



Fecha de recepción: 24/04/23

Fecha de aceptación: 23/05/23

Artículo

## Problemas de edición de un cancionero de poesía tradicional: el Ms. Corsini 625

### The Challenges of Editing Traditional *Cancionero* Poetry: Ms. Corsini 625

**Citación:** BOTTA, Patrizia (2024), «Problemas de edición de un cancionero de poesía tradicional: el Ms. Corsini 625», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 13, pp. 17-28. <https://doi.org/10.14198/rcim.2024.13.02>

**Patrizia Botta**

Sapienza, Università di Roma

[patrizia.botta@uniroma1.it](mailto:patrizia.botta@uniroma1.it)

<https://orcid.org/0000-0001-6782-6059>

**Financiación:** Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto PRIN 2012 (*Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco*, prot. 2012H7X9SX), coordinado por Antonio Gargano.

#### Resumen

Se ilustran los problemas de edición que plantean los textos de tipo tradicional cuando son copiados por un músico, como ocurre en un cancionero musical copilado en Roma entre 1605 y 1613 y conservado en la Accademia dei Lincei, el Ms. Corsini 625, que recoge precisamente poesía española cantada y de veta tradicional, sea compuesta en Italia sea procedente de España. En este cancionero el punto de vista de la copia es constantemente el musical, en perjuicio del aspecto métrico y literario de los textos que ha de ser reestablecido por el filólogo a la hora de editar la colectánea. Se brindan ejemplos de desaliño métrico (cuartetos copiados como si fueran octavas, o dísticos como sextetos, o seguidillas como tiradas monorrimas), y asimismo de versos de arte mayor y zejelescos o de versos paralelísticos alternantes que resultan tardíos y exóticos en un contexto barroco y romano.

**Palabras clave:** cancionero; poesía tradicional; edición crítica; ecdótica; Italia y España

#### Abstract

This work describes the problems related to the edition of traditional poems when they are copied by a musician, as occurs in Ms. Corsini 625, a musical *cancionero* copied in Rome

**Conflicto de intereses:** La autora declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY ,4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2024 Patrizia Botta



between 1605 and 1613 and preserved in the Accademia dei Lincei. In this manuscript of traditional Spanish lyric poems, composed in Italy or Spain, the compiler's point of view was musical, to the detriment of the metrical and literary aspects of the texts, which have to be re-established by the philologist when editing the collection. Examples are given of metrical disarrangement: quatrains copied as if they were *octavas*, couplets as sextets, or *seguidillas* as monorhyme *tiradas*). There are also examples of *arte mayor* verses and *zejelescos* or alternating parallelistic verses which are late and exotic in a baroque and Roman context.

**Keywords:** *cancionero*; traditional poetry; critical edition; eclectics; Italy and Spain



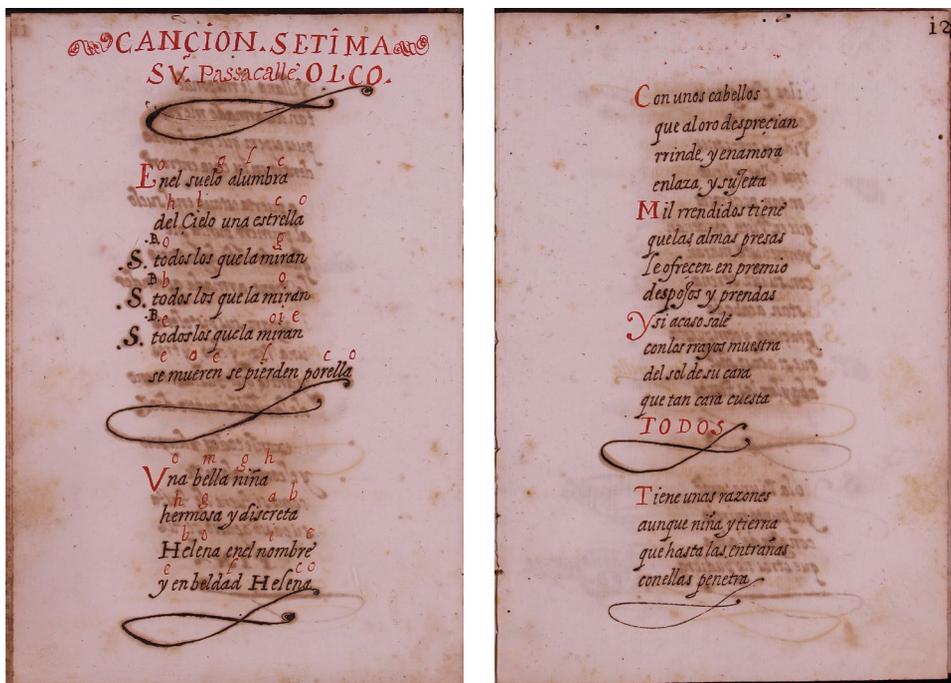
En estas páginas me ocuparé de lírica española de tipo tradicional, que también confía su transmisión antigua a cancioneros impresos y manuscritos. Más concretamente ilustraré cuáles fueron los problemas al editar textos de lírica tradicional<sup>1</sup> en el caso del manuscrito Corsini 625,<sup>2</sup> un cancionero musical custodiado en Roma que recoge precisamente poemas españoles de veta popular, sea compuestos en Italia sea procedentes de España.

El Cancionero, ya conocido por los críticos,<sup>3</sup> se guarda en la Biblioteca Corsini de la Accademia dei Lincei con el número 625 (*olim* 44-A-16). Fue copiado en Italia entre 1605 y 1613 por un guitarrista español que estaba al servicio del Príncipe romano Michele Peretti.

1. De los problemas de edición de un texto tradicional ya me ocupé en dos trabajos anteriores (Botta 2000 y 2001), a los que remito para la bibliografía sobre lírica popular que aquí no cito.
2. Botta 2022. La labor fue llevada a cabo por un equipo de ocho investigadores que yo coordiné: cuatro filólogos para la edición y el comentario de textos (junto conmigo, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari); un musicólogo, Francesco Zimei, para la notación del manuscrito que trae acordes de guitarra; una codicóloga, Cristina Mantegna, y una paleógrafa, Francesca Santoni, para los aspectos materiales del manuscrito; y una historiadora, Isabella Iannuzzi, para enmarcar el cancionero en la Roma barroca y en sus círculos hispanizantes.
3. El Cancionero fue visitado por varios estudiosos de envergadura. Ya Menéndez Pelayo aludía a él en una carta escrita desde Roma en febrero de 1877. En el s. XX Caravaggi publicó tres de sus textos: el romance del Zaragozano (1979), el Baile del Polvillo (1980a) y el poema del Conejito (1980b). Frenk en su *Corpus* (1987, 2003) aprovechó varias veces este manuscrito como fuente (a veces única) de unos cuantos villancicos. Más tarde Gotor (1989) lo estudió en sus aspectos históricos, centrándose en el destinatario de la colectánea (el príncipe romano Michele Peretti), y llevando a cabo la edición de uno de los textos de tema histórico (nº 27, *Romanze de la caza de Bracciano*). En los años 90 el Cancionero fue catalogado e incorporado en los índices de la *Tabla de los Principios de la Poesía Española*, el famoso *incipitario* de poesía áurea realizado por Labrador y DiFranco (1993). En nuestro siglo, dos textos de trasfondo erótico (nº 23 *Una batalla de amor* y nº 32 *Atiná, que dais en la manta*) fueron editados y estudiados por Díez Fernández (2003) y uno solo (el nº 23) también lo fue por Labrador y DiFranco (2006). En años más recientes, Cacho (2012) hizo una minuciosa descripción del manuscrito, en la que brinda índices de primeros versos, análisis métrico, manos, confección codicológica, datación (principios del XVII), y, para cada poema, bibliografía y presencia en otras fuentes. Otro trabajo reciente es el de Sarmati (2017) que también estudió seis poemas eróticos del Cancionero. A todos estos trabajos se añadieron, desde 2015, unas veinte publicaciones nuestras preparatorias de la edición que aquí no cito para no alargar, remitiendo para ello a la bibliografía final del libro, Botta 2022.

Los poemas recogidos son 33, casi todos de lírica española de tipo tradicional (sin que falten unos pocos textos de métrica italianizante: sonetos, octavas, liras). Las formas que predominan son las cantadas y acompañadas por la guitarra.

Voy a proceder por problemas con los que nos enfrentamos. El primero es el objeto mismo que editar: nosotros llevamos a cabo una edición de un manuscrito poético, de un documento con valor histórico al tener un dónde (Roma) y un cuándo (principios del Seiscientos), y ese documento es un cancionero entero que editamos fielmente en su totalidad: de cada poema dimos cabeza y glosa, vuelta y estribillo. Y digo 'estribillo' aunque este venga casi siempre escondido en el original, puesto que el guitarrista solo lo apunta de forma muy somera y lo deja abreviado, trunco, y este es otro problema que nos creó este códice desde el punto de vista musical. Veamos un ejemplo.



En el facsímil se puede apreciar una página-tipo de cómo se dispone por escrito un poema en nuestro cancionero. En este caso se trata del texto *En el suelo alumbra* (nº 7, ff. 11<sup>v</sup>-12<sup>r</sup>), un romancillo hexasílabo con estribillo ya que, cada cuatro cuartetas, repite los últimos dos versos de la cabeza («todos los que la miran / se mueren, se pierden por ella»). Pero como vemos a la derecha (en mayúsculas y tinta roja), en el manuscrito el estribillo se copia solo con «TODOS», la primera palabra del dístico, o sea, se apunta abreviado, lo que le evita al amanuense escribir cada vez los dos versos enteros (y huelga decir que un estribillo trunco como este, o acompañado por un «etcétera», es bastante usual en las colectáneas manuscritas de la época que copian poesía tradicional). Pero claro está que este estribillo trunco, en la oralidad, se cantaba por entero, y la ejecución suplía lo que en la copia falta, o sea que se rezaban por extenso los dos versos compendiados. Por eso mismo hay que restituirlos en la edición. Por otra parte, es muy fuerte el nexa sintáctico entre estribillo y glosa, como queda patente en dos de las coplas del poema, la VIII y la XII:

|                                                                                                         |                                                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VIII                                                                                                    | XII                                                                                                      |
| Es tan acabada<br>graçiosa y compuesta<br>que si acaso sale<br>a bailar las fiestas<br><i>T O D O S</i> | Tienes tal donaire<br>y eres tan perfecta<br>que tu dulce boca<br>sembrada de perlas<br><i>T O D O S</i> |

En ambas coplas la forma trunca «*TODOS*» acaba por cortar la conexión sintáctica y el encabalgamiento que hay entre glosa y estribillo, como vemos sobre todo en la copla VIII: «que si acaso sale / a bailar las fiestas / *TODOS*», cuyo final se trunca sin más (y la subordinada «si acaso sale» se queda colgada). Para que la sintaxis corra hay que leer el estribillo entero: «que si acaso sale / a bailar las fiestas / *TODOS los que la miran / se mueren, se pierden por ella*». Y lo mismo vale en el caso de la copla XII donde el estribillo, por sintaxis, entronca con «tu dulce boca» del v. 3 (que es el objeto de «todos los que *la miran*»: «*la*» sería 'la boca'). Por tanto, en la edición, cada vez que el estribillo al final de la copla se abrevia, como en este caso, decidimos reincorporarlo por entero, sea por las razones sintácticas de encabalgamiento que acabo de comentar, sea por razones musicales porque era precisamente como se cantaba, con repetición total del estribillo:

### CANCIÓN SÉTIMA

#### Su Passacalle: OLCO

En el suelo alumbra  
del çielo una estrella,  
*todos los que la miran  
se mueren, se pierden por ella.*

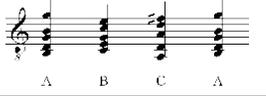
|     |                                                                                                                                               |    |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I   | Una bella niña                                                                                                                                | 5  |
|     | hermosa y discreta,<br>Elena en el nombre<br>y en beldad Elena.                                                                               |    |
| II  | Con unos cabellos                                                                                                                             | 10 |
|     | que al oro desprecian<br>rinde y enamora<br>enlaza y sujetta.                                                                                 |    |
| III | Mil rendidos tiene,                                                                                                                           | 15 |
|     | que las almas presas<br>le ofrecen en premio<br>despojos y prendas.                                                                           |    |
| IV  | Y si acaso sale,                                                                                                                              | 20 |
|     | con los rayos muestra<br>del sol de su cara<br>que tan cara cuesta,<br><i>T O D O S [los que la miran<br/>se mueren, se pierden por ella]</i> |    |

Lo que sí, editamos entre corchetes toda la parte reincorporada y destacamos el dístico con sangrado para que se vea que es una intervención nuestra, marcando además en negrita la palabra «*TODOS*» porque en negrita editamos lo que en el manuscrito viene en tinta roja, mientras que en cursiva destacamos aquellos versos que en los estribillos repiten los de la cabeza (a su vez en cursiva).

Volviendo al facsímil, hay otros aspectos de la copia del manuscrito que traslucen una puesta en página del poema según un criterio musical (y no métrico) y que a nosotros nos acarrearón nuevos problemas de edición del texto. El guitarrista en general escribe en tinta roja lo que tiene valor musical (amén de la letra inicial de cada estrofa). Como vemos por los rojos en el facsímil, sus intervenciones se distribuyen en dos zonas de la página: la primera al principio, en la rúbrica, y la segunda en el poema, en la interlínea de las primeras dos estrofas. La rúbrica, aun tratándose de un romancillo, titula este poema de *canción*, porque quien copia no piensa en la estructura métrica sino en un texto 'que se canta' (el rótulo es por tanto musical, y no métrico). A renglón seguido escribe «Su Passacalle», que era una danza popular, y en este caso significa 'se toca al modo de'. Siguen las letras mayúsculas «OLCO» que son la notación musical mediante el sistema alfabético: a cada letra corresponde un acorde de guitarra (en este caso: O = acorde de sol menor, L = de do menor, C = de re mayor y O = de sol menor). Estas letras mayúsculas de la rúbrica indican la introducción instrumental, la abertura o el proemio que la guitarra hace del poema. En cambio, en la segunda zona de la página (la interlínea de las primeras dos estrofas), las letras rojas son esta vez minúsculas e indican los acordes que acompañan el canto. En otras palabras, de musical en nuestro cancionero no tenemos la melodía del poema sino solo los acordes de su acompañamiento con guitarra. Estas letras minúsculas solo vienen al principio y no se repiten en las demás estrofas, que se vuelven a cantar igual que las primeras, reiterando el esquema musical (como ocurre con los romances, que tienen una única frase melódica –de 16 o de 32 notas– que cuando termina se vuelve a repetir igual hasta el final).

En el facsímil, además, al margen izquierdo de la cabeza vemos dos letras, *S* y *B*, que indican las dos voces que han de intervenir en el canto polifónico, respectivamente *S* = un soprano y *B* = un bajo. Por último, en la cabeza, vemos que uno de los versos, el tercero «*todos los que la miran*» se copia tres veces, y se escribe así porque se canta tres veces este segmento, siendo repeticiones de ejecución, del intérprete, que no tienen nada que ver con el esquema métrico.

En la edición no reproducimos ninguno de estos rasgos musicales que acabo de comentar, porque la nuestra no es una edición musical para musicólogos sino literaria para filólogos, y por tanto nuestro criterio fue principalmente métrico. Habíamos pensado, en un primer momento, en dar una edición sinóptica con los dos textos, el musical y el poético frente a frente, pero era muy complicada la puesta en página (y dispendiosa), y desistimos en pro de una edición puramente métrica. En compensación, de los aspectos musicales brindó un inventario Zimei (en el cap. II), con la notación de cada poema y con el sistema alfabético traducido por el pautado correspondiente. Brindo el ejemplo de los primeros dos poemas:

| folio, rúbrica, incipit                                                                 | «su Passacalle»                                                                   | observaciones                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| (1 <sup>r</sup> -2 <sup>a</sup> ) CANCIÓN PRIMERA<br><i>De mí se aparta el placer</i>   |  | 12 quintillas                                                           |
| (3 <sup>r</sup> -4 <sup>r</sup> ) CANCIÓN SEGUNDA<br><i>Esto que me abraza el pecho</i> |  | 5 novenas de arte menor;<br>a dos voces (S, B);<br>repetición de versos |

Por otra parte, anexo a nuestro libro también viene el CD-Rom del manuscrito original digitalizado, para satisfacer todas las dudas y curiosidades sobre la copia del punto de vista de la música.

Volvamos a los versos repetidos. Como vimos, se reiteran algunos versos (que marco en azul) porque efectivamente se repetía su melodía al cantarse, lo que demuestra que el guitarrista cuando copia se desentiende totalmente de los aspectos métricos del poema, o no los conoce, de todas formas estos no son el fulcro de su preocupación:

## COPIA DE UNA CUARTETA

| Ms.                                                                                                                                                          | EDICIÓN                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| En el suelo alumbra<br>del cielo una estrella<br>todos los que la miran<br>todos los que la miran<br>todos los que la miran<br>se mueren se pierden por ella | En el suelo alumbra<br>del cielo una estrella,<br><i>todos los que la miran</i><br><i>se mueren, se pierden por ella</i> |

Estamos, pues, ante un divorcio entre copia musical y forma métrica: el canto repite versos que la métrica rechaza. Pero nosotros en la edición restituimos géneros métricos. En este caso, desechamos la triple repetición musical del v. 3 y restituimos en la cabeza una cuarteta (destacando en cursiva los dos versos que después serán retomados en el estribillo).

Ejemplos como este se encuentran en cada página. Un caso más de una cuarteta escrita de forma irreconocible es la de la cabeza del juego de arrojar naranjas (*Arrojome las naranjicas*, n° 18, ff. 26<sup>r</sup>-27<sup>r</sup>) que en el manuscrito con todas las repeticiones musicales se copia como si fuera de ocho versos, el doble:

## COPIA DE OTRA CUARTETA

| Ms.                                                                                                                                                                                                                      | EDICIÓN                                                                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Arrojome las naranjicas<br>con los ramos del verde azar<br>con los ramos del verde azar<br>arrojomelas y arrojelas<br>y bolbiomelas arrojar<br>y bolbiomelas arrojar<br>arrojomelas y arrojelas<br>y bolbiomelas arrojar | Arrojome las naranjicas<br>con los ramos del verde aza[ha]r<br><i>arrojómelas y arrojéselas</i><br><i>y bolbiómelas [a] arrojar</i> |

Aquí también hicimos *limpieza* de las reiteraciones de ejecución de parte del cantor y la editamos como una cuarteta. Lógicamente, en todos estos casos en el Aparato de variantes dejamos constancia de cómo viene copiado el texto en el manuscrito original.

Otro ejemplo es un poema cuya cabeza es, esta vez, un dístico de versos largos (endecasílabos), *En los olivares de junto a Ossuna* (nº 29, ff. 67<sup>v</sup>-58<sup>v</sup>), que es un canto de viaje nocturno y alumbrado por la luna, de raigambre medieval:

## COPIA DE UN DÍSTICO

| Ms.                                                                                                                                                                  | EDICIÓN                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| En los olivares de junto a Ossuna<br>de junto a Ossuna<br>púsoseme el sol saliome la luna<br>púsoseme el sol púsoseme el sol<br>saliome la luna<br>de junto a Ossuna | En los olivares de junto a Ossuna<br><i>púsoseme el sol, saliome la luna</i> |

En este caso, el guitarrista amén de repetir versos enteros o un hemistiquio también copia la cabeza en versos desiguales, largos y cortos. Y como esta disposición no tiene nada que ver con la métrica del poema, nosotros, a la hora de editar, de una estrofa que parecía ser de seis versos, restituimos solo dos: el dístico de versos pareados.

Un caso más es el de una seguidilla, *Una Jardinerica de Vañaya* (nº 21, ff. 31<sup>r</sup>-32<sup>v</sup>):

## COPIA DE UNA SEGUIDILLA

| Ms.                                                                                                                                                     | EDICIÓN                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Una Jardinerica de Vanaya [sic]<br>de Vañaya<br>con que graçia que coge la ensalada<br>con que graçia que coge la ensalada<br>Una Jardinerica de Vañaya | Una Jardinerica<br>de Vañaya<br>¡con qué graçia que coge<br>la ensalada! |

donde el guitarrista no solo repite hemistiquios y versos, sino que copia la cabeza en versos largos y cortos (y la dispone como una estrofa monorrima), pese a que en la propia rúbrica él rotula el texto de «siguidillas», lo cual delata que él no conoce la 'forma' de la seguidilla (que, como sabemos, es una cuarteta de versos alternantes, con impares de siete sílabas y pares de cinco, con rima en los pares). En este caso, lo que en el original parecía ser una estrofa de cinco versos, de medida larga y de resabio épico (ya que se nos presenta como una tirada monorrima), en nuestra edición lo restituimos con la forma de una seguidilla, de versos cortos heptasílabos (los impares) y pentasílabos rimados (los pares), como ha de ser cuando se edita una seguidilla. De una forma que parecía épica, larga y pausada, a una forma lírica, breve y veloz.

Estos son unos pocos ejemplos concretos de cómo nos enfrentamos con el desorden de una fuente antigua, que si es desaliñada del punto de vista métrico no por ello se ha de reproducir tal cual. Paso ahora a comentar otras partes del poema que quedan fuera de la copia de tipo musical que caracteriza el principio de cada texto (máxime las cabezas). Me refiero a las coplas glosadoras subsiguientes sin notación musical de ningún tipo, donde el guitarrista solo transcribe el texto poético, y una vez más lo hace con desaliño. Porque aquí también él demuestra tener poco conocimiento de la métrica, comenzando por la rima

que no reconoce y no coloca en su lugar, como ocurre, por ejemplo, en el último texto del Cancionero (*Atiná, que dais en la manta*, n° 32, ff. 62<sup>r</sup>-62<sup>v</sup>), un poema erótico-burlesco donde una dama acusa a un galán de impotente (diciéndole «vuestra floxedad me espanta»):

|          | MS.                                                                                                                                                                                                                                  | ERROR DE RIMA | EDICIÓN                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| estr. II | <p>Sois de lengua <b>fiero y bravo</b><br/>y cobarde por la espada<br/>quando estays en la estacada<br/>no hazeis como buen <b>guerrero</b><br/>sin ser mi escudo de <b>azero</b><br/>vuestra pica se quebranta<br/><b>Atiná</b></p> |               | <p>–Sois de lengua bravo y fiero<br/>y cobarde por la espada,<br/>quando estáis en la estacada<br/>no hazéis como buen guerrero;<br/>sin ser mi escudo de azero<br/>vuestra pica se quebranta:<br/><b>Atiná</b>, [que dais en la manta<br/>vuestra floxedad me espanta]</p> |

El tema se desarrolla en toda una serie de estrofas atrevidas, como esta segunda que reproduzco, donde, acudiendo a la imagen militar de la guerra sexual entre un hombre y una mujer (la *militia amoris*), se nos dice que el miembro masculino (llamado *espada* o bien *pica*) se quebranta ante el sexo femenino (llamado *escudo*), como leemos en los últimos dos versos de la glosa («sin ser mi escudo de azero / vuestra pica se quebranta», precisamente por la impotencia del galán). Pues bien, el en manuscrito en el primer verso de esta copla el guitarrista escribe «fiero y bravo» sin percatarse que de este modo al verso le falta la rima *-éro* requerida por el esquema rímico, que es regular en las demás estrofas y que está presente en los versos 4 y 5 (con *guerrero* y *azero*). Simplemente el guitarrista sin percatarse de la rima invirtió el orden de las dos palabras, que es un error de copia bastante común en los manuscritos de la época, lo que demuestra el desinterés que tiene por lo métrico frente al esmero casi maniático que él exhibe en todo lo que sea aspecto musical. En nuestra edición fue muy sencillo: una vez detectado el error de rima al estudiar precisamente el esquema rímico del poema, bastó con desplazar las dos palabras, *bravo* y *fiero* para devolver la rima *-éro* que faltaba, y quitarle a ese texto toda sombra de irregularidad por no traer la rima.

Otros problemas métricos que nos levantó este manuscrito atañen al estrofismo y a la versificación. Nuestro cancionero conserva, en pleno barroco, versos de arte mayor de distintas medidas (que oscilan entre 10 y 12 sílabas) pero con cuatro acentos firmes, y ello ocurre en un momento histórico en que el arte mayor ya era una antigualla medieval, suplantada como verso largo por el endecasílabo italiano con acentos propios. Y llama la atención que esa antigualla sobreviva en Roma, un área marginal con respecto a España, y acostumbrada a un tipo de métrica distinta. Por tanto, un *arcaísmo* métrico por su fecha (principios de Seiscientos), y un *exotismo* métrico por su lugar (Roma). Comento dos ejemplos.

El primero es el poema de la enramada (*Si queréis que os enrame la puerta*, n° 13, ff. 19<sup>v</sup>-20<sup>v</sup>), que vierte sobre la costumbre popular de enramar la puerta de la mujer amada en la noche de la fiesta de San Juan (las conocidas *enramadas* de la tradición):

## VERSOS DE ARTE MAYOR

|          | MS.                                                                                                                                                                                                                                                                   | EDICIÓN                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| estr. II | <p><b>S</b>i quereis que os enrame la puerta<br/> vida mia de mi corazon<br/> salid quando el alba alumbrar nos salga<br/> que si mi esperanza el si vuestro alcanza<br/> por mostrar mi fe el sol cubrire<br/> con una enramada de gran perfiçion<br/> <b>S</b>i</p> | <p><i>Si queréis que os enrame la puerta,<br/> vida mía de mi corazón,<br/> salid quando el alba<br/> [a] alumbrarnos salga,<br/> que, si mi esperanza<br/> el sí vuestro alcanza,<br/> por mostrar mi fe,<br/> el sol cubriré<br/> con una enramada<br/> de gran perfiçión.<br/> Si [queréis que os enrame la puerta<br/> vuestros amores míos son].</i></p> |

El guitarrista, tras repetir los primeros dos versos del estribillo al principio de la copla («si queréis que os enrame la puerta / vida mía de mi corazón»), pasa a copiar cuatro versos como si fueran largos. Estos versos son desiguales entre sí (de 10, 11 y 12 sílabas), y tampoco comparten la rima, pero tienen todos en común los cuatro acentos típicos del verso de arte mayor («salid quando el alba alumbrarnos salga / que si mi esperanza el sí vuestro alcanza / por mostrar mi fe el sol cubriré / con una enramada de gran perfiçión): sílaba más, sílaba menos, son claramente perceptibles los cuatro acentos con su secuencia en 2ª, 5ª, 8ª y 11ª sílaba. Y es la razón por la que el guitarrista los copia de esta forma, como si fueran enteros, porque reconoce en ellos el segmento o el ritmo de gaita gallega, que es un rasgo musical. Pero nosotros, atendiendo a la métrica, y sobre todo a las rimas que de esta forma no quedan visibles, lo hemos editado en hexasílabos pareados, reuniendo de este modo las rimas *alba* y *salga*, *esperanza* y *alcanza*, *fe* y *cubriré*, mientras que queda suelta *enramada*, a la par que es verso de vuelta *perfiçión* ya que preludia el estribillo *son*.

Otro ejemplo de versos de arte mayor en la copla glosadora es el de la canción *Corre, corre, corre* (nº 10, ff. 16<sup>v</sup>-17<sup>r</sup>) que solo tiene difusión en cancioneros copiados en Italia (no consta en fuentes españolas) y por tanto viene de un modelo que solo circulaba por Italia:

## ARTE MAYOR Y ZÉJEL

|          | MS.                                                                                                                                                                                                                      | EDICIÓN                                                                                                                                                                                                                            |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| estr. II | <p><b>V</b>eras quanto bien ay en el suelo<br/> toda mi gloria, descanso y consuelo<br/> y el mayor planeta que hay en el Çielo<br/> con sus ojos bellos escuro veras<br/> por ques la mas bella que has visto jamas</p> | <p>Verás cuánto bien hay en el suelo,<br/> toda mi gloria, descanso y consuelo,<br/> y el mayor planeta que hay en el Çielo<br/> con sus ojos bellos escuro <i>verás</i><br/> porqués la <i>más bella que has visto jamás</i>.</p> |

y una vez más es un modelo arcaico de versos largos medievales con cuatro acentos típicos («Verás cuánto bien hay en el suelo, / toda mi gloria, descanso y consuelo, / y el mayor planeta que hay en el Çielo / con sus ojos bellos escuro verás / porqués la más bella que has visto jamás»). Los versos son desiguales (oscilan entre 11 y 12 sílabas) pero los cuatro acentos fijos en todos ellos demuestran que son versos de arte mayor. En este caso, nosotros los editamos no en versos hexasílabos cortos como en el ejemplo anterior sino largos porque, atendiendo a las rimas, esta estrofa nos ofrece un ejemplo insólito

de trístico monorrímo con vuelta, esto es, de un zéjel tardío, según vemos en el trístico *suelo-consuelo-Cielo* con vuelta *verás* que preludia el estribillo *jamás*. Y por cierto, es un ejemplo muy curioso de zéjel de versos largos, y para más de arte mayor: un zéjel de arte mayor circulante por Italia en plena época barroca. Vaya curiosidad. Lo que sí corregimos, en ese mismo texto, fue la cabeza, donde había un problema de copia en el original:

## COPIA DE UNA SEGUIDILLA

| Ms.                                 | EDICIÓN              |
|-------------------------------------|----------------------|
| Corre corre corre                   | Corre, corre, corre, |
| corre corre corre                   | Gil, y <i>verás</i>  |
| Gil y veras                         | la dama más bella    |
| la dama mas bella y <b>graciosa</b> | que has visto jamás. |
| que has visto jamas                 |                      |
| que has visto jamas                 |                      |

El guitarrista aquí también vuelve a copiar versos enteros, pero en el tercer verso –que él nos da como si fuera el cuarto, añade al final «y graciosa» que quiebra la versificación. En efecto, en esta cabeza son todos versos cortos de seis y cinco sílabas, y tienen una marcada andadura de seguidilla con rima en los versos pares (con esquema abcb: «Corre, corre, corre, / Gil, y *verás* / la dama más bella / que has visto jamás»). Además, el añadido «y graciosa» no se repite en el estribillo, como vimos en su glosa, el zéjel recién comentado (que dice «porqu'es la *más bella que has visto jamás*», y no «porqu'es la *más bella y graciosa que has visto jamás*»). En nuestra opinión, este añadido por parte del guitarrista tiene un valor de repetición musical (en el manuscrito efectivamente en la interlínea sobre «y graciosa» se repite la misma notación del segmento anterior «más bella», o sea las letras *ab*, por tanto, los acordes se reiteran dos veces en el mismo verso). Pero el guitarrista en vez de repetir «más bella» escribe «bella y graciosa», un doblete sinonímico que le viene quizás de un cruce mental con el repertorio del léxico amoroso, o de un «graciosa» en la última estrofa del poema que le pudo causar el despiste. Por todas estas razones, y sobre todo por faltar el sintagma entero *bella y graciosa* en la repetición del estribillo, en nuestra edición suprimimos «y graciosa», igualando de este modo la medida de los versos y dándole a la cabeza una forma de seguidilla (lo que en la escuela italiana llamamos de «*correzioni imposte dalla struttura*»).

Un último ejemplo que quiero comentar del tradicionalismo de nuestro Cancionero es el que atañe a un caso de estructura paralelística. Se trata del texto *Buena es la color morena* (nº 25, ff. 46<sup>r</sup>-48<sup>r</sup>) que alaba al mismo tiempo el color blanco y el color moreno, una especie de 'pleito de los colores' de raigambre medieval y que sobrevive en plena época barroca:

## PARALELISMO

|         | Ms.                                                                                                                                                   | EDICIÓN                                                                                                                                     |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| estr. I | <b>Buena</b> es la color morena<br>pero la blanca es más buena<br>buena es la blanca color<br>mas la morena es mejor<br><b>mas la morena es mejor</b> | <i>Buena es la color morena</i><br><i>pero la blanca es más buena;</i><br><i>buena es la blanca color</i><br><i>mas la morena es mejor.</i> |

[...]  
 estr. II Buena es la blanca color  
 mas la morena es mejor  
 buena es la color morena  
 pero la blanca es más buena

[...]  
*Buena es la blanca color  
 mas la morena es mejor;  
 buena es la color morena  
 pero la blanca es más buena*

Lo curioso de este texto es que paralelísticas no son las coplas glosadoras (como estamos acostumbrados a ver en las cantigas de amigo gallego-portuguesas o en los cosautes catalanes) sino que lo son los estribillos, y dije ‘estribillos’ en plural porque efectivamente este poema tiene dos (es el único caso dentro del cancionero), y son los que guardan paralelismo entre sí. El primero comienza alabando el color blanco (a partir del moreno: «buena es la color morena / pero la blanca es más buena») y acto seguido los otros dos versos dicen lo contrario (comenzando con el blanco: «buena es la blanca color / mas la morena es mejor»). O sea que en ambos casos son dos conjunciones adversativas (*pero* y *mas*) las que establecen cuál es el color mejor. El segundo estribillo, que viene en la estrofa II, invierte el orden de estos cuatro versos, retomando primero los últimos dos (en una especie de *leixa-pren*) y después los dos primeros: y sabemos muy bien que invertir el orden de los elementos era una de las técnicas de alternancia paralelística, junto con la otra más conocida de la *variatio* sinonímica (como *agua frida / agua clara*). Por tanto, en este poema, llaman la atención dos cosas: primero que los estribillos son dos, y segundo que son alternantes como en la canción paralelística. Las siete coplas del poema incorporan como estribillo o bien el uno o bien el otro, y ellas mismas se alternan con el elogio de los dos colores, ya que las estrofas impares alaban el blanco, y las pares (o estrofas oponentes) el moreno, con un movimiento estrófico que también es paralelístico. Un texto insólito que nos guarda alternancias de sabor antiguo en plena época barroca. En la edición hicimos poquísimas intervenciones en este texto (eliminamos la repetición musical del v. 4) y lo dejamos casi como venía en el manuscrito. No nos dio, por tanto, dificultades de edición, pero lo traje a colación para mostrar al lector lo curioso que es el repertorio del Corsini 625 en tema de poesía tradicional.

En conclusión, ante los problemas que nos plantea este cancionero musical que recoge poesía popular española (en un ambiente que español no era), siempre tratamos de optar por una edición de tipo filológico, quitando repeticiones de tipo puramente musical, y dándole una forma métrica a aquello que se copia con desaliño, o, mejor dicho, se copia con otra óptica (la de un guitarrista que piensa más bien en el poema cantado y en cómo acompañarlo con su guitarra).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOTTA, Patrizia (2000), «Criteri d’edizione di antiche liriche “popolari”: il caso Spagna», *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 71-108 [leído en el «Circolo Folena», Padua, 1997].
- BOTTA, Patrizia (2001), «Marcas cultas en la canción tradicional», en *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, coord. Carlos Alvar, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 117-130.
- BOTTA, Patrizia (coord.), (2022), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles, Liguori Editore («Barataria-Saggi», 6).

- CACHO PALOMAR, María Teresa (2012), «El Cancionero musical hispano de la Accademia dei Lincei», en *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, ed. Ángeles Ezama Gil et al., Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 593-604.
- CARAVAGGI, Giovanni (1979), «Il Romance del Zaragozano, secondo il Cancionerillo inedito della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei», en *Ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e Filologia*, Milán, Il Saggiatore, pp. 195-210.
- CARAVAGGI, Giovanni (1980a), «Tradizionalismo lirico e letteratura aulica: testimonianze edite ed inedite sul Baile del Polvillo», en *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Lieja, Gedit, pp. 565-575.
- CARAVAGGI, Giovanni (1980b), «“Y tal conejito... y cómo es bonito”. Un sistema bisemico della melica tradizionale», en *Codici della trasgressività in area ispanica. Atti del Convegno di Verona (12-14 giugno 1980)*, Padua, Università di Padova, pp. 167-175.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- FRENK, Margit (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia [Suplemento, Madrid, Castalia, 1992].
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- GOTOR, José Luis (1989), «Romance de la caza de Bracciano (del repertorio de un guitarrista español en Italia)», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, 1, ed. Blanca Perrián y Francesco Guazzelli, Pisa, Giardini, pp. 251-274.
- LABRADOR, José J. & Ralph DiFRANCO (1993), *Tabla de los Principios de la Poesía Española XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University.
- LABRADOR, José J. & Ralph DiFRANCO (2006), «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Calíope*, 12/2, pp. 119-167.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952), «Cartas de Italia, II (Roma, 21 de febrero de 1877)», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Obras Completas de MMP*, 5, Santander, CSIC, p. 325.
- SARMATI, Elisabetta (2017), «Erotismo y poesía de cancionero en el Ms. Corsini 625 de la Accademia Nazionale dei Lincei», en *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor, pp. 139-160.