

Las poesías en castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV)¹Josep Lluís Martos²

A Antoni Ferrando

Resumen. *Les trobes en lahors de la Verge Maria* son el primer incunable poético de las imprentas hispánicas, impreso en Valencia ocho años antes que los incunables zamoranos de Antón de Centenera. La mayoría de sus poemas son en catalán, pero también incluye cuatro poesías en castellano y una en toscano. Este trabajo se centra en la poesía castellana, para ofrecer su estudio literario, en cuanto al contenido y forma, así como su estudio ecdótico y la edición crítica de los cuatro textos en cuestión.

Palabras clave: poesía, cancionero, imprenta, incunable, mariología, Lambert Palmart, Valencia.

[en] The poems in Castilian of *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV)

Abstract. *Les trobes en lahors de la Verge Maria* are the first poetic incunabulum of the Hispanic printers, printed in Valencia eight years before the Zamoran incunabula of Antón de Centenera. Most of his poems are in Catalan, but he also includes four poems in Spanish and one in Tuscan. This work focuses on Castilian poetry, to offer its literary study, in terms of content and form, as well as its ecdotic study and the critical edition of the four texts in question.

Keywords: poetry, *cancionero*, printing, incunabula, Mariology, Lambert Palmart, Valencia.

Sumario: 1. La cuestión lingüística y la estructura del cancionero. 2. Los temas marianos y su desarrollo poético. 3. El molde formal. 4. Estudio ecdótico. 5. Edición crítica. Bibliografía.

Cómo citar: Martos, J. L. (2023). Las poesías en castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV). *Revista de Filología Románica* 40, 135-151.

Les trobes en lahors de la Verge Maria es el nombre que recibe, a partir de su paratexto inicial en prosa o título editorial, el primer cancionero incunable hispánico³, que Dutton (1990-1991) identifica como 74*LV. En efecto, fue impreso en Valencia en 1474, como debía de recoger su colofón perdido, de cuya existencia hay pruebas evidentes, tanto en los grandes manuales bibliográficos valencianos (Rodríguez 1747; Ximeno 1747-1479), como en su estructura similar a los otros de este mismo taller documentados un año después, lo que viene refrendado por la reciente demostración material de que su ejemplar único⁴ está mutilado, al menos, de su última hoja (Martos 2023: 79-87). Destaca de esta cronología su carácter temprano respecto de los productos editoriales poéticos que generan las prensas de Antón de Centenera en 1482 (82IM y 82*GM)⁵; o, más aún, de los otros dos con poesía impresa en catalán, de 1487, uno de los cuales deriva, como *Les trobes*, de un certamen poético, también impreso por Lambert Palmart⁶. En el caso del cancionero valenciano incu-

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

² Departament de Filologia Catalana / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. Universitat d'Alacant.

jl.martos@ua.es

<https://orcid.org/0000-0002-1379-7536>

³ Rodríguez ya transcribe su incipit: «*Les Obres, ò Trobes, davall escrites, les quals tracten de Lahors de la Sacratissima Verge Maria; foren fetes, y ordenades, per los Trobadors de ius, è en cascuna de les dites Obres, Escrits, etc.*» (1747: 81). Ximeno manipula ligeramente su textualidad, reduciendo el inicio para transformarlo, por primera vez, en un título abreviado —«*Obres, ò Trobes, les quals tracten de lahors de la Sacratissima Verge Maria*» (1747-1749, I: 59)—, que triunfa y, así, lo reproducen Cerdá y Rico (1778: 318) y Fuster (1827: 52). Con el fin de adoptar un título para este incunable poético, Manuel Sanchis Guarner reflexiona sobre ello en sus ediciones, para lo cual sigue la propuesta de Ximeno, adaptada por Martí Grajales: «Sembla que si hom volia extraure un títol d'aquest començament del llibre, aquest hauria hagut de titular-se *Trobes de llaors de la Verge Maria*, i així ho feren, més o menys, els bibliògrafs valencians Vicent Ximeno (1747) i Just Pastor Fuster (1827). Però Martí Grajales, el seu primer reeditor, canvià la primera preposició de per en, probablement a causa de la seua proximitat, i aqueix és el títol que ha prevalgut. Cal dir que per bé que la forma normal del modisme en llaor de, amb el substantiu en singular, és l'usada per trenta-nou dels poetes del llibre de les *Trobes*, n'hi ha tres que empen el substantiu en plural i diuen en llaors de: Francí de Castellví (4), Lluís Alcanyís (8) i Joan Moreno (14); i per això he resistit la forta temptació d'esmenar-ne el títol» (Sanchis Guarner 1979: 62-63).

⁴ Conservado en la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, con signatura CF/1.

⁵ O las del taller de Pablo Hurus y Juan Planck, alrededor de ese mismo año, como respuesta comercial a ellas (82*IM) (Martos 2018).

⁶ El 31 de enero de 1487, Nicolau Calafat imprime en Palma un incunable con ocho composiciones en catalán (Forteza Oliver 2011: 37-52 y 96-97, n° 2), que, en la tradición bibliográfica propia, conocemos por Massó i Torrents (1932: 347-351) como impreso poético *b'*, mientras que el incuna-

nable de 1487, lo indica el colofón; en el de *Les trobes*, la atribución a su taller se funda en el estudio tipográfico que, ya a finales del siglo XIX, llevaron a cabo Konrad Haebler y José Enrique Serrano y Morales (Martos 2021 y 2023: 29-33).

1. La cuestión lingüística y la estructura del cancionero

Hasta fechas muy recientes y a pesar de su fama bibliográfica, se trataba de un incunable muy desconocido desde su más básica materialidad, pero, desde finales del siglo XVIII hasta las ediciones de Sanchis Guarner (1974 y 1979) y de Antoni Ferrando Francés (1983), lo era también el propio corpus poético, con ciertas vacilaciones entre el número de composiciones y de poetas, así como de las lenguas usadas en algunas de estas poesías⁷. Superados estos problemas de cómputo, son cuarenta autores los que presentan cuarenta y cinco poesías *tirant a la joia o a l'honor*⁸, al menos según los datos que nos ofrece el ejemplar único conservado de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, puesto que no todos los poemas presentados al certamen debieron de haber pasado al incunable, teniendo en cuenta las características de su última sección, con composiciones que debieron de incorporarse a última hora y fuera de la propia estructura original de esta antología. Su carácter mutilo, sin embargo, no ha supuesto la pérdida de poesías del cuerpo central del cancionero, pero sí que es probable que haya afectado a textos y/o paratextos poéticos del acto de publicación de la sentencia de este certamen.

En el incunable de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* no hay, por lo tanto, el mismo número de autores que de poemas. El descuadre de cinco composiciones radica en la sobre-representación de algunos poetas⁹, con doble autoría de Francí de Castellví (5 y 6)¹⁰, de Francesc Barceló¹¹ (7 y 8) y de Berenguer Cardona (11 y 12), así como triple en el caso de Narcís Vinyoles (19, 20 y 39).

La causa de esta sobre-representación de algunos poetas en el certamen radica en [...] la *ostentación*, que no está reñida con la devoción, en especial en el caso de poetas de cierto renombre ya entonces. Esto último, precisamente, además de otras razones que van más allá de la literatura, justifican ya no la doble o triple representación de estos autores en el certamen, sino también en el propio incunable, en el cancionero impreso de *Les trobes*. Esto no será un hecho aislado y habrá más de una poesía de algunos autores en los otros cancioneros incunables, de lo que el propio Narcís Vinyoles es un buen ejemplo, si no el más característico de estos casos, un rasgo que llegará, incluso, al mismísimo *Cancionero General* y que evidencia una cierta, si no peculiar, personalidad poética (Martos 2023: 151).

Tomo prestado de Sanchis Guarner el término «ostentación», en la forma y en el fondo, así como las razones de este cierto «exhibicionismo» lingüístico:

La presència dels susdits poemes en castellà no pot produir-nos estranyesa. D'ençà l'entronització de la dinastia dels Trastàmara després del Compromís de Casp, la llengua castellana havia començat a penetrar en la cort dels Reis d'Aragó, i havien figurat ja diversos poetes castellans entre els cortesans d'Alfons el Magnànim i als cançoners de l'època. Però no s'hi tractava encara de casos de contaminació ni subordinació, sinó tan sols de coexistència. Poc a poc el castellà anava esdevenint llengua àulica, i ja és sabut que quan la llengua del príncep és diferent de la del poble, el cortesà adopta la del príncep. Els cavallers de l'aristocràcia valenciana s'afanyaven a aprendre el castellà, i els plaïa d'exhibir-se parlant-lo. És ben explicable, doncs, que componguessen poemes en castellà els nobles Francí de Castellví i Francesc Barceló [...]. Sembla que cal interpretar tan sols les poesies castellanes d'aquells poetes valencians, com una simple ostentació de políglotisme, puix que d'altres vegades ells mateixos escrivien versos en italià i llatí (1979: 13).

A pesar de ello, en el caso de este cancionero incunable, la sobre-representación de poetas no es, estricta o exclusivamente, por ostentación políglota, porque las composiciones de Berenguer Cardona son, en ambos casos, en catalán y, además, de los tres poemas de Vinyoles, dos también lo son en esta lengua.

El políglotismo poético estaba previsto, de hecho, desde el *cartell* o *llibell*, desde la propia convocatoria del certamen: «Lengua y estil / lo que placent vo[s sia]». Más allá de la intención de Fenollar y/o Despuig¹² al incluir

ble de Palmart de ese mismo año sería *b*² (Massó i Torrents 1913-1914 y 1932), al que Martos, siguiendo las estrategias de Dutton, denomina 87FD (Martos 2018). Para el estudio material e interno de este último, así como para sus ejemplares, véase también Martos (2019a, 2019b y 2019c).

⁷ Como se ha explicado en los epígrafes dedicados a ambas cuestiones en una reciente monografía sobre *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (Martos 2023: 135-158), a los cuales remito para otras cuestiones derivadas de ambos corpus.

⁸ Eso no implica que este sea el total de textos del cancionero impreso de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, puesto que, en realidad, reúne 48 poemas –o 51, si individualizamos las tres composiciones dobles– y cuenta con dos importantes paratextos en prosa, que preceden, respectivamente y a manera de rúbrica extensa, por un lado, al *Cartell* y al corpus central de poemas, incluida la respuesta poética de la Virgen, y, por el otro, a los textos de la *Sentència*.

⁹ A esta disfunción habría que sumar el caso de Bernat Fenollar, que, además de presentar un poema *tirant a l'honor*, compone los paratextos poéticos del certamen.

¹⁰ Incluyo entre paréntesis el número de los poemas según la tabla de obras o estructura interna establecida en Martos (2023: 167-174).

¹¹ De las escasas noticias que conocemos de este noble valenciano desde finales del siglo XIX, destaca que al hacer testamento el 13 de junio de 1478, «dispuso que se le enterrase en el monasterio de observantes de la villa y vizcondado de Chelva, en la sepultura donde descansaban los restos de su padre D. Vicente y de su madre» (Martí Grajales 1894: 36). Antoni Ferrando Francés advierte «aquesta vinculació a Xelva, vila aragonesa, però sobretot la seua condició de “servidor continu” de Ferran el Catòlic, càrrec per al qual havia estat nomenat el 1472» como hechos o argumentos que «contribueixen a explicar el bilingüisme literari de què fa gala en el certamen marí de 1474» (1983: 175-176).

¹² El virrey o lugarteniente general de Valencia, Lluís Despuig, que es quien convoca oficialmente el certamen y, muy probablemente, el editor o patrocinador del impreso.

esta cuestión entre las (pocas) bases del certamen, la consecuencia es que hay cinco poemas en otras lenguas diferentes al catalán, no siempre derivadas de la doble o triple composición a cargo de un mismo poeta: Francí de Castellví y Francesc Barceló, respectivamente, participan con un texto en castellano y otro en catalán, mientras que Pere de Civillar¹³ y *un castellà sens nom*¹⁴ lo hacen con una única poesía en castellano, a las cuales habría que añadir el poema en toscano de Narcís Vinyoles.

La duplicación o triplicación de poemas de un mismo autor se genera en unos poetas con una consideración especial por lo que respecta a la propia estructura del incunable poético en cuestión. Las tres composiciones iniciales, de Jordi Centelles, Joan Roís de Corella y Bernat Fenollar, encabezan el cancionero a manera de preámbulo¹⁵, tras las cuales se incorporan, inmediatamente, los dos poemas de Francí de Castellví y los dos de Francesc Barceló, ambos nobles, de la misma manera que las dos composiciones de Berenguer Cardona inauguran la sección de notarios y las dos primeras de Narcís Vinyoles hacen lo propio con la sección de la burguesía¹⁶, primero, y, después, en el caso de la tercera composición, encabezando una sección avanzada del cancionero dedicada a los poemas *tirant a l'honor*¹⁷.

Las composiciones *a l'honor* de Francí de Castellví y Francesc Barceló, sin embargo, se agruparon con la que optaba a la *joia* o premio –generando, además, una secuencia en esa posición privilegiada del cancionero–, como ocurrió también con las de Berenguer Cardona y las dos primeras de Narcís Vinyoles. En los cuatro casos, la poesía con la que concursaban precedía a aquella con la que *tiraven a l'honor*, con lo que replicaban la propia estructura del cancionero. Castellví y Barceló optaron a la *joia* con el poema en catalán, relegando el ejercicio poético en castellano *a l'honor*. Cardona también concursó con un poema en catalán, pero, en su caso, porque los dos estaban compuestos en esta lengua, mientras que Vinyoles fue el único que consideró su poliglottismo como un valor añadido que le hiciese ganar la *joia* y, por tanto, optó a ella con la poesía en toscano.

Tras la sección de poetas de la burguesía, encabezada por las dos primeras composiciones de Narcís Vinyoles¹⁸, encontramos otra que podría haber funcionado como epígono de ella y de la propia estructura prevista inicialmente para este cancionero impreso¹⁹, ordenada según unos patrones generales, de prestigio social o estamentario, o de edad, y lo haría con una cierta sistematicidad, que evidencia cuál debió de ser el criterio organizador del cancionero preparado por Fenollar. Se trataría de una sección algo más anárquica, donde hay tanto escribanos, como jóvenes poetas²⁰, formada por el *argenter* Pere de Civillar, el *mestre d'escriure* Llorenç Diamant, el *nahiper* Joan de Santcliment, el *studiant* Bertomeu Salvador, Joan Verdansa *menor de dies*, Lluís Català, Bertomeu Dimas²¹ y *hun castellà sens nom*. Esta sección viene enmarcada, por tanto, por los dos poemas de autores que componen exclusivamente en castellano, con un Pere de Civillar, platero de oficio, cuyo poema precede al del otro menestral con presencia en este cancionero incunable: el *naipero* Joan de Sant Climent, separados tan solo por la composición de Llorenç Diamant. No es extraño que la sección se cierre con la única poesía anónima, de un castellano sin nombre, como atestigua la rúbrica.

Son cuatro en total, por tanto, las poesías en castellano de *Les trobes* y no tres, como computaron erróneamente José M^a Torres Belda (1874: 47) e, incluso, el propio Martí de Riquer, que olvidó el poema de Pere de Civillar en su catalogación de las poesías en castellano: «Totes les composicions són en català, o valencià, llevat de les italianes de Vinyoles i les castellanés de Francí de Castellví, de mossén Barceló i «d'un castellà sens nom»» (Riquer 1964: 373). Se trata de los siguientes poemas, que suponen, en última instancia, el corpus objeto de estudio y edición crítica de este trabajo, de los cuales indico su secuencia interna, rúbrica, íncipit, éxPLICIT, estructura métrica, foliación e identificador de poema de Brian Dutton (1990-1991)²²:

6 Rúbr.: Ell mateix mossen Franci de castellui | caualler per honor dela Ioya en lahor | dela verge Maria en leygua (*sic*) castellana. **Ínc.:** Del gran redemptor / madre hi esposa. **Éxpl.:** Del fueras ahun / la mas alta y lucida (5x10, 1x5) (h. 9^a-10^a) (ID4650).

¹³ «Pere de Civillar era probablement castellà, car resulta poc explicable que un menestral valencià empràs el castellà en una època en què sols alguns nobles i rarament algun burgés feien esporàdics exercicis de poliglottisme en aquesta llengua» (Ferrando Francés 1983: 202). Recientemente, Cinthia María Hamlin y Ludmila Grasso (2022) apuntan hacia contextos aragoneses y editan los poemas castellanos de Civillar y de Castellví. En cualquier caso, en tanto que menestral, como platero, es muy probable que estuviese afincado en Valencia (Martí Grajales 1894: 66; Ferrando Francés 1983: 202).

¹⁴ Véase Martos (2023: 148, n. 264) para las razones que podrían justificar esta peculiar atribución.

¹⁵ Por las razones que se explican en otro contexto, juntamente con la secuencia en la que se ordena el cancionero, para lo que remito a Martos (2023: 174-183).

¹⁶ «Parece, por tanto, que el criterio cronológico, asociado al prestigio social y/o profesional, era un criterio de ordenación de los materiales» (Martos 2023: 180). Ya hace más de medio siglo que había destacado Joan Fuster esta diversidad de los poetas, interesado en la historia social de la literatura (Fuster 1968 [1962]: 348).

¹⁷ «De los 45 poemas en loor de la Virgen incorporados a este cancionero incunable, sorprende que más de un tercio, un total de 17, no opten al premio y se hayan leído en el certamen *per honor*» (Martos 2023: 152-153).

¹⁸ *Conseller de la ciutat* desde 1468, para cuyo prestigio público, ocupando cargos desde entonces hasta 1517, véase Martí Grajales (1894: 49-57) y Ferrando Francés (1983: 187-192). Asimismo, véase Ferrando Francés (1978), que contiene, además, la edición crítica de su obra completa.

¹⁹ Puesto que la heterogeneidad que tiene el cancionero a partir de aquí es muy probable que debamos interpretarla en relación con el hecho de que comienza un cuaderno, en lo que podría ser una última remesa de *poetas añadidos*.

²⁰ Francisco Martí Grajales pone sobre la mesa este criterio de edad como la razón que unifica esta sección: «Asimismo en el orden de colocación aparece incluido entre Genís Fira, Lansol, Sobrevero, Bernardino Vallmanya y algún otro, en plena juventud todos ellos» (1894: 61).

²¹ De Lluís Català y Bertomeu Dimas solo sabemos por este certamen y los organizados por Ferran Dies doce y trece años después, de tema immaculista, el segundo de los cuales ganó, de hecho, mossén Dimas.

²² El incunable no tiene foliación impresa, pero utilizo la manuscrita a lápiz contemporánea, que secuencia las páginas del incunable corrigiendo la desordenación de uno de los cuadernos del ejemplar único conservado. Para la estructura interna completa, véase Martos (2023: 167-174).

8 Rúbr.: Ell mateix mossen barçelo caualler | per honor dela Ioya en lahor dela | verge Maria en lengua Castellana. *Ínc.:* O virgen santa senyora. *Éxpl.:* Perdon y mercet te pido (5x10, 1x5) (h. 11^v-12^r) (ID4651).

26 Rúbr.: Resposta de mestre Pere de | ciuillar argenter en lahor dela | verge Maria tirant ala Ioya. *Ínc.:* Al tempo que febo / su gran claridat. *Éxpl.:* La sempre lohada / vos del gualardon (5x10, 1x5) (h. 32^v-33^v) (ID4652).

33 Rúbr.: Resposta de hun Castella sens nom lo | qual dix en lohor de la verge Maria tirant | ala Ioya. *Ínc.:* O misterio muy profundo. *Éxpl.:* Delante dela Iusticia. (5x10, 1x5) (h. 39^v-40^v) (ID4653).

2. Los temas marianos y su desarrollo poético

El certamen poético tenía pocas bases propiamente dichas y, más bien, dejaba una cierta libertad tanto para las lenguas, como para el contenido y la forma de los poemas. Lo mismo que justificaba la libertad lingüística en términos poéticos es lo que determinó en el *cartell* o *llibell*²³ una temática tan general como el elogio de la Virgen –«Que per lahor / de la senyora no[stra]»–, porque el objeto de esta fiesta cívica era, en definitiva, honrar a María y, para eso, se debía procurar el mayor éxito de participación y/o de repercusión socioliteraria.

Luis Guarner (1974: 23) consideró que esta propuesta temática, así como las otras normas o bases del certamen, limitaban la calidad de estas poesías, no solo para los poetas menos avezados; y, en este mismo sentido, incidió Manuel Sanchis Guarner (1979: 21) al destacar la consiguiente monotonía temática. Martí Grajales (1894: 13), a pesar de los prejuicios decimonónicos, fue más moderado, reconociendo sus limitaciones, pero también elogiando «imatges de bon gust» y un buen uso de recursos métricos, en cualquier caso sin ir más lejos, aunque sí reclamando una valoración poética que no entrase en anacronismos e interpretase este cancionero fuera de su contexto, lo que nos conduciría a una percepción cualitativa equivocada.

Todos los poemas del cancionero son, en efecto, coherentes con la temática de elogio de la Virgen María que requería el *cartell*, en la que incidía el título general de la obra y las rúbricas de los poemas: *en lahor(s) de la Verge Maria*. Sin embargo, estas composiciones no han sido objeto de estudio literario más allá de la panorámica ofrecida por Sanchis Guarner (1979: 20-29); o de la atención individualizada de Ferrando Francés (1983: 224-247), limitada por la amplitud de su objeto de análisis; o de los artículos concretos sobre el poema de Joan Roís de Corella (Martos 2013) o a propósito de las poesías en castellano de Castellví y Civillar (Hamlin / Grasso 2022), en los que, en cualquier caso, priman los intereses ecdóticos sobre los hermenéuticos.

De los contenidos de la poesía en castellano de Francí de Castellví, nada nos dice Sanchis Guarner (1979) y Ferrando Francés se limita a constatar que «és així mateix marcadament laudatoria» y que «entre tanta lloança no manquen les al·lusions –“*nuncha manzellada*” (v. 13)– a la Immaculada Concepció de Maria» (1983: 227). Este primer poema en castellano de *Les trobes* invierte lo que solemos encontrar en otros del cancionero en cuestión, de lo que es buena muestra el de Francesc Barceló que aquí se edita y estudia, para invocar a María en su copla inicial y dirigirle la habitual declaración de falsa modestia, sobre la cantidad y calidad de sus elogios, con un verso de re-mate que incide en esa dificultad, comparándola con la «babilónica torre», lo que podría aludir también a la propia cuestión lingüística. En efecto, como destaca Ferrando Francés, la segunda estrofa se dedica a desarrollar el motivo de la Immaculada Concepción y de la preelección de María desde antes de su nacimiento, pre-anunciando en su *coda* la estrofa siguiente, un recurso que también empleará al final de la tercera y de la cuarta. En esta segunda estrofa señala que sus virtudes son lo que la sitúan en la primera jerarquía celestial, al lado de Dios; y sobre ambas cuestiones versa la tercera de ellas, que se remata, a su vez, con una referencia a David, como rey profeta, retomada en el inicio de la copla siguiente, donde se le presenta como *salmista*, motivo que utiliza también Pere de Civillar en su poema (vv. 34-35). Esta cuarta estrofa desarrolla la simbología de su corona de doce estrellas y de la luz que emana de ellas, tópico con el que se enlaza al inicio de la quinta copla, al recurrir a la hipérbole de que «El sol eres tú» en el primer hemistiquio de su primer verso. Esta quinta estrofa, en realidad, desarrolla las dualidades de María, como madre y esposa o como virgen y madre parida. A pesar del enlace temático entre estrofas al que recurre Castellví, cada una de las coplas centrales desarrolla, en realidad, un motivo mariano concreto. En cuanto a su *tornada*, dado que este poema no opta al premio, no hace referencia a este –como tampoco lo hará el de Barceló, en estas mismas circunstancias–, sino que se dedica a elogiar la belleza física de María, lo que entronca con motivos de la poesía profana, en cuanto a ese diálogo entre la belleza espiritual de sus virtudes y la belleza externa, que su propio hijo sería capaz de reconocer si no la viese como madre.

El poema en castellano de Francesc Barceló se construye sobre una estructura circular²⁴, que destaca el papel de María como intercesora divina y como vía para llegar al cielo, focalizando en su primera estrofa la redención humana por el pecado original y en la última de ellas relacionándola con la crucifixión, dos motivos que, en cualquier caso, están íntimamente relacionados, pero de los cuales Barceló la hace protagonista o responsable al ser la madre del Redentor²⁵. La segunda estrofa reelabora el tema de la singularidad de María, virgen y humilde, en presencia de Dios y reverenciada por Él como no lo está otra mujer, mientras que en la tercera reincide en este tópico, para des-

²³ Se trata de la convocatoria del certamen, también en verso y, en este caso, a cargo de Bernat Fenollar.

²⁴ Como la hace también su poema en castellano, con una estructura redonda para la que remito a Martos (en prensa).

²⁵ Es este motivo, de hecho, el que destaca Ferrando Francés como tema central del poema, para, después, considerarlo como una sucesión de fórmulas que no transmiten al receptor ni siquiera un mínimo de expresión lírica: «En la seua composició castellana, mossén Barceló lloa la grandesa de la immaculada Verge Maria en ser elegida mare del Redemptor, perquè aquesta condició privilegiada la constitueix en procuradora celestial de la nostra salvació. La poesia recull algunes fórmules de les pregàries marianes populars –«de los tristes consuelo», «de los errados aviso», etc.–, però manca de la més mínima nota de sentiment personal» (1983: 228).

tacar el amor de Dios por ella y la adoración recíproca que María le profesa, que contrasta con su papel mundanal de madre. La cuarta copla destaca la virtud de María para alejar y frenar a los enemigos del cristianismo, con la reunión final de dos motivos: la generosidad divina con ella y el hecho de que Dios se hubiese vestido de su carnalidad. La *tornada* no cierra la estructura circular, a diferencia de su poema en catalán, sino que este esquema se establece entre la primera y la quinta estrofa, para desarrollar aquí el tópico de la falsa modestia, pidiéndole perdón si sus versos no han estado a la altura, un motivo que Francí de Castellví, como hemos visto, desplazaba al inicio de la composición.

El poema de Pere de Civillar comienza con unos versos que remiten al incipit²⁶ de una poesía de Pedro Guillén de Segovia —«Al tiempo que Apolo en fuerza crecía» (ID1740)—, que encontramos en el *Cancionero de Palacio*, como ya había destacado Ferrando Francés (1983: 238), circunstancia que lo lleva a relacionar este «plagi no massaafortunat» con su relativa pobreza poética. Sí que destaca la visión del triunfo de María²⁷ que tiene Civillar como uno de sus elementos de mayor calidad, que, a mi parecer, es, en efecto, lo que justifica la incorporación de este poema a *Les trobes*, aunque a partir de ahí incide en una valoración no tan positiva del resto del poema²⁸. La visión ocupa las dos primeras estrofas, de un cierto carácter narrativo-descriptivo —a la manera del texto en prosa de Joan Roís de Corella que forma parte del incunable derivado del certamen de 1487 (Wittlin 1995; Martos 2021 y 2022a)—, en cuyo remate de la *coda* de la segunda copla se presenta cayendo de espaldas ante la luz irradiada por María, lo que no deja de ser un tópico mariano, muy atendido, de hecho, en el poema de Castellví (vv. 36-40). Es cierto que el desarrollo de los temas mariológicos de las tres estrofas siguientes supone una cierta acumulación de motivos, en los que destaca la cuestión de su inmaculada concepción, tanto en la tercera estrofa —«De todo peccado la faze muy neta» (v. 25)—, como en la cuarta, donde se refiere a ella como *misterio* (v. 32). En el *front* de la tercera, cuarta y quinta estrofas, respectivamente, recurre a las autoridades de Salomón, los Padres de la Iglesia y los Profetas, ennoblecendo su figura y pretendiendo darle un fundamento teológico, que acaba siendo demasiado superficial. Recurre para ello, además, a su genealogía y al árbol de Jessé en el *front* de la cuarta estrofa (vv. 33-35), en unos términos parecidos a los de Castellví (vv. 29-30). Frente a ello, en la *coda* de cada una de estas coplas se acumulan los motivos marianos, que inciden en sus virtudes, su perfección, su virginidad y su intercesión divina, fundamentalmente. En su *tornada*, a diferencia de los poemas en castellano de Castellví y Barceló, que no optaban al premio, Civillar se dirige al virrey Despuig para expresarle que, por ser organizador del concurso, sería él quien merecería ganar la *joia* y no un poeta.

Si poca atención hermenéutica han recibido los otros tres poemas, menos aún lo ha hecho el de *un castellà sens nom*, del que Ferrando Francés se limita a decir lo siguiente: «Els octosil·labs castellans d'aquest poeta anònim castellà no fan sinó posar en vers, fins i tot en llatí, diverses profecies bíbliques i invocacions litúrgiques aplicades tradicionalment a Maria» (1983: 241). En efecto, se cierran las coplas 2 a 5 con citas en latín, la última de las cuales se extiende a toda la *coda*, uniéndose con el remate del *front* o primera mitad de la estrofa, que también contiene citas en las coplas 3 a 5, como ocurre, asimismo, en el segundo verso de la última de estas. No parecen ser citas bíblicas directas, sino mediatizadas por la liturgia, y así lo demuestra que los versos 45-50 se hayan relacionado con «diverses invocacions preses de la lletania marian», más allá de que no siempre serían «preses del *Càntic dels Càntics* i del *Llibre de la Saviesa*» (Ferrando Francés 1983: 313). Su primera estrofa invoca a Dios, como Santísima Trinidad, para pedirle inspiración en su loanza de las excelencias de María, un motivo que también desarrollaban Castellví y Barceló, el primero de ellos al inicio del poema, como aquí, mientras que el segundo lo desplazaba a la *tornada*. El *front* de la segunda estrofa continúa funcionando metapoéticamente, al cuestionar su originalidad, entendiendo el poema como un tipo de *translado*, puesto que recurre a tópicos marianos, de lo que son buena muestra las propias citas bíblicas, de tradición litúrgica mariana. Destaca el anónimo su excelencia y perfección, a través de metáforas, así como el motivo del *radix Jesse* (vv. 23-25), que, incluso, dará nombre a un premio o *joia* del certamen poético inmaculista de 1486, sin duda como evidencia de que se trata de uno de los tópicos más recurridos en este tipo de poesía; y también se dedica una estrofa a Salomón, la cuarta, en la que se destacan citas que remiten a su inmaculada concepción (v. 35) y a su creación celestial antes de la propia existencia del mundo (v. 40). La última copla desarrolla en el *front* otros dos motivos marianos de gran calado, de nuevo a partir de citas latinas, como son su dualidad como madre y esposa de Cristo (v. 42) o como virgen y madre (v. 45), a los que se suma su papel en la Redención, a través del motivo en espejo de Eva/Ave (v. 43), para rematar la *coda* con invocaciones finales a María; en la propia existencia de estas últimas radica, de hecho, que los dos tópicos marianos y las dos citas correspondien-

²⁶ Este es el principal argumento de Hamlin y Grasso para relativizar este presunto plagio, más allá del propio proceso de reescritura de la lírica al que aluden como práctica que no debe condenarse: «por un lado, la relación entre el poema de Civillar y el de Guillén se reduce, más allá de ser ambos decires en arte mayor, a la referencia temporal con la que abren: “Al tiempo que Apolo” / “Al tempo que Febo” [...]. Por otro, la utilización de estos motivos, frecuentes en la tradición cancioneril a partir del impulso de Santillana y la escuela alegórico-dantesca, no implica de por sí un plagio; al contrario, tomar los motivos que ofrece la tradición y variarlos constituye la práctica más usual en la poesía» (2022: 173).

²⁷ Hamlin y Grasso sugieren que la visión de este poema «parece entroncarse más directamente a la tradición de las visiones de Santillana: tenemos el inicio con una referencia temporal alegórica, el motivo del lecho y el rapto, el vergel o foresta como espacio supraterráneo, el contenido alegórico de la visión, que presenta en realidad resonancias bíblicas» (2022: 173). Pero Civillar tenía otros referentes más cercanos —una *tradición local*, que diría Lola Badia— en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv.

²⁸ «El poeta confessa en els seus versos que, somniant, tingué la visió d'una “*Virgen honesta / en un carro trihunfante, mutxo bien puesta*”, tal com la van profetitzar Salomó i els profetes de l'Antic Testament. Les dues darreres estrofes són un seguit de lloances adreçades a la Verge Maria. Malgrat la “visió” i la relativa naturalitat versificatòria de Pere de Civillar, la composició resulta poc imaginativa i ben pobra en recursos estètics» (1983: 238). En este caso, por el grado de acumulación de motivos en las estrofas finales y el resultado poético que genera, comparto con Ferrando Francés su valoración, al menos para esta segunda parte del poema.

tes se hayan desplazado a la primera parte de la estrofa. La *tornada*, finalmente, plantea la cuestión del premio, al ser un poema que, como el de Civillar, opta a él, pero lo hace para desarrollar, de nuevo, el motivo de la falsa modestia, pidiendo perdón por la pretendida falta de calidad de su poema, aunque no niega que lo codicie. Y, en este sentido, es muy interesante el hecho de referirse a él como *jubón*, puesto que queda huella aquí de la *joia* original, que acabó modificándose, por el peculiar desarrollo del certamen y ante su veredicto inesperado (Martos 2023: 158-162).

Aunque algunos de los motivos se comparten, en efecto, los poemas son muy diferentes entre sí, no solo por su desarrollo particular y su encaje estructural, focalizando los que más pueden conectar con las emociones de un receptor, como su humanidad, su papel de intercesora divina o su función en la redención humana, sino que en ello inciden también los propios aspectos formales, a pesar de lo que se ha declarado con insistencia sobre la calidad de la poesía religiosa de certamen, en general, y del corpus de *Les trobes*, en particular. Y es que, frente a ello, la reiteración de motivos no ha sido óbice para elogiar la calidad de ciertos autores de poesía amorosa, tan recurrente a tópicos de sufrimiento y queja ante la no correspondencia de la amada, al deseo de muerte o al sentimiento de enfermedad y a tantos otros temas que construyen el discurso poético al respecto. La diferencia radica en ciertos prejuicios fundados en la herencia decimonónica, en la generalización estética o, en ocasiones, quizás, en lecturas poco atentas de la poesía en cuestión. Sobre esta selección de tópicos marianos se llegan a construir ciertos poemas que, si no se hubiesen transmitido formando parte de un cancionero derivado de un certamen, habrían sido objeto de otra atención y valoración crítica.

3. El molde formal

Ninguno de los poemas en castellano peca de los excesos formales que encontramos en algunas de las poesías en catalán, que parecen ser las verdaderas protagonistas del certamen y aquellas con las que los poetas buscan la excelencia, más allá de su exhibicionismo lingüístico. Así lo describe Sanchis Guarner:

L'acusada afecció dels poetes a l'autumne de l'Edat Mitjana a les complicacions mètriques i a les enrevessades figures retòriques, la relaciona Hauser amb la permanència de l'esperit artesà, amb la seua complaença per la filigrana i l'empellegament, en el món baix-medieval, on la burgesia era de fet la classe social dominant. Els poetes valencians del cercle literari de mossén Fenollar, en general d'extracció burgesa, mostren abundantment la seua predilecció per les involucions estròfiques i mètriques, i s'afanyen a crear-se voluntàriament dificultats i entrebancs pel simple goig de vèncer-los. Per això s'adeliten en fer poemes dialogats, rimes amb peu forçat, acrostics, estrofes amb diferent significat segons que es llegeixen completes o només el primer hemistiqui (1979: 24-25).

Este tipo de poesía busca cierto recargamiento de recursos para demostrar la calidad con filigranas técnicas, como las que describe Sanchis Guarner para el poema en catalán de Francí de Castellví, cuya acumulación supera, sin duda, al resto de composiciones de *Les trobes*:

Al certamen marià del 1474, Francí de Castellví presenta un poema (4) de set estrofes de decasí-labs amb l'accentuació tradicional, però amb paranomàsies, és a dir, amb rims de mots fonèticament semblants però oposats fonològicament per una diferent vocal tònica. Les set estrofes i la tornada rimen amb paranomàsies, però les estrofes primera, tercera, cinquena, i setena, i així mateix la tornada, tenen també eco o epífora de cesura amb poliptòton, és a dir que el mot oxíton final del primer hemistiqui, hi és repetit a la fi del vers per un parònim paroxíton, derivat seu mitjançant una desinència nominal o verbal; es tracta, doncs, d'una epífora relaxada per forma flexiva, és a dir, poliptotònica, on l'oposició entre la quasi-igualdat fonètica dels mots i la diferència de la seua funció sintàctica, produeix un efecte corprenedor. [...] Té també Castellví d'altres estrofes on els mots finals dels versos contenen les mateixes consonants però es diferencien per la vocal tònica *-rama, rema, rima, roma; mana, mena, mina, mona...*-, oposicions que fan comentar a Francesc de B. Moll faceciosament que sembla un precursor de la moderna fonètica estructural (1979: 25-26).

Destaca el contraste entre este «efecte corprenedor» que Sanchis atribuye a los aspectos técnicos del poema en catalán de Castellví, frente a la «manca de la més mínima nota de sentiment personal» del poema en castellano de Barceló, según palabras de Ferrando Francés, así como respecto de su valoración en cuanto a los recursos formales del resto de la poesía castellana de este cancionero incunable: «acumulació, poc imaginativa i ben pobra en recursos estètics, un plagi no passa afortunat o no fan sinó posar en vers». Son, en efecto, poemas sin tanta filigrana compositiva, pero su cierta sencillez formal no implica, necesariamente, una falta de calidad poética; de hecho, las críticas a este tipo de poesía han venido, desde esta perspectiva, más bien por sus excesos técnicos²⁹.

Aunque Martí Grajales explicaba que estas poesías «habían de ajustarse a las condiciones exigidas en el cartel, en el que se señalaban hasta las dimensiones que habían de tener todas ellas lo cual impedía poderosamente al poeta manifestarse con amplitud y demostrar sus aptitudes para el cultivo de la poesía» (1894: 14), en realidad, en

²⁹ Castellví es quien, sin duda, ha recibido una mejor valoración al respecto, más cualitativa que cuantitativa, y de su poema en castellano dice Ferrando Francés que «recorre sistemáticamente a diverses figures retòriques, com són l'acumulació de metàfores, de vegades emfatitzades per l'asintonia [...] i el freqüent ús d'anàfores i repeticions» (1983: 227). No se profundiza demasiado en ello, pero no lo considero necesario tampoco para un trabajo de estas características, porque esa acumulación de recursos retóricos o técnicos no aporta la calidad poética y no quisiera caer en la incoherencia de generar listados de figuras retóricas, que, en cualquier caso, no son excesivas en estas poesías en castellano.

cuanto a la forma, el *llibell* solo indicaba que los poemas presentados a este certamen debían ser «En cobles cinch / endreça o torna[da]». Era lógico limitar la extensión estrófica, siguiendo las antiguas preceptivas que establecían que las canciones debían tener cinco coplas –o, si acaso, siete, en algunas de estas poéticas–, pero también aquí radica una amplia libertad compositiva y, de hecho, es uno de los rasgos que caracterizan este cancionero incunable.

Era fácil cumplir las reglas del certamen, en definitiva, pero no lo hizo Francí de Castellví en su poema en catalán, con el que optaba a la *joia*, que tenía siete coplas. Tal era el deseo de ostentación y tal era el trato de favor a este noble, amigo de Fenollar y hermano de uno de los jueces, que concurrió al premio con un poema que superaba las coplas permitidas y, a pesar de ello, su poesía se destacó en la estructura del cancionero. Pudo ser, incluso, un poema compuesto previamente, con reelaboración o no, pero ya (re)conocida su calidad poética por su núcleo más cercano. No fue el único que incumplió esta regla, porque el poema de Jaume Roig era de seis estrofas, mientras que el último de Narcís Vinyoles tenía ocho, aunque, en este último caso, era un poema *a l'honor*. No solo se transgredió el número de coplas, sino que el *cartell* decía claramente «endreça o tornada» y no «endreça i tornada», una norma que no cumplen, de nuevo, ocho de las cuarenta y cinco composiciones, que incluyen ambas: las de Joan de Nàjera (10), Berenguer Cardona (11), Joan Moreno (15), Joan de Santcliment (28), Bernat Despuig (38), Narcís Vinyoles (39), Jaume Roig (44) y Pere Bell (45).

Ninguno de los poemas en castellano, sin embargo, trasgrede estas normas, aunque, desde la libertad implícita en ellas, sí que generan diferencias métricas que los caracterizan como productos poéticos. De hecho, así lo ilustran los cuatro poemas de Francí de Castellví y de Francesc Barceló, que, a pesar de la asociación que hace de estos el compilador del cancionero, son muy diferentes entre sí. En su poema en catalán, Castellví busca la acumulación de recursos³⁰ y de tópicos, como hemos visto, la eclosión hasta el desbordamiento, incluso recurriendo a la solemnidad o gravedad de los adónicos doblados del *arte mayor* castellano, mientras que Barceló opta por una sencillez elegante y, a mi parecer, muy efectiva. Uno y otro son paradigmáticos, pues el de Civillar se construye también en arte mayor, mientras que el del *castellà sens nom* sigue el modelo métrico del poema castellano de Barceló.

El molde estrófico principal de la tradición catalana es la octava clásica y, en efecto, está muy presente en este cancionero, alternando, casi en igualdad de ocasiones, con la copla de nueve o diez versos e, incluso, se llega a los doce en las poesías de Joan Roís de Corella y de Antoni Vallmanya, y a los catorce en la poesía en toscano de Narcís Vinyoles, cada una de cuyas estrofas es, en realidad, un soneto completo. El *llibell* limitaba la cantidad de coplas, pero no el número de versos ni la extensión de estos, lo que permitió cierta libertad y generar, así, composiciones de una extensión notable.

Los propios poemas de Castellví y Barceló ilustran esta diversidad, ya desde los usos lingüísticos, pero también desde el contenido y la forma. Las cuatro composiciones de ambos, en catalán o en castellano, tenían cinco coplas y una *tornada*, pero en catalán se trata de la octava clásica y, por tanto, con decasílabos con cesura en la cuarta, mientras que en castellano son estrofas de diez versos en octosílabos y, por tanto, con *tornada* de cuatro y cinco versos, respectivamente.

Castellví y Barceló respetan en catalán, por tanto, esa «mètrica inveterada» de que nos hablaba Sanchis Guarner (1979: 22), en octavas y con versos decasílabos, con el mantenimiento de la cesura en la cuarta y, por tanto, sin la innovación del acento en la quinta, que genarase dos hemistiquios equilibrados, a la manera del *arte mayor* castellano: «Hi ha sis poemes de versos amb accent en la cinquena síl·laba i cesura subsegüent: els de Joan de Nàjera, Joan Sobrevero, Genís Fira, Bartomeu Salvador, Lluís Garcia i Jeroni Monçó» (1979: 24). En sus poemas en catalán, ambos poetas valencianos innovan en otro sentido: en cuanto a la rima. Castellví presenta la estructura de rimas ABABCD en las tres coplas pares, mientras que en las impares localiza en posición de rima un juego paranomástico, al que me refería anteriormente, que, en realidad, está ofreciendo estrofas con versos *estramps*. Y es este, precisamente, el rasgo que caracteriza el poema en catalán de Barceló, construido completamente en estos versos libres, como otros cinco de *Les trobes*: el propio *Cartell* y las composiciones de Joan Roís de Corella, Joan de Nàjera, Joan de Sant Climent, Joan Verdansa y Bartomeu Dimas (Sanchis Guarner 1979: 26-28). En el primero de estos poemas, compuesto por Fenollar, y en el de Nàjera, solo la *coda* estrófica es con versos *estramps*, mientras que Joan de Sant Climent repite los mismos *mots de fènix* en todas las coplas. Si exceptuamos estos tres y el de Castellví, por tanto, nos quedarían los de Joan Roís de Corella, Francesc Barceló, Joan Verdansa y Bartomeu Dimas.

Al uso de los *estramps*, hay que sumar otro rasgo que Sanchis Guarner no reconoció en los poemas en catalán de Castellví y Barceló, pero sí en otros de *Les trobes*, que «accentuen també la sisena síl·laba de tal forma que l'accentuació del vers queda emmotllada a la manera italiana i la cesura hi resulta quasi imperceptible» (1979: 22-23): Joan Roís de Corella, Narcís Vinyoles, Berenguer Cardona, Pere Peres y Joan Verdansa, a los que hay que sumar, por tanto, a Francí de Castellví y a Francesc Barceló. Y no solo a estos, sino que también Bartomeu Dimas recurre a menudo al acento en la sexta sílaba, cuyos poemas comparten también el hecho de construirse en el mismo modelo de *estramps* que encontramos en Corella, Barceló y Verdansa.

Debió de estar la influencia de Joan Roís de Corella detrás de ello y, en este sentido, solo hay que ver la coincidencia de una parte importante de los *mots de fènix* utilizados por unos y otros, hasta el punto de que la mitad de los

³⁰ Este es uno de los rasgos que caracterizan *Les trobes* frente a los certámenes posteriores, como destaca Antoni Ferrando, más allá de que no sea así en todas las composiciones de este cancionero: «Des del punt de vista de la versificació, *Les Trobes en lahors de la Verge Maria* és la més variada de les quatre antologies de certàmens poètics pervingudes fins avui, no pas per la diversitat de metres usats –el cartell prescrivía les tradicionals cinc cobles–, sinó per les filigranes versificatòries d'algunes composicions, que recorden els millors temps de l'Escola de Tolosa [...]. Tals procediments –paranomàsies, epifores, rimas capfinites, encadenament de rimas, peus forçats, anàfores, biocs, etc.– desapareixen pràcticament a partir dels ideològitzats certàmens immaculistes promoguts per Ferrando Díeç» (Ferrando Francés 1983: 153).

que incorporó Barceló ya los había empleado en alguno de sus poemas Joan Roís de Corella. Y, finalmente, entre las semblanzas compositivas entre la poesía de Barceló y Verdanza debía de encontrarse, asimismo, la estrecha relación personal entre ambos, documentada reincidentemente en términos profesionales, mientras que, para los rasgos compartidos entre Dimas y Corella, no debemos desatender que el primero ganó el certamen en prosa sobre la Inmaculada de 1487 y que el impreso derivado solo recoge su obra entre las participantes, junto a la *Visió a la porta de nostra Senyora de Gràcia* del segundo (Wittlin 1995; Martos 2021 y 2022a).

Los versos en *estramps* y el acento secundario en la sexta sílaba evidencian el interés de ambos poetas por el ritmo, lo que acaba afectando también a sus poemas en castellano. Es más evidente en el caso de Castellví, que, como Civillar, recurren al *arte mayor*, que «surge de la necesidad de definir un molde isorrítmico en el que prevalezca la regularidad marcada por los acentos de posición sobre las equivalencias silábicas», dando lugar a «un sistema isorrítmico y no isosilábico», con «un verso isorrítmico que se ejecuta con la doble distribución simétrica de un pie dactílico y otro trocaico (óoóóo)» (Gómez Redondo 2013: 56-57), un verso adónico que, aunque es cierto que tiende a corresponder a dos hemistiquios de pentasílabos, puede llegar a contener de cuatro a seis sílabas fonológicas³¹.

En los dos poemas contruidos con adónicos doblados, las coplas son de diez versos, con la rima ABAAB-CDCCD, un esquema coincidente con el de la copla real, pero, en este caso, en coplas de arte mayor, no de ocho versos, sino de diez, que, no por casualidad, encontramos en contextos valencianos como los del *Cancionero General* (Martos 2012: 252)³².

La agilidad de los versos octosílabos del poema anónimo y del que compone Barceló contrasta, sin duda, con la solemnidad del decasílabo clásico catalán y del adónico doblado del arte mayor castellano, pero eso está lejos de ser un demérito de ambos poetas. Como en los poemas de Castellví y Civillar, en este caso también se recurre sistemáticamente a cinco estrofas de diez versos cada una, con una *tornada*, por tanto, de cinco versos, aunque aquí en arte menor. Ambas composiciones recurrían al molde estrófico y métrico utilizado por el poema religioso con mayor difusión en la imprenta incunable hispánica, las *Coplas de la Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, con las cuales comparte, incluso, la estructura de rimas (*abaabcdccd*).

Unos y otros buscan en sus poemas en castellano, por tanto, unos ritmos específicos que triunfan en esta tradición poética, a la manera de Fray Íñigo en castellano o del arte mayor contruido en adónicos doblados, del que el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena fue uno de sus más famosos exponentes y, sin duda, un catalizador del prestigio de este verso.

4. Estudio ecdótico

El incunable de *Les trobes* presenta bastantes lecciones deturpadas por aspectos técnicos derivados del propio proceso de impresión, que, como es lógico, afectan también a los poemas en castellano. Se trata de errores de cajista³³, mantenidos ante la ausencia de un corrector de imprenta en un incunable tan temprano, si bien no podemos descartar que algunos de los que ahora catalogamos dependan del copista que compiló y preparó el original de imprenta. La mayoría de las lecciones deturpadas se han generado por errores musculares, de caja sucia o de memoria, como la confusión de grafías (*lengua*] *leygua*, *luç*] *lnç*, *qual*] *qnal*, *fui*] *fue*, *homes*] *honos*, *consentiera*] *eonsentiera*, *tu*] *te*, *diere*] *dirce*); la adición o la omisión de letras (*aun*] *an*, *de ti nasceria*] *da ti nascria*, *estrellas*] *estellas*, *teniebla*] *tenibla*, *tierra*] *terra*); las metátesis gráficas o desorden de palabras (*legua*] *luega*, *diere*] *dirce*); y la adición o la omisión de palabras (*siempr'an*] *por siempran*, *mi*] *con mi*, *dessea*] *la dessea*). Alguno de estos errores se llega a producir en el texto latino del poema anónimo, para el cual no contamos, en efecto, con otro testimonio, pero, en este caso, sí con el hipotexto a partir del cual se puede aplicar la *collatio* subyacente³⁴, que permite su corrección, más allá de su obviedad gráfica o morfológica en ciertos casos: *spinas*] *espinas*, *pulchra es*] *est pulcra*, *et sponsa*] *est sponsa*.

No incluyo en este listado características ortográficas que presentan una cierta sistematicidad y que parecen responder a rasgos lingüísticos más o menos mantenidos y derivados del original de imprenta, más que del propio proceso de composición, que opto por mantener y anotar a pie, si fuese necesario para entender la palabra. Este es el caso de las oclusivas en posición imploriva (*datme*) o de las africadas sordas representadas con *tx* (*etxar* por *echar* o *dretxa* por *derecha*), del seseo (*floresca* por *florezca*) o de la fricativa interdental sonora (*savias* por *sabias* o *nuve* por *nube*), entre otros, pero, sobre todo, destaca en este sentido la representación de la consonante africana palatal con la grafía *g* (*figo* por *fijo*) o, al revés, la representación como *j* de la oclusiva velar sonora (*spijada* por *espigada*).

³¹ «Aunque la medida común sea la del pentasílabo, este verso admite otras combinaciones silábicas, mantenida siempre la fórmula rítmica de dactilo más troqueo (óoóóo); de hecho, esa ejecución acentual es la responsable de la constitución del primer molde isorrítmico de la poesía española; un verso adónico puede contar, entonces, con cuatro, cinco o seis sílabas fonológicas que se convertían en cinco sílabas métricas en virtud de los me-taplasmos especiales que ya ha enunciado y que suelen omitirse en el análisis de la versificación medieval» (Gómez Redondo 2013: 60).

³² La catalogué en un poema anónimo que no pertenecía al *Cancionero General* y en tres poetas incluidos en este: el Conde de Oliva, Nicolás Nuñez y Jerónimo de Artés. Véase también Valero Moreno (2016: 534) y Hamlin / Grasso (2022: 155-156).

³³ «Pienso que se pueden clasificar, teniendo en cuenta que se deben únicamente al cajista y que tienen lugar en la composición tipográfica previamente al momento de la prueba, como: (1) errores por malas lecturas del manuscrito (incluyendo errores de audición si el cajista componía al dictado); (2) errores por fallos de memoria; (3) errores musculares, aquellos en que los dedos no se introducen en el cajetín deseado de la caja, como cuando uno presiona una letra equivocada al escribir a máquina; y (4) errores producidos por una “caja sucia”, es decir, al existir dentro de un cajetín tipos que no pertenecen al mismo» (McKerrow 1998: 268).

³⁴ Para este concepto y término ecdótico, véase Martos (2022b y 2022c).

La frecuencia de este último rasgo es alta e, incluso, la encontramos en posición de rima (*aparega* por *apareja*), haciendo consonancia con un catalanismo (*vega* por *vella*), donde sorprende que la lateral palatal parece pronunciarse como africada palatal, lo que, si no se trata de un rasgo fonético del poeta anónimo, puede responder a un juego lingüístico o a una licencia de rima, que son suficientes razones para no intervenir estas lecciones. La consonancia *aparega* y *vega* se completa con *Esglesia*, que, además de un catalanismo, tampoco es rima perfecta, como no lo sería, *sensu stricto*, la producida en el binomio *fizo-quiso* de los versos 22 y 25 del poema de Barceló, que debe explicarse por las mismas razones que en el caso de las grafías *j/g*. A diferencia de estas, lo que encontramos en la pareja *legua-ceda*, de los vv. 37-40 de este último poema, donde no hay ni siquiera consonancia posible, podría ser consecuencia de una deturpación, puesto que una de las palabras-rima (*luega*) es una evidente errata de imprenta que, además, podría esconder un error de mayor entidad, difícil de enmendar *ope ingenii*, más allá de que esta lección parezca tener sentido en este contexto. Finalmente, los versos 37 y 40 (*profeta/concepta*) y los versos 47 y 50 (*digna/matutina*) del poema anónimo, no tendrían consonancia perfecta tampoco, al menos aparentemente, porque, en realidad, sí que riman por un fenómeno fonético que vamos a encontrar en muchos otros textos poéticos castellanos: la reducción de los grupos consonánticos. Este rasgo, de hecho y a mi parecer, confirmaría el origen castellano de este poeta anónimo³⁵.

En ocasiones, emergen aparentes rasgos morfológicos o léxicos catalanes que, en realidad, pueden provenir de abreviaturas del texto manuscrito del original de imprenta, como son los siguientes casos: 45 por] per 74*LV (Castellví); 15 ángeles] angels 74*LV, 36 vírgenes] virgens 74*LV, 42 perlas] perles 74*LV (Civillar). Es por ello que enmiendo estas lecciones, frente a la edición de la forma *homes* propuesta ya por Sanchis Guarner (1979: 132) como corrección de la lección deturpada *honos* en el verso 33 del poema de Castellví, que adopto poco convencido, por el contexto poético, pero sin otra solución mejor que ofrecer. A un error similar parece responder la lectura *après* del verso 21 de este mismo poema, que, en este caso, se corrige por *ciprés* (Sanchis Guarner 1979: 131).

En el poema de Barceló, el testimonio recoge la consonancia *ninguna-ninguna* (vv. 17-20), cuya primera lección corrige por *alguna* Sanchis Guarner (1979: 135), para evitar la duplicación de una misma palabra-rima, que, en cualquier caso, sería derivativa, pero más fácilmente aceptable como original de autor y, por ello, adopto la misma solución. Así procedo también con la enmienda de Hamlin y Grasso (2022: 200, n. 113) al verso 17 del poema de Civillar, puesto que está fundamentada en la *consecutio temporum* (*cahi en el] cahia nel*). Corrijo también *escriuir la* por *escrivirle* del verso 32 del poema anónimo, una mera confusión de grafías en lo que sería un complemento indirecto, que, con su mantenimiento, podría generar un rasgo lingüístico.

Finalmente, es el verso 11 del poema de Castellví el que aporta una de las lecciones originales deturpadas más interesantes, aparentemente con un error de imprenta derivado de una mera adición de grafías en la forma *cel* por *el*, como interpretan y corrigen Sanchis Guarner (1979: 131) y Ferrando Francés (1983: 260-261). Sin embargo, ante tal lectura, Hamlin y Grasso advierten un problema textual, que entra en contradicción con el contenido de estos dos primeros versos: «Twomey detalla cómo la doctrina immaculista, junto a las imágenes de “pre-creación” asociadas a la prefiguración mariana de *Proverbios* 8.22-4, presentan un registro vernacular temprano en España en la *cantiga de loor* 180 de Alfonso X donde se lee “Ca Vella e, segund’ a profecía/ que Salamon foi dela profetar./ que *ante do mundo foi todavía/ criada*, e que nunc’ a de minguar”» (2022: 163-164). Ambos versos hacen referencia, en efecto, al motivo mariano de la creación celestial de María antes de su nacimiento en la tierra o, incluso, de la propia creación del mundo terrenal, pero lo que no me convence es su solución ecdótica al error de imprenta: el mantenimiento de la lección original como un pretendido demostrativo provenzal, que me parece mucho más ajena al sistema lingüístico del poeta de lo que sugieren estas investigadoras³⁶. A partir de las grafías de la lección *siglo* del testimonio impreso se puede reconstruir fácilmente la forma *sielo*, en lo que sería un error de lectura del original manuscrito. La propia lección *en cel* que la precede, podría tener, asimismo, una cierta interferencia con la palabra original y reconstruirse como *nel*, por lo que acabo editando *n’el cielo*, sin la *s* inicial de la lección original que podría estar tras la forma deturpada *siglo*, en coherencia con la confusión frecuente del sistema sibilante, no tanto por una voluntad de regularización ortográfica, como por la huella que podría quedar de ello en la lección *cel*. La enmienda propuesta no solo responde a una reconstrucción coherente en términos gráficos con un proceso de deturpación de la lección original a partir de la conservada, sino que respeta el sentido esperado para estos versos, frente a la edición propuesta por Sanchis Guarner y Ferrando Francés, así como el propio ritmo del verso adónico, que, en este caso, correspondería a la estructura o óoo óo.

5. Edición crítica

Todo lo dicho hasta aquí son rasgos que, a mi parecer, avalan una cierta calidad literaria de estos cuatro poemas castellanos de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, de los cuales ofrezco una nueva edición. Sigo los criterios actuales de puntuación, de acentuación y de separación de palabras, con regularización de *i/j*, *u/v* y *c/ç* ante *e/i*. Uso apóstrofo para marcar la aglutinación de grafías o la cliticización. Para el resto, transcribo fielmente el testimonio

³⁵ Que, por esta razón y por cuestiones literarias, que ahora sería excesivo desarrollar, no creo que haya que identificar con Juan Tallante, como se planteaba Ferrando Francés en su día: «¿Fou mossén Juan Tallante l’ autor de la composició “¡O misterio muy profundo!” que apareix al llibre de *Les Trobes?*» (1983: 210).

³⁶ «El poeta debió elegir la forma provenzal *cell* –perteneciente a otro sistema lingüístico aunque no del todo ajena– en lugar de *aquel*, pues le era necesario un monosílabo para respetar la andadura versal óoo óo» (Hamlin / Grasso 2022: 166).

único del incunable de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, indicando la cesura con tres espacios en blanco en los poemas en arte mayor. Marco el cambio de página, según una foliación reconstruida, ya que no la tiene impresa el incunable, así como indico los números de verso con una cadencia de cinco. Finalmente, incorporo anotación a pie de página para cuestiones lingüísticas y literarias, así como, puntualmente, para ciertas cuestiones ecdóticas que no se recogen en el epígrafe correspondiente. Desplazo al aparato crítico las lecciones corregidas, acompañadas, en ese caso, de las originales del testimonio único.

1

[9^r]

*Ell mateix, mossén Francí de Castellví, cavaller, per honor de la joia,
en lahor de la Verge Maria, en lengua castellana*

- Del gran Redemptor madre hi esposa,
consuelo, reparo de los peccadores.
Del muy Soberano espijada³⁷ rosa,
en quien el Eterno se huelgua³⁸ e reposa.
5 Mejor de las buenas y aun³⁹ de las mejores.
De Dios alabada, si poco te alabo,
si mi lengua estando el tu lohor corre,
yo bien lo comienço, mas nunca l'acabo,
que'nprender lo arte por legar al cabo,
10 es querer fundar babilónica torre.

- Amiga de Dios, n'el cielo⁴⁰ creada,
y antes que naciesses por Dios escogida.
Nasciendo'n el ventre, nuncha manzillada,
nasciendo'n el mundo, muy glorificada.
15 De todas virtudes toda guarneçada.
Pues todos tus actos siempr'an⁴¹ merecido
y jamás cessaron tus obras perfetas,
ia⁴² no's maravilla⁴³ si tanto has subido,
que todo'l restante de Dios has vencido:
20 ángeles mil, patriarquas, profetas.

[9^v]

- Palma, ciprés, flor, tálamo, nuve⁴⁴, luna,
templo, gozo, vida, fe, luç y luzero,
cedro, nardo, mirra, persona comuna,
cent mil son tus nombres, mas tu, sin par, una.
25 Sin par, hi segunda, después del Primero,
el qual, encarnado de tu carne pura,
jo, quant pura l'alma, quant santa sería!
Pues bien a la dretxa de Dios te figura
Davit, rey profeta, maguer creatura,
30 viendo'l Creador que de ti nascería.

¿Qué viera después el gran evangelista
en ver tu corona de las dotze estrellas⁴⁵?

³⁷ 'Espigada', como interpreta bien Lesley Twomey (2008: 159), a diferencia de Hamlin y Grasso: «Se amalgamarían, por tanto, dos epítetos marianos de amplia tradición –rosa y *speculum*–: “rosa que es espejo [de la luz] del Soberano”» (2022: 181). Encontramos aquí *j* como oclusiva velar sonora, que es la situación inversa a la representación de la *g* como africada palatal, en el v. 49 de este mismo poema.

³⁸ A pesar de que el apéndice vocálico de la *G^w* es más habitual en *K^w*, lo mantengo por fidelidad al testimonio y a sus hábitos lingüísticos, como han hecho también Hamlin y Grasso (2022: 177 y 193).

³⁹ Pronunciado como monosílabo y, por ello, proponemos la enmienda, siguiendo a Sanchis Guarner (1979: 131), en su caso quizás por mera actualización, a pesar de la propuesta de mantenimiento de Ferrando Francés (1983: 162) y de Hamlin y Grasso (2022: 162 y 193).

⁴⁰ Para esta enmienda, véase el estudio ecdótico que precede a esta edición crítica.

⁴¹ Está justificada la enmienda de Hamlin y Grasso, que acepto y mantengo: «No sería posible postular un ictus natural en “por siempre”, pues el patrón *ooo* ó exigiría un adelantamiento del ictus de “merecido”, inaceptable dado el esquema de rima (*merecido/subido/vencido*). La anomalía, por tanto, deja en evidencia un error por parte del componedor –el agregado de la preposición “por”, seguramente por atracción de la frecuente expresión “por siempre”– que exige enmienda: “Pues todos tus actos siempre'an merecido”» (2022: 171 y 195).

⁴² 'Ya'. Mantengo la representación gráfica del original, que responde también a la pronunciación catalana del adverbio, puesto que *ja* y *jo* son excepciones a la africada palatal valenciana para esta grafía y posición.

⁴³ No comparto la edición «nos maravilla» de Hamlin y Grasso (2022: 195), puesto la consecuencia de sus virtudes es la causa de que *no sea maravilloso* o inexplicable que supere las diferentes jerarquías celestiales, hasta el punto de que estará en la primera de ellas, junto a Dios, a quien no lo supera, en cualquier caso. No es, por tanto, que 'nos maraville', sino todo lo contrario, que 'no deba maravillarnos' por la perfección de su virtud. Mantengo, en definitiva, las soluciones críticas de Sanchis Guarner (1979: 131) y de Ferrando Francés (1983: 260) y edito «no's maravilla».

⁴⁴ Hamlin y Grasso (2022: 195) transcriben *nuue* como «nube».

⁴⁵ *Estellas* es un error por omisión de tipos, que debe corregirse, y no una interferencia con el catalán oriental, sino, si acaso, un cultismo.

¿Qué vieren los homes⁴⁶? ¿Qué más vio'l salmista?,
 viendo que sallías, aurora prevista,
 35 a etxar las teniebras con luç hi vençellas.
 Luç de la qual sabes lo mutxo que sabe,
 luç de la qual puedes todo quanto quieres,
 luç de la qual gracia jamás no te cabe,
 luç de la qual sola pienso que te alabe,
 40 pues otri desir no podría quál eres.

[10^v]
 El sol eres tú, do fizo Dios estancia,
 de quien el Esposo⁴⁷ lucido saliera,
 mas virgen dexara; ni vergen constancia
 passando por ella Divina Sustancia,
 45 la qual ningún danio⁴⁸ jamás consentiera.
 Pues tú, madre virgen, tú, virgen donzella,
 tú, virgen prenyada, tú, virgen parida,
 tú, la melezina de nuestra querella,
 tú sola y tu figo⁴⁹ fuerdes quitos⁵⁰ d'ella.
 50 Mas Él, y tú'n Él, la pagastes complida.

Endreça

De los patriarchas⁵¹ deseada estrella,
 d'ángeles ornada, de santos servida.
 ¡O, quán sobre todos Dios te crió bella,
 qu'Él, no viendo⁵² madre, ni tú siendo aquella,
 55 d'Él fueras ahun la más alta y lucida.

APARATO CRÍTICO

Rúbr. lengua] leygua 74*LV | 5 aun] an 74*LV | 11 n'el cielo] en cel siglo 74*LV | 16 siempr'an] por siempran 74*LV | 21 ciprés] apres 74*LV | 22 luç] lñç 74*LV | 26 qual] qnal 74*LV | 30 de ti nascería] da ti nascría 74*LV | 32 tu] te 74*LV, estrellas] estellas 74*LV | 33 homes] honos 74*LV | 45 por] per 74*LV | 45 consentiera] eonsentiera 74*LV

2

*Ell mateix, mossén Barceló, cavaller, per honor de la joia,
 en lahor de la Verge Maria, en lengua castellana*

O Virgen santa, Senyora!
 O madre de Dios y fíja!
 Senyora por quien agora
 ell alma qu'es pecadora
 5 tú remedias su fatiga⁵³.
 Tú, de los tristes consuelo,
 de los errados aviso,
 tú fiziste abrir el cielo
 que cerró l'antigo agüelo⁵⁴.
 10 tú nos diste paradiso.

[11^v]
 Virginidat tan entera
 es cosa qu'a Dios le plaze,
 mas humildat fue tercera
 en que la falta primera

⁴⁶ Sanchis Guarnier (1979: 132) es quien propone la enmienda, que adoptan Hamlin y Grasso (2022: 196), mientras que Ferrando Francés (1983: 260) no corrige el incunable en el cuerpo de texto, pero sí que la anota y explica cómo se habría deturpado la lección. Es arriesgada la propuesta, pero no soy capaz de ofrecer otra mejor, por lo que prefiero mantenerla en coherencia con la tradición crítica.

⁴⁷ María es esposa y madre de Jesús.

⁴⁸ 'Daño'.

⁴⁹ Hay que leer *fijo*, si bien mantengo un rasgo ortográfico de *Les trobes*, que volvemos a encontrar en otro poema de este corpus, para representar también la africada sonora e, incluso, la lateral africada.

⁵⁰ 'Libres'.

⁵¹ No es necesaria la pronunciación como hiato de su segunda sílaba, por lo que no incorporo la diéresis, a diferencia de Hamlin y Grasso (2022: 198).

⁵² Sanchis Guarnier (1979: 132) y Hamlin y Grasso (2022: 198) editan «(ha)viendo» y «(ha)viendo», respectivamente, en este último caso sin anotación. Opto por mantener la lección original, como hace, con acierto, Ferrando Francés (1983: 261), puesto que hay que leer este verso y el siguiente con el juego de roles de Jesús y María, 'el primero sin ver en ella a su madre y ella sin serlo, para que pueda valorar su belleza física'.

⁵³ Para la rima *fija-fatiga*, véase el epigrafe dedicado al estudio ecdótico.

⁵⁴ Por Adán se clausuró el Paraíso, al cometer el pecado original, mientras que María parió a quien traería la redención a la humanidad.

15 para todos se desfaze.
Creada y la permanencia
sin obligación alguna,
tienes a Dios en presencia
i Él a ti en reverencia
20 do ni s'igual a ninguna.

Dios, que bien pudo fazerte
la más alta, ja lo fizo,
no dexando de quererte
y de sempre obedecerte:
25 todo lo que quieres, quiso⁵⁵.
Tú como a Dios le adora,
tú como la madre le manda,
tú como amor l'enamora,
y tú, del servey, senyora,
30 nunca jamás te desmanda⁵⁶.

Tu miedo del enemigo
privado del bien eterno,
tal vida tiene contigo,
que si tu nombre le digo
35 fuyendo se va'l inferno.
[12^r] Nunca jamás allegó
a ti, jamás, d'una legua.
Quando⁵⁷ pudo dar, te dio
aquel Dios, que se vestió
40 de tu sangre y de tu ceda⁵⁸.

El sol sin color temblando,
triste la luna y oscura,
tú, cerca la cruz, lorando,
tú con esfuerço esforçando,
45 quien nuestra salut procura.
Tú, que la fe recibiste
que stava ya por el suelo,
tú, triste, la recogiste,
tú, muy alegre, la diste:
50 tú nos fazes ver el cielo.

Tornada

O reyna muy enxalçada
con Dios, tu fijo, lucido,
si'n mi dezir fago'rada⁵⁹
por no t'aver bien loada,
55 perdón y mercet te pido.

APARATO CRÍTICO

17 alguna] ninguna 74*LV | 37 legua] luego 74*LV

3

[32v]

*Resposta de mestre Pere de Civillar, argenter,
en lahor de la Verge Maria, tirant a la joya*

Al tempo que Febo su gran claridat
fue demostrada en el centro profundo,
muy grande teniebra hi escuredat,

⁵⁵ Para la rima *fizo-quiso*, véase el epígrafe dedicado al estudio ecdótico.

⁵⁶ La edición de Sanchis Guarner (1979: 135) divide esta copla en dos quintetos, probablemente por una mera errata de imprenta.

⁵⁷ Sanchis Guarner (1979: 135) lo corrige por *quanto*. Ferrando Francés lo anota, sin corregir: «*quando*, confós amb *quanto*» (1983: 265). Frente a ello, mantengo la lección, porque, aunque podría ser un error de imprenta o de copia en el original preparado para su impresión, no se puede descartar en términos absolutos el significado de 'cuando' en este contexto, ni tampoco que pueda responder a una mera alternancia gráfica de la dental.

⁵⁸ Para la consonancia *legua-ceda*, véase el epígrafe dedicado al estudio ecdótico.

⁵⁹ 'Hago errada', como interpretó bien Sanchis Guarner (1979: 136).

5 por nimio discorço⁶⁰ de antiguidat⁶¹,
de certo quedó en las partes del mundo.
Yo, conquistando mi vano plazer⁶²,
dormiendo'n un letxo con bellos cotxones,
fui transportado en un lindo vergel⁶³
muy oloroso, de grande valer,
10 segund que verés en mis conclusiones.

Fallándome dentro, en esta foresta
toda'nredada de lindos gesmines,
fue aparecida la Virgen honesta
en un carro trihunfante⁶⁴, mutxo bien puesta,
15 cercada de ángeles e de cerafines⁶⁵,
todos lohando su grande clemencia.
De su resplendor cahí en⁶⁶ el suelo;
levanteme de presto por ver su potencia,
mirando su gesto y más excellencia,
20 de tal claridat que li diere el cielo.

[33r] Aquesta es la madre de consolación,
inmaculada, del todo perfeta.
¡O buenos ditxos del rey Salamón,
como la⁶⁷ loha con gran devotión!
25 De todo peccado la faze muy neta
y pone dolçor y grande'lagría⁶⁸.
Y est'es la fuente de quien⁶⁹, cierto, mana
sabor y sciencia, segund proffetía,
y pone'n⁷⁰ las gentes sabidoria,
30 y da salvación por natura humana.

Los Padres antiguos⁷¹, aquesto sentid
con grande alegría, cantando el misterio.
O reyna, senyora, vienes de la vit
d'aquell santo Jassé⁷², do viene David,

⁶⁰ Sanchis Guarner (1979: 169) y Hamlin y Grasso (2002: 198) editan *discurso*, frente a la lección original del testimonio, que Ferrando Francés (1983: 299) mantiene.

⁶¹ «Interferencia del equivalente catalán (véase *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans s.v. antiguitat* y los ejemplos del *Vocabulari s.v. anciá, ennobleir, envilanir, indispost, novelletat, prim*). Nótese que en el CORDE (s. xv) se registran numerosas incidencias de las variantes *antigüedad* y *antiguedat*, mientras que *antiguidat* se registra solo una vez, en un documento castellano de Barcelona» (Hamlin / Grasso 2022: 198-199, n. 105). A diferencia de ellas y precisamente por los argumentos que aducen, edito, sin embargo, sin diéresis.

⁶² Está justificada la enmienda por hipermetría y, en efecto, debe hacerse la corrección propuesta por Hamlin y Grasso: «Un caso similar de hipermetría se observa en el verso 1f de *ATF* (“Yo| con|quis|tan|do || con| mi| va|no| pla|zer”): óoo óo ||oo óoo ó[o]), en el que el ictus del segundo hemistiquio también cae en tercera, con un primer hemistiquio paroxítono. Tampoco es posible postular una dislocación acentual, pues el esquema de rima exige un ictus oxítono en “plazer”. Además, si leemos el verso en su contexto –“yo conquistando con mi vano placer/ dormiendo 'n un letxo con bellos cotxones/ fui transportado en un lindo vergel/ muy oloroso de grande valer/ segund que verés en mis conclusiones” (1f)– vemos cómo el verboide *conquistando* no parecería tener objeto. Deducimos, por tanto, que el *con* fue una adición –proyección discursiva, en términos de Fernández Ordóñez (2002: 119)– del componedor, que exige enmienda tanto por la andadura rítmica del verso como por su sentido: “Yo conquistando mi vano placer” (óoo óo || o óoo ó[o])» (2022: 172). Debe de haber habido contaminación con el inicio del segundo hemistiquio del verso siguiente.

⁶³ «Sobre esta rima problemática, Clark (1949: 1114-1115) ofrece numerosos ejemplos que prueban cómo la equivalencia acústica entre ciertas consonantes, de las cuales la más común es justamente la *-l*, era utilizada por poetas de cancionero: Juan de Mena, Gómez Manrique, Diego de Valencia, Fernán Pérez de Guzmán, entre otros» (Hamlin / Grasso 2022: 172).

⁶⁴ Hamlin y Grasso (2022: 200) no mantienen la *h* antihiática de la lección original.

⁶⁵ Hamlin y Grasso editan *serafines* (2022: 200), pero la regularización de la *c/s* en *cerafines* pierde el rasgo fonético de la pronunciación [s] del grafema.

⁶⁶ La *consecutio temporum* recomienda la propuesta de enmienda de Hamlin y Grasso (2022: 200, n. 113).

⁶⁷ Ferrando (1983: 299) edita *los loha*, sin anotar la corrección del testimonio incunable, por lo que debe de tratarse de una mera errata.

⁶⁸ Conservo la aglutinación y también el vocalismo, que parece responder a la alternancia que se daba en catalán de las formas *alegría* y *alagria*, con treinta y siete casos documentados en *CICA*, por lo que no es necesariamente por error de confusión de tipos, como creen Hamlin y Grasso (2022: 201, n. 118).

⁶⁹ Ferrando Francés (1983: 300) corrige *quie* por *quien* en el aparato crítico, pero ya es correcta en el testimonio incunable. Sanchis Guarner no corrige, ya que no indica *quie[n]* como reconstrucción, según sus criterios de edición, sino que es el único que, en realidad, lee correctamente el testimonio, con una abreviatura tironiana muy evidente. Hamlin y Grasso reproducen el error de Ferrando Francés e, incluso, reflexionan lingüísticamente sobre él: «*quien FF SGJ* quie LV. Si bien se registra el pronombre *qui* en aragonés –véase Lapesa 1980: 495, Alvar 1958-1959: 227, Zamora Vicente 1985: 255, Enguita Utrilla 2009: 128 y Arnal Purroy & Enguita Utrilla 1993: 64– y en catalán –véase Pompeu Fabra 2006: 58-66 y Lleal 2003: 56– aquí la epéntesis parece un error mecánico, pues no se registra *quie* en ningún caso» (2022: 201, n. 119).

⁷⁰ Sanchis Guarner (1979: 170) edita *pon(e) en*.

⁷¹ ‘Los padres de la Iglesia’.

⁷² Hamlin y Grasso (2022: 202) editan *Iassé*. Es una referencia al árbol de Jesé (Is 11,1), del que, según la profecía de Isaías, acabará naciendo el Mesías (Jr 23,5 y Ap 5,5), por lo que, en última instancia, representa la genealogía de Cristo. Jesé es la raíz del árbol, María una de sus muchas ramas, de la que nace la flor que representa a Jesús: «La representación del árbol de Jesé consta de tres elementos básicos: raíz, vara y flor, que se asocian respectivamente a las figuras de Jesé, María y Cristo. La representación más común consta de la figura reclinada de Jesé, padre del rey

- 35 segund que lo cuenta en el su Psalterio⁷³.
 Tú, de las vírgenes la perfección,
 tu grand claridad desfaze la niebla.
 Tú eras digna de coronación,
 pues sallió de ti la qual salvación
 40 qu'a todos sachó d'escura teniebla.
- Los santos prophetas con grande victoria
 de muy riquas perlas brodan⁷⁴ el su manto.
 Aquesta senyora más ganó la gloria,
 y ahun a las gentes es cosa notoria
 45 que concebió d'Espírito Santo.
 [33v] Y est'es la guía de la salvación,
 de todos lohada los cherubines⁷⁵.
 Esta, entre todas, la perfección,
 muy sancta, sabida, con gran discretión,
 50 será por memoria fasta a los fines.

Tornada

- Muy sabio senyor, visrey espectable⁷⁶
 de la senyoría del rey d'Aragón,
 amado fiel⁷⁷, justo, no mudable,
 pues vos causador del fecho notable,
 55 la sempre lohada vos dé'l gualardón.

APARATO CRÍTICO

5 mi] con mi 74*LV | 8 fui] fue 74*LV | 15 ángeles] angels 74*LV | 17 cahí en el] cahia nel 74*LV | 20 diere] dirce 74*LV | 36 vírgenes] virgens 74*LV | 40 teniebla] tenibla 74*LV | 42 perlas] perles 74*LV

4

Resposta de hun⁷⁸ castellà sens nom, lo qual dix en lohor de la Verge Maria, tirant a la joya

- ¡O misterio muy profundo,
 Creador de cielo y tierra,
 Redemptor propio del mundo,
 lo primero y lo segundo
 5 de trino en uno c'yncierra⁷⁹,
 principio y fin ineffable⁸⁰!
 Porque no sé si erraré,
 datme lengua con que fable,
 siquiere de lo palpable,
 10 pues que para más no sé⁸¹.

[40^r] Como romero que prueba
 para passar algún vado

David, de cuyo cuerpo, generalmente de su vientre, nace un árbol en cuyo tronco y ramas aparecen algunos antepasados de Cristo (David, Salomón y María, entre otros) y por último la flor que es el propio Cristo. Sin embargo no es esencial que Jesé esté reclinado, ni que el árbol tenga un carácter genealógico específico, ni siquiera la representación humana de Cristo o la Virgen. Desde finales del siglo XI y durante todo el siglo XII, se desarrollan todas estas imágenes que evolucionan de una naturaleza simple a otra más desarrollada» (Manzarbeitia Valle 2009: 1).

⁷³ No es, en realidad, en los Salmos donde se dice que David es el hijo de Jesé, sino en el Primer Libro de Samuel (1Sa 16,1), por lo que parece una referencia bíblica demasiado generalizada, basada en la atribución del Salterio al rey David.

⁷⁴ Sorprende, por sus tendencias ecdóticas, que Hamlin y Grasso (2022: 203) enmienden *bordan* por *brodan* considerándolo un «error mecánico, tipos trastocados», sin advertir que se trata de un catalanismo evidente, mantenidos en otros casos, y que una metátesis así bien podría pertenecer al modelo lingüístico de Civillar.

⁷⁵ ‘Por todos los querubines loada’. Nótese el hipébaton, que fuerza en exceso la sintaxis, hasta el punto de complicar su interpretación, como parece que ocurrió en el caso de Sanchis Guarner (1979: 170) y Ferrando Francés (1983: 300), que incorporan una coma delante de *cherubines*.

⁷⁶ Hamlin y Grasso (2022: 204, n. 138) lo consideran un catalanismo, pero, en realidad, lo documentan en el *CORDE* solo en dos textos que, precisamente, son aragoneses.

⁷⁷ Necesita la diéresis para el ritmo del adónico, como bien corrigen Hamlin y Grasso (2022: 204).

⁷⁸ En la edición de Sanchis Guarner (1979: 181) aparece «una», por errata de imprenta.

⁷⁹ ‘Se encierra’.

⁸⁰ El poeta invoca y se refiere al misterio de la Trinidad, al que, en su conjunto, pide inspiración y palabras para hablar, al menos, de lo mundanal, pues no se siente capaz de tratar de lo intangible.

⁸¹ En la edición de Ferrando Francés (1983: 312), se ha perdido el espacio intrestrofico posterior a este verso, sin duda por mera errata de imprenta.

por algún bordón que leva,
mi obra, en son de sser nueva,
15 serà, más cierto, traslado⁸².
Sigamos en sus lahores
nuestras muy savias doctrinas:
madre de los peccadores,
floresca, flor de las flores,
20 «*sicut lilium inter spinas*»⁸³.

Esta es quien nos aparega⁸⁴
el gualardón de la fe.
Esta es de quien l'Esglesia⁸⁵
translada de la ley vega⁸⁶
25 «*floruit virga Jesse*»⁸⁷.
Excellencia tan perfeta
no sé quién compararí.
De las planetas, planeta,
et quasi mirra electa,
30 «*sicut cedrus Libani*»⁸⁸.

Da muy richo gualardón
a quien escribirle dessea.
D'esta canta Salamón
en una breve⁸⁹ lición⁹⁰:
35 «*Tota pulchra es, amica mea*»⁹¹.
[40^v] Y en los capítolos mismos
responde el mismo profeta
contra argumentos sophismos:
«ahún no eran los abismos
40 *ego iam eram concepta*»⁹².

Esta, de los cielos llave,
«*mater et sponsa Christi*»⁹³,
nos mudó de *Eva Ave*⁹⁴.
Y esta canta muy suave:
45 «*Inviolata permansisti*⁹⁵,
Ave Mater peccatorum,
Ave Virgo nimis digna,
Ave Regina celorum,
Ave Domina angelorum,

⁸² En el mismo tono de los versos 7-10, el poeta quita valor a sus versos, en este caso en términos de falta de originalidad.

⁸³ Ct 2,2. Este pasaje bíblico se relaciona con la Virgen y con la simbología del lirio blanco como pureza, consagrado a ella, desde bien temprano.

⁸⁴ Dice Ferrando Francés de esta lección que «*aparega*, llegiu *apareja*» (1983: 313), como africada palatal, porque rima con *vega* que, en realidad, correspondería al catalán *vella*, con una peculiar pronunciación que confunde la africada palatal y la lateral palatal. Véase el epígrafe dedicado al estudio ecdótico.

⁸⁵ No se genera la concordancia con *aparega* y *vega*, por lo que podría apuntar a un error de imprenta, que, sin embargo, prefiero no corregir *ope ingenii*, al encontrarse en el contexto de rimas más peculiar del poema, por lo que podría tratarse de una licencia.

⁸⁶ La ley vieja o *vella*, como catalanismo, con la peculiaridad fonética remarcada en la nota al verso 21.

⁸⁷ Aunque, en última instancia, la cita remite a Is 11,1-10, este poeta anónimo de *Les trobes* debe haber extraído la cita, por su literalidad y por otros casos que se dan después, del oficio litúrgico y, en relación con él, de ciertas antifonas o, como aquí, de himnos cristianos.

⁸⁸ La cita bíblica se limita, en realidad, al último verso, como en la estrofa anterior, y no incluye el verso anterior, como se consideraba en las ediciones anteriores (Sanchis Guarner 1979: 182; Ferrando Francés 1983: 312). De hecho, ambas estrofas se cierran con un cierto paralelismo, con la comparación que evidencia la excelencia y singularidad de María. En este caso, remite a Ps 91,13, aunque se debe de haber extraído de una antífona gregoriana, donde la forma es, en efecto, *cedrus* y no *cedrum*, como corrigen Sanchis Guarner (1979: 182) y Ferrando Francés (1983: 312).

⁸⁹ Ferrando Francés (1983: 313) lee *breve* y corrige por *breve*, pero en el original no hay error de imprenta.

⁹⁰ En la edición de Sanchis Guarner (1979: 182), se genera por error un espacio interestrófico tras este verso.

⁹¹ Ct 4,7. El pasaje bíblico, que continua «et macula non est in te», se ha erigido como una de las más importantes citas bíblicas para defender la immaculada concepción de María, ya en época medieval.

⁹² Se combina la cita en castellano y latín, en este caso de *Proverbios*, como anuncia el propio poema: «necdum erant abyssi, et ego iam concepta eram». Para la rima *-eta/-ecta*, véase el epígrafe dedicado al estudio ecdótico.

⁹³ Que, en última instancia, remite a Ct 3,11.

⁹⁴ «El Apóstol (1 Cor. 15, 45) presenta a Cristo como nuevo Adán, por *cuya obediencia serán muchos hechos justos, como por la desobediencia del primero muchos fueron hechos pecadores* (Rom. 5, 19), y en el cual todos serán vivificados, como en el primero mueren todos (1 Cor. 15, 21). Pues bien, los Padres completaron el paralelismo paulino entre Adán y Cristo, poniendo al lado de ambos a Eva y a María, de tal modo que el lugar ocupado por Eva junto a Adán en la ruina del género humano, lo ocupa María al lado de Cristo en la obra de la redención. El primero que explícitamente llama a María nueva Eva es San Justino) (Alastruey 1952: 159). Véase también Burghardt (1964: 488-499).

⁹⁵ También proveniente de una antífona: «Post partum virgo inviolata permansisti dei genetrix intercede pro nobis».

50 *Ave Stella matutina*»⁹⁶.

Tornada

Yo no demando jubón,
ahunque no falta copdicia,
mas antes pido perdón,
templando como lladrón

55 delante de la justicia.

APARATO CRÍTICO

2 tierra] terra 74*LV | 20 spinas] espinas 74*LV | 32 escribirle] escriuir la 74*LV | 35 pulchra es] est pulcra 74*LV | 42 et sponsa] est sponsa 74*LV

Bibliografía

- Alastruey, Gregorio (1952): *Tratado de la Virgen santísima*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Burghardt, Walter J. (1964): «María en el pensamiento de los Padres orientales», in Juniper B. Carol (ed.), *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 488-547.
- Cerdá y Rico, Francisco (1778): «Notas al Canto del Turia», in Gaspar Gil Polo, *La Diana enamorada, cinco libros que prosiguen los VII de Jorge de Montemayor*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha, pp. 267-523.
- CICA = *Corpus informatizat del Català Antic*. Universitat Autònoma de Barcelona <<http://cica.cat/>> [Consulta: 12/06/2023].
- CORDE = *Corpus Diacrónico del Español*. Real Academia Española <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [Consulta: 12/06/2023].
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- Ferrando Francés, Antoni (1978): *Narcís Vinyoles i la seua obra*. València: Universitat de València.
- Ferrando Francés, Antoni (1983): *Els certàmens poètics valencians*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Forteza Oliver, Miquela (2011): *Los orígenes de la imprenta en Mallorca*. Palma: Objeto Perdido Ediciones.
- Fuster, Joan (1968 [1962]): «Lectors i escriptors en la València del segle xv», in *Obres completes*, 1. Barcelona: Edicions 62, pp. 317-390, 2ª ed.
- Fuster, Justo Pastor (1827): *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmendadas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia: Imprenta y Librería de José Ximeno.
- Gómez Redondo, Fernando (2013): «El “adónico doblado” y el verso de arte mayor». *Revista de Literatura Medieval* 25, pp. 53-86.
- Guarner, Luis (ed.) (1974): *El primer incunable español. Les trobes en lahors de la Verge Maria. Edición facsímil del único ejemplar conocido*. Valencia: Instituto Nacional del Libro Español.
- Hamlin, Cinthia María / Grasso, Ludmila (2022): «Los poemas en arte mayor castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV): problemas ecdóticos, interferencias lingüísticas y edición crítica». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 11, pp. 148-211. DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.04>.
- McKerrow, Ronald B. (1998): *Introducción a la bibliografía material*. Madrid: Arco/Libros.
- Manzarbeitia Valle, Santiago (2009): «El árbol de Jesé». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1/2, pp. 1-8.
- Martí Grajales, Francisco (1894): «Introducción», in *Primer libro impreso en España. Les Trobes en lahors de la Verge Maria, publicadas en Valencia en 1474 y reimpresas por primera vez*. Valencia: Librería de Pascual Aguilar, pp. 11-92.
- Martos, Josep Lluís (2012): «Un impreso poético en el cancionero manuscrito EM6: el pliego suelto 99*RN y el *Cancionero General*». *Letras* (Buenos Aires) 65-66, pp. 243-254.
- Martos, Josep Lluís (2013): «Variantes y variaciones interpoemáticas: de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* a la *Lahor de la Verge* de Joan Roís de Corella». *Revista de Literatura Medieval* 25, pp. 135-164.
- Martos, Josep Lluís (2018): «Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante», in Andrea Zinato y Paola Bello mi (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como / Pavia: Ibis, pp. 523-533.
- Martos, Josep Lluís (2019a): «Materialitat i errors de composició d'un incunable poètic (b²/87FD): la rendibilitat ecdòtica». *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 6, pp. 165-184. DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.6.15318>.
- Martos, Josep Lluís (2019b): «Estructura de un incunable poético: la *Obra de la Sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu*». *Hispanófila* 187, pp. 145-162. DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0059>.
- Martos, Josep Lluís (2019c): «Los ejemplares del incunable poético 87FD», in María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 753-768.
- Martos, Josep Lluís (2021): «*Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu* (Valencia, Lambert Palmart, 1488): estudio material de un incunable perdido». *Revista de Literatura Medieval* 33, pp. 133-161. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.91080>.
- Martos, Josep Lluís (2022a): «Contenidos y génesis de un incunable perdido: *Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu*», in Anna Isabel Peirats Navarro (ed.), *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 135-166.
- Martos, Josep Lluís (2022b): «La *Glossa sobre l'Ave Maria molt devota* del Natzaré: transmissió textual, *collatio* subjacent i edició crítica». *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 19, pp. 241-280. DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.19.24475>.

⁹⁶ Ferrando Francés (1983: 313) alude a las letanias marianas como fuente para este pasaje. Para la rima *-igna/-ina*, véase el epígrafe dedicado al estudio ecdótico.

- Martos, Josep Lluís (2022c): «La *Salve Regina* de Juan del Encina i de Miquel Ortigues: la oración como traducción poética». *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad* 4, pp. 191-211. https://doi.org/10.46583/specula_2022.4.1075.
- Martos, Josep Lluís (2023): *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert («Medievalia Hispánica», 37). DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693958>.
- Martos, Josep Lluís (en prensa): «L'obra poética de Francesc Barceló», in Marinela Garcia *et al.* (eds.), *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Massó i Torrents, Jaume (1913-1914): «Bibliografía dels antichs poetes catalans». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 5, pp. 2-276.
- Massó i Torrents, Jaume (1932): *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1. Barcelona: Editorial Alpha.
- Riquer, Martí de (1964): *Història de la literatura catalana*, 3. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez, Josep (1747): *Biblioteca valentina*. Valencia: Joseph Thomàs Lucas, impressor.
- Sanchis Guarner, Manuel (1974): «Estudi preliminar», in *Les trobes en lahors de la Verge Maria (València, 1474)*. València: Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, pp. XI-LII.
- Sanchis Guarner, Manuel (1979): «Estudi preliminar», in *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. València: Vicent García Editors S. A., pp. 5-63.
- Torres Belda, Josep Maria (1874): «El primer libro impreso en España». *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia* VIII/88 (30 de enero), pp. 44-50.
- Twomey, Lesley (2008): *The Serpent and the Rose. The Immaculate Conception and Hispanic Poetry in the Late Medieval Period*. Leiden / Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004165953.i-314>
- Valero Moreno, Juan Miguel (2016): «Las formas estróficas», in Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la Métrica castellana*. Cilengua: San Millán de la Cogolla, pp. 502-540.
- Wittlin, Curt J. (1995): «Un text inèdit de Joan Roís de Corella: *La visió a la porta de la Senyora Nostra de Gràcia*, del 1487». *A Sol Post* 3, pp. 257-268.
- Ximeno, Vicente (1747-1749): *Escritores del Reyno de Valencia cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el MDCCXLVIII*. Valencia: Imp. Josep Estevan Dolz, 2 vols.