acogieron en los impresos (en realidad Aldrete se equivoca porque la primera estrofa sí se publicó, y las omitidas son tres).<sup>40</sup>

Tiene tres estrofas, también sacadas de las «censuradas», una serie muy nutrida de manuscritos posteriores a *Flores* y *Parnaso*, por tanto a 1605 o a 1648,<sup>41</sup> que anuncian que copian las tres estrofas omitidas con amplios detalles en la rúbrica,<sup>42</sup> salvaguardándolas de este modo del olvido y abriendo camino a una vida autónoma de las «censuradas», ellas solas, sueltas como tres fragmentos. Los testimonios de este grupo son catorce: ocho manuscritos de la BNE (3919, 11017, 1952, 3708, 4044, 4067, 7370, 9636, 18760), luego otros dos conservados en España, uno en Oviedo en la Biblioteca de la Universidad (Ms. 376) (García Valdés 2000) y otro en Barcelona, en la Real Academia de Buenas Letras (Ms. Reserva 834.0 «16» QUE) (Valdés Gázquez

---

40 Quizás Aldrete se confundió con el comienzo de la estrofa que él publica como primera de las omitidas, con primer verso «Hemos venido a llegar». Esta de hecho ya andaba impresa como segunda estrofa pero con variantes ya desde el primer verso «De las Damas has de hallar» (no en las *Flores*, solo en el *Parnaso* donde era, al parecer, una corrección; véase *supra* nota 37). Tal vez de un vistazo rápido a este primer verso, que no coincidía, desumió Aldrete que la estrofa entera fuese una de las omitidas.

41 Al estudiar uno de estos manuscritos, Celsa Carmen García Valdés afirma que «Esto nos lleva a proponer para el texto origen de las copias manuscritas una fecha posterior a 1649, segunda edición de *Parnaso*, y anterior a la publicación de *Las tres Musas*», o sea anterior a 1670 (García Valdés 2000: 135-136).

42 Son las propias rúbricas de estos testimonios (para su listado véase *infra*) que hablan de versos «censurados», o bien de que «se quitó», «no se permitió imprimir», «no se permitió que entrase», «no se puso», como se ve en los ejemplos que siguen: «Versos censurados en la versión impresa de la letra *Las cuerdas de mi instrumento*» (Ms. Barcelona). «En el libro que se imprimió de las obras de Don Francisco de Quevedo empieza una letra *Las cuerdas de mi instrumento* donde no se permitió imprimir lo siguiente» (Mss. BNE 3919, 1952, 3708, 7370, 9636, y Mss. Phillipica 1317. 1319; una rúbrica muy semejante trae el Ms. Oviedo, mientras que con la variante «i en ella se quitó lo siguiente» aparece en los Mss. BNE 11017, 4044). «Este remate no se puso en las obras impresas consiguiente a la letra *Las cuerdas de mi instrumento* [...]» (Ms. 1320 de la colección Phillipica). «Con las obras impresas en una letra que dice *Las cuerdas de mi instrumento* no se permitió que entrase lo siguiente» (Ms. Foulché-Delbosc, que es todo él un «salvador» de estrofas quevedescas omitidas, ya que su propio título reza *Varios Discursos Jocosos que en verso y prosa dexó escritos Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero del Horden de Santiago y señor de la Torre de Juan Abad, y que no se permitieron a la estampa, por ocultos fines. Se copiaron en Madrid, en octubre de 1765*).

2007-2008: 225-237), luego otros tres manuscritos (1317, 1319 y 1320) pertenecientes a la Bibliotheca Phillipica de Sir Thomas Phillipps en Inglaterra, que se subastó en Londres en 1970 (los tres manuscritos fueron a parar en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge).<sup>43</sup> Y por último un manuscrito tardío, copiado en Madrid en 1765, que primero perteneció a una biblioteca particular (sin nombre), luego fue a parar en la de Foulché-Delbosc (1915), y ahora se conserva en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.<sup>44</sup>

Ahora bien, como un acordeón que se infla y se desinfla, esta letrilla de Quevedo en su historia textual antigua<sup>45</sup> pasa de un máximo de doce estrofas a un mínimo de tres. Ningún testimonio conservado tiene la versión de doce. Y en cuanto a parentescos, los que traen las versiones largas de once, diez y siete estrofas son todos testimonios únicos, mientras que los que copian pocas (cuatro y tres) sí están emparentados entre sí. La versión del Corsini, con siete estrofas, no tiene correspondencia con ninguna fuente de la tradición, porque no va simplemente «adicionando» estrofas (las cuatro impresas con las tres censuradas) sino que va «mezclando» de acá y acullá (excluyo que el copilador contaminara para derivar sendas estrofas o bien que las omitiera

---

43 No pude consultar los manuscritos de la colección Phillipica y me baso en los datos que de ellos nos brinda Blecua en su edición (Quevedo 1969-1981, III: 508-520), quien pudo disponer de una xerocopia de los manuscritos que le facilitó el hispanista inglés E.W. Wilson y pudo además consultar el catálogo que se redactó para la subasta en Londres en 1970 (*Catalogue* 1970). Los manuscritos 1317 y 1319 son ambos de la primera mitad del s. XVIII, mientras que el 1320 es de la segunda. Recientemente catalogó la colección Hook 2017.

44 El cancionero (Ms. 62) forma parte actualmente del fondo Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, catalogado por Marcos Marín, *et al.*, 2011.

45 Omito los detalles de lo que ocurre en las ediciones modernas de *Punto en boca*, donde también varía el número de estrofas, salvo comentar, como curiosidad, la confusión que consta en la edición de la BAE de Florencio Janer (Quevedo 1852-1859), quien desdobra nuestra letrilla en dos textos separados de cuatro estrofas cada uno, rematando todas con el estribillo *Punto en boca*. Primero como núm. 317 (p. 89) publica cuatro estrofas (1. «Las cuerdas de mi instrumento»; 2. «De las damas has de hallar»; 3. «Dase al diablo por no dar»; 4. «Coche de grandeza brava»). Y centenares de páginas más adelante, como núm. 659 (p. 300), edita otras cuatro, de las que las últimas tres son las «censuradas» (1. «Hemos venido a llegar»; 2. «Hónranse de tantos modos»; 3. «Persigue el pobre ladrón»; 4. «En la casa del tribuno»).

por querer antologar, ya que suele ceñirse pasivamente a su fuente). Y si ningún testimonio entre los conservados fue el modelo, en lo que atañe a cantidad de texto o al *quantum*, representa el Corsini una rama aislada de la tradición derivada de un modelo que se nos ha perdido pero que circulaba en Roma a principios del xvii.

Paso ahora a la segunda clase de variantes, el orden de las estrofas, que resumí en el esquema subsiguiente. Dando por texto base el que tiene el número mayor (por pura comodidad), en primer lugar puse el listado de las once estrofas (con el correspondiente primer verso) numeradas según vienen en el Ms. 3795 de la BNE, agregando como duodécima la del Ms. Palma. Luego, bajo números romanos que indican la posición progresiva, fui colocando el orden de aparición de las estrofas primero en el manuscrito de la BNE (en cursiva) y luego en los demás testimonios (en redonda). En la última columna a la derecha puse cuáles estrofas omite cada testimonio o grupo de testimonios, usando en todos los casos los números árabes del orden del manuscrito de la BNE (texto base), para apreciar las correspondencias.

- BNE 3795: 1) Las cuerdas de mi instrumento  
2) Hemos venido a llegar  
3) Hónranse de tantos modos  
4) El Cura en su vecindad  
5) Coche de grandeza brava  
6) El que Escribano se ve  
7) Persigue al pobre ladrón  
8) Los refranes verdaderos  
9) Soldados con mil trabajos  
10) En la casa del Tribuno  
11) Dase al diablo por no dar

[Palma: +1 estrofa, como 2ª]: 12) Ya tiembla el pobre desnudo

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	
11: BNE 3795	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	om. 1 estrofa: [+1]
10: Palma	1	(+1)	6	7	9	4	8	5	11	2		om. 2 estrofas: 3,10
7: Corsini	1	2	3	6	7	4	8					om. 5: 5,9,10,11 [+1]
4: Impresos, Zarag. Anteq.	1	2	11	5								om. 8: 3,4,6,7,8,9,10 [+1]
4: estr. censuradas Aldrete	<2>	3	7	10								om. 8: 1,4,5,6,8,9,11 [+1]
3: estrofas censuradas	3	7	10									om. 9: 1,2,4,5,6,8,9,11 [+1]

Como puede verse, en cuanto a ordenación de estrofas sólo coinciden entre sí los dos grupos finales y tardíos que traen las «censuradas» (que son tres y siempre en el mismo orden: 3, 7, 10). En los demás casos, cada uno trae un orden diferente (lo que se explica por ser coplas de tema suelto). En lo que atañe al Corsini, tiene en común con los impresos solo dos estrofas (1, 2). Luego, solo la 3 y la 7 coinciden con los dos grupos tardíos de las «censuradas». Y las tres restantes (6, 4, 8 si bien con distinto orden) son comunes solo a los dos manuscritos más completos, ya que no vienen en ninguno de los grupos tardíos con texto reducido. Y, en este caso también, el Corsini no deriva de ningún testimonio conocido de la tradición. Por otra parte, la ordenación de estrofas en el Corsini parece tener su lógica, ya que tras la Introducción de la guitarra vienen, reunidas, dos estrofas contra las mujeres, luego siguen, también reunidas, tres estrofas contra oficios masculinos, y remata una estrofa general sobre las leyes.

La tercera y última clase de variantes son las textuales en los versos comunes. Los ejemplos vienen divididos en dos grupos: primero, las lecciones aisladas del Corsini con respecto a la tradición (me ciño a una selección de variantes sustantivas), y segundo, sus errores de copia. La numeración de estrofas y de versos es, esta vez, la del Corsini.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> En el listado de variantes que comento a continuación no pongo siglas e indico los testimonios de la forma que sigue: BNE = Ms. 3795; Impresos = *Flores y Parnaso*; censur.3 = manuscritos con las 3 estrofas censuradas; todos = todos los testimonios portadores de la estrofa, salvo el Corsini; edd. =

<b>Lecciones aisladas del Corsini</b>		<b>otros testimonios</b>	
I.8	si su puente levanto	vs	la puente si yo canto (todos) : (Aldrete, censur.3 <i>om.</i> )
III.24	la que se paga de todos	vs	la que hace fiesta a todos (BNE [Palma <i>om.</i> ]) : la que la haze con todos (Aldrete, censur.3)
IV.38	el que hazerlo tal ordena	vs	el hombre que serlo ordena (BNE, Palma) : (edd. <i>om.</i> )
V.48	él solo gana perdones	vs	y assí gana los perdones (todos) : (Impresos, Zaragoza, Antequerano <i>om.</i> )
V.50	que los inçita y proboca	vs	que los castiga y convoca (todos) : (Impresos, Zaragoza, Antequerano <i>om.</i> )
VI.54	suele ser enfermedad	vs	y es la mesma enfermedad (BNE) : por alguna enfermedad (Palma) : (edd. <i>om.</i> )
VI.55	con muestras de santidad	vs	so color de santidad (BNE) : con disfraz de santidad (Palma) : (edd. <i>om.</i> )
VI.58	vende a millares los cuernos	vs	trae todo el pueblo los cuernos (BNE, Palma) : (edd. <i>om.</i> )
I.9	la buelbo fuente de llanto	vs	la hago puente de llanto (Impresos, Zaragoza, Antequerano) : (Aldrete, censur.3 <i>om.</i> )

<b>Errores del Corsini</b>		<b>otros testimonios</b>	
I,7	traxes	vs	trastes (todos)
V,42,47	Aguazil	vs	Alguazil (todos)

No me entretengo en los dos errores de copia, que son explicables por malentendido o por italianismo y no precisan mayores comentarios, y me centro en las demás variantes.

En el primer grupo, todas (salvo la I.9 que puse separada y que luego comentaré) son lecciones privativas del Corsini que se oponen a variantes concurrentes de la tradición.

Las *lectiones singulares* corsinianas que difieren de todos los testimonios juntos son cinco (I.8, V.48, V.50, y también IV.38 y VI.58 donde BNE y Palma son la totalidad), y las cinco son casos de lección mejor del Corsini. En I.8, «si su puente levanto» en la

---

los demás testimonios (conforme los requiera cada caso de variantes). Y, desde luego, Aldrete, Palma, Zaragoza y Antequerano no necesitan explicación. Omito el detalle de las variantes menores que traen los distintos testimonios entre sí.

estrofa introductoria llena de tecnicismos de guitarra, la lección «levanto» corsiniana supone un tecnicismo musical más, ya que Autoridades, como dijimos,<sup>47</sup> nos explica que *punte* «es un arquito que se pone para levantar las cuerdas», y por tanto *levanto* es término perfectamente coherente con la vistosa serie de voces instrumentales de esa zona inicial del texto (*cuerdas, instrumento, lazo, trastes, puente*); la variante concurrente («si yo canto») también es musical, pero se aleja de ese mundillo instrumental sobre el que tanto insiste la primera estrofa. También en V.48, la estrofa del alguacil y de los ladrones, es preferible la *lectio* del Corsini «él solo gana perdones» porque destaca (mucho más que la concurrente «y assí gana los perdones») que solo el alguacil logra salirse indemne y sin punición de un robo. E igual ocurre en V.50, en la misma estrofa, donde la corsiniana «que los inçita y proboca» pinta mucho más al vivo cuál es la real actitud del alguacil para con los ladrones, mientras que en la concurrente «que los castiga y convoca» el verbo *castiga*, si bien reitera la punición del inicial «persigue», se aleja sin embargo de la feroz condena de un juez que al fin y al cabo es cómplice, que campea clarísima en toda la estrofa V.

En los dos casos siguientes, IV.38 y VI.58, la *lectio* corsiniana solo se opone a dos testimonios (BNE y Palma) que representan la totalidad, en ausencia *ad locum* de los otros. Y una vez más el Corsini nos guarda lecturas preferibles: en IV.38, en la estrofa del escribano, es mejor la corsiniana «el que hazerlo tal ordena» hablando de los mandamientos, o reglas, que él acomoda a sus intereses y que impone a los demás, frente a la concurrente «el hombre que serlo ordena» que no tiene mucho sentido y levanta problemas de sintaxis. Y en VI.58, en la estrofa del cura, la lectura del Corsini «vende a millares los cuernos» le da un sentido hiperbólico (muy quevedesco) al tema de los amores ilícitos del religioso, que cuantifica en millares, frente a un más esfumado (y más insulso) «todo el pueblo» de la variante concurrente «trae todo el pueblo los cuernos».

---

47 Véase *supra*, nota 16.

Un último grupo de variantes corsinianas son tres casos de difracción con soluciones ternarias, que se comentan solas por ser adiaforas en los contextos:

- III.24 la que se paga de todos vs la que hace fiesta a todos (BNE [Palma *om.*]) : la que la haze con todos (Aldrete, censur.3)  
VI.54 suele ser enfermedad vs y es la mesma enfermedad (BNE) : por alguna enfermedad (Palma) : (edd. *om.*)  
VI.55 con muestras de santidad vs so color de santidad (BNE) : con disfraz de santidad (Palma) : (edd. *om.*)

y en ellas una vez más las del Corsini son *lectiones singulares* frente a las concurrentes. Un único comentario atañe a VI.54, donde el corsiniano «suele ser enfermedad» parece translucir una redacción primera, que quedaba poco clara y se corrigió en la transmisión.

O sea, son todos casos en que el Corsini brinda *lectiones* exclusivas que a nivel de estadio de redacción parecen ser ‘anteriores’ y primerizas con respecto a lo que se va formando en la tradición. Confirma esta sensación el caso a parte de I.9, «la buelbo fuente de llanto», que en este listado es la única lección no exclusiva del Corsini, ya que la comparte con otros tres testimonios (BNE 3795, Palma, BNE 3940). La lectura correcta «fuente» se enfrenta a «puente» del grupo de cuatro estrofas (Impresos, Zaragozano, Antequerano), que es un error evidente producido por atracción con la voz *puente* del verso anterior, y que ha quedado eternizada por la autoridad de la imprenta ya desde las *Flores* de 1605 y se sigue publicando en las modernas ediciones<sup>48</sup> aún sin dar sentido (se habla de «llanto» que «vierte» y es más coherente *fuentes* que no *puente*, que por demás repite *puente* del renglón anterior). Por tanto, el Corsini no participa del error «puente» que se forma desde los impresos, lo cual significa que su modelo es anterior a la fecha de 1605 (o 1603) en que se genera dicho error y, por eso mismo, aún guarda la lección correcta, primitiva.

En conclusión, de la letrilla de Quevedo el Corsini brinda una versión distinta y exclusiva, con respecto a la tradición, por varias razones: 1) es el único manuscrito

---

48 Por ejemplo, la de Blecua (Quevedo 1969-1981, II: 161).

que copia el poema en Italia (frente a otras fuentes que en su mayoría se copilaron en España), y es un ejemplo de ese «millar de cantares exportados» allende el mar (Devoto 1994), y geográficamente marginal. 2) Es el único manuscrito que trae la notación musical de la letrilla, hasta ahora inédita. 3) El único que trae un número de estrofas (siete) que no consta en ninguna de las fuentes. 4) El único que tiene un orden de estrofas propio, y con cierta lógica. 5) El único que opone variantes textuales que incluso son preferibles o guardan traza de una redacción temprana.

Queda patente, pues, la importancia del Corsini en la transmisión de la letrilla, y es con mucho gusto que la comparto con el público y sobre todo con los quevedistas que desconocen el Cancionero romano como fuente fidedigna, aunque parcial, de *Punto en Boca*.

## APÉNDICE

Ms. Corsini 625, fols. 59<sup>r</sup>-60<sup>v</sup> [núm. 30], [Mano 2]

*Passacalle*    O    L    C    O  
                  ↑    ↑    ↑    ↑  
                  ↓ ↓   ↓ ↓   ↓ ↓   ↓ ↓

- I
- f. 59<sup>r</sup>    Las cuerdas de mi instrumento  
          ya son en mis soledades  
          locas en dezir verdades  
          con bozes de mi tormento.
- 5        Su lazo en mi cuello siento  
          que me aflixe y me inportuna  
          con los tra[st]jes de Fortuna.  
          Mas si su puente levanto  
          la buelbo fuente de llanto
- 10      que bierte mi pasión loca.  
          *Punto en boca. Punto en boca.*  
          *Punto. Punto en boca.*
- II
- f. 59<sup>v</sup>    Hemos venido a llegar  
          en tiempo que en Damas claras  
          son de solimán las caras  
          las almas de rejalgar.
- 15      Piénsa[n]se de remozar  
          y bolberse al color nuevo  
          haziendo Jordán un güevo  
          que le[s] renuebe los años.  
          Quiero callar desengaños
- 20      y pues a todos nos toca,  
          *Punto en boca [Punto en boca.*  
          *Punto. Punto en boca].*

III

Hónranse de tantos modos  
las Mugerres por la fama  
que casta muger se llama  
la que se paga de todos.

- 25 Los dineros son los Godos  
que vençen deudas presentes  
que son sangre de parientes,  
y el dinero del galán  
es carne, sangre, y es pan,  
30 es Alaejos y Coca.

*Punto en boca [Punto en boca.  
Punto. Punto en boca].*

IV

f. 60<sup>r</sup> El que Escribano se ve  
impossibles abassalla  
sin causa la causa halla  
y sin fe suele dar fe.

- 35 Los mandamientos no cree  
y haze creer los qu'él haze.  
No sé en qué signo se naçe  
el que hazerlo tal ordena:  
sé que el signo le condena,  
40 sé que firma verdad poca.

*Punto en boca [Punto en boca.  
Punto. Punto en boca].*

V

Persigue al pobre ladrón  
el A[l]guazil con testigos,  
que siempre son enemigos  
los que de un offiçio son.

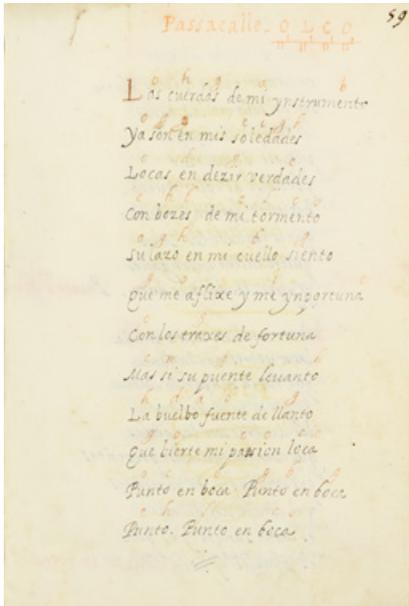
- 45 Ambos van contra el bolsón:  
húrtalo el ladrón sutil

y al ladrón el A[!]guazil;  
él solo gana perdones,  
siendo ladrón de ladrones  
50 que los inçita y proboca.  
*Punto en boca [Punto en boca.  
Punto. Punto en boca].*

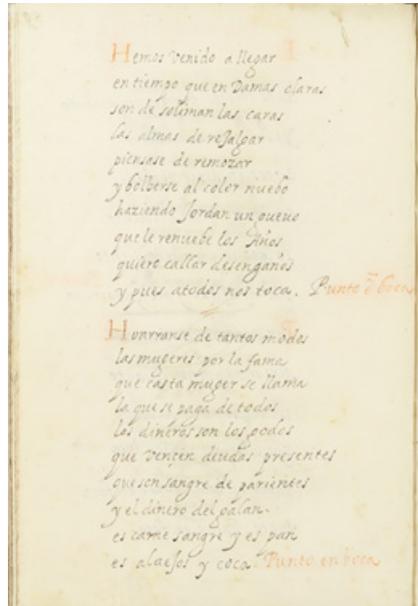
f. 60<sup>v</sup> VI  
El Cura en su beçindad  
por gozar de su ventura  
suele dexar de ser cura  
suele ser enfermedad.  
55 Con muestras de santidad  
visita qualquier retrette  
y de su propio bonette  
vende a millares los cuernos.  
Caliéntase en mil infiernos  
60 si niebe o yelo le toca.  
*Punto en boca [Punto en boca.  
Punto. Punto en boca].*

VII  
Los refranes verdaderos  
dizen siempre que las Leyes  
van donde quieren los Reyes,  
mas ya las Leyes y fueros  
65 van do quieren los dineros,  
que las armas del doblón  
más fuertes que un petto son,  
que haze su cruz cada hora  
milagros en quien le adora  
70 si la pobreza le apoca.  
*Punto en boca [Punto en boca.  
Punto. Punto en boca].*

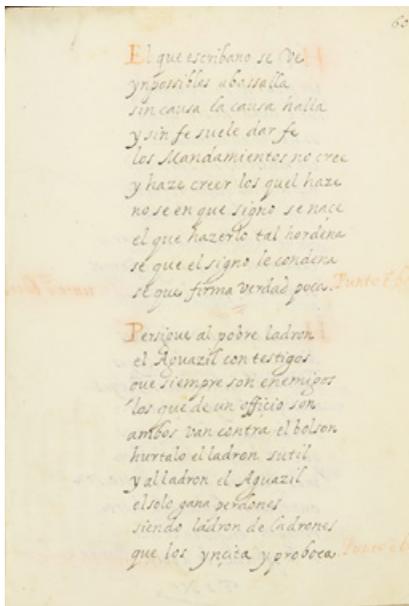
FIN



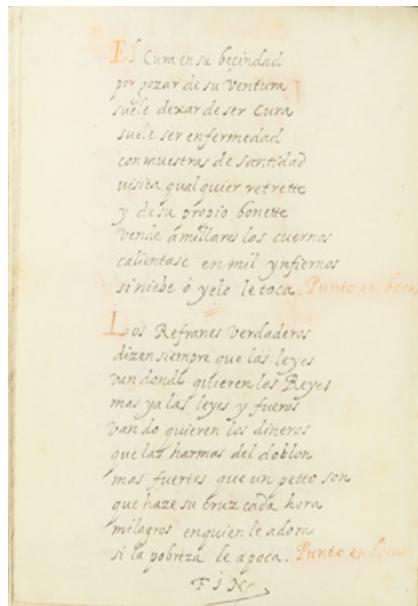
f.59<sup>r</sup>



f.59<sup>v</sup>



f.60<sup>r</sup>



f.60<sup>v</sup>

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDRETE (1670), *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español, de Don Francisco de Quevedo y Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Señor de la villa de la Torre de Juan Abad. Sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Colegial del mayor del Arzobispo de la Universidad de Salamanca, Señor de la villa de la Torre de Juan Abad*, Madrid, Imprenta Real [facsimil: Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid – Ciudad Real, EDAF – Universidad de Castilla-La Mancha, 1999].
- ALONSO, Dámaso, & Rafael FERRERES (eds.) (1950), *Cancionero antequerano (recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy)*, Madrid, CSIC.
- ALONSO VELOSO, María José (2007), *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo de la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ALONSO VELOSO, María José, & Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN (2007), «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa», *Calíope*, 13/2, pp. 63-80.
- [Aut.] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades 1727-1737 (Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar; los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la Lengua)*, 3 vols. [facsimil: Madrid, RAE – Gredos, 1963] <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BAEHR, Rudolf (1973), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BOTTA, Patrizia (en prensa), «Cancioneros conservados en Roma: el Ms. Corsini 625», en *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas* (Vercelli, 11-14 de octubre de 2016), ed. Andrea Baldissera, Como, Ibis.
- BOTTA, Patrizia, & Francesco ZIMEI (2018), «Poesía y música en el Ms. Corsini 625: el *Percacho* multilingüe», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XIV-XVII*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 131-166.
- CARREIRA, Antonio (1989), «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, ed. de M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad, pp. 121-135.
- CARREIRA, Antonio (2010), «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo», *Il confronto letterario*, 52, pp. 99-123.
- [Catalogue] *Catalogue of French, Spanish, Portuguese, Greek, Yugoslav and Slavonic manuscripts from the celebrated collection formed by Sir Thomas Phillips, Bt. (1792-1872)*, New Series, Sixth Part, London, Sotheby and Co., 1970.

- CORREAS, Gonzalo (1967), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. Louis Combet, Bordeaux y Casa de Velázquez, Féret et Fils.
- CORREAS, Gonzalo (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona–Kassel, Universidad de Navarra–Edition Reichenberger.
- [Cov.] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano & Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert – Real Academia Española – Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- CROSBY, James O. (2001), «*Más he querido atreverme que engañarme*: Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en *Los sueños*», *La Perinola*, 5, pp. 109-124.
- DEVOTO, Daniel (1994), «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, 96/1, pp. 5-115.
- [DRAE] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 <[www.rae.es](http://www.rae.es)>.
- [Flores] Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres. Primera parte*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond [con el seudónimo de Ch. Deblay] (1915), «Poésies inédites de Quevedo», *Revue Hispanique*, xxxiv, pp. 566-576.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2000), «Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola*, 4, pp.127-146.
- GÓNGORA, Luis de (1980), *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- HOOK, David (2017), *The Hispanic, Portuguese, and Latin American Manuscripts of Sir Thomas Phillipps*, 2 vols., Westbury on Trym-Bristol, Publications of the Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar.
- JAURALDE, Pablo (1986), «Nuevos textos manuscritos de la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 66/237, pp. 63-74.
- [LEMSO] José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
- MARCOS MARÍN, Francisco, et al. (2011), *Catálogo de la colección Raymond Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Tomo I – Manuscritos* <<http://www.illf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/catalogo/fdcatams.htm>>.
- [MOLINER, DUE] MOLINER, María (1992), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos [1ª ed. 1967].

- [NTLLE] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de lengua española* <[http://buscon\\_rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle](http://buscon_rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle)>.
- [Parnaso] *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, ed. por José Antonio González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (1997), *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (2013), «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVI y XVII)», *Criticón*, 119, pp. 67-83 [número dedicado a *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo 1651-1750*].
- QUEVEDO, Francisco de (1852-1859), *Obras*, ed. A. Fernández Guerra, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 23, 48, 69) [vol. III, ed. Florencio Janer (reed. Madrid, Atlas, 1953, BAE, 69)].
- QUEVEDO, Francisco de (1969-1981), *Obra poética*, 4 vols., ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (1990), *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia.
- RUEDA, Salvador (1898), *Canto de amor*, en *Almanaque de La Ilustración*.
- SAÑÉ, Secundí, & Giovanna SCHEPISI (2013), *Spagnolo idiomático*, Bologna, Zanichelli.
- SCHWARTZ, Lía (1987), «Formas de la poesía satírica del siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, 6, pp. 215-34
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón (2007-2008), «Un nuevo código quevedesco en la Real Academia de Buenas Letras», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 51, pp. 225-237.
- VEGA, Lope de (1856), *Laurel de Apolo*, en *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 38).
- VEGA, Lope de (1856), *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 38).
- ZIMEI, Francesco (2016), «Osservazioni musicali sul *cancionero* Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore», *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, 5, pp. 167-188.
- ZIMEI, Francesco (2018), «Acerca del contexto musical del *Cancionero Corsini 625*», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, eds. Paola Bellomi & Andrea Zinato, Como-Pavia, Ibis, pp. 489-495.