

VARIANTES Y VARIACIONES
INTERPOEMÁTICAS: DE LA *VIDA DE LA
SACRATÍSSIMA VERGE MARIA* A LA *LAHOR DE
LA VERGE* DE JOAN ROÍS DE CORELLA*

Josep Lluís MARTOS
Universitat d'Alacant

Joan Roís de Corella cuenta con un corpus de diecinueve poesías y otras quince incluidas en sus textos en prosa. Todas ellas excepto una se conservan en testimonio manuscrito y sólo cinco lo hacen en impreso: las tres composiciones religiosas independientes y dos que forman parte de la *Istòria de Josef. La Resposta de mestre Corella, ab rims estrams, en lahor de la Verge Maria, tirant a la joya (Lahor)* es, precisamente, el único poema cuyo testimonio se recoge sólo en un cancionero impreso: el valioso incunable de les *Trobes o Lahors de la Verge Maria*¹. Estas treinta y cuatro composiciones de Roís de Corella tienen una extensión muy diferente, que abarca desde el dístico del epitafio de Raquel hasta los 184 versos de *La vida de la sacratíssima Verge Maria (Vida)*. Los textos marianos son, de hecho, los poemas más extensos, ya que la *Lahor* cuenta con 66 versos y la *Oració a la sacratíssima Verge Maria, tenint son fill Déu, Jhesús, en la falda, devallat de la creu* se compone de 56; y, aunque la *Oració a la Mare de Déu* incluida al final del *Triumpho de les dones* es tan sólo de 18 versos, se trata del segundo poema más extenso entre los que forman parte de obras en prosa.

El poema de la *Vida* se conserva materialmente en tres testimonios²: el *Cançoner de Maians*³ y las dos ediciones de *Lo Primer del*

* Este trabajo se enmarca en el proyecto FILO/FFI2011-25266 del Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Véase Francisco Martí Grajales, *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, 1894; Luis Guarner, *Les Trobes en lahors de la Verge Maria. Primer incunable español*, Valencia, Patronato Nacional del V Centenario de la Imprenta, 1974; Manuel Sanchis Guarner (ed.), *Les trobes en lahors de la Verge Maria (València, 1474)*, València, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, 1974; Manuel Sanchis Guarner (ed.), *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, València, Vicent García Editors S. A., 1979 (si no indico lo contrario, todas las citas de Sanchis Guarner provienen de la obra de 1979); y Antoni Ferrando Francés, *Els certàmens poètics valencians*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983 (especialmente pp. 157-344). Sólo se conserva un ejemplar de este incunable, custodiado en la Biblioteca Universitària de València, con signatura CF/1, a la cual llegó procedente del Convento de Sant Domènec tras la desamortización.

² Hago el matiz de la materialidad, porque uno de ellos puede considerarse un testimonio latente bajo la redacción de la *Lahor*, que, a pesar de encontrarse hoy perdido, emerge parcialmente de la comparación de las versiones de la *Vida* con este poema de certamen.

³ Josep Lluís Martos, «El *Cançoner de Maians* (BUV MS 728): un cançoner d'autor de

Cartoixà –el incunable del 13 de abril de 1496 y el impreso del 16 de octubre de 1518. Las versiones manuscrita e impresa presentan unas diferencias notables que han llevado a Miquel i Planas a considerarlas como fruto de dos redacciones diferentes del autor⁴, hipótesis que se había aceptado unánimemente durante un siglo, hasta que justifiqué que buena parte de estas variantes se debieron de originar en el proceso editorial, de manera que, en realidad, muchas de ellas eran intervenciones ajenas a Corella⁵. La *Vida* nos ofrece, por lo tanto, una riquísima casuística para ilustrar claros ejemplos de variantes de imprenta, ya que, además, permite, por su extensión, la reflexión ecdótica, algo no siempre fácil en los textos poéticos. Sin embargo, hay un aspecto de la peculiar transmisión textual de este poema que todavía no se ha tenido suficientemente en cuenta y que viene a completar el análisis de la reescritura del más extenso de los poemas de Joan Roís de Corella: llevando al extremo su tendencia al reaprovechamiento de materiales propios, construye la *Lahor* a partir de la *Vida*, con hemistiquios y versos incluso idénticos, que justifican que la primera llegue a considerarse una versión reducida de la segunda.

Si tenemos en cuenta que el *Cançoner de Maians* es posterior a 1482⁶ y que el incunable es de 1496, es evidente el interés de un poema que, una o dos décadas antes, en 1474, había utilizado como fuente ya entonces una versión manuscrita de la *Vida* que dejó en él huellas textuales claras. Esta fecha se establece, por lo tanto, como *terminus ante quem* para la composición original, un dato que no

Joan Roís de Corella», en *Miscel·lània Arthur Terry*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 93-113 («Estudis de Llengua i Literatura Catalanes», 39); Josep Lluís Martos, «La génesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el *Cançoner de Maians*», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, A Coruña, Editorial Toxosoutos-Università di Padova, Universidade da Coruña, 2001, pp. 313-328; Josep Lluís Martos, «El *Còdex de Cambridge*, el *Cançoner de Maians* y el *Jardinet d'orats* a través de la obra de Roís de Corella», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, Londres, Queen Mary-University of London, 2005, pp. 113-140 («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 43).

⁴ «Hem donat per primitiva la lliçó manuscrita y per definitiva la estampada en *Lo Primer del Cartoixà*, en primer lloc perquè aquesta estampació és evidentment posterior a la formació d'aquell volum manuscrit de les *Obres de Mossèn Corella*; y en segon lloc, perquè'l caràcter de les variants qui apareixen en el text imprès, revela prou clarament quin fou el propòsit de l'autor al modificar alguns dels versos de la *Vida de la Verge*: aquest propòsit no fou altre que l'evitar algunes ambigüitats de concepte, qui haurien pogut fins ésser titllades d'irreverència, si algun comentarista repelós hagués fet propòsit d'impugnar els rims, per altra part rublerts de noble y alta inspiració, de Mossèn Corella», Ramon Miquel i Planas (ed.), *Obres de J. Roïç de Corella*, Barcelona, Casa Miquel-Rius, 1913, p. LXXVI.

⁵ Josep Lluís Martos, «*Un ascle* en l'edició crítica de la poesia de Joan Roís de Corella», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, ed. Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, 2007, pp. 863-871 (véanse pp. 866-867); Josep Lluís Martos, «Variantes y variaciones en la imprenta: *La vida de la sacratíssima Verge Maria* de Joan Roís de Corella», en prensa.

⁶ Tal vez confeccionado, incluso, a raíz de la muerte de Corella en 1497 o en fechas cercanas, Josep Lluís Martos, «Fechas para la datación del *Còdex de Cambridge*», *Crítica del Testo*, 9/3 (2008), pp. 87-108 (véase p. 105).

es baladí para entender la cronología de la producción literaria de Joan Roís de Corella. A pesar del peligro que la reescritura del poema supone para un proceso de crítica textual –por lo que no deben considerarse las lecciones de la *Lahor* como variantes de la *Vida*–, el original subyacente puede aportar datos interesantes no sólo para la fijación del poema de certamen, sino que éste ayuda a confirmar las lecciones originales, que en bastantes casos presentan variación. Y eso es así porque la fuente de la *Lahor* es el original de autor de la *Vida*, ya que Roís de Corella, como es lógico, utilizó su propia copia. De esta manera, la coincidencia de algunas de las variantes de la *Vida* con los versos o hemistiquios reaprovechados en la *Lahor* justifica su reconocimiento como lección original y, en principio, releva la otra al aparato crítico, por tratarse, probablemente, de contaminaciones posteriores, la mayoría de ellas producidas en la imprenta, aunque no podemos descartar variantes de copista o, incluso, variantes de autor tardías, que, en cualquier caso, serían ejemplos muy puntuales. Aquí radica, por lo tanto, el objeto de este trabajo, centrado, en primer lugar, en determinar el grado de relación entre ambas composiciones, a partir del estudio de las lecciones compartidas por la *Lahor* y las distintas versiones de su fuente; con esto, en segundo lugar, se podrá determinar en algunos casos la antigüedad y originalidad de algunas variantes, que, evidentemente, no se generaron en la preparación de la *Vida* para la imprenta, sino, al menos, veinte años antes y de mano de Joan Roís de Corella, por lo que debemos considerarlas como lecciones originales, de autor.

