

«Tan agena de consuelo»: un romance mariano conservado en el ms. II-1579 de la Real Biblioteca

Paola Laskaris¹

Resumen. En este estudio se rescata del olvido un romance mariano anónimo manuscrito conservado en el códice facticio II-1579 de la Real Biblioteca («Tan agena de consuelo») que guarda una singular, y jamás detectada, relación con uno de los textos romanceriles recopilados en el *Cancionero Musical de Palacio* («Está la Reina del cielo»). Además de editar el romance e investigar su relación con la versión musicada, se proponen algunas hipótesis acerca de su composición y vinculación al ambiente devocional de finales del siglo xv, comienzos del xvi, como ulterior ejemplo de la difusión del motivo del *Stabat Mater dolorosa* en la tradición poética medieval.

Palabras clave: romances, Pasión, Virgen María, *planctus*.

[en] «Tan agena de consuelo»: a ballad in the ms. II-1579 of Madrid's Real Biblioteca

Abstract. This study rescues from oblivion an anonymous Marian poem preserved in the factitious manuscript II-1579 of Madrid's Real Biblioteca («Tan agena de consuelo») which has a singular, and never detected, relationship with one of the texts included in the *Cancionero Musical de Palacio* («Está la Reina del cielo»). In addition to editing the romance and investigating its relationship with the version set to music, we propose some hypotheses about its composition and its link to the devotional environment of the late 15th and early 16th centuries, as a further example of the dissemination of the *Stabat Mater dolorosa* motif in the medieval poetic tradition.

Keywords: Spanish ballads, Passion, Virgin Mary, *planctus*.

Cómo citar: Laskaris, P. (2023). «Tan agena de consuelo»: un romance mariano conservado en el ms. II-1579 de la Real Biblioteca. *Revista de Filología Románica* 40, 71-81.

«Al pie de la cruz, María
está en dolor constante,
mirando al Sol que se pone
entre arreboles de sangre».

Lope de Vega²

Entre los muchos papeles sueltos confluídos en el manuscrito facticio II-1579 conservado en la Real Biblioteca de Madrid –conocido entre los estudiosos sobre todo por conservar en sus primeros 145 folios el cancionero autógrafo de Pedro de Padilla³– se halla una composición poética anónima, cuyo incipit es «Tan agena de consuelo / como el muerto de la vida».

El poema pertenece a la que Menéndez Pidal en el estudio bibliográfico que dedicó al manuscrito (1914: 307) individúa como la última sección del códice, la novena, que ocupa unos diez folios (del f. 247v al 258v) y está formada por cuatro textos de diferente procedencia e índole, el primero de los cuales es el que aquí editamos⁴.

La composición de carácter mariano, según la propia definición de don Ramón, que lo califica de «Romance a María al pie de la Cruz», ocupa tres folios dejando el recto de la hoja inicial y el verso de la final en blanco⁵: la transcripción del romance empieza de hecho en el f. 247v y termina en el f. 248v, con una integración al recto del último folio (f. 249r), donde se apuntan nuevamente los últimos seis versos del poema con una variación significativa, como veremos más adelante.

¹ Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica.
Università degli Studi di Bari Aldo Moro.
paola.laskaris@uniba.it

² Carreño (1998: 644-6467, vv. 25-28).

³ Se trata del valioso *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*, que ha sido objeto de especial interés en los últimos años. Véase Labrador y DiFranco (2007).

⁴ En otro estudio de próxima publicación nos ocuparemos del último poema confluído en el Ms. II-1579, o sea el titulado «Quando yo no os conocía», glosa del célebre romance de Juan del Encina «Mi libertad en sosiego».

⁵ Son los folios de 247r a 249v del ms. palatino según la numeración del entero volumen.

Salvo una corrección en el penúltimo verso del f. 248v –donde la palabra «loores» aparece tachada y sustituida al margen por el término «dolores»⁶– y la parcial reescritura, como se ha dicho, de los seis versos finales, el resto del poema se nos presenta transcrito pulcramente, sin enmiendas o intervenciones. La grafía presenta una serie de rasgos que se acercan a ciertos modelos protoquinientistas (sobre todo las letras *b* y *v* altas, la *c*, la *r*, la *p* y la *y*), aunque también podría tratarse de una escritura más tardía⁷.

A excepción de la breve nota de Menéndez Pidal no se conocen más alusiones a este texto, que no ha despertado especial interés por parte de la crítica y ha permanecido hasta ahora desconocido y desvinculado de toda tradición textual. Sin embargo, el poema «Tan agena de consuelo / como el muerto de la vida» guarda una relación directa con otra composición de mayor fama, que debió de circular abundantemente en la corte de los Reyes Católicos, si consideramos su inclusión en el *Cancionero Musical de Palacio* (ms. II-1335 de la Real Biblioteca) que, como sabemos, se recopiló entre finales del siglo xv y comienzos del xvi y en cuyos folios se armonizan los motivos líricos de mayor difusión del momento⁸. Se trata del romance de veinte versos cuyo íncipit es «Está la reyna del çielo / a la cruz amorteçida»⁹. Leamos el texto transmitido por el *CMP*¹⁰:

Está la Reyna del çielo		[fol. 78v]
a la cruz amorteçida,		
los sentidos muy turbados,		
la color desfalleçida,		
el rostro muy afilado,	5	[fol. 79r]
la color toda perdida,		
el pecho muy quebrantado		
i la boz enroqueçida,		
el coraçon traspasado,		
ell alma muy afligida.	10	
Con su llanto doloroso		
a tristeza nos combida,		
pues no vieron nuestros ojos		
ser madre tan dolorida,		
de todos desanparada,	15	
de nadie fue acorrida ¹¹ .		
El ¹² hijo que mucho amava		
ya se parte desta vida;		
a San Juan le encomienda ¹³		
al tiempo de su partida.	20	

Romeu Figueras (1965: vol. 3-A, 69) subraya la naturaleza artificiosa del romance y su consagración al género de los devocionarios en verso:

Romance mariano. Pertenece al género de las «meditaciones» y «contemplaciones» (cf., p. e., vs. 11-12), que tuvo gran boga a fines del s. xv y principios del siguiente, y que tenía que señalar orientaciones específicas en la poesía popular y culta de carácter devoto y afectivo. La pieza figura entre los romances en la *Tabula*. Se da en grupos de cuatro versos en el manuscrito (Romeu Figueras 1965: vol. 3-B, 311)¹⁴.

⁶ Caso de duplografía por influencia de la palabra «loores» que aparece dos versos antes.

⁷ Todo lo expuesto puede mejor apreciarse acudiendo a la digitalización del manuscrito consultable en la página de la Real Biblioteca Digital: <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/page/el-proyecto>>

⁸ Puede verse el manuscrito digitalizado en la Real Biblioteca Digital. Según aclara Beltrán (2021: 185) hay muchos aspectos de la actividad de los ministriles que aún desconocemos: «procedentes de los antiguos juglares, se especializaron en la ejecución instrumental y desde el segundo tercio del siglo [xvi] se integraron en las grandes catedrales [...] pero su función en el entretenimiento social, donde había de integrarse el canto de romances, villancicos y demás géneros menores del registro cortés, ha quedado relegada a la oscuridad: de sus repertorios se conserva poquísimo material y este no suele superar los estrechos límites de la música religiosa».

⁹ La pieza ocupa los folios LXXVIIIv y LXXIXr (87v-88r de la numeración moderna) del *Cancionero*, siendo la número 28 de las 39 composiciones registradas en la *Tabula per ordinem alphabeticum*, en la segunda sección, dedicada a los romances. En el códice se transcribe la partitura musical añadiendo en interlínea los primeros cuatro versos del romance, que constituyen una unidad musical, posiblemente polifónica, según indican las abreviaciones *Tnor* (tenor) y *Con* (contratenor) seguidas por el íncipit del motivo: «Está la Reina del cielo» (Anglés 1941: 138). En el folio siguiente, en el margen izquierdo se copia el resto del romance dividido en cuatro cuartetos. El texto está editado por Asenjo Barbieri (1987 [1890]: n° 287), Romeu Figueras (1965: vol. 3-B, 311, n° 133) que añade los acordes: n°a n°a n°a n°a y González Cuenca (1996: 96). Está presente en el catálogo de Dutton / Krogstad (1990-1991) y se halla recopilado en Di Stefano (2017: n° 163) y Dumanoir (2022: 168, n° 38). Véase también la ficha de Fernando Sánchez-Pérez (2021) en el catálogo digital de los *Libros de polifonía hispana / Books of Hispanic Polyphony* al cuidado de Emilio Ros-Fábregas.

¹⁰ Dutton / Krogstad (1990-1991: vol. 1) atribuye al códice la sigla MP4, sin embargo optamos aquí por emplear el acrónimo *CMP*. Seguimos la edición de Romeu Figueras (1965).

¹¹ En el códice la palabra resulta tachada.

¹² En el *CMP* leemos «al» hijo; en su edición Barbieri (1987 [1890]) enmendó el error sustituyendo «al» con «el» y así lo hace también González Cuenca (1996). Romeu Figueras (1965) opta por reproducir el texto tal y como aparece en el manuscrito, registrando en nota la enmienda de Barbieri.

¹³ El sujeto de la frase es el propio Jesús, que en punto de muerte encomienda a su madre al discípulo predilecto (es la Tercera Palabra del texto evangélico de la Pasión). La presencia del pronombre «le», aun creando cierta ambigüedad, permite sintetizar ambos referentes de la *commendatio*, María y San Juan, en su doble papel activo y pasivo del mandato divino.

¹⁴ En el párrafo dedicado a los dos romances religiosos incluidos en *CMP* (n° 97 y 133) leemos: «se trata de dos piezas líricas sobre la Pasión, que responden a las preferencias de la devoción impresionable de la época y cuyo contenido tomó forma en los moldes del género [...] los temas que

Volvamos ahora al poema recogido en el código palatino II-1579. Este consta de cincuenta y cuatro octosílabos, y se nos presenta por lo tanto como una versión más amplia y articulada respecto a la de veinte versos musicada y transmitida por el *CMP*. A continuación ofrecemos la edición del texto «Tan agena de consuelo»¹⁵:

Tan agena de consuelo		[fol. 247v]
como el muerto de la vida		
está la Reina del Cielo		
a la cruz ¹⁶ amortecida ¹⁷ .		
Tiene los braços colgados	5	
como quien de sí se olvida,		
los sentidos muy turbados,		
la fuerça toda perdida ¹⁸ ;		
el gesto desemejado ¹⁹ ,		
más de muerte que de vida.	10	
Tiene el rostro afilado,		
la color toda perdida ²⁰ ,		
por el lloro tan sobrado		
de lágrimas sin medida.		
Según lo (había) profetizado ²¹	15	
por Simeón ²² en su vida		
tiene el pecho quebrantado		
y la voz enronquecida ²³ ,		
su coraçón traspasado ²⁴		[fol. 248r]
su alma muy afligida;	20	
con un velo tenebroso ²⁵		

ambos romances poetizan son de los que más privaron en tiempos de los Reyes Católicos: el de la crucifixión (nº 97) y el del *Stabat mater dolorosa* (nº 133). [...] Son poemas que abundan en la captación deliberada de la realidad y cuyo estilo refleja el dolor de los protagonistas, puesto de evidencia sobre todo en las dramáticas actitudes de los mismos, que el poeta se complace en describir (número 133, en especial). Por otra parte, los vs. II s. [*sic*: quiere decir 11 y siguientes] del nº 133 convierten el romance en una “meditación” y una “contemplación”, dos de los géneros más en boga en la poesía sagrada peninsular de c. 1500» (Romeu Figueras 1965: vol. 3-A, 74). En su breve estudio, Orduna se detiene tan solo en algunas de las piezas romanceriles recogidas en el *CMP*, desechando los diez romances trovadorescos y los dos de tema religioso, pertenecientes al grupo de romancero culto que, finalmente, constituye el eje central de la colección (Orduna 1992: 409).

¹⁵ Para la transcripción del romance de II-1579 optamos por unos criterios moderadamente conservadores, regularizando el uso de *u-v*; *i-y-j*, *g-j*, *q-c*, e integrando la *h* donde falte. Se explicitan las abreviaciones y se separan las palabras, añadiendo acentuación y puntuación según las normas ortográficas actuales.

¹⁶ En el manuscrito el término está acompañado por el signo gráfico de la cruz ✝. Lo mismo sucede en el v. 31.

¹⁷ «Falto de vigor y aliento vital, desmayado, y que parece está muerto» (*Autoridades*). Se insiste desde el comienzo en el aspecto exangüe de María, transfiguración dolorida del hijo crucificado. El vocablo se halla variamente reiterado y declinado en las narraciones de la *passio* castellanas, por ejemplo en las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del Comendador Román, con referencia a la reacción de la Virgen, la Magdalena y San Juan: copla CXLVIII, v. 1610, copla CLII, v. 1649, copla CLVII, v. 1708, copla CXCV, v. 2126, copla CCIV, v. 2221 y finalmente copla CCV (Mazzocchi 1990: 144). Véase también la copla 116 de la *Santa Pasión* de Gómez de Ferrol: «La Señora de alteza / con las nuevas atán tristes, / como arriba ya oistes, / perdió allí su fortaleza; / e la estoria según reza, / bien así como perdida / se cayó amortecida / toda llena de tristeza»; imagen reiterada en la copla 126: «La señora e Reina / quando tal su Fijo vio / amortecida se cayó / en tierra como mesquina; / e non pudo tan aína / su juizio recobrar: / con dolor e grand pesar / poco menos que se fina» (Cátedra 2001: 117-118, 125). La alusión al desmayo de María, presente también en las obras de Diego de San Pedro y Juan de Padilla, procede de los relatos apócrifos y causó cierto debate teológico por representar una debilidad no solo física sino moral, incompatible con la imagen de la Virgen (Mazzocchi 1990: 238, nota a la copla CCV). Sobre el motivo del «sucumbir físico de María al dolor» (Cátedra 2001: 398-400), véase Agosti / Alfano / Majo (1999).

¹⁸ La representación plástica y patética del sufrimiento de María al pie de la cruz es un *leitmotiv* de este tipo de composiciones de carácter devocional. Un ejemplo, como el antes citado del Comendador Román, es la copla 184 de la *Passión trobada* de Diego de San Pedro, donde leemos: «Cuando la tal nueva oyó / aquella Reina del cielo, / la fuerça le fallesció, / y tan gran dolor sintió / que cayó muerta en el suelo. / Y después que ya tornó en sí con grand desatino, / madre triste se llamó / y a Sant Juan le preguntó / que por dónde era el camino» (Severin / Whinnom 1979: 190).

¹⁹ Tan alterado que resulta ser irreconocible, como el rostro del *vir dolorum* según la profecía de Isaías (53:3) que, prefigurando la muerte del Mesías, da origen a la *imago pietatis* y al motivo de la «belleza oscurecida» de Cristo en la cruz.

²⁰ Se repite el mismo sintagma del verso 8.

²¹ El verso resulta hipermétrico aun considerando una sinalefa entre el pronombre y el verbo imperfecto de *haber* y este último como bisílabo. Para subsanar el error sin alterar el sentido proponemos eliminar el verbo. De este modo la frase enlaza de forma más coherente con la preposición «por» del verso siguiente.

²² Se refiere a la profecía de Simeón en el Templo de Jerusalén (Lc. 2, 22^o 35) que representa el primero de los siete dolores de la Virgen.

²³ En la *Passión trobada* de Diego de San Pedro, al describir la lamentación de la Virgen a los pies de la cruz leemos: «con voz ronca y dolorosa» (Severin / Whinnom 1979: 204, copla 216, v. 4).

²⁴ El participio adjetival se halla en la variante léxica *trespada* en las *Coplas* del Comendador Román (Mazzocchi 1990: 239 nota al verso 1633).

²⁵ La alusión al manto negro símbolo de duelo es un motivo arcaico recurrente en el género del *planctus* (Cátedra 2001: 391), posiblemente enlazado con la representación de la Virgen «oscurada» en el evangelio apócrifo conocido como Evangelio de Nicodemo bizantino, donde leemos que la Virgen, al recibir la nueva de la condena de Jesús, se levantó y como «envuelta en tinieblas» se encaminó llorando hacia el lugar de la crucifixión («Ἠγέρθη ὡς περ ἔσκοτισμένη καὶ ἀπὴρχετο κλαίουσα κατὰ τὴν ὁδόν», *cfr. Evangelium Nicodemi Byzantinum*, 10.1.2a-1.2c (redacción M₁)). [Le agradezco a Andrea Ghidoni esta aportación bibliográfica extraída de su estudio de próxima publicación sobre el género de las lamentaciones fúnebres en la lírica medieval]. En el v. 5 del romance a lo divino de Frías «Retraída está la infanta», se retoma el motivo de María enlutada («cubierta de un manto negro») a los pies de la cruz (sobre este romance hay un estudio de Cátedra de próxima publicación). Las narraciones apócrifas son las que proporcionan los elementos más patéticos y efectistas, generalmente excluidos del relato evangélico (Bino 2018: 106-107). Sobre María *scu-*

la cara tiene escondida²⁶.
 Los cabellos a manojos
 saquemos sin darnos vida²⁷,
 pues no vieron nuestros ojos 25
 ser madre tan dolorida²⁸.
 Véese²⁹ tan desamparada³⁰
 que no quería ser naçida³¹,
 de todos desconsolada,
 de nadie favoreçida 30
 en la cruz³² dará por cama.³³
 Con voz alta y dolorida
 el hijo que mucho ama
 ya se parte desta vida,
 y porque la madre vea 35
 que en ningún tiempo la olvida,
 a San Juan la encomienda
 al tiempo de su partida.
 Enclinando³⁴ la cabeça
 ya haçe su despedida 40
 pues ya es llegada la hora [fol. 248v]
 de muerte tan dolorida,
 pues ya a poco de pieça³⁵
 la escritura se cumplía³⁶.
 «¡No lloréis vos ya, Señora, 45
 que su pena es feneçida!
 Vos fuerdes la tesorera³⁷
 de la fe que era perdida
 y vos seréis la primera
 que goçéis de su venida³⁸; 50
 çercada de mil loores
 seréis toda enobleçida

rata y la «dramaturgia de la mirada» en el canon devocional y medieval italiano véase Nerbano (2006: 260-282). La imagen de la Virgen enlutada gana una consistencia particular también en el arte estatuario español (Calero 2013).

²⁶ Variante de «escondido» en uso en el siglo xvi.

²⁷ Con el sentido de ‘sin darnos paz, sin descanso, sin tregua’. En la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro (copla 187) es la Magdalena quien entrando en casa de María para anunciarle la crucifixión de su hijo iba «sacando con ravia esquiua / sus cabellos a manojos» (Severin / Whinnom 1979; Cátedra 2001: 394). Se inhiesta aquí el *topos* literario (especialmente productivo en el ámbito del romancero) del rasgarse los cabellos como escenificación gestual del desgarró emotivo provocado por el dolor. Además el sujeto narrador pasa en estos versos de la descripción de la *Mater dolorosa* a una invitación directa a participar de forma explícita y colectiva al magno dolor de María, a través del pronombre inclusivo «nosotros».

²⁸ En la estructura del *Planctus* es habitualmente la propia Virgen quien solicita a compadecerse de su dolor. Un ejemplo es la copla CCXI del Comendador Román: «Dezia con quexos tristes / a aquel pueblo y señorío: / “¡Oh vos, gentes que sofristes, / dezidme ahora si vistes / otro dolor como el mío! / Y pues nunca se halló / pena tanto matadora / ser sofrida, / la madre que tal perdió / no deve bevir una hora / en esta vida”». (Mazzocchi 1990: 145). Véanse también las coplas 138-143 de la *lamentatio* mariana en la *Santa Pasión* de Gómez de Ferrol (Cátedra 2001: 130-135).

²⁹ Bisilabo.

³⁰ La sensación de desolación y abandono de la Virgen desposeída de su Hijo es subrayada con el mismo verbo en la copla CCII del Comendador Román (vv. 2195-2199): «Madre penada, / dexa el Hijo atormentado, / que ya la hora es llegada / que quedes desamparada, / Él quedando sepultado». A esta piadosa exhortación María responde en la copla sucesiva (CCIII, vv. 2208-2210) con la siguiente exclamación reveladora de su deseo de seguir a su hijo en la muerte: «[...] “¡Gente crüel, / dejadme meter con Él / en aquea sepultura!”» (Mazzocchi 1990: 143). También en el poema nº 411 de *CMP* en cuyo estribillo se hace hincapié en la falta de consolación de María: «Pues es muerto el Rey del cielo / que parí, / será la muerte el consuelo / para mí» (Romeu Figueras 1965: vol. 3-B, 469). Sobre el motivo teológico de la soledad de la Virgen y de sus dolores véase Labarga García (2004 y 2005).

³¹ Como anota Mazzocchi (1990: 240, nota al v. 174, copla CLVII) la manifestación del deseo de morir por parte de la Virgen dolorida es un *topos* en la *lamentatio Mariae*. Véase también Cátedra (2001: 398-400).

³² También en este caso después de la palabra se halla el símbolo ✽ como en el verso 4.

³³ La imagen de la cruz como cama o sepulcro es otro *leitmotiv* de la literatura religiosa medieval, como muestra, por ejemplo, la composición octosilábica de Fray Ambrosio de Montesino, cuyas estrofas rematan con variantes del estribillo «en la cruz por cama» (Tormo García 1949: 145-149). La misma imagen la resucitaría más tarde Lope en sus *Rimas sacras*, en el romance «Al ponerle en la cruz» (Carreño 1998: 641-643, vv. 41 y 83). Aquí, sin embargo, la alusión a la cruz como lecho de muerte parece redundar en el deseo de María de seguir a su Hijo y morir acogiéndose al mismo destino.

³⁴ De «enclinar», variante del verbo «inclinár».

³⁵ El sintagma adverbial «a poco de pieça» o «a cabo de pieça» es una anotación temporal que significa ‘poco después’.

³⁶ Variante de «cumplía».

³⁷ La figura de la Virgen como *tesorera* de Dios se halla también en la *Farsa en loor del nascimiento de Jesu Christo* de Fernando Díaz de 1554 (cfr. CORDE): «Dezi, ¿qué diremos de aquesta donzella, / que el cielo se admira de su hermosura? / Ang. Es tesorera del Rey del altura, / el qual es su hijo y mora con ella» (Cronan [Foulché-Delbosc] 1913: 328).

³⁸ Según los evangelios canónicos la primera que gozó de la vista de Cristo tras su Resurrección fue María Magdalena, sin embargo este dato ha originado un largo debate entre los predicadores y teólogos a lo largo de la Edad Media que se prolonga también en el siglo xvi. Véase Ludwig Jansen (2001: 59-62).

perdidos vuestros dolores³⁹
seréis llena de alegría»⁴⁰.

Fin

Como se apuntaba al comienzo del presente estudio, quien escribe el texto vuelve a transcribir el final del romance en la hoja siguiente, fol. 249r:

y vos seréis la primera
que goçéis de su venida
cercada de mil loores
seréis toda ennoblecida
perdidos vuestros dolores
tendréis la pena quitada⁴¹.

fin

Según puede apreciarse la única corrección implica la reescritura del último verso. Es posible que el autor (o copista) del texto quisiera corregir la palabra «alegría», que no presentaba la rima consonante en *-ida*, reformulando el verso y cometiendo sin embargo un error de asonancia. Además, la perifrasis del último verso, que altera el juego de las rimas, parece querer matizar el tono disonante del *éxplicit* de la versión antecedente, respecto al *pathos* general del texto, centrado en la descripción plástica de la desesperación de María⁴².

Desde el punto de vista métrico salta decididamente a la vista (y al oído) la frecuencia de rimas consonantes, tanto en los versos pares como en los impares. Los octosílabos tienden a distribuirse en cuartetos, según un esquema de redondillas cruzadas (ABAB)⁴³, alterado solo en pocas ocasiones (en el v. 21, en la asonancia de los vv. 35-39 y en los vv. 39-46) como puede apreciarse en el esquema siguiente:

- vv. 1-4: cuarteta con rima consonante *-elo / -ida* (8a8b8a8b x1)⁴⁴
- vv. 5-20: serie de cuatro cuartetos con rima consonante *-ado / -ida* (8c8b8c8b x4)
- vv. 21-22: el término «tenebroso» del v. 21 se queda «suelto» (8d8b)⁴⁵
- vv. 23-26: cuarteta con rima consonante *-ojos / -ida* (8e8b8e8b x1)
- vv. 27-30: cuarteta con rima consonante *-ada / -ida* (8f8b8f8b x1)
- vv. 31-34: cuarteta con rima consonante *-ama / -ida* (8g8b8g8b x1)
- vv. 35-39: cuarteta con rima asonante en los impares e-a (8-8b8-8b x1)
- vv. 39-46: en este caso nos encontramos con una doble cuarteta con esquema ABCBABC (8h8b8i8b+8h8b8i8b)
- vv. 47-50: cuarteta con rima consonante *-ora / -ida* (8j8b8j8b x1)
- vv. 51-54: cuarteta con rima consonante en los impares y asonancia en *-ia* en los pares (8k8b8k8b x1)

¿Tal naturaleza formal nos impediría, entonces, considerar nuestro texto como un romance?⁴⁶ Ciertamente es un texto *sui generis*, aunque sabemos que el ritmo cuaternario, rasgo que en el romancero halla cabida ya a partir de finales del Cuatrocientos, parece compatible con una formulación del texto pensada para un acompañamiento musical:

a finales de ese siglo xv, ya las parejas de octosílabos a menudo se sumarán en cuartetos, lo que supuso para el romance tener a su disposición «una estructura mucho más lírica», y, en consecuencia, para la música, «mucho más pura». Este motivo

³⁹ Antes del término «dolores» aparece, tachado, «loores». Como ya apuntado al comienzo se trata de un evidente caso de duplografía, que se detecta y corrige *in itinere*.

⁴⁰ El término «alegría» y sus variantes («alegrar», «alegres»), se hallan con abundante frecuencia en las *Coplas* del Comendador Román, sobre todo, en las dedicadas a la *Resurrección*. Véase la nota al v. 2625 donde se alude al término como *topos* en la lírica amorosa, que reverbera en la representación de la dicha en los *Gozos de la Virgen* (Mazzocchi 1990: 263). Véase también Morreale (1983 y 1984).

⁴¹ El error de asonancia del participio podría enmendarse con la forma «quita», o sea «Libre, seguro o exento de alguna obligación o carga» (*Autoridades*), que no alteraría el sentido del verso. Eso supondría también considerar trisílabo el verbo inicial por no incurrir en una hipometría.

⁴² ¿Pueden adscribirse estos titubeos a la pluma del propio autor del romance, aún incierto sobre la versión definitiva, o son la consecuencia de la intervención de un lector y copista (o de un músico) creativo deseoso de enmendarle la plana al poeta? Es difícil responder con toda seguridad. La enmienda «dolores» por «loores», erróneamente repetido en el v. 53, y la reescritura de la parte epilógica, parecerían insinuar que quien escribe el texto lo está copiando de un antecedente, quizás tan solo memorizado. Pero también puede ser una prueba redaccional del autor o también de un músico.

⁴³ Este cauce métrico, sin embargo, no es siempre coincidente con el dictado sintáctico, al no constituir una unidad «cerrada».

⁴⁴ En las *Coplas* del Comendador Román la palabra «consuelo» rima tres veces con «cielo» (coplas CCXXXVI, CCXLVII, CCCXLVII) y una con «suelo» (copla CCV).

⁴⁵ Se podría quizás pensar en una laguna textual, o sea la caída de dos versos con la consiguiente mutilación de una cuarteta originaria. Si miramos la versión de *CMP* descubrimos que, análogamente, el término «doloroso» del v. 11 se queda sin su correspondiente rima consonante. Esta coincidencia nos hace pensar que los versos 11-12 («con su llanto doloroso / a tristeza nos convida») podrían ser la «mitad perdida» de los vv. 21-22 de «Tan agena de consuelo»). Llamados a conjeturar, podríamos subsanar la «anomalía» de este dístico aislado, considerando ambas lecciones como partes de un conjunto originario y perdido, que hubiera podido sonar de esta forma: «con un velo tenebroso / la cara tiene escondida / con su llanto doloroso / a tristeza nos convida».

⁴⁶ Seis de las piezas incluidas en el *CMP* en la sección de romances no lo son propiamente, según Orduna (1992: 401 nota 8): «Es de pensar que la inclusión de piezas que no son romances, clasificándolas como tales, se debió a que eran tratadas musicalmente como romances».

explicaría que los primeros aciertos en fijar estróficamente los octosílabos de los romances en cuartetos estuvieran en función de una estructura musical. De hecho, el romance polifónico vocal del siglo XVI, al tener un período musical de cuatro frases –correspondientes, cada una de ellas, a un octosílabo–, otorgaba a la cuarteta un relieve evidente, por lo que se empezó a copiar, si no todas, la primera cuarteta del romance bajo el pautado musical. Todo ello, como muy bien ilustró Carmen Valcárcel, a diferencia del romance vihuelístico. Por otro lado, poéticamente, una vez llegado el siglo XVII, la cuarteta quedó establecida como verdadera unidad compositiva en el romance (Josa Fernández 2006: 371)⁴⁷.

Más allá del compás cuaternario o la división en cuartetos, lo que llama la atención es, ciertamente, la rima consonante en los versos impares, en una estructura que ya prevé la consonancia en los pares. Romeu Figueras, refiriéndose a una de las piezas contenidas en el *CMP* (el fragmento n. 104 compuesto solo por cuatro octosílabos), declara que:

La rima consonante, que figura lo mismo en los versos pares que en los impares, no creo que sea motivo que impida la identificación de la pieza con el género, ya que durante la época de los Reyes Católicos [...] observamos la tendencia –impuesta por el romance artificioso, extendida al noticiario e influyendo incluso en alguna versión del tradicional– a conceder rima consonante, no sólo a los octosílabos pares, sino también a los impares del principio del romance, por lo menos como vemos en nuestro *CMP* [...] (Romeu Figueras 1965: vol. 3-A, 72).

Según lo apuntado y considerando que tanto los antiguos recopiladores del *CMP* como el propio Menéndez Pidal en su breve nota al poema de 54 versos, no dudaron en calificar ambos textos de romances, sería quizás un exceso de celo adscribir el poema «Tan agena de consuelo» (y por consiguiente también «Está la Reyna del cielo») a una tradición lírica ajena al ámbito romanceril, por privilegiar la rima consonante (tanto en los versos pares como en los impares). En su conformación (tanto rítmica como sintáctica) el texto nos parece en todo caso más cercano al molde flexible romanceril que al de las coplas octosilábicas, predominante en la poesía de cancionero y especialmente en las *pasiones trobadas* medievales.

Profundicemos ahora en la cuestión relativa a la relación entre los dos poemas. Si cotejamos la versión del romance transmitida por el código II-1579 y la del *CMP* notamos una serie de variaciones que nos hacen entender en seguida que «Tan agena de consuelo» no es una versión glosada del romance «Está la Reyna del cielo», ya que los versos en común o afines no solo no se colocan en posición regular, según es habitual en las glosas, sino que presentan algunas variantes significativas respecto al texto transmitido por el *CMP*. También la definición de *contrafactum* se nos antoja algo restrictiva y arbitraria: el poema de 54 versos dista de ser una mera reescritura del texto puesto en música, ya que no asistimos a una refundición del mismo en otra «clave» estilística (lírica, épica, profana, satírica, etc.), según se acostumbraba en la época (véase Dumanoir 1998).

Analícemos más de cerca los paralelismos entre ambos textos, cotejando los versos que presentan una mayor coincidencia o afinidad entre sí y señalando en letra cursiva las variantes entre una y otra versión:

Ms. II-1579	<i>CMP</i>
vv. 3-4: está la Reyna del Cielo a la cruz amortecida	vv. 1-2 Está la Reyna del cielo a la cruz amortecida,
vv. 7-8: los sentidos muy turbados, la fuerça toda perdida	vv. 3-4: los sentidos muy turbados, la color desfalleçida,
vv. 11-12 tiene el rostro afilado, la color toda perdida	vv. 5-6: el rostro muy afilado, la color toda perdida ⁴⁸ ,
vv. 17-20: tiene el pecho quebrantado y la voz enronqueçida su coraçón traspasado, su alma muy afligida	vv. 7-10: el pecho muy quebrantado i la boz enronqueçida, el coraçón traspasado, ell alma muy afligida.

⁴⁷ Sobre la escansión cuaternaria de los romances véanse Baehr (1970: 207), los dos estudios clásicos de Morley (1916) y Cirot (1919). Cirot suscribe las declaraciones de Hanssen, retomadas por Morley. Según este último los romances viejos raramente se concibieron de forma intencionada como series de cuartetos y los romances compuestos al calor de la corte de los Reyes Católicos «where not written consistently in quatrains, although they were lyrical in nature and meant to be sung to an artistic form of music. Consonantal rime was a feature of this period» (Morley 1916: 65). A propósito de la presencia de rimas consonantes en los romances viejos véase también Devoto (1979). Esta tendencia se difuminaría en el romancero nuevo, según evidencia Pintacuda en su estudio sobre los romances de Pedro de Padilla y su evolución en una época de radical transformación del género: el estudioso registra un porcentaje de uso de las rimas consonantes que va disminuyendo sensiblemente desde la primera edición del *Thesoro* de 1580, actitud reveladora de una tendencia generalizada que lleva a una total desaparición de las rimas consonantes en el romancero artificioso (Pintacuda 2011: 29).

⁴⁸ Se reitera aquí el motivo ya explicitado en el verso 4: «la color desfalleçida / [...] / la color toda perdida». También en la versión de II-1579 se registra una redundancia, estilísticamente poco propicia: la del sintagma nominal «toda perdida».

Ms. II-1579	<i>CMP</i>
vv. 25-26: Pues no vieron nuestros ojos ser madre tan dolorida	vv. 13-14: pues no vieron nuestros ojos ser madre tan dolorida,
vv. 27, 29-30: Véese tan desamparada [...] de todos <i>desconsolada</i> de nadie <i>favorecida</i>	vv. 15-16: de todos <i>desanparada</i> , de nadie <i>fue acorrida</i> .
vv. 33-34: <i>el</i> hijo que mucho <i>ama</i> ya se parte desta vida	vv. 17-18: El hijo que mucho <i>amava</i> ya se parte desta vida;
vv. 37-38: a San Juan <i>la</i> encomienda al tiempo de su partida	vv. 19-20: a San Juan <i>le</i> ⁴⁹ encomienda al tiempo de su partida.

La afinidad entre los dos textos es meridiana. Si ojeamos las palabras rima de los versos impares del romance transmitido por el *CMP* notaremos que también en este caso, excepto la palabra «cielo» del primer verso y «encomienda» del penúltimo (v. 19), las demás están cosidas entre sí con el «hilo» consonante (-*ado* en los vv. 3, 5, 7, 9) o asonante (*o-o* en los vv. 11, 13; *a-a* en 15, 17), creando una especie de compás binario respecto a la consonancia de los versos pares, que terminan todos, como ya en el ms. II-1579, con la sílaba -*ida*.

A este punto cabe entonces preguntarse si la transmitida por el códice II-1579 es una versión posterior y ampliada del romance divulgado por el *CMP*, una especie de reescritura a partir de un modelo conocido y ya asentado; o si se trata, al revés, de un texto más cercano a la versión «original» del poema, que reproduce un motivo poético que pudo circular en el ambiente cortesano hasta el punto de que fue luego recortado y adaptado al dictado musical, según era práctica consolidada en la época.

Lo que puede inferirse de ambos poemas es que el texto musicado en el *CMP* pone de manifiesto cierta dejadez formal que bien parece el fruto de una reducción o simplificación realizada sin demasiado esmero, a partir de una composición anterior más larga y mejor estructurada: véase la repetición de la palabra «color» en los versos 4 y 6, o la ya señalada duplicación de la referencia a la palidez del rostro de María (vv. 4 y 6) así como la *errata* («al») del v. 17. Esta escasa atención al texto poético a la hora de armonizarlo para el canto o el acompañamiento musical se conforma con el *modus operandi* habitual en este tipo de traslados obrados por los músicos. Estos últimos, al privilegiar más el compás rítmico que el poético, entraban a menudo en colisión con las veleidades artísticas de los literatos, que descubrían con cierta decepción sus versos irremediamente alterados por los ejecutores de la melodía⁵⁰. Por otra parte, el propio texto transmitido por el manuscrito palatino II-1579 no es exento, como se ha visto, de una serie de ambigüedades formales que impiden considerarlo como el arquetipo de toda la tradición. Su carácter mayormente lineal y descriptivo –aunque no redundante ni postizo– respecto a la versión puesta en música, simplificada y menos cargada de *pathos*, podría significar que el texto con incipit «Tan agena de consuelo» reproduce un original perdido que a su vez ha servido de base al *CMP*.

Ambos poemas (o versiones de un mismo poema) se inscriben en la larga y articulada tradición de la *passio*, del *planctus* y de la *pietas* en su asentamiento (literario e iconográfico) que de la alta Edad Media con el himno de Jacopone da Todi «Stabat Mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa» conduce hasta la época renacentista pasando por los impulsos de la *devotio moderna*, y donde, a través del sufrimiento corporal de Cristo y su *expositio*, se vertebraba la humanidad de Dios y favorece la piadosa compasión del feligrés⁵¹.

Si, como se ha visto, la versión musicada comprime en pocos octosílabos el motivo de las lágrimas de la Virgen ante la crucifixión de su hijo, el autor del romance transmitido por el ms. II-1579 focaliza mayormente su atención en el semblante desfigurado de María en el Calvario. El romance reproduce poéticamente la iconografía del *planctus iuxta crucem* y es una invitación a contemplar con María la visión del sacrificio de Cristo en la cruz, y compartir su dolor y su hondo significado (*compassio*).

El motivo de las lágrimas de la Virgen se inhiesta en la devoción de la cruz a partir del siglo XI y de la *Oración* de Anselmo de Canterbury⁵², alcanzando una performatividad dramática especialmente en los siglos XIV y XV (Bino 2018: 120).

⁴⁹ Podría tratarse de un fenómeno de leísmo, o de una errata por atracción de la preposición articulada del verso anterior («Al» por «El») que, sin embargo, crea cierta ambigüedad.

⁵⁰ Es resabida la relación conflictiva entre poetas y músicos, acusados estos últimos de subordinar la calidad y autenticidad de los versos al dictado musical, manipulando y hasta desvirtuando el tejido poético original: «La intencionalidad eminentemente práctica y musical de la copia es la causa de tanto descuido y hasta desgana del copista por el rigor de la letra. [...] Lo malo (o lo bueno) para el estudioso de la literatura es que, como en el caso de este *Cancionero de Palacio*, con cierta frecuencia no se cuente con más versiones que las torpemente encomendadas a las partituras» (González Cuenca 1996: 15). Véase en especial Beltrán (2019).

⁵¹ Sobre el motivo de la Pasión en la poesía castellana medieval y su vinculación con el ambiente literario de la Romania véase el ya citado estudio de Cátedra (2001).

⁵² «La svolta affettiva di Anselmo modifica l'immagine distante di Maria regina dei cieli. In virtù del suo essere madre di Dio, colei che dà corpo a Cristo, ella è "naturaliter [...] unus idemque communis Filius Dei et Mariae" e diviene madre di tutto il creato e di tutti gli uomini, partecipe anche

En España es sobre todo a finales del siglo xv, con la influencia de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano⁵³, cuando empiezan a percibirse los primeros frutos de aquel movimiento espiritual que desde el norte europeo había llegado a influenciar el panorama devocional hispano impulsando una «espiritualidad renovada, definida justamente por atención a la humanidad de Cristo, su recelo ante la escolástica y su énfasis en los aspectos más intimistas y emotivos de la religión» (Alonso 2008: 30)⁵⁴:

Es el momento [...] de la lectura fervorosa de los Evangelios; [...] el de la supremacía de Cristo en la vida devota. Cualesquiera que sean los orígenes remotos de ese cambio, pasan entonces a primer término los temas de la Pasión, de los santos asociados a los Evangelios, de la Eucaristía como legado perenne de la inmolación redentora, temas dichos con rasgos afectivos y realistas, presentados con una manifiesta simplicidad conceptual y sobre los cuales el devoto «contempla» y «medita» para su emoción y para las lágrimas (Romeu Figueras 1965: vol. IV, 79).

En este proceso la figura de la madre al pie de la Cruz, testigo impotente del dolor de su hijo, cataliza la atención en la medida en que absolutiza el significado de la Pasión como Redención. Su presencia y su trámite testimonial resulta fundamental no solo porque inspira una intensa com-pasión sino también por despertar en el cristiano la comprensión del efecto salvífico del dolor⁵⁵.

Respecto a esta tradición consolidada, sin embargo, los romances que nos ocupan ofrecen algunos elementos de peculiaridad, inducidos por su propia esencia de textos breves con una propia independencia, que se focalizan en una perspectiva reducida, respecto a las más amplias narraciones de la Pasión que circulaban en los ambientes litúrgicos, literarios y cortesanos peninsulares. El propio carácter mono o dialógico que la *lamentatio* asumía ya en la tradición latina (como en el *Planctus ante nescia* o en el himno *Flete fideles animae*) y que reverbera en las coplas castellanas, donde María explicita verbalmente su dolor y se dirige a los demás asistentes a la crucifixión invitándoles a la contemplación y a la compasión, ejerciendo el papel de corredentora junto al de Cristo (Bino 2018: 121-125), está finalmente ausente del texto aquí analizado⁵⁶. En nuestro romance predomina de hecho el silencio impotente de la Virgen *iuxta crucem*. El dolor impide en la madre cualquier manifestación verbal, es un personaje mudo y privado de toda vitalidad, solo la invitación del poeta irrumpe en la escena de la contemplación solicitando por un lado *nuestra* misericordia (vv. 23-24) y por otro animando a la propia Reina del Cielo a pasar de las lágrimas a la dichosa epifanía de la resurrección.

Otro rasgo diferencial es el propio protagonismo de la Virgen, cuyo semblante se retrata de manera detallada, sustituyendo la tradicional descripción del cuerpo martirizado de Cristo, que el anónimo poeta deja en un segundo plano respecto al canon de la *passio*, que en su variada dramatización narrativa suele detenerse en las llagas del cuerpo agonizante del Salvador. El eje del *pathos* no es la cruz, sino la que siendo testigo «privilegiado» de la crucifixión, comunica a través de su gesto y figura la intensidad de un dolor que no halla forma de expresión sino a través de su propia representación poético-iconográfica⁵⁷. Panofsky habla de *Andachtsbild*, o sea una imagen que

della ri-creazione del mondo. [...] L'innovazione anselmiana è rivoluzionaria e segna l'inizio di un processo che acquisisce forza nel xii secolo all'interno della spiritualità cistercense, in particolare di Bernardo di Chiaravalle e Aelredo di Rievaulx. Maria, allora, diviene l'esempio da imitare per fare esperienza dell'amore di Cristo e la sua tenerezza di madre il paradigma dell'affectus da provare verso gli altri» (Bino 2018: 117-118). Sobre la evolución y difusión del motivo véase Sticca (2000).

⁵³ Esta célebre obra que «puso en primer plano los personajes y los episodios más dramáticos del Evangelio –Cristo en término preferente–, el realismo de las llagas vivas y del dolor moral, casi físico, que fomentó la devoción nacida en la meditación de dichos personajes y episodios. [...] En la poesía sagrada el tema de la Redención y el de la Pasión estuvieron muy supeditados al culto mariano, y a través de la figura de la Virgen solían ofrecerse a la atención del devoto, hasta que el misticismo flamenco y el alemán los pusieron definitivamente a un término preferente» (Romeu Figueras 1965: vol. 3-A, 74, 84).

⁵⁴ Entre los nombres más destacados de esta «reforma poético-religiosa» no podemos dejar de mencionar a fray Ínigo de Mendoza con su *Vita Christi*; Diego de San Pedro con su *Pasión trovada*, las ya citadas *Coplas de la Pasión* del Comendador Román y las de fray Ambrosio Montesino, junto con el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla. Se trata de textos que «escenifican» los episodios de la vida y Pasión de Cristo alojándolos en un molde poético y dramático, donde priman la acción y el discurso directo (Severin 1964: 465-466). «En el siglo xiii el tema de la Pasión interesa a poetas narrativos y a dramaturgos; y en el teatro, coincidiendo con el nacimiento del drama en vulgar, irá ganando terreno al de la Resurrección, hasta imponerse y reducir a este último en parte complementaria y desenlace de la historia escenificada de la Redención» (Romeu Figueras 1965: vol. 3-A, 83). Véase en general Darbord (1965).

⁵⁵ Bino, partiendo de los resultados del estudio de Rachel Fulton (*From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, 2002) en cuya sección *Maria Compatiens* se analiza la simbología que en la Edad Media asume la figura de la Virgen a los pies de la cruz, subraya que se trató de: «un mutamento radicale della percezione della sofferenza di Cristo che, dall'xi secolo in poi e grazie anche alla nuova devozione per Maria, diviene “provare” il dolore della Passione, condivisione dello strazio della carne, compassione» (Bino 2018: 105). Según sintetiza Martínez Sariego (2007: 412): «el *planctus* centra su interés en la exploración de la tensión en el corazón de la madre –su profundo dolor ante el sufrimiento de su hijo y su gozo ante la obtención de la salvación del hombre–, sentimiento que puede materializarse bien por medio del monólogo de la Virgen, bien a través del diálogo de María con Cristo y con Juan». Aquí la estudiosa se ocupa de un romance dieciochesco con una larga tradición oral que, si bien se aleja del periodo de nuestro romance, denota un fervor religioso que desde la Edad Media repercutió en la modernidad pasando por el molde popular del romance.

⁵⁶ Según Romeu Figueras (1965: vol. 3-A, 82) en realidad el texto (refiriéndose al romance de *CMP*) «No pertenece al género del *planctus*, pues el relato no está puesto en boca de la Virgen, sino al tipo de piezas líricas, también muy emotivas y patéticas, nacidas en el tema de la *commendatio* evangélica (d. n.º 133, VS. 19 s.), intensamente cultivadas durante la época de la gran expansión de la hiperdulía de los siglos xii y xiii y de las que el *Stabat mater*, atribuido a Jacopone, representa la forma más conocida y de las más acabadas. Por lo demás, dicho romance constituye una “meditación” y una “contemplación” (d. vs. 11 s.), o una invitación a las mismas, siendo, aquéllas, dos de las maneras devotas más empleadas y estimadas por el embrionario misticismo de la época».

⁵⁷ Como sugiere Cádiz, el pasmo de María «está concebido para alargar y dar variación que suscite la tensión necesaria, el *pathos* en el teatro pasional más y menos desarrollado que, entre otras cosas se requiere para dar una idea eficaz de la parte difícilmente representable, el dolor de Cristo,

inspira meditación en quien la observa, impulsando una adhesión contemplativa totalizadora y una comunión espiritual entre el objeto representado y el sujeto que lo percibe (Panofsky 2015: 9-74).

En el retrato de María que nos brinda el texto «Tan agena de consuelo» reverbera toda una tradición iconográfica y literaria de la Virgen de los dolores. La atención con la que el anónimo poeta describe el rostro y el gesto de María, alterados por el sufrimiento desgarrador de una madre ante la muerte de su hijo, reproduce poética y narrativamente la emotividad plástica de la lamentación sobre el cuerpo de Cristo, tal como se expresa en el arte medieval europeo, donde la iconografía del crucificado se funde con la del *compianto* sobre su cuerpo⁵⁸.

Aquí nos hallamos ante una sola imagen, la de la *mater dolorosa*, que se cristaliza asumiendo poéticamente las características de un icono: la adhesión del creyente a su sufrimiento no procede de sus labios y palabras sino de la viveza plástica de su retrato. No hay interlocución ni con el Hijo ni con los testigos, solo al final irrumpen la voz del narrador/poeta que invita a la propia María, y con ella a los devotos, a la superación del dolor, y a experimentar el gozo de la Resurrección⁵⁹.

María es celebrada como la Reina del Cielo (v. 3), epíteto que encontramos variamente declinado en la liturgia católica, especialmente en la antigua antifona mariana *Regina Caeli* que se recita en tiempos de Pascua⁶⁰. El motivo de la inconsolabilidad del primer verso del romance «Tan agena de consuelo» crea un súbito contraste entre la imagen triunfal de la realeza divina de la Madre y el Hijo, frente a la realidad ingloriosa de la crucifixión: a la imagen de María, *regina caeli*, se contraponen la del cuerpo herido y humillado del *rex iudeorum*.

La alusión a la profecía de Simeón, así como la referencia a la sagrada escritura, muestran cómo la crucifixión es capaz de obrar una metamorfosis, y proyectar al devoto hacia la vida más allá de la muerte. Los versos finales del romance «Tan agena de consuelo» (vv. 45-54) están encaminados a realzar y reforzar la dimensión soteriológica de la *passio*, donde con su tono exhortativo el llanto (dolor) pronto se convierte en dicha (loor) y hasta en alegría, según queda manifiesto en el primer *éxplícit* del poema, luego matizado y encauzado en una más sobria aunque formalmente más débil (y métricamente incorrecta) perífrasis («tendréis la pena quitada»). El término «alegría» remite, de hecho, al espíritu que se desprende tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento cristalizando en la antifona pasqual antes citada («Regina caeli, laetare, alleluia. / Quia quem meruisti portare, alleluia. / Resurrexit, sicut dixit, alleluia. / Ora pro nobis Deum, alleluia»). Según aclara Morreale (1984: 31-32):

La presencia, o diríamos más bien, el protagonismo del gozo en la Biblia, con sus múltiples manifestaciones subjetivas (cf. Is. 61: 10 «Gozar m' é en Dios gozando, e alegrar s' á la mi alma en mio Dios») se trasvasa directamente, o por mediación del NT y de los apócrifos a los himnos latinos, y de ahí a la poesía vernácula, referido a menudo a María. [...] En el NT donde se cumple la expectación mesiánica, se insiste también, con especial vigor, en la relación entre gozo y pruebas de la vida (cf. Sg. 1:2, 1Pe 1:6), y entre el gozo y el dolor, como participación en los sufrimientos del Redentor. El gozo de la redención predomina, sin embargo, como se ve por los himnos a la cruz; véase, p. ej., el siguiente: «Laudes crucis attollamus / nos qui crucis exsultamus / speciali gloria» (AH 54.120).

Si volvemos por un momento a la versión musicada notaremos, en cambio, la total ausencia en aquel texto de la proyección salvífica de la cruz; tanto es así que en los vv. 11-12, centrales en el poema, se canta: «con su llanto doloroso / a tristeza nos combida».

El término «alegría» asociado a la imagen de la Virgen de los dolores suscitó más de una perplejidad también en otro ejemplo romanceril. Nos referimos al romance pasionístico «Tierra y çielos se quexavan» incluido en el *CMP* (nº 97), en cuyos versos 15-16 leemos: «Sola vos, desconsolada, / cantaréis son d' alegría», enmendados y colocados al final en la versión transmitida por el *Cancionero General* de 1511, como aclara Romeu Figueras (1965: vol. 3-B, 294):

pues que Éste crucificado estaría sólo presente en la acción como referente iconográfico o mental. Por eso se requiere una especie de proyección especular de la *compassio* en estas situaciones propiamente dramáticas» (Cátedra 2001: 406).

⁵⁸ Pensemos, por ejemplo, en el célebre fresco de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua, o en las «puestas en escena» de ciertos grupos escultóricos, como el conservado en la Catedral de Bolonia, obra de Niccolò dell'Arca, hasta llegar al modelo más esencial de la *Piedad* donde la naturaleza humana del Hijo que yace en el regazo de la Madre, sostenido por su piadoso abrazo, reproduce la ostensión de la cruz. En el ámbito de la pintura podemos recordar, entre otras, las siguientes obras: *La deposición* de Rogier van der Weiden (óleo sobre tabla de alrededor de 1435 conservado en el Museo del Prado de Madrid) y la de *Christus Petrus* (realizada entre 1455 y 1460 y conservada en Bruselas en los Musées Royaux des Beaux-Arts); la tabla del *Compianto sul Cristo morto* de Sandro Botticelli (fechaable a finales del siglo xv y comienzos del xvi, conservada en Milán en el Museo Poldi Pezzoli y otra variante del mismo sujeto conservada en la Alte Pinakothek de Múnich); la de Luca Signorelli de 1502, conservada en el Museo Diocesano de Cortona. En los cuatro ejemplos citados, a la línea horizontal del cuerpo difunto de Cristo corresponde la vertical de la Virgen, cuyo cuerpo exánime, con el brazo derecho colgando, es sostenido por San Juan. Para una rápida panorámica sobre la iconografía de la crucifixión y de la piedad véanse Rodríguez Peinado (2010 y 2015).

⁵⁹ La composición poético-narrativa transmitida por los dos códices palatinos parece ser un reflejo más de esa funcionalidad representativa del género devocional que, rebasando el ámbito reducido de la lectura meditativa, alcanza un espacio más amplio «popular [y añadiríamos también cortesano], procesional, dramático y “concelebrativo” de la Pasión» sin restarle al dolor y a las penas de Cristo (y de la Virgen) su valor testimonial, más bien realizando su implicación funcional y su referente teológico en la Redención, que repercute «especularmente sobre los pecadores por medio de la compasión» (Cátedra 2001: 350). Más en general sobre la relación entre liturgia, teatro y poesía en los ambientes devocionales de la España tardo medieval véase también Cátedra (2005).

⁶⁰ El propio Dante alude a este célebre canto mariano en *Paraíso*, xxiii, vv. 121-129. Lope de Vega retoma el sintagma en la caracterización de María al pie de la cruz en el romance 320 de sus *Rimas sacras* («Al ponerle en la cruz»): «Mirad, Reina de los cielos, / si el mismo Señor es este, / cuyas carnes parecían / de azucenas y claveles» (Carreño 1998: 641-643, vv. 65-68). En las 20 composiciones marianas que forman parte de los 34 textos de carácter devocional musicados en *CMP* el epíteto Reina del Cielo atribuido a la Virgen aparece reiterado nueve veces (Romeu Figueras 1965: vol. 3-A, 81).

El orden de los versos es otro en la versión del CG, que sigue el siguiente: vs. 1-12, 17-20, 13-16. Barbieri reproduce la versión y el orden del CG, aunque respetando el v. 19 y algunos detalles del *CMP*. En el CG hay una rúbrica inicial que dice: «Romance de la Pasión». El orden de *CMP* parece el correcto. Es posible que el colector del CG no comprendiera el significado de los vs. 15-16 y de 10 que les siguen –sólo la Virgen puede, a pesar del dolor por la muerte de su hijo, cantar gozosamente el alto don de ser madre del Redentor–, y que, por tal causa, modificara el segundo de ellos por *cantaréis sin alegría* –versión que tiene poco sentido– y pasara los vs. 17-20 debajo del 12.

En el clímax del dolor sobreviene la invitación del poeta (vv. 45-54), quien, testigo (*μάρτυρος* en griego) y testimonio del misterio del sacrificio de Dios hecho hombre que se renueva constantemente, avisa a María (y a través de ella a los hombres y mujeres de su tiempo) de que después de la muerte comienza la vida verdadera, ajena al sufrimiento y sin término. La presencia al pie de la cruz de la madre, «tan agena de consuelo», «desamparada», «desconsolada»⁶¹, si bien aparece deformada y descompuesta por la brutalidad del dolor, se nos revela a la vez ennoblecida en su testimonio de fe inquebrantable: María resurge como Dios a nueva vida, es la primera depositaria del proyecto divino, capaz de subordinar la desesperación humana al misterio de la victoria definitiva del amor y la vida sobre la muerte y el pecado.

Esta perspectiva de superación de lo contingente está enfatizada por el uso del futuro, cuya dimensión simbólica está cifrada en el verbo de la esencia y de la inmanencia, «seréis», repetido tres veces:

y vos seréis la primera
que gocéis de su venida; 50
çercada de mil loores
seréis toda ennobleçida,
perdidos vuestros dolores
seréis llena de alegría.

En su articulación, más completa y menos banalizadora con respecto a su versión musicada, el romance «Tan agena de consuelo» nos brinda el icono de María como *mártir* de la fe en el doble sentido del término: el real, relativo al dolor supremo que consume con su Hijo en el Monte Calvario, y el etimológico, en cuanto testigo y referente del sacrificio de la muerte y del misterio de la Resurrección. La presencia *iuxta crucem* de la Madre, desfigurada por el dolor, permite experimentar, visualizándolo, el paso de la materia humana al espíritu divino, vislumbrando el glorioso triunfo de Cristo sobre la muerte.

En conclusión creemos que el rescate del poema «Tan agena de consuelo», hasta ahora perdido entre los folios de un volumen facticio que reúne obras manuscritas de muy distinta índole poética, puede arrojar algo más de luz sobre un tema devocional de gran repercusión en la España de finales del siglo xv y comienzos del xvi y sobre las modalidades de circulación y adaptación de este motivo en el cauce dinámico y vibrante del romancero, donde lo culto se alía a lo popular, lo sagrado a lo poético, la letra a la música.

Bibliografía

- Agosti, Barbara / Alfano, Giancarlo / Majo, Ippolita di (eds.) (1999): Cola Giacomo d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine*. Napoli: Paparo Edizioni.
- Alonso, Álvaro (ed.) (2008): *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, 7ª edición.
- Anglés, Higinio (1941): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Vol. I Polifonía religiosa*. Barcelona: CSIC.
- Asenjo Barbieri, Francisco (ed.) (1987 [1890]): *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, edición facsímil Centro Cultural Generación del '27.
- Baehr, Rudolf (1970): *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.
- Beltran, Vicenç (2019): «Romances y músicos», in María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 105-131.
- Beltran, Vicenç (2021): «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», in Meritxell Simó (coord.), Gemma Avenoz / Antonio Contreras / Glòria Sabaté / Lourdes Soriano (eds.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 181-197.
- Bino, Carla Maria (2018): «Com-passione. Dalla Passione evangelica alla Passione compatita», in Carla M. Bino (ed.), *Scene. Saggi sul teatro tra testi, sguardi e attori*. Milano: EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, pp. 105-132.
- Calero, Antonio María (2013): «“Traspasada” y “de pie junto a la Cruz” María, mujer probada». *Ephemerides Mariologicae*, vol. 63, nº 3, pp. 277-292.
- Carreño, Antonio (ed.) (1998): Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica.
- Cátedra, Pedro M. (2001): *Poesía de Pasión en la Edad Media. El «cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*. Salamanca: SEMYR.
- Cátedra, Pedro M. (2005): *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos.

⁶¹ Antonio de Guevara en una de sus *Epístolas familiares* remite con énfasis al motivo de la inconsolabilidad de María: «¡O madre desconsolada y o reina de consolación! Tú eres la que allí llorabas lágrimas irremediables, que no Anna la de Tobías, porque sus lágrimas llevaron remedio, mas las tuyas ni llevaron remedio ni aun hallaron consuelo. Con irremediables lágrimas lloraba la triste señora, pues ella, y no Anna, era la que perdía el báculo que para su vejez había criado, el espejo con que se miraba, la lumbre con que veía, el reposo a do descansaba, la esperanza que tenía y la cosa que más amaba». Véase Cossío (1950-1952: II, 159, párrafo 2). Referencia extraída del repertorio CORDE de la RAE.

- Cirot, Georges (1919): «Le mouvement quaternaire dans les romances». *Bulletin Hispanique*, tome 21, n° 2, pp. 103-142.
- CORDE= *Corpus Diacrónico del Español*. Real Academia Española <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>>
- Cossio, José María de (1950-1952): Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*. Madrid: RAE.
- Cronan, Urban [R. Foulché-Delbos] (eds.) (1913): Fernando Díaz, *Farsa en loor del nacimiento de Jesu Christo*. Madrid: Impresor Fortanet.
- Darbord, Michel (1965): *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- Devoto, Daniel (1979): «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero hispánico*». *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n° 4-1, 1979, pp. 5-50.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (2017): *Romances I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*. Würzburg / Madrid: More Than Books / Clásicos Hispánicos (E-book).
- Dumanoir, Virginie (1998): «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el *Romancero viejo*». *Criticón*, 74, pp. 45-64.
- Dumanoir, Virginie (ed.) (2022): *Romancero cortés manuscrito*, coord. Josep Lluís Martos. Alacant: Universidad D'Alacant.
- Dutton, Brian (1982): *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Seminary of Hispanic Medieval Studies.
- Dutton, Brian / Krogstad, Jineen (eds.) (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- González Cuenca, Joaquín (ed.) (1996): *Cancionero musical de Palacio de los siglos XV y XVI*. Madrid: Visor.
- Josa Fernández, Dolores (2006): «La aventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical», in Anthony Close / Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Madrid, Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 369-378.
- Labarga García, Fermín (2004): «Los dolores de la Virgen». *Scripta de Maria*, serie II, 1, pp. 365-407.
- Labarga García, Fermín (2005): «La soledad de María». *Scripta de Maria*, serie II, 2, pp. 371-380.
- Labrador Herraiz, José J. / DiFranco, Ralph A. (2007): Pedro de Padilla, *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*. Moalde, PO: Colección Cancionero Castellanos.
- Ludwig Jansen, Katherine (2001): *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the later Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2ª edición.
- Martínez Sariego, Mónica María (2007): «El “*planctus mariae*” en la tradición oral: estudio de quince versiones canarias de “La Virgen al pie de la cruz”». *El museo canario*, LXII, pp. 411-433.
- Mazzocchi, Giuseppe (1990): Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. Firenze: La Nuova Italia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1914): «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XV». *Boletín de la Real Academia Española*, I, pp. 298-320.
- Morley, Sylvanus Griswold (1916): «Are the spanish Romances written in quatrains? And other questions». *Romanic Review*, vol. VII, pp. 42-82.
- Morreale, Margherita (1983): «Los “gozos” de la Virgen en el *Libro de Juan Ruiz (I)*». *Revista de Filología Española*, vol. LXIII n° 3/4, pp. 223-290.
- Morreale, Margherita (1984): «Los “gozos” de la Virgen en el *Libro de Juan Ruiz (II)*». *Revista de Filología Española*, vol. LXIV, n° 1/2, pp. 1-69.
- Nerbano, Mara (2006): *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*. Perugia: Morlacchi Editore.
- Orduna, Germán (1992): «Los romances del *Cancionero musical de Palacio: testimonios y recepción cortesana del romancero*», in *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch a los 40 años de docencia y a los 65 años de vida*, III. Lingüística indoeuropea y Estudios Literarios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 401-409.
- Panofsky, Erwin (2015): «*Imago Pietatis*. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della *Maria mediatrix* (1927)», con una nota di Jennifer Cooke. *Annali di critica d'arte*, XI, pp. 9-74.
- Pintacuda, Paolo (2011): «Note sui *romances* polimétricos di Pedro de Padilla», in Paolo Pintacuda (coord.), *Studi sul «Romancero nuevo»*. Lecce: Pensa MultiMedia, pp. 11-45.
- RBDigital= *Real Biblioteca de Palacio Real de Madrid*. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/page/el-proyecto>>.
- Rodríguez Peinado, Laura (2010): «Crucifixión». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, pp. 29-40.
- Rodríguez Peinado, Laura (2015): «Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la piedad y el *planctus*». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n° 13, pp. 1-17.
- Romeu Figueras, José (ed.) (1965): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. IV-1 y IV-2. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Volúmenes 3-A y Volumen 3-B*. Madrid: CSIC / Instituto Español de Musicología.
- Sánchez-Pérez, Fernando (2021): «E-Mp II-1335 (lxxviii'-lxxix/87v-88r)», in Emilio Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony* <<https://hispanicpolyphony.eu/piece/29112>> [Consulta: 17/05/2023].
- Severin, Dorothy (1964): «*La Pasión trobada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión». *Anuario de estudios medievales* I, pp. 451-470.
- Severin, Dorothy / Whinnom, Keith (1979): Diego de San Pedro, *Obras completas, III. Poesías*. Madrid: Castalia.
- Sticca, Sandro (2000): *Il «Planctus Mariae» nella tradizione drammatica del Medio Evo. Arte & Spiritualità*. State University of New York, Binghamton / New York: Dowling Scholarly Reprint Series.
- Tormo García, Antonio (ed.) (1949): Fray Ambrosio Montesino, *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra Santa Fe católica*. Madrid: Ediciones Castilla.