

Martos, Josep Lluís

*Un impreso poético en el cancionero
manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el
Cancionero General*

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Martos, Josep Lluís. "Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6 : el pliego suelto 99*RN y el Cancionero General" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/impreso-poetico-cancionero-manuscrito-em6.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el *Cancionero General**

JOSEP LLUÍS MARTOS

Universitat d'Alacant

Resumen: Una de las peculiaridades del cancionero EM6 (El Escorial, K.III.7) es la incorporación directa al volumen de dos impresos, cosidos junto al resto de piezas manuscritas entre los ff. 232 y 241. El primero de éstos es el pliego suelto poético incunable identificado por Brian Dutton como 99*RN e incluido en el catálogo de pliegos poéticos impresos de Rodríguez Moñino como nº 388. A pesar de haberse concebido como vehículo de transmisión de las *Coplas muy deuotas fechas a reuerencia del nacimiento de nuestro señor jhesu cristo* de fray Ambrosio Montesino (ff. 232^r-236^v), este impreso da cabida a un material de relleno: unas coplas anónimas de arte mayor que comienzan *Con pena y cuydado continuo guerro* (ff. 237^r-^v) (ID 0280). Esta composición en arte mayor es el testimonio castellano más antiguo de un género poético presente en el *Cancionero general*, la copla de dos sentidos, que se difunde y evoluciona en los cenáculos literarios valencianos que enmarcan la impresión de esta gran colección poética en 1511. De hecho, esta composición podría ser, incluso y como se argumentará, de Jerónimo de Artés, cuyas poesías se incluyen también en el *Cancionero general* o, en cualquier caso, de algún poeta cercano a éste, de la corte literaria del Conde de Oliva.

Palabras claves: género - pliego suelto poético - poesía - Valencia - cancionero

Abstract: One of the peculiarities of EM6 songbook (El Escorial, K.III.7) is the direct incorporation of two printed volumes, bound in with the rest of handwritten pieces between ff. 232 and 241. The first of these is the poetry chapbooks identified as 99*RN by Brian Dutton and included in Rodriguez Monino's catalogue poetry chapbooks as No. 388. Despite having been conceived as a vehicle for the transmission of *Coplas muy deuotas fechas a reuerencia del nacimiento de nuestro señor jhesu cristo* de fray Ambrosio Montesino (ff. 232r-236v), this form allows for

*Este trabajo se enmarca en el proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del cual soy investigador principal.

JOSEP LLUÍS MARTOS

a filling material: an anonymous *arte mayor* song beginning *Con pena y cuydado continuo guerro* (ff. 237r-v) (ID 0280). This composition is the Castilian oldest testimony of a poetic genre present in the *Cancionero general*, two-way couplet, which spreads and evolves in the Valencian literary circles that frame the impression of this great poetry collection in 1511. In fact, this composition could even be, as I will argue, Jerónimo de Artés', whose poems are also included in the *Cancionero general*, or in any case, someone close to this poet, from the literary court of the Count of Oliva.

Keywords: genre - poetry chapbooks - poetry - Valencia - songbook

Una de las peculiaridades del cancionero EM6 (El Escorial, K.III.7) es la incorporación directa al volumen de dos impresos, cosidos junto al resto de piezas manuscritas entre los ff. 232 y 241. Aunque se trata de un mecanismo habitual de recopilación de estos materiales —de tan fácil difusión y de tan difícil conservación—, cobra especial importancia en un códice manuscrito cuya relación con la imprenta es muy estrecha (Martos, en prensa *a*). Las obras que contienen estos pliegos son la 16, la 17 y la 18 de este cancionero, pero no se corresponden con tres impresos independientes, como dio a entender Julián Zarco Cuevas: «Hay entre las piezas mss. los siguientes impresos incunables en letra gótica» (1924-1929, II: 175). Keith Whinnom advierte de que «al final van encuadernados dos impresos cortos, “Coplas ... a reuerencia del nacimiento de ... Cristo” y una poesía que empieza “Con pena y cuydado, continuo guerro” titulada tan solo “Estas coplas son de arte mayor...”» (1961: 162-163)¹. Sorprende que Benigno Fernández sí que hubiese concebido correctamente los límites de ambos pliegos sueltos ya en 1904, aunque también es cierto que no dio referencia al poema *Con pena y cuydado continuo guerro*, que cerraba el primero de ellos: «Con el *Cancionero* de Fr. Iñigo están encuadernados en el mismo volumen un pliego impreso, muy mal tratado, con las *Coplas al Nacimiento de N. Señor*, anónimas, pero de Fray Ambrosio Montesino; otro pliego, también impreso, que contiene la *Epístola de S. Bernardo á Raimundo*» (1904: 586).

¹ El hecho de que Whinnom identifique las obras de este pliego suelto con dos impresos diferentes y con el final del volumen, así como el desconocimiento tanto del impreso siguiente, como de la obra de Andrés de Li y Bernat de Granollachs, confirma que no consultó directamente el cancionero EM6, sino a través del microfilm antiguo, que no contenía más allá del inicio de este pliego. Si pensó que ésta era la obra que cerraba el volumen y consultó a los bibliotecarios sobre ella —algo bastante fácil y habitual en este fondo, gracias a la generosidad de sus responsables—, le pudieron indicar la existencia de *Con pena y cuydado continuo guerro*. No se explica de otra manera su identificación de este pliego con dos impresos diferentes, que, además, habrían cerrado el volumen, y su olvido de los textos 18, 19 y 20.

Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el *Cancionero*

Brian Dutton identificó este pliego suelto como 99*RN (Dutton & Krogstad 1990-1991) y se incluyó en el catálogo de pliegos poéticos impresos de Rodríguez Moñino (1970: 286; 1997: 381) como n° 388², aunque el primero en dar noticia de su existencia fue Bartolomé J. Gallardo (1865-1889, III: 764-765). Pasó desapercibido para Haebler (1903 y 1917), pero se recogió en GW bajo el n° 7466 y, después, en Vindel (1951: 271-273) como ítem 79 y en Simón (1959-1975, III-2: 216) como n° 4362. Norton y Wilson (1969) lo catalogaron como n° 17 de su *List of Poetical Chap-books up to 1520* y Víctor Infantes (1989: 96) lo incluyó como n° VIII de su *Inventario provisional de los pliegos poéticos incunables españoles*, poco antes de que García Craviotto (1989-1990, II: 336) lo recogiera como ítem 6072 de su *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Tanto BOOST (n° 691 y 692) como BETA (MANID 1238 y 3613) dependen de descripciones anteriores y recogen el error de Julián Zarco Cuevas y Keith Whinnom, de manera que conciben el pliego suelto como dos unidades codicológicas independientes. Finalmente, en su reciente trabajo sobre los 113 pliegos poéticos impresos en época de los Reyes Católicos, Vicenç Beltran (2005: 109) lo cataloga como n° 18.

Disponemos de una edición facsímil del impreso 99*RN gracias a Antonio Pérez Gómez (1957), en su *Segunda floresta de incunables*. Esta reproducción elimina las manchas de humedad o desgarros de papel y restaura las ausencias parciales de texto. La reproducción fotográfica parcial que Vindel hace del poema de remate en 99*RN está también manipulada, hasta el punto de que genera alguna variante, que pasa a la transcripción parcial de Wilson y que lo lleva a plantearse tal lección como un error de imprenta —«‘grande’ or ‘graue’? (1969: 229)»³:

EM6 F. 237 ^R	con graue passion/de pena y tardança
VINDEL 1951: 272	con grane passion/de pena y tardança

99*RN es un impreso plegado en 4° del que no disponemos de datos sobre el lugar, año e impresor, aunque se ha identificado unánimemente⁴ como un producto salido de las prensas burgalesas de Fadrique de Basilea hacia 1499. A pesar de que es el único

² A pesar de que Askins & Infantes (1998: 183) lo incorporan a los «Olvidos, rectificaciones y ganancias» de la versión de Rodríguez Moñino, la única modificación es tanto aquí, como en el *Nuevo diccionario...* son las referencias bibliográficas y la cantidad de hojas del pliego, ya que los primeros prefieren aportar las 8 que debió de tener y el segundo sólo indicó las 6 que se habían conservado, aunque daba testimonio de la pérdida de las otras dos.

³ El copista del ms. 19166 de la Biblioteca Nacional transcribe claramente como «grave» (f. 121^v).

⁴ O casi, porque en GW, n° 7466, se data en 1498, que no contradice, por otro lado, la datación c. 1499.

ejemplar conservado de este pliego suelto, encontramos una sugerente copia manuscrita del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura 19166. Es un códice facticio de 144 folios, cuya primera noticia da Beta (MANID 3169) en 1984, gracias a Ángel Gómez Moreno⁵. Entre los ff. 116^r y 121^v se transcribe las hojas conservadas en EM6 del impreso 99*RN y se hace respetando la estructura en columnas de la primera obra, aunque no la distribución por folios del original⁶.

Sabemos desde Norton & Wilson (1969: 16) que faltan las hojas 2 y 7 de 99*RN, aunque Bartolomé Gallardo advirtió un siglo antes de que «debe de faltar la hoja segunda» (1865-1889, III: 764-765), sin hacer mención a la ausencia del f. 7, una descripción sesgada, por lo tanto, que siguió Whinnom: «De los textos impresos se ha perdido una hoja, ya que las hojas 232 y 233 son A1 y A3 de las “Coplas al nacimiento”» (1961: 163)⁷. No se trata de una pérdida posterior a la consulta de Gallardo, sino de un error de éste, porque la transcripción del códice Ms. 19166 de la Biblioteca Nacional no incluyó el folio 7 ya en 1862. Faltarían, asimismo, las hojas blancas iniciales del pliego que actúa como guarda del impreso, ya que sí que conservamos las dos finales, a pesar de que el foliador de EM6 no las incluye en su recuento. Sin embargo, el interés de estos folios en blanco es indudable, porque no se ha tenido en cuenta hasta ahora que en el f. 237bis^v hay un *ex-libris* del poseedor antiguo de este impreso, con anterioridad a su incorporación a EM6: «Este libro es de Martín de Mendieta».

Se trata de un cuaderno formado por dos pliegos, cuyo estado actual es, sin duda, lamentable: todas las hojas son independientes y se han cosido con una especie de zurcido improvisado que las une al pliego impreso siguiente y al primer cuaderno del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li y Bernat de Granollachs. Sólo encontramos una filigrana —una mano enguantada con estrella de siete puntas—, en el doblado de los ff. 233 y 236, que formaron el bifolio correspondiente a las hojas 3 y 6 del impreso.

⁵ La mayoría de las obras contenidas fueron copiadas por Amador de los Ríos y a él debió de pertenecer el volumen completo, si atendemos a las anotaciones personales que contiene. A pesar de que la ficha catalográfica de la Biblioteca Nacional le confiere las medidas 320 x 220 mm., se trata de cuadernos independientes de diferente papel, tamaño y, en algunos casos, incluso copista, que hablan de lo incierto de la fecha de copia de cada uno de los opúsculos contenidos, aunque no debió de ser demasiado lejana a 1862, como se deriva del papel sellado y fechado de la transcripción de la *Danza general de la muerte*, que encontramos en los ff. 30^r-48^v y que parece copia de materiales de la Real Biblioteca del Escorial (b.IV.21), como buena parte del volumen, si no completo.

⁶ Gómez Moreno considera en BETA que «no está de mano de Amador».

⁷ Muy probablemente, esto vuelve a confirmar su estudio a través del microfilm y de alguna consulta puntual a los bibliotecarios del Escorial, cuya información tanto aquí como en otros aspectos fue parcial, según se deriva de su estudio. Ved también Infantes, 1989: 96; Askins & Infantes, 1998: 183; Rodríguez Moñino, 1997: 381.

Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el *Cancionero*

Las posibilidades de formación de los cuadernos a través, incluso de medios pliegos, permitía la adecuación del papel al texto contenido, de manera que sólo quedaba en blanco, como mucho, una hoja, algo habitual también en la tradición manuscrita. Este impreso, precisamente, presenta tal casuística, de manera que, a pesar de haberse concebido como vehículo de transmisión de las *Coplas muy deuotas fechas a reuerencia del nacimiento de nuestro señor jhesu cristo* de fray Ambrosio Montesino (ff. 232^r-236^v) (ID 0278 T 0279), da cabida a un material de relleno, «‘fill-up’ material» (Wilson 1969: 228) u obra de remate de pliego (Infantes 1989: 89): unas coplas anónimas de arte mayor que comienzan *Con pena y cuydado continuo guerreo* (ff. 237^{r-v}) (ID 0280). La impresión conjunta de las obras, a pesar de ser de muy distinta factura, llevó a Antonio Rodríguez Moñino⁸ a considerarlas de un mismo autor, extremo que rechaza Ana M^a Álvarez Pellitero:

Desgraciadamente, sólo nos han quedado seis de las ocho hojas que tenía el opúsculo. Ante todo, y con el mayor respeto, debo hacer una precisión. Y es que en el impreso incunable, que, junto con otros, mezclados entre manuscritos, se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, sólo aparece un pliego de fray Ambrosio que dice: *Siguen se unas Coplas muy deuotas fechas a reuerencia del nacimiento de nuestro señor jhesu cristo e cantan se al son de la zorrilla con el gallo*. Son las que en las *Coplas* llevaban el título tomado de los versos iniciales: «El infante y el pecado / mal han barajado». Ocupan los fols. 232 a-236b del ms. K.III.7. No pertenecen, por el contrario, a Montesino esas otras «coplas de arte mayor» que comienzan «Con pena y cuydado / continuo guerreo» y ocupan los folios 237 a y b. Resultaría extraño que fray Ambrosio destacara expresamente un procedimiento estrófico que, como veremos, utiliza ampliamente desde sus inicios poéticos. Pero he podido comprobar, además, que la tipografía de estas segundas coplas, aunque gótica, difiere notablemente de la del pliego de Montesino. El hecho, en fin, de que hayan sido unidas en una compilación tan heterogénea, no puede sustentar ninguna hipótesis de autoría (Álvarez Pellitero, 1976: 91-92).

Tres argumentos aduce la estudiosa de Ambrosio Montesino para desatribuirle la autoría del poema *Con pena y cuydado continuo guerreo*: la heterogeneidad de los textos, las diferencias tipográficas y la extrañeza de la mención al *arte mayor* en la rúbrica. Víctor Infantes considera que Álvarez Pellitero «mantiene, con razones de peso, su

⁸ «Casi con seguridad podemos adscribir a los talleres burgaleses de Fadrique Alemán de Basilea en 1499 el cuadernillo de coplas al nacimiento de Jesucristo trovadas por el delicioso poeta fray Ambrosio Montesino. Las primeras se hicieron para cantar al son de *La zorrilla con el gallo* y las segundas obedecen a una nueva y caprichosa factura: “estas coplas (nos advierte el poeta) son de arte mayor, y las medias coplas están todas en razón y por consonantes y juntas media y media es una de arte mayor y también puestas en razón y por consonantes”. Desgraciadamente sólo nos han quedado seis de las ocho hojas que tenía el opúsculo» (Rodríguez Moñino, 1970: 25).

no inclusión entre los textos del franciscano», con quien comparte el primero de sus argumentos: «este *ejercicio* poético [...] nos parece muy ajeno a la retórica piadosa de Fray Ambrosio» (Infantes, 1989: 94, nota 72). En cuanto al uso de diferentes tipos en un mismo impreso, no es infrecuente el recurso a una tipografía diferente —habitualmente de cuerpo menor al del texto— para componer la última pieza de un pliego, con el fin de encajar la composición en el espacio disponible. No nos ha de extrañar esta práctica en impresos de Fadrique de Basilea, si tenemos en cuenta que ofreció en la «etapa incunable una producción cifrada en algo más de 80 ediciones, de una gran perfección y variedad, sobre todo técnica, pues interesa resaltar que fue la imprenta que dispuso del mayor surtido de letterías en ese período: 15 fundiciones de tipografía gótica y una más de letra redonda» (Fernández Valladares, 2005, I: 129). Parece ser, según me informa esta estudiosa, que podría tratarse efectivamente de dos tipos diferentes, el 111G y el 98G, aunque esto requiere un estudio pormenorizado *in situ*, que está en proceso.

Contrasta la distribución estrófica de las composiciones de 99*RN, ya que el poema devoto de Montesino se encuentra a doble columna, mientras que la composición de remate lo hace a una. La razón de esto último es evidente: las primeras coplas son de arte menor y, no sólo permiten, sino que aconsejan las columnas por economía de imprenta, mientras que la imposición en 4º no da cabida a esta misma estrategia distributiva de un poema en arte mayor. Y enlace aquí con el último argumento aducido por esta estudiosa para desatribuir esta composición a Ambrosio Montesino: la extrañeza ante una rúbrica que indicaría innecesariamente el uso del arte mayor, tan habitual en este poeta. Dice así: *Estas coplas son de arte mayor; y las medias coplas están todas en razón y por consonantes; y juntas media y media es una de arte mayor; y también puestas en razón y por consonantes.*

Lo enrevesado de la rúbrica —que no creo que se debiera al copista, al menos en este estado definitivo— no acaba de indicar claramente el juego poético del texto que contiene. Efectivamente, es confusa la descripción del mecanismo poético que encontramos en la rúbrica, por lo que aprovecharé su glosa para ir definiendo la idiosincrasia del poema y sus problemas de transmisión, pasando ya con ello al tercer grado de concreción de este trabajo: el análisis de transmisión del poema, tras la atención dedicada al pliego impreso que lo contiene y al cancionero al que se cose este último.

Comienza el título indicando que las coplas son de arte mayor y no es baladí, porque esta versificación es el punto de partida para el juego poético establecido, pero nos aporta otro dato esencial: es un poema en coplas y no una tirada de versos, como se imprime en este pliego suelto y como transcriben Gallardo (1865-1889, III: 765) y, parcialmente, Wilson (1969: 228-229). También Dutton considera que no es un poema estrófico, sino que se construye a partir de una tirada de 41 versos, entre los que incluye los correspondientes a la estrofa conclusiva y los dos de la adivinanza final sobre

el nombre de la destinataria del poema, que reduce a uno por encontrarse a línea tirada (ID 0280) y que transcribe mal —como el ms. 19166 de la Biblioteca Nacional—, rompiendo el juego poético: ni Dutton ni el copista decimonónico entienden que la primera palabra es el principio de un nombre propio y leen «Luis» en vez de «Guis», al que hay que añadir el tercer hombre, es decir, «Abel» y, con ello, conocemos que la destinataria del poema es «Guisabel». Puesto que Ana M^a Gómez Bravo (1998) parte de Dutton, es lógico que no haya considerado tampoco el poema como una composición dividida en estrofas y no lo haya incluido en su *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*.

Aunque sobra papel en blanco al final del texto —para unas ocho o nueve líneas más—, podría no haberlo considerado suficiente el componedor para haber permitido con comodidad los espacios interestróficos, o bien la fuente manuscrita presentaba ya esta distribución. Creo que no es ni una ni otra hipótesis, sino que, tratándose de un texto de remate, se introdujo a última hora y no hubo un cálculo previo de la distribución en el papel, de manera que se compuso la plana número 15 intentando incorporar todo el texto posible, utilizando un tipo de letra gótico ligeramente menor al del cuerpo principal del impreso como principal recurso, a fin de evitar problemas de espacio posterior. Otra cosa sería que, al componer buena parte del poema en el f. 8^r del impreso, se decidiera retornar al tipo de letra habitual en el f. 8^v, algo mayor. Sin embargo, en este proceso, debió de tener lugar alguna peripecia más compleja, que no sólo justificaría la decisión de alternar dos tipos para un mismo poema, sino un error de transmisión más grave, que veremos a continuación. He analizado recientemente improvisaciones de última hora parecidas, aunque por razones diferentes, en el *Cancionero general* de 1557 (Martos, 2010), por lo que son perfectamente justificables en una adición como ésta y en un momento tan temprano de la técnica de remate: «llenar la hoja en blanco de un pliego, parcial o totalmente, es un rasgo en nuestra opinión poco arcaico —recordamos que la fecha de este pliego es c. 1499— y entra de lleno en otro tipo de difusión más acorde con una estrategia editorial que hemos supuesto del siglo siguiente» (Infantes, 1989: 94, nota 72).

La segunda de las indicaciones de la rúbrica nos dice que *las medias coplas están todas en razón y por consonantes*. Probablemente es aquí —o, tal vez, en la tercera característica— donde se habría de haber indicado el juego entre el arte mayor y el arte menor, porque ¿a qué se refiere la rúbrica con las medias coplas? Este problema no es insignificante si, además, no conocemos los límites estróficos de la composición. Para esto, podría darnos la pista la copla conclusiva, que, gracias al epígrafe *fin* que la separa del resto del poema, sabríamos que contiene nueve versos. Sin embargo, el resto de la composición, que se compone de treinta y uno, no permite una agrupación estrófica paralela, ya que quedarían cuatro versos sueltos. En cualquier caso, tanto la rúbrica, como la dificultad de lectura del contenido de la pieza indican que es

JOSEP LLUÍS MARTOS

un poema con varias estrofas. La solución nos la aporta la rima consonante anunciada, tanto para las medias coplas, como para las coplas en arte mayor. Es suficiente observar estas últimas para deshacer el problema. Las rimas de final de verso de esta composición, tal como las encontramos en el impreso, son las siguientes:

1. -eo	11. -ones	21. -ento	31. -entos
2. -ança	12. -edio	22. -or	32. -era
3. -eo	13. -ones	23. -arme	33. -ento
4. -eo	14. -ones	24. -or	34. -ento
5. -ança	15. -edio	25. -or	35. -era
6. -endo	16. -ura	26. -arme	36. -ende
7. -ivo	17. -oria	27. -ar	37. -año
8. -endo	18. -ura	28. -entos	38. -ende
9. -endo	19. -ura	29. -ar	39. -ende
10. -ivo	20. -oria	30. -ar	40. -año

De estos datos, destaca que el total es un número redondo de versos, que podría corresponderse a cuatro estrofas de diez o a cinco de ocho. Si revisamos el principio de la composición, comprobamos la estructura estrófica de rimas ABAABCDCCD, que se repite en los diez siguientes. Sin embargo, el verso 21 rompe el esquema métrico y no rima con la estrofa a la que debería de pertenecer, pero sí que lo hace con la copla conclusiva, porque, en realidad, forma parte de ella y se trataría, asimismo, de una estrofa de diez versos. El verso 21 es el 31 de la composición, como evidencia la estructura de rimas y el paralelismo con el siguiente: «mis bienes son males mi gran perdimiento / mis males son muerte con pena muy fiera» (vv. 31-32). A diferencia de las dos ediciones de que ha sido objeto la otra obra del pliego suelto (Tormo, 1949: 92-115 y Rodríguez-Puértolas, 1987: 13-26), el poema *Con pena y cuydado continuo guerreo* no dispone más que de una transcripción completa (Gallardo, 1865-1889, III: 765) y de otra correspondiente a los veinte primeros versos (Wilson, 1969: 228-229), en este último caso a partir de la reproducción en facsímil de Vindel (1951: 272-273), sin atender ambas a la distribución estrófica, ni al error de colocación del verso 21, antes del cual, curiosamente, se detiene Wilson. En la edición crítica que estoy preparando de este poema, no sólo anuncio y corrijo los múltiples errores en sus lecciones,

sino que lo estructuro por primera vez en cuatro coplas reales en arte mayor, con una adivinanza final de dos versos en pareado.

Una vez restaurado el estrofismo del poema, se puede reconstruir y entender el juego poético que se anuncia en la rúbrica, basado, efectivamente, en el arte mayor, con unas peculiaridades métricas bastante interesantes. El poema entronca con el estrofismo de las coplas reales de diez versos, con las que comparte la estructura regular de rimas ABAABCDCCD, de 5-5, usada ya por Juan de Mena y «establecida de manera general, con la cooperación de Lope de Stúñiga, Álvarez Gato, Gómez Manrique, Íñigo de Mendoza, etcétera» (Navarro Tomás, 1991: 131). La principal diferencia es que se trata de versos dodecasílabos y no octosílabos, en un arte mayor que no sigue el estrofismo de la octava compuesta de dos cuartetos trabados por las rimas, sino que se construye a partir de estrofas de diez versos. El punto de partida es, sin duda, el verso en arte mayor con cesura predominantemente hexasílábica (6+6), que remite hasta los mismos albores de este metro, en algunos de los dísticos de don Juan Manuel y a lo largo del siglo XIV (Navarro Tomás, 1991: 95-98). Desde aquí se debe entender el concepto de «medias coplas» al que se refiere la rúbrica, según la cual, si leemos sólo los primeros hemistiquios de los versos como un poema en hexasílabos, «están en razón», es decir, tienen sentido y coherencia, mientras que, si hacemos lo propio con los segundos hemistiquios, ocurre lo mismo. También nos informa la rúbrica de un paso más allá: la diferenciación entre los hemistiquios no sólo se basa en el ritmo y en la acentuación, sino en la rima consonante interna, que reproduce el mismo esquema del metro completo. La tercera y cuarta indicación de la rúbrica inciden, por lo tanto, en la doble lectura del poema como composición en hexasílabos o en arte mayor dodecasilábico, cuya estructura de rimas consonantes es paralela. En ambos casos, el poema tiene sentido y trata del sufrimiento amoroso. Debe leerse, como viene marcado por la rima de la copla real, en unidades de cinco versos, tanto hexasílabos como dodecasílabos. Emerge aquí la idiosincrasia de *Con pena y cuydado continuo guerreo* en relación a un género poético al que pertenece, que triunfa en la literatura hispánica de las últimas décadas del siglo XV y que se desarrollará en la poesía posterior: la copla de dos sentidos, a la que, desde hace algo más de dos años, estoy dedicando una monografía con edición de los textos conservados.

Esta composición es, efectivamente, una copla de dos sentidos, pero no presenta, sin embargo, el carácter contradictorio del resto de testimonios del género que hasta ahora he catalogado. Para Edward M. Wilson, «this is the only love poem of this kind which I have seen» (1969: 229). Aunque este poema parece ser la composición castellana conservada más antigua de este género poético, disponemos de tres anteriores escritas en catalán. Probablemente la más temprana de ellas, copiada en el *Cancionero de Vindel* de la Hispanic Society of America en Nueva York (ms. 2280) y atribuida erróneamente a Pere Torroella, es también una composición amorosa —como la de Joan Roís de

Corella— y aporta unos datos esenciales para filiar este género principalmente con la literatura trovadoresca occitana, filtrada sin duda a través de la catalana.

El más antiguo de los testimonios castellanos del género entronca temáticamente, por lo tanto, con dos de las tempranas muestras catalanas y usa, para ello, la misma estrategia métrica, como característica definidora. Si bien el poema no presenta el juego de opuestos que caracteriza el género y sólo se centra en la doble lectura, pero con idéntico sentido, también es cierto que se construye sobre una estructura métrico-estrófica más compleja y con unidades de sentido que superan los dos versos, hasta llegar a los quintetos de las medias coplas reales.

Navarro Tomás (1991: 123) documenta el peculiar estrofismo que encontramos en *Con pena y cuydado continuo guerroo* en la Valencia de principios del siglo XVI, en tres poetas que usan el arte mayor con coplas de diez versos: el Conde de Oliva, Nicolás Núñez y Jerónimo de Artés. Este último presenta, incluso, coplas reales de diez versos con la misma estructura métrica que el poema objeto de este trabajo (ABAAB : CDCCD). El Conde de Oliva, dos poetas claramente relacionados con él y la presencia de otro de los testimonios del género en el *Cancionero general* de 1511 (Martos, en prensa *b*), catalogado por González Cuenca (2004, III: 37-40) como número 721 y por Dutton bajo el ID 6574, todo esto no son casualidades. Ni lo son que Bernat Fenollar, relacionado con Nicolás Núñez y Jerónimo de Artés, hubiese dirigido un elogio a su amigo Joan Roís de Corella en un poema de doble lectura contradictoria y que éste último hubiese construido otro en términos amorosos, ni tampoco es extraño que otra copla de dos sentidos castellana fuese transcrita en 1511 al final de un cancionero que recogía las obras de Joan Roís de Corella y que fue copiado en Valencia entre 1502 y 1504 (Martos, 2008), un poema que parece ser el germen del que encontramos en el *Cancionero general*. El contexto valenciano debió de marcar el desarrollo de este género poético, como lo hizo con el proyecto editorial del *Cancionero general*. Entre el grupo de acólitos al segundo Conde de Oliva, Serafín de Centelles, debía de encontrarse el anónimo autor de *Con pena y cuydado continuo guerroo*, que podría identificarse, si no con el mismísimo Jerónimo de Artés, con algún otro poeta de perfil parecido y, sin duda, bastante cercano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (1976), *La obra lingüística y literaria de Fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ASKINS, Arthur L.-F., & Víctor INFANTES (1998), «Suplementos al *Nuevo Diccionario*. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», *Criticón*, 74, pp. 182-189.
- BELTRAN, Vicenç (2005), «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 71-120.

Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el *Cancionero*

- [BETA] FAULHABER, Charles B., *et alii*, *Biblioteca Española de Textos Antiguos*, en *Philobiblon* [<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbe.html>] [fecha de consulta: 15 de junio de 2010]
- [BOOST] *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984 [3ª edición].
- DUTTON, Brian, & Jineen KROGSTAD (1990-1991), *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- FERNÁNDEZ, Benigno (1904), «Incunables españoles de la Biblioteca escurialense (Continuación)», *La Ciudad de Dios*, 63, pp. 586-599.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- GALLARDO, Bartolomé José (1865-1889), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra-Imprenta y Fundación de Manuel Tello [reproducción en facsímil: Madrid, Gredos, 1968].
- GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco (1989-1990), *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*, 2 vols., Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- GÓMEZ BRAVO, Ana Mª (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Editorial Castalia, 5 vols. («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica»).
- [GW] *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, K. V. Hiersemann, 1925-2009.
- HAEBLER, Conrado (1903), *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, La Haya-Leipzig, Martinus Nijhoff-Karl W. Hiersemann [Reimpresión facsímil en Madrid, Julio Ollero, 1992].
- (1917), *Bibliografía ibérica del siglo XV. Segunda parte*, Leipzig- La Haya, Karl W. Hiersemann-Martinus Nijhoff [Reimpresión facsímil en Madrid, Julio Ollero, 1992].
- INFANTES, Víctor (1989), «Edición, literatura y realza. 'Incunables' Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en *Literatura hispánicas, Reyes Católicos y Descubrimiento (Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento)*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 85-98 [Reeditado en Juan Carlos Conde & Víctor Infantes, *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo xv*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 163-189].
- MARTOS, Josep Lluís (2008), «Fechas para la datación del *Còdex de Cambridge*», *Crítica del Texto*, 9/3, pp. 87-108.
- (2010), «La autocensura en los cancioneros: una justificación impresa en 57CG y otra manuscrita de CT1», *Cultura Neolatina*, 70/1-2, pp. 155-180.
- (en prensa a), *Dos cancioneros escurialenses*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

JOSEP LLUÍS MARTOS

- (en prensa *b*), «La transmisión textual de las coplas de bien y mal decir: la sección *extravagante* del *Cancionero general*».
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991), *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor.
- NORTON, F. J., & Edward M. WILSON (1969), «List of Poetical Chap-books up to 1520 (including marginal works)», en *Two Spanish Verse Chap-Books: Romançe de Amadis (c. 1515-19)-Juyzio hallado y trobado (c. 1510)*, Cambridge, The University Press, pp. 12-30.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1957), *Segunda floresta de incunables*, Valencia, Tipografía Moderna.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia.
- (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia-Editora Regional de Extremadura («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 12) [1ª edición: Rodríguez Moñino 1970].
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (ed.) (1987), *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Diputación.
- SIMÓN, José (1959-1975), *Bibliografía de la literatura hispánica*, 10 tomos, 25 volúmenes, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- TORMO, Antonio (ed.) (1949), *Fray Ambrosio Montesino, Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica*, Madrid, Clásicos Castilla.
- VINDEL, Francisco (1951), *El arte tipográfico en España durante el siglo XV: Burgos y Guadalajara*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- WHINNOM, Keith (1961), «MS. Escorialense K-III-7. El llamado *Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza*», *Filología*, VII, pp. 161-172.
- WILSON, Edward M. (1969), «‘Coplas contradictorias’: The Perils of Double-Edged Verses», *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 228-237.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1924-1929), *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 vols., Madrid.