JOAN ROÍS DE CORELLA EN EL CERTAMEN DE 1474

Aunque es cierto que Corella no es ajeno a la técnica de reaprovechamiento de imágenes, sentencias, estilemas y secuencias más o menos amplias, a la cual nos tiene muy acostumbrados en su prosa⁷, estos mecanismos se intensifican en la *Lahor*, probablemente por la combinación de tres factores: la premura de la convocatoria, el compromiso en la participación y, tal vez, la sugerencia de recurrir a esta técnica de *abreviatio* por parte de los organizadores, para asegurarse la participación de algún poeta de renombre.

⁷ Josep Lluís Martos, «“Amor és tal que, si us obre la porta, / tart s’esdevé que pels altres la tanque”»: una reinterpretació de la *Tragèdia de Caldesa*», en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 3, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005 («Symposia Philologica», 12), p. 1147-1167. No se dan demasiadas muestras de esta circunstancia en su poesía porque, probablemente, se han conservado muchos menos versos de los que llegó a producir; a pesar de ello, el *Plant d’amor* bien podría ser una reelaboración de la esparsa «Des que perdí a vós, déu de ma vida». De hecho, ambos poemas no coexisten en el *Cançoner de Maians* y, si no se trata de una mera casualidad, esto podría ser un síntoma de que la versión primera quedó relegada, más aún siendo este cancionero cercano a los materiales originales del autor.

El primer argumento es evidente, porque, si tenemos en cuenta que el *llibell* o *cartell* de la convocatoria se publicó el 11 de febrero y que el veredicto se leyó el 25 de marzo, los poetas dispusieron de poco más de un mes para su elaboración y Corella, por entonces y sin abandonar su prosa literaria en el ejercicio teológico y cívico⁸, ya estaba centrado en otros aferes⁹. Más aun porque no tenía necesidad de participar en él ni por optar al premio¹⁰, ni por un reconocimiento literario, ni como medio para la difusión de su obra, pero sí como parte de una fiesta ciudadana¹¹, con carácter institucional, puesto que estaba organizada por el virrey de Valencia:

Els actes públics de celebració, festes en definitiva, encaixaven encantadorament en el ritme fàcil i sumptuari de la vida ciutadana. De més a més, aquell sistema de competició poètica ofería moltes facilitats als versificadors de vocació dèbil o de capacitat restringida. Hi hagué aleshores molts poetes que només eren poetes de certamen, i potser n'hi hagué més encara que solament van escriure de manera ocasional, seduïts pel premi o per la satisfacció de vanitat que la cerimònia hi brindava. D'altra banda, el certamen comportava una publicitat, fugaç però àmplia, de les obres. El poeta tenia al seu davant una oportunitat d'exhibició que no li donaven el llibre imprès ni el manuscrit. I la consideració social que, en un grau major o menor, es guanyava amb les petites victòries literàries, devia contribuir a l'apassionament dels participants. Tot plegat, és clar, havia d'afavorir una producció més aviat mediocre¹².

Que Corella no era un poeta que optaba al premio, al menos por iniciativa propia, es algo evidente, como tampoco debió de hacerlo en el certamen immaculista en prosa de 1487, cuya aparición en el

⁸ «L'obra piadosa de Corella no té el rigor i la profunditat intel·lectual que hom podria esperar d'un mestre en Teologia» (Ferrando, *op. cit.*, 170), entendido esto en relación a su obra poética y su obra de creación conservada.

⁹ Valga como ejemplo el rechazo de Corella a participar como juez en la *Qüestió moguda per mossén Fenollar, prevere, a En Verdansa i a En Vilaspinosa, notaris, la qual qüestió és disputada per tots e d'aquells sentenciat per Miquel Stela*, que tuvo lugar por aquellas mismas fechas. Aunque en este caso se trataba de poesía profana, ilustra su alejamiento de este tipo de literatura y de sus cenáculos de producción, independientemente de su relación personal con todos los participantes. En cierto modo, esta manera de actuar podría responder a su abandono relativo de la literatura de creación, que sólo daba frutos en compromisos socio-literarios de este tipo, o bien en su ejercicio profesional como teólogo, y pienso, fundamentalmente, en sus sermones, que debían de ser preparados previamente por escrito, como demuestra la noticia que tenemos de alguno de ellos en el *Cançoner de Matians*, del cual fueron arrancados, Josep Lluís Martos, «La literatura perdida de Joan Roís de Corella: les fonts», *Caplletra*, 45 (2008, tardor), pp. 93-112.

¹⁰ Y para ello no era importante que tuviese un valor simbólico o crematístico, Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹¹ «La gent llegiria més o llegiria menys; però és un fet que tenia la "literatura" a l'abast de la mà», Joan Fuster, «Lectors i escriptors en la València del segle xv», en *Obres completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, 1968, pp. 317-390 («Clàssics Catalans del Segle xx»), véase p. 330.

¹² Fuster, *op. cit.*, pp. 367-368. Véase también Ferrando, *op. cit.*, pp. 137-138.

incunable resultante debió de responder a un criterio de autoridad, ya que sólo se incluyó el *introit*, la *sentència* y la obra ganadora, de Bartomeu Dimas, acompañados de la *Visió a la porta de la Senyora Nostra de Gràcia* de Corella¹³ y de un sermón de Antoni Canals sobre el tema, predicado en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona¹⁴. La participación en el acto fue a sugerencia del organizador Ferrando Dieç¹⁵, como se encarga de indicar Corella al inicio de su obra¹⁶, de la misma manera que debió de ocurrir en esencia con Lluís Despuig y Bernat Fenollar en el certamen de 1474¹⁷, a pesar de los matices.

El papel preponderante de Corella ya en el contexto socio-literario de entonces se evidencia en la colocación de su poema al inicio del incunable de las *Trobes*, únicamente precedido por el de Jordi Centelles, hijo del primer Conde de Oliva¹⁸, y por el *llibell* del certamen. Si se quería alcanzar la repercusión socio-literaria que esta justa poética llegó a tener, no se podía prescindir de la participación de Joan Roís de Corella, ni éste podía dar una negativa por respuesta a Lluís Despuig, que no sólo era virrey del Reino de Valencia, sino también maestro de la orden de Santa de María de Montesa desde 1453 hasta 1482¹⁹, a la cual perteneció Manuel Roís de Corella, el hermano mayor de Joan, desde antes del 15 de enero de 1456 hasta su muerte²⁰. Es evidente, por lo tanto, que los Roís de Corella debieron de tener

¹³ Un texto con ecos de la *Sepultura de Franci Aguilar*, una prosa hecha sólo cinco años antes, con motivo de la muerte de este noble valenciano en la campaña de Málaga de 1482. Para la edición crítica, véase Curt J. Wittlin, «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 (1995), pp. 257-268.

¹⁴ Ferrando, *op. cit.*, pp. 535-539.

¹⁵ Probablemente, como una colaboración especial (Ferrando, *op. cit.*, p. 537) que abriera o cerrara la jornada del certamen, o bien que acompañara la lectura de la sentencia.

¹⁶ «Servint e satisfent al noble reverent mossén Ferrando Dieç».

¹⁷ Y no olvidemos que dos de los tres jueces –Joan de Pròxima y Lluís de Castellví– eran nobles participantes en la tertulia en casa de Berenguer Mercader (Ferrando, *op. cit.*, p. 159), que Corella literaturizó en su *Parlament*, y por lo tanto muy cercanos a él, como lo fueron Despuig y Fenollar. Para la edición crítica de esta obra, véase Josep Lluís Martos (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alicante-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2001 («Biblioteca Sanchis Guarner», 55).

¹⁸ «Aquesta preferència no té cap fonament literari. Segurament Fenollar, que devia conèixer molt bé el bregós canonge de la Seu, pensà, no sense humor, que una manera d'afalagar-lo i deixar-lo content era reproduir la seua obra en primer lloc. A això contribuï, sens dubte, la condició aristocràtica de Don Jordi», Ferrando, *op. cit.*, p. 168; véanse también las pp. 121-122.

¹⁹ «El dia 2-I-1473 feia la seua entrada a València el nou virrei fra Lluís Despuig, Mestre de l'Orde de Montesa. Tres dies després jurava el seu càrrec. El seu nomenament coronava una llarga vida al servei de la Corona d'Aragó. Ja el 1448, Alfons *el Magnànim* li havia encarregat la negociació d'una concòrdia sobre jurisdiccions amb el rei castellà Juan II. Enviat després a Milà i Siena, l'il·lustre militar xativí establí un gran programa de defensa comuna davant l'exèrcit francès. El 1462, Despuig assumí la defensa de Girona, assetjada per les tropes de la Generalitat, que s'havia envoltat contra Joan II. El càrrec que acabava de jurar no era sinó el reconeixement i la recompensa reials pels nombrosos serveis militars i diplomàtics que havia prestat a Alfons *el Magnànim* i Joan II», Ferrando, *op. cit.*, p. 157.

²⁰ Que tendria lugar antes del 24 de noviembre de 1466, Jaume J. Chiner, «Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort», *Caplletra*, 15 (1993, tardor), pp. 49-62, véanse pp. 54 y 55, n. 13.

relaciones estrechas con Despuig, no sólo en calidad de miembros de la nobleza, sino por la presencia del primogénito de los hermanos en esta orden militar, de la que formó parte como caballero, más allá de que llegase a tomar los hábitos²¹.

«Atés el caràcter reial del càrrec que ostentava el promotor del certamen Lluís Despuig, la participació en una festa literària tan “oficial” era quasi obligada per a tota una sèrie d’aristòcrates, eclesiàstics i metges»²², para lo que Bernat Fenollar debió de ser una pieza clave, puesto que la mayoría de los poetas que participaron en este certamen eran cercanos a él²³. Elegido por Despuig como maestro de ceremonias y encargado de redactar la convocatoria y la sentencia, se convirtió en «l’home idoni per a tal missió, i cal dir que hi reeixí plenament. Amic de tothom, sabé aglutinar els diversos poetes, no sols de vària condició social sinó també de diferent categoria artística i distint grau de professionalitat»²⁴.

Es probable que fuese Fenollar mismo quien –en su afán de dotar al certamen con la presencia de Joan Roís de Corella y de convocar el mayor número de poetas de un cierto renombre, teniendo en cuenta el carácter de gran fiesta cívica y religiosa previsto– le sugiriese la posibilidad de refundición de la *Vida* en un poema «en cobles cinc, endreça o torna[da]», como se estableció en el *cartell* (v. 27). No deberíamos descartar esta posibilidad, por dos razones, esencialmente: porque esta técnica es extraña en la obra corellana, al menos en tal grado de aplicación, y porque otros poetas recurrieron a ella en este mismo certamen y, entre ellos, Jaume Roig, que «presenta alguns fragments quasi literalment calcats de diversos versos marians de

²¹ Años más tarde, Corella dedica el *Cartoixà* al caballero Jaume del Bosch, comendador de Onda y también hermano de la orden de Santa María de Montesa.

²² Ferrando, *op. cit.*, pp. 167-168.

²³ Al menos los de categoría literaria y social, porque hubo espontáneos que participaron en la fiesta cívica que supuso este certamen con las intenciones descritas por Fuster. Tal vez, muchas de estas composiciones de poetas circunstanciales no llegaron a imprimirse y, en ese caso, podemos hacernos una idea del éxito de convocatoria, que debió de ser incluso mayor: «la manca d’altres notables poetes contemporanis, com Pere Vilaspinosa, Miquel Estela o Joan Escrivà i les referències que llegim a la introducció o cloenda de les impressions de diversos certàmens de l’època, ens fan sospitar que el nombre de poetes devia ser probablement major», Ferrando, *op. cit.*, p. 166. Para los cuarenta poetas cuyas composiciones se incluyen en la edición del certamen, véase Martí Grajales, *op. cit.*, y *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1927; Sanchis Guarner, *op. cit.*; y Ferrando, *op. cit.*, pp. 166-220.

²⁴ Sanchis Guarner, *op. cit.*, p. 18. Sin embargo, este poder de convocatoria debió de convertirse en un arma de doble filo, porque, dado la presencia de figuras tan notables y ante la calidad indudable de algunas de las obras, se optó por conceder el galardón a la Virgen María, la verdadera ganadora del certamen, no sin cierto tono de humor (Guarner, *op. cit.*, p. 22), pero también derivada de esa «politiqueta interna dels certàmens» de la que hablaba Joan Fuster, *op. cit.*, p. 374: «No haurà d’estranyar-nos, crec, que tot això reposés sobre una base de mesquineses, de recels i de rivalitats personals, lògica pel seu mateix emmarcament tan local. “*Genus irritabile...*”: però més irritable, encara, quan els prestigis domèstics hi trobaven la manera d’amidar-se els uns amb els altres», *ibid.*, p. 372.

l'*Espill*, la seua gran i pràcticament única obra literària»²⁵. El caso de Bernardí Vallmanya es, incluso, más peculiar, porque hace suyo un poema de Joan Garau, que abrevia para adaptarlo a la estructura requerida por las normas del certamen²⁶. Aunque no se trata de casos tan evidentes, Antoni Ferrando considera que el notario valenciano Berenguer Cardona²⁷ y el platero castellano Pere de Civillar²⁸ podrían haber recurrido a esta misma técnica reduccionista de materiales previos propios o ajenos. Lo cierto es que dos de los personajes que Bernat Fenollar pudo tener más interés en que participaran –Joan Roís de Corella y Jaume Roig– recurrieron a esta técnica y eso parece demasiada casualidad, más aun si también lo hicieron otros poetas, por lo que pudo ser una tónica incluso más extendida. Por otro lado, la reutilización de composiciones ajenas podría justificar que la reordenación y refundición de materiales previos se concebía como condición suficiente para la creación literaria, aunque, por lo novedoso del recurso, no deberíamos descartar el desconocimiento inicial del proyecto de edición de las obras presentadas al certamen, cuya participación habrían pensado los poetas que se iba a limitar a la recitación oral.

EL PROCESO DE COMPOSICIÓN DE LA *LAHOR DE LA VERGE*

Además de que ya debía de ser bastante conocida entre el círculo de poetas valenciano, que había respondido en bloque a la convo-

²⁵ Ferrando, *op. cit.*, p. 218. «Alguns fragments semblen fins i tot una adaptació dels versos marians de l'*Espill*. Així, l'expressió "sens ve" (= *sine vae*) i el joc de mots entre "Ave" i "Eva", que apareixen als versos 20 i 26-27, respectivament, del seu poema maríà, també figuren a l'*Espill*: "No fa scura / gens aquell crit / que fon pit / en Patmos bé / l'àguila "ve!" / ... / "Ave debades / l'àngel no dix / ... / capgirant "Eva" (edició Almela, p. 161, ratlles 19-24). Als versos 28-32 de la "resposta" de Roig, també figuren expressions quasi literalment calcades de l'*Espill* (ed. Almela, p. 162, ratlla 29; p. 163, ratlla 2; p. 172, ratlles 22-25), però és sobretot a la sisena estrofa on millor es pot observar aquesta influència (ed. Almela, p. 166, ratlles 1-17)», *Ibid.*, pp. 245-246.

²⁶ «La poesia presentada al certamen de 1474 reproduceix cinc estrofes de les vuit que té l'*Obra de Nostra Dona per mossén Garau* que apareix als folis 312 v., 313 i 313 v. del *Cançoner català de la Universitat de Saragossa*, reducció que Vallmanya va fer per tal d'emmotlar-se a les condicions del cartell. Aquest mossén Garau cal identificar-lo segurament amb el cavaller valencià Joan Guerau, que, el 20-XI-1472, fou nomenat pel futur Ferran el Catòlic "menestral e ferrador" seu [...]. És probable que hagués mort ja el 1474, data del certamen maríà, la qual cosa podria explicar el plagi descarat», Ferrando, *op. cit.*, p. 199.

²⁷ «Les dues composicions ("Sagrat vaxell, archiu sobreycel·lent" i "Mare de Déu, eternalment prevista" que hi va presentar són les úniques mostres de la seua activitat literària. Com que ja era aleshores d'edat molt avançada, no és massa arriscat suposar que molts d'aquests versos podrien haver estat el resultat d'una adaptació d'altres composicions, seues o no, per tal d'emmotlar-se a les bases del cartell. Corella, Bernardí Vallmanya i, segurament, d'altres van fer una cosa semblant», Ferrando, *op. cit.*, p. 180.

²⁸ «La visió celestial que Civillar evoca en la seua obra sembla que era ben coneguda aleshores. Jeroni Sentpere també l'utilitzarà en el *Triumpho y sentència en laor de la Immaculada Concepció de la Puríssima Mare de Déu* del certamen maríà de 1532 (vegeu pp. 849-864). ¿És la poesia de Civillar una adaptació d'alguna altra coneguda composició, com féu Berdardi Vallmanya?», Ferrando, *op. cit.*, p. 202.

catoria²⁹, la *Vida* era demasiado extensa para ser presentada a este certamen; de ahí que se compusiera un nuevo poema, que, a partir de los principales episodios de la vida de María y sus gozos terrenales, conservara la esencia de sus textos marianos: tanto la calidad estética, como su falta de emotividad piadosa³⁰. Ya Miquel i Planas advirtió que esta composición parecía ser un extracto de otra anterior de Roís de Corella hasta el punto de «que sols una dotzena de versos³¹, escassament, de les *Lahors*, poden ésser considerats com a nous; tots els altres, més o menys transformats o invertits, figuren ja en la *Vida*, y són a la manera de les pedres que hom desengasta d'un joiell, per a montar-les en un altre, variant-ne la disposició primitiva»³². Aunque no desarrolló un estudio de la reutilización de materiales previos en este poema de certamen, ni valoró su potencial ecdótico indirecto para la fijación y la transmisión textual de la *Vida*, sí que nos proporcionó los datos técnicos de este proceso de intertextualidad en su edición crítica de la *Lahor*, «indicant ab lletra cursiva els conceptes presos d'aquella, y, en xifres, els versos d'hont procedeixen»³³. No nos puede pasar desapercibido que esta advertencia se refiere a «conceptes» y no exclusivamente a préstamos literales, lo que nos puede dar una idea del tipo de catálogo que se nos proporciona, en el que se mezclan versos y hemistiquios directamente reutilizados, adaptando algunas lecciones para cumplir morfosintácticamente las nuevas necesidades cotextuales, con palabras sueltas que no implican intertextualidad o, incluso, con referencias a tópicos literarios reelaborados completamente en un nuevo verso, que no tiene sentido que se consideren como variantes redaccionales estrictas. Por esta razón, proporciono en apéndice una nueva edición crítica de la *Lahor*, en la que, siguiendo el mecanismo de Miquel i Planas, aunque corrigiéndolo, señalo los versos, hemistiquios o fragmentos de la *Vida* realmente reaprovechados en este poema de certamen. Uso la cursiva para marcar exclusivamente la intertextualidad literal, con independencia de variantes gráficas o fonéticas, e indico entre paréntesis la referencia al verso original de su fuente, tanto para los préstamos exactos como para las refundiciones más o menos leves, que, para ser estrictos, no estarían marcadas en cursiva.

²⁹ Sólo se echan a faltar, fundamentalmente, a Joan Escrivà y a Pere Vilaspinosa.

³⁰ «La “respuesta” de Corella conserva la solemnitat, el preciosisme, la freda bellesa, la perfecció tècnica i el lèxic digne i culte de la versió manuscrita. I també l'absència d'emotivitat religiosa», Ferrando, *op. cit.*, p. 225. Miquel i Planas, sin embargo, considera que estos versos de la *Vida*, hilados para construir este poema de certamen, son «inferiors per raó del mateix agomblament d'imatges. Aquestes, en les *Lahors* vénen tant lligades entre si, que no deixin lloc al clar-y-obscur indispensable per a fer-les valdre degudament», Miquel i Planas, *op. cit.*, p. LXXVII.

³¹ En realidad, sólo cinco de ellos (vv. 2, 19, 20, 26 y 43) son completamente nuevos según lo que se justifica en este trabajo, aunque alguno de ellos incluso tiene ecos de otras composiciones marianas de Roís de Corella.

³² Miquel i Planas, *op. cit.*, p. LXXVII.

³³ Miquel i Planas, *op. cit.*, p. 402.

La metáfora del editor de Corella describe perfectamente el mecanismo usado en la elaboración del poema que se presenta al certamen mariano de 1474: esas piedras preciosas que se extraen de una joya para formar otra diferente son los versos y hemistiquios, que se convirtieron en piezas de un puzle que, reordenadas, dieron lugar a una composición nueva sobre el mismo tema y, de ahí, la facilidad de la operación. Tratándose de un poema, el reaprovechamiento de materiales previos permitía disponer de versos o hemistiquios con estructuras métricas cerradas: decasílabos con cesura en la cuarta sílaba y acentos rítmicos, sobre todo el de la sexta sílaba, que caracterizaba la poesía de Joan Roís de Corella, italianizante en este aspecto³⁴. Es esto lo que justifica que, cambiados de orden en mayor o menor medida, se extraiga de la *Vida* una misma secuencia de versos sobre un tópico determinado y se utilice en el nuevo poema, sin prácticamente modificaciones. De hecho, un tercio de los versos de la *Lahor* –22 de los 66 que la forman– son duplicaciones exactas³⁵ de otros que Corella había creado antes para el más extenso de sus poemas:

VERSOS COMPLETOS

	<i>LAHOR</i>	<i>VIDA</i>
ha pres bandeig d'aquest món ydolatre	v. 4	v. 67
Guiant-vos Déu per una dreta senda	v. 6	v. 11
passàs lo port sens pagar a l'entrada	v. 7	v. 10
vos elegí perquè li fósseu mare	v. 12	v. 4
a Déu servint de frescha nova fruyta	v. 16	v. 14
dins en lo clos de vostra mare casta	v. 17	v. 15
Vida dels morts, dels esmortits alquermes	v. 25	v. 137
senyors e reys, del món prínceps il·lustres	v. 28	v. 84
mirant l'engast, Jhesús, en vostra falda	v. 29	v. 87
adoren-vos, mare de Déu e filla	v. 30	v. 88
ab tal dolor, que nostre cor vol rompre	v. 35	v. 95
aquell Déu gran que tot lo món governa	v. 40	v. 104
que'n Natzaret se mostra lo pou fondo	v. 44	v. 109
d'on Jhesucrist, ver Déu, portava l'aygua	v. 45	v. 110

³⁴ «Alguns poetes valencians de la darrerria del segle xv, tot i respectar la vella poètica d'ascendència provençal i seguir accentuant la quarta síl·laba i fent cesura al seu darrere, accentuen també la sisena síl·laba de tal forma que l'accentuació del vers queda emmotlada a la manera italiana i la cesura hi resulta quasibé imperceptible. Aquest tipus de versos –prou anteriors a la introducció en la literatura castellana de l'*endecasillabo* italià amb accent a la sisena, duta a terme pel barceloní Joan Boscà l'any 1525– ha estat detectat en poemes de Joan Roís de Corella i de Narcís Vinyoles; creu Martí de Riquer que tal accentuació italianitzant, potser seria inconscient en els versos de Corella» (Sanchis Guarner, *op. cit.*, p. 22), algo esto último de lo que dudo por su relativa sistematicidad y por la voluntad del ritmo interno incluso en la prosa; véase Lola Badia, «El “Plany dolorós de la reina Hècuba” de Joan Roís de Corella. Restauracions i contextos», en *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, 3, ed. Antoni Ferrando y Albert G. Hauf, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 195-223 («Biblioteca Abat Oliva», 94). Véase también Ferrando, *op. cit.*, pp. 130, 171 y 221.

³⁵ Excepto el verso 7, con una variante que explicaré después.

d'on clar se veu	nunque us dona repulsa	v. 48	v. 128
Per tot lo món	residís en persona	v. 51	v. 134
passant turment	major que tots los martres	v. 52	v. 140
Com no morís,	fon singular miracle	v. 53	v. 139
que l'univers	tot se devia perdre	v. 54	v. 135
sentenciant	lo jutge'n contumàcia	v. 55	v. 136
Mas, al terç jorn,	vos entrà dins la cambra	v. 56	v. 149
cobrat l'esmalt	de vostre bell vericle	v. 57	v. 150

De este catálogo, destacan dos aspectos, más allá del meramente cuantitativo: por un lado, se evidencia una cierta linealidad en el reaprovechamiento de versos, algo lógico también si tenemos en cuenta que la secuencia narrativa interna de ambos poemas viene marcada por los hechos de la vida de María; por otro lado, la presencia de versos completos se intensifica hacia la segunda mitad de la *Lahor* y, en especial, en la última estrofa y parte de la anterior³⁶. Ambos datos parecen concluir que Corella construyó el nuevo poema siguiendo linealmente el modelo de una manera más o menos improvisada³⁷, refundiéndolo en mayor medida en los primeros versos y condensando los contenidos hacia el final, sin generar fragmentos nuevos que los engarzarán³⁸, una técnica que, sin embargo, sí que retoma en la *tornada*. En esta misma línea, la insólita extensión de las estrofas, formadas por 12 versos³⁹—cuando Corella, acostumbrado a la octava, no había sobrepasado la décima en ninguna de sus composiciones independientes⁴⁰, parece responder a esos mismos factores⁴¹: la dificultad de sintetizar un poema de 184 versos en tan sólo cinco estrofas y una tornada. A pesar de ello, la tarea le debió de resultar bastante más fácil que componer un texto completamente nuevo atendiendo a aspectos métricos y rítmicos.

³⁶ Tal vez con esto deba de relacionarse que Antoni Ferrando (*op. cit.*, p. 225) valore las dos primeras estrofas como «estèticament les millors», puesto que su grado de refundición es mayor.

³⁷ Como es lógico, esta primera versión se revisó inmediatamente y tal vez en ese proceso se cambiaron algunos versos por otros, de lo cual podrían ser una huella aquellos que no siguen el orden lineal de la fuente.

³⁸ Estos enlaces alargaban el texto y Corella no disponía de demasiado espacio para concluir el poema; el hecho de que esta técnica se intensifique al final demuestra que se trata de una decisión más o menos improvisada a mitad del proceso inicial de composición.

³⁹ Aunque fue el único que presentó este estrofismo en el certamen de 1474 (Ferrando, *op. cit.*, p. 222), llegó a influir en poemas posteriores, porque Baltasar Joan Balaguer (*Ibid.*, pp. 518-521) lo aplica a su composición presentada al certamen sobre la Inmaculada Concepción de 1486, «que recorda molt de prop Roís de Corella, no solament pels mots amb què clou els versos, sinó també per les imatges del món de la pintura a partir de les quals basteix tota la composició», Josep Pujol, «Els versos estramps a la lírica catalana medieval», *Llengua & Literatura*, 3 (1988-1989), pp. 43-87 (p. 81).

⁴⁰ A pesar de que sí que habían alcanzado los 14 versos las estrofas de los poemas de la *Tragèdia de Caldesa* y, precisamente, la *Oració* a María que cierra el *Triümpfo de les dones*.

⁴¹ Insólita también entre los poemas presentados al certamen, que «mantenen regularment la fidelitat a la mètrica inveterada», Sanchis Guarner, *op. cit.*, p. 22: estrofas de ocho versos decasílabos con acento en la cuarta sílaba, seguida de cesura.

Si tenemos en cuenta que hasta ocho versos más, con alguna variante de mayor o menor entidad, podrían considerarse también como préstamos, estaríamos hablando de que casi medio poema de la *Lahor* se construye a partir de versos completos de la *Vida*, un dato que evidencia la manera de actuar de Joan Roís de Corella y el grado de dependencia textual de un material previo, que sobrepasa los límites de *auto-intertextualidad* a que nos tenía habituado en el resto de su producción⁴², a pesar de lo cual esta composición fue una de la mejores que se habían presentado al certamen, como ha puesto de manifiesto la crítica⁴³:

LAHOR

Usant de seny, fes vot seríeu verge (v. 15)
 Déu, vostre fill, tingués dins en la claustra
 (v. 21)
 Aprés, fogint, lo fogís en Egipte (v. 34)
 Vós lo tornàs set anys aprés l'exili (v. 41)
 per fer servey a vós, Nostra Senyora
 (v. 46)
 tenint als peus los ceraffs per estrado
 (v. 60)
 ab cors pus clas que relluent carvoncle
 (v. 65)
 emperadriu, sient a la part drete (v. 66)

VIDA

ab seny perfet votant seríeu verge (v. 16)
 Déu infinit, tancant dins en la claustra
 (v. 44)
 per lo desert, fogint-lo en Egipte (v. 94)
 Set anys aprés lo tornàs de l'exili (v. 105)
 per fer servey a vós, humil serventa
 (v. 111)
 als vostres peus los serafs per estrado
 (v. 182)
 ab cors pus clar que lum meridiana
 (v. 183)
 emperadriu, sieu a la part drete (v. 181)

Las pequeñas variaciones que sufren los versos originales al pasar a formar parte de la *Lahor* responden, fundamentalmente, a dos razones, de carácter meramente pragmático: la adaptación a un nuevo contexto morfosintáctico (vv. 15 y 60, por ejemplo) o la voluntad de destacar el elogio a María, que era el objeto último del certamen, un rasgo compartido por la *Vida*, pero intensificado en esta composición. A esto último se debe el cambio de «Déu infinit» por «Déu, vostre fill» (v. 21) o el de «humil serventa» por «Nostra Senyora» (v. 46), que inciden en la advocación a María y en la emergencia de su *yo*, que aparece literalmente y que justifica la variante redaccional del verso 41: «Vós lo tornàs set anys aprés l'exili». Los versos 34, 65 y 66 presentan unas variantes de mayor complejidad genética, que,

⁴² Miquel i Planas lo justifica así: «aquesta manera de procedir respòn molt bé al concepte que de la tècnica literaria pogué tenir el nostre escriptor, y, ab ell, la majoria dels seus contemporanis: la retòrica constituïa l'engast, [...] ordenat ab vistes a produir un conjunt harmònic», Miquel i Planas, *op. cit.*, pp. LXXVII-LXXVIII.

⁴³ «Tot i tractar-se d'una refosa feta per tal d'adaptar-lo a les condicions demanades pel certamen, cal dir que el de Corella n'és un dels millors, puix que manté el lluent i cisellat preciosisme i la solemne dignitat, habituals en el poeta, ensems que la seua ampulositat i fredor», Sanchis Guarner, *op. cit.*, p. 27; «Si no va ser adjudicat no fou per manca de composicions notables o de poetes locals de prestigi. El poema de Corella és d'una qualitat estètica remarcable», Ferrando, *op. cit.*, p. 161.

incluso, podrían esconder en algún caso errores y repercutir así en la edición crítica de estos poemas, a los que me referiré más adelante.

Por los mismos beneficios prácticos que justificaban la reutilización de versos completos de la *Vida* en el poema de certamen, se aprovechan hemistiquios en su totalidad, como piezas exactas del nuevo engranaje:

HEMISTQUIOS COMPLETOS	<i>LAHOR</i>	<i>VIDA</i>
per qui la scura boyra	v. 3	v. 66
pus net que·l sol	v. 14	v. 18
com raig de sol per vidre	v. 24	v. 65
lo fill portàs	v. 32	v. 91
veure-us fogir	v. 36	v. 96
Deu anys e dos	v. 61	v. 165

Aunque el ejemplo del verso 36 es la excepción, porque forma parte, con el 35, de una secuencia más amplia que depende literalmente de los versos 95-96 de la *Vida*, los hemistiquios de este catálogo tienden a quedar sueltos porque el contexto lingüístico que los enmarca pierde literalidad en favor de la reescritura poética, que busca la necesaria *abreviatio* para cumplir las normas del certamen. De hecho, ambos poemas desarrollan siempre el mismo motivo sin matices temáticos, a excepción de lo que ocurre en el primero de los ejemplos. Siguiendo el mecanismo de la reescritura de los versos completos, en un grado mayor o menor de refundición, que focaliza a María como objeto de laudo, el hemistiquio «per qui la scura boyra» deja de aplicarse a Jesús como Salvador y focaliza a su madre como estrella que nos guía para sacarnos de la oscuridad:

LAHOR

vós sou l'estel *per qui la scura boyra*
ha pres bandeig d'aquest món ydolatre
(vv. 3-4)

VIDA

De vós naixqué, com raig de sol per vidre,
la vera lum, *per qui la scura boyra*
ha pres bandeig d'aquest món ydolatre,
de vostra carn portant un noble camis
(vv. 65-68)

Este mecanismo, sin embargo y a diferencia de los versos completos, no es el origen de ninguna de las leves modificaciones sufridas por algunos hemistiquios, que suponen variantes redaccionales del autor, no siempre justificadas —aunque sí que lo está en el verso 10— por nuevas necesidades morfosintácticas del contexto, sino por una mera decisión estética o conceptual. Así ocurre en los versos 33 y 59 o, incluso, en el v. 1, si no es que se trataba, por su insignificancia, de una mera variante de copia del autor, por un pequeño fallo mnemotécnico al pasar este hemistiquio de la *Vida* a la *Lahor*, o bien la habría generado de la misma manera el cajista en el proceso de impresión:

LAHOR

de l'etern consistori (v. 1)
 matava tots los vérmens (v. 10)
 lo món de la ley morta (v. 33)
 al cel volant (v. 59)

VIDA

en l'etern consistori (v. 3)
 matant en ells los vérmens (v. 31)
 al món de la ley foscha (v. 92)
 al cel pujà (v. 156)

La funcionalidad de los hemistiquios puede llegar a hacerlos ocupar otro contexto en el verso, por su ductilidad, ya que los primeros, con la acentuación rítmica en la segunda y la cuarta sílaba, funcionan perfectamente en la primera parte del segundo, de manera que los acentos pasan a ser los de la sexta y octava sílaba, a falta sólo de incluir o mantener un *rim de fènix* –a los que me referiré más adelante–, normalmente un trisílabo de acentuación plana, que completaría los dos pies métricos restantes. El caso más evidente de esto, por su literalidad, es el que tiene lugar en la reelaboración del v. 105 de la *Vida* como v. 41 de la *Lahor*, cuyo primer hemistiquio original –«set anys après»– se desplaza a la segunda parte del verso:

LAHOR

Vós lo tornàs *set anys après* l'exili
 (v. 41)

VIDA

Set anys après lo tornàs de l'exili
 (v. 105)

Aunque podría sorprendernos la diferencia cuantitativa entre el número de versos completos reutilizados y el de hemistiquios, que podríamos atribuir a la eficacia de los préstamos más extensos, en realidad los medios versos tienen una funcionalidad mucho más alta de lo que pudiera parecer a primera vista. Para los mecanismos de *abreviatio* en este proceso de reducción del original, engarzar fragmentos independientes mediante la redacción de nuevos contextos resulta mucho menos productivo que unir hemistiquios de versos diferentes para formar otros. Como estrategia reductiva del original, Corella recurre a los versos híbridos, formados a partir de hemistiquios extraídos de dos versos continuos, que desarrollan un mismo motivo:

LAHOR

Partint lo cap de Satanàs en peces (v. 18)

 De l'orient vos feren homenatge (v. 27)

 ffilant, cosint, passant la viha pobra
 (v. 38)

VIDA

Vera Judich, de Satanàs en peces
 partís lo cap, que mort no ns pot ofendre
 (vv. 129-130)
 Al tretzén jorn vos feren omenatge,
 de l'orient portant-vos grans estrenes
 (vv. 82-83)
 hon descançaçs, passant la vida pobra:
 ffilant, cosint, perquè tingués què viure
 (vv. 102-103)

Y en lo convit li fes cuytar miracles (v. 47)	Y en lo convit, perquè vós ho manàveu, Ell, Déu e hom, començà fer miracles (vv. 125-126)
Tingué record, clavat enmig de ladres, Déu, vostre tot, de vós al peu del cedre (vv. 49-50)	Mas vostre fill, clavat enmig de ladres, tingué recort de vós al peu del cedre: Déu, vostre tot, perquè no fósseu orfe (vv. 141-143)

Más allá de algún error de imprenta puntual, que comentaré después, los vv. 27 y 38 son uniones perfectas de dos hemistiquios que provienen de versos diferentes de la *Vida*, mientras que los vv. 18 y 47 incluyen pequeñas variaciones: en el primer caso por una mera adaptación a la nueva estructura morfosintáctica y en el segundo con una variante destacable, que comento después con mayor detenimiento. El último ejemplo presenta un engranaje más elaborado, pues entran en juego tres versos del original, que, a través de una reordenación de sus hemistiquios, dan lugar a los vv. 49-50 de la *Lahor*, hasta el punto de que, aun reutilizándose por completo el v. 141 de la *Vida*, sus dos mitades no se mantienen como una unidad.

Miquel i Planas consideró el v. 61 de la *Lahor* como un híbrido de los vv. 165-166 de la *Vida*, a pesar de la falta de literalidad de los hemistiquios; y, aunque sólo anotó del v. 31 la reminiscencia del v. 20 del original, si tenemos en cuenta el grado de refundición de éste, habría que añadir el v. 72 de la fuente, que recoge el motivo de la tórtola, por lo que se debería tratar al mismo nivel que el ejemplo anterior, como un verso híbrido sin literalidad de los hemistiquios reutilizados:

LAHOR

E vós, humil, sens fel coloma y tortra
(v. 31)

Deu anys e dos dels apòstols maestra
(v. 61)

VIDA

ab goig sens par, humil simple coloma
(v. 20)

ab vostre cant homil de simple tortra
(v. 72)

Pregà-us lo fill romanguésseu maestra
deu anys e dos dels seus pubils apòstols
(vv. 165-166)

El v. 31 de la *Lahor* se limita a aglutinar tópicos marianos⁴⁴: aquí se establece el límite de lo que considero intertextualidad para este trabajo, porque la coincidencia de motivos no puede considerarse al nivel de los préstamos literales, dado que estamos hablando de un texto que desarrolla temas tan conocidos como los episodios de la vida de

⁴⁴Que, de hecho, tienen origen bíblico, como ha anotado Ferrando (*op. cit.*, p. 254), aunque no aplicados a María: «et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini par turturum, aut duos pullos columbarum» (Lc., 2, 24). Cito la *Vulgata* por la edición de Alberto Colunga & Laurentio Turrado (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

María, muchas veces con alabanzas extraídas de su liturgia, recurrentes en poesías incluso de autor diferente⁴⁵. Por esta razón, me limito a destacar con cursiva en mi edición crítica del poema las coincidencias estrictamente textuales; en el cuerpo de este trabajo, sin embargo, sí que recojo los ejemplos con pequeñas variantes de las *lecciones interpoemáticas*, que no sólo son huellas evidentes de la relación entre ambas composiciones, sino que tienen un interés muy especial para entender el proceso de creación de la *Lahor* e, incluso, para detectar aspectos de la transmisión textual de las dos piezas, algunos de los cuales repercuten también en su edición crítica. Esta manera de actuar de Miquel i Planas se lleva al extremo al aportar hasta 17 versos de la *Vida* (vv. 156-172) como la fuente del v. 59 de la *Lahor*, lo que da buena muestra de su falta de sistematicidad al señalar los pasajes de clara intertextualidad, que, por las características de estas composiciones, se han de limitar a secuencias literales o con poca variación, que, normalmente, se corresponden a versos o a hemistiquios completos.

En el v. 61, se ha producido un claro ejemplo reductivo del original, que define una de las pautas de actuación de Roís de Corella: a pesar de que mantiene un primer hemistiquio completo, modifica el segundo para rescatar la palabra-rima del verso anterior –desplazando «apòstols» a una posición interna–, porque «maestra» sigue con mayor fidelidad los criterios fónicos de los *rims de fènix*,⁴⁶ que tanto gustan a Corella para rematar sus versos *estramps*, por su belleza, su singularidad y sus posibilidades rítmicas, hasta el punto de que llega a utilizarlos a menudo como rimas estrictas o, incluso, en posiciones internas del verso⁴⁷. El 50% de los poemas de Joan Roís de Corella están contruidos con versos libres, algo que destaca notablemente frente a la tradición anterior⁴⁸. Sin duda, esta técnica se gesta sobre sus usos rítmicos del verso y se desarrolla en sus poemas más tardíos: 17 de sus 34 composiciones desechan la rima para recurrir a los versos *estramps*, que suponen alrededor de tres cuartas partes de su producción poética, ya que las poesías más extensas son las que se construyen sobre estos esquemas libres. De hecho, hasta siete poesías presentadas al certamen de 1474 estaban compuestas en estos

⁴⁵ «El tema obligat –les llaors de la Verge Maria– imposava, certament, a les composicions concursants el caràcter de lletania, amb la inevitable monotonía de les variacions sobre el mateix tema. Les mateixes llaors, preses de la litúrgia mariana, són repetides per diferents poetes: “Mare de Deu e filla”, “Filla de Deu e mare”, “Filla del Fill, mare de vostre pare”, “Mare del Fill del qual sou vera filla”, “Filla del Fill ensems sóu mare e verge”; “De Moïses vós sóu la gavrera”, “De Moïses foguejant gavrera”, “De Moïses lo rubrum inflammat”; “Per vós passant com sol per vedriera”, “Sencera restàs... com lo raig de sol fa dins en l’espill”; “Dels navegants sóu fresca tremuntana”, “Brúixola sóu e vera tremuntana”, “Sóu en els cels tremuntana segura”, etc.», Sanchis Guarner, *op. cit.*, p. 21). Véase también Ferrando, *op. cit.*, pp. 220-221.

⁴⁶ En la *Vida* llega a usar, incluso, la palabra-rima que da nombre a estos *rims* desde el *Libre de concordances* de Jaume March (Pujol, *op. cit.*, pp. 55-60), con la que cierra la composición: «Mare de Déu, de paradís lo fènix» (v. 184).

⁴⁷ Martos, «Un ascle...», *op. cit.*, p. 866.

⁴⁸ Pujol, *op. cit.*, p. 77.

versos, con los matices que advierte Sanchis Guarner⁴⁹. Este gusto por los *rims de fènix* ha pasado desapercibido a Miquel i Planas, que, a pesar de considerar como reelaboraciones de la *Vida* alguna palabra suelta incluso en posición interna del verso, no ha advertido la sistematicidad con la que Roís de Corella mantiene en la *Lahor* palabras-rima de los versos *estramps* originales, algo que está muy lejos de ser una casualidad:

MOT RIMA ESTRAMPS	LAHOR	VIDA
sarga	v. 5	v. 45
sepulcre	v. 8	v. 148
cendra	v. 9	v. 30
segle	v. 11	v. 9
retuale	v. 13	v. 12
insigne	v. 14	v. 170
liris	v. 22	v. 48
mesos	v. 23	v. 51
tortra	v. 31	v. 72
temple	v. 32	v. 22
Egipte	v. 34	v. 94
Cayre	v. 37	v. 101
subjecte	v. 39	v. 108
exili	v. 41	v. 105
Judea	v. 42	v. 50
Senyora	v. 46	v. 37
núvols	v. 58	v. 155
cadira	v. 59	v. 172
maestra	v. 61	v. 165
reffugi	v. 62	v. 169
ceptre	v. 63	v. 179
cercle	v. 64	v. 35
carvoncle	v. 65	v. 55

Todas estas palabras son habituales en posición de rima, propias del *trobar ric* en su mayoría, por la dificultad para encontrarle consonancia y, por esta razón, se especializan para cerrar los versos *estramps*. Siempre tienen acentuación plana, algo que permite una posibilidad rítmica de una cierta sistematicidad, muy adecuada para cerrar los versos que se construyen sobre la alternancia de sílabas átonas y tónicas, de carácter yámbico. La mayoría se fundan en una combinación de consonantes que dificultan la rima y aportan belleza fónica, como principales características y, de ahí, su interés por conservarlas en el nuevo poema, a pesar de la refundición. Esto conlleva que, en algunas ocasiones, la voluntad por mantener en la *Lahor* los

⁴⁹ Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 26-28. Véase también Ferrando, *op. cit.*, p. 222 y Pujol, *op. cit.*, pp. 79-81.

rims de fènix que cierran los versos en el original haya propiciado que se conserve el sintagma completo que lo enmarca: «en Egipte» (v. 34), «prop lo Cayre» (v. 37), «sobre los núvols» (v. 58) y «més alt cercle» (v. 64).

Es frecuente la utilización de los mismos *rims de fènix* en otras composiciones de Joan Roís de Corella, como «sarga» (v. 5), «sepulcre» (v. 8) e «insigne» (v. 14), que también cierran los versos 23, 28 y 50 de la *Oració*, respectivamente. Son sólo unos ejemplos que aduzco, por tratarse de otro poema mariano, pero podemos encontrar muchos otros en su producción profana. A pesar de que, a diferencia de lo que ocurre en los ejemplos anteriores, la palabra «vestidura» (v. 19) no aparece en la *Vida*, sí que cierra el verso 12 del poema a María que remata el *Triümpfo de les dones*. De estos casos que se han señalado, es muy interesante lo que ocurre en el verso 5 de la *Lahor*, ya que, según Miquel i Planas, el segundo hemistiquio —«vestit de nostra sarga»— remite a dos versos de la *Vida*: «De vostres sanchs filàs aquella sargua / ab què's vestí de nostra carn humana» (vv. 45-46). Sin embargo, aunque se trataría de otro ejemplo de reelaboración de un tópico mariano, del que Corella sólo mantiene estrictamente la palabra en posición de rima, el pasaje, en realidad, tiene ecos de un hemistiquio de la *Oració*, que ya estaba redactada entonces⁵⁰:

LAHOR

vestit de nostra sarga (v. 5)

ORACIÓ

vestits de negra sargua (v. 23)

Es, precisamente, la construcción de la *Vida* en *estramps* aquello que ha permitido la refundición de este poema utilizando versos y hemistiquios completos, porque, al contextualizarse en un nuevo esquema métrico también libre de rima, se facilitaba la reescritura del poema mediante el procedimiento de *abreviatio*, fundamentado en la selección de versos clave semánticamente y en la reducción a un solo verso de secuencias bimembres mediante la fusión híbrida de sus hemistiquios. Con esto, se aseguraba fácilmente la calidad poética de la nueva composición, porque se conservaba la belleza de las imágenes y, sobre todo, la musicalidad de los versos, para la cual Joan Roís de Corella consideró esencial mantener la singularidad fónica de los *rims de fènix*.

REPERCUSIONES CRÍTICO-TEXTUALES

El estudio comparativo de la *Lahor* y la *Vida* no sólo nos proporciona datos sobre el proceso de creación poética de Roís de Corella, en particular, y de la poesía de certamen en la Valencia del

⁵⁰ Josep Lluís Martos, «El género popular de los *goigs* y Joan Roís de Corella: *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració*», en *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 85-97.

Cuatrocientos, en general, sino que es clave para la fijación textual de ambas composiciones. La versión de 1474 de la *Vida* es un original, un autógrafo del poeta y, a pesar de que no conservamos aquel estado del texto, su huella ha quedado latente en la *Lahor*. Sería un error de método utilizar esta composición de certamen al mismo nivel que los testimonios de la *Vida*, ni los de este poema pueden serlo de la *Lahor*, porque hay importantes variantes de redacción entre ambos textos que no los hacen identificables. Ahora bien, no podemos obviar los datos que la *Lahor* nos ofrece, porque la divergencia entre las versiones manuscrita e impresa de la *Vida* permite que, a través de la coincidencia de uno u otro con este poema de certamen, emerja el original subyacente sobre el que se construyó esta composición en 1474 y este testimonio latente, a pesar de sus limitaciones, sí que tendría funcionalidad ecdótica.

Las coincidencias que podamos encontrar entre algún verso de ambos poemas no pueden tener un origen ajeno al autor, porque el testimonio de la *Vida* que hay detrás de la *Lahor* es puro, no ha sufrido manipulaciones de copistas ni impresores. Sobre esta premisa básica se construye la reflexión crítica de este trabajo, cuyo potencial permite confirmar si unas variantes son lecciones originales de Joan Roís de Corella –pero, desgraciadamente, no que otras de ellas también lo sean, introducidas en el poema posteriormente, en sutiles revisiones, habituales en la obra de este autor.

El estadio de redacción de la *Vida* en 1474 entronca, fundamentalmente, con la versión manuscrita del *Cançoner de Maians (U)*⁵¹, algo lógico, por otro lado, porque se trata de la más antigua de ellas. El reaprovechamiento del v. 128 como v. 48 de la *Lahor* es la evidencia más clara, porque la versión de los impresos (*ab*)⁵² difiere diametralmente:

LAHOR

d'on clar se veu nunca us donà repulsa
(v. 48)

VIDA

d'on clar se veu nunca us donà repulssa
U (v. 128)
vostre fill Déu qui-l dona en les vinyes
ab (v. 128)

También debía de ser idéntico el v. 44 de la versión de la *Vida* utilizado para dar lugar al v. 21 de la *Lahor*, aunque sus primeros seis pies métricos parecen responder a una variante de redacción que otorgase un mayor protagonismo emotivo a María:

⁵¹ Para referirme a este cancionero, utilizaré la referencia *U* que le aplicó Jaume Massó i Torrents, «Bibliografia dels antics poetes catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5 (1913-1914), pp. 2-276; y en *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1, Barcelona, Editorial Alpha, 1932.

⁵² Establezco las referencias *a* y *b* para referirme, respectivamente, a las ediciones de 1496 y 1518 del *Primer del Cartoixà*.

LAHOR

Déu, vostre fill, tingués dins en la claus-
tra (v. 21)

VIDA

Déu infinit, tancant dins en la claustra
U (v. 44)

Déu infinit, tancant en la vostra claustra
ab (v. 44)

Más allá del cambio de preposición por el nuevo contexto sintáctico de la *Lahor*, el segundo hemistiquio de su v. 1 coincide con el del v. 3 de su fuente según la versión manuscrita, porque los impresos de la *Vida* banalizan lingüísticamente el término «consistori» como «oratori», con la consecuente sustitución del adjetivo por un posesivo. El caso del v. 24 es mucho más sutil, pero parece que la coincidencia de la *Lahor* con la variante de *U* confirma el uso estilístico de Corella, sin el artículo determinado, que debió de incluirse de mano de un copista o, probablemente, durante su preparación para la imprenta, dado que se generaliza la estrategia en otros contextos —«De Gedeon la lana de ros plena» *U* / «De Gedeon la lana del ros plena» *ab* (v. 42)—:

LAHOR

de l'etern consistori (v. 1)

com raig de sol per vidre (v. 24)

VIDA

en l'etern consistori *U* (v. 3)

en lo seu oratori *ab* (v. 3)

com raig de sol per vidre *U* (v. 65)

com raig del sol per vidre *ab* (v. 65)

A pesar de que las lecciones de la *Lahor* y del manuscrito de la *Vida* tienen una estructura simétrica en el siguiente ejemplo, presentan una ligera variante que, sin embargo, entronca con la lección del *Primer del Cartoixà*:

LAHOR

Mas, al terç jorn, vos entrà dins la
cambra (v. 56)

VIDA

Mas, al terç jorn, vos entrà en la cambra
U (v. 149)

Mas, al terç jorn, entrant dins vostra
cambra *ab* (v. 149)

Es cierto que no se puede descartar en términos absolutos que «en» no sea una lección original de Roís de Corella, que él mismo sustituye en un momento temprano por una variante de autor, ni tampoco que se trate de una variante de copista. Sin embargo, parece evidente que la preposición «dins» en este verso de la *Vida* sí que es genuina; más aun, porque habría que interpretar en este mismo sentido la coincidencia de este estilema entre el v. 21 de la *Lahor* y el v. 44 de la versión manuscrita, frente a la impresa, a la que me he referido anteriormente. En cualquier caso, sabemos que el v. 149 del original de 1474 de la *Vida* no coincide exactamente con ninguna de

las versiones conservadas –aunque es más cercano a la manuscrita–, lo que avala que se haya podido producir alguna intervención en ellas, porque no sería necesaria una variante redaccional de tan poca entidad en este contexto de la *Lahor*.

En esta misma línea, es verdaderamente interesante lo que ocurre en el v. 40 de la *Lahor*, cuyo primer hemistiquio coincide con la versión manuscrita de la *Vida*, a diferencia del segundo de ellos, que lo hace con la impresa:

LAHOR

aquell Déu gran que tot lo món governa
(v. 40)

VIDA

aquell Déu gran qui dels cels té lo regne
U (v. 104)
vostre fill Déu qui tot lo món governa *ab*
(v. 104)

A partir de esto, se puede concluir, por un lado, que el segundo hemistiquio de la versión impresa de la *Vida* es una variante de autor que Corella ya había introducido en su original en 1474, lo que confirma, por otro lado, que el texto manuscrito no sólo es la versión más antigua, sino que en esta fecha ya había sufrido modificaciones, a pesar de que se conserva en una copia posterior a 1482, probablemente, incluso, *c.* 1497⁵³. Aunque su estadio de redacción es muy cercano al original de autor utilizado por la *Lahor*, no coincide plenamente. Sólo desde un verso original de la *Vida* idéntico al que encontramos en la *Lahor*, se puede explicar tal hibridismo.

Hay una serie de variaciones en versos de la *Lahor* provenientes de la *Vida* que, aunque no entroncan con variantes determinadas de esta última composición, porque el manuscrito *U* y los impresos *ab* leen igual, merecen una atención especial:

LAHOR

Y en lo convit li fes cuytar miracles
(v. 47)

ab cors pus clas que relluent carvoncle
(v. 65)

emperadriu, sient a la part dreta (v. 66)

VIDA

Y en lo convit, perquè vós ho manàveu,
Ell, Déu e hom, començà fer miracles
(vv. 125-126)

ab cors pus clar que lum meridiana
(v. 183)

emperadriu, sieu a la part dreta (v. 181)

⁵³ Esto no sólo no niega que este cancionero sea cercano a los materiales originales de Corella, al menos a través de una copia intermedia y dudo mucho de que más, sino que nos ayuda para la datación de buena parte de ellos, ya que los textos copiados provenían de una versión de sus obras anterior a 1474 y posterior a principios de la década de los sesenta, porque los textos de la *Letra* y el *Rahonament* ya tienen su versión definitiva y no la del *Cançoner del marquès de Barberà* (Annamaria Annicchiarico, *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena*, Roma, Schena Editore, 1995; Martos, *Les proses mitològiques...*, *op. cit.*) y porque ya se incluyen las composiciones religiosas.

Destaca que el v. 65 de la *Lahor* recoge una variante interpoemática en el segundo hemistiquio, con un remate de verso que no satisface las características fónicas de los *rims de fènix* con tanta solvencia como lo hace la palabra «carvoncle». No en vano, Corella lo utiliza para cerrar un verso *estrap* en cada una de las tres composiciones marianas independientes⁵⁴ y en otros del *Desengany*⁵⁵ y de la sentencia de *Lo johí de Paris*⁵⁶, respectivamente, además de utilizarlo, incluso, en un poema rimado incluido en el *Debat* en prosa con el príncipe de Viana⁵⁷. Podríamos pensar que el término «meridiana», mucho menos complejo fónicamente, resulta ajeno a Corella, pero lo cierto es que lo utiliza en otra ocasión, aunque en un contexto lingüístico diferente —«meridiana cesta»—, en el marco narrativo inicial de *Lo johí de Paris*. No aparece, por lo tanto, en otra obra en verso, ni tampoco en un contexto religioso. Cabría preguntarse por qué esta divergencia. Si Corella ha generado esta variante redaccional en la *Lahor* en función de una mayor calidad poética, bien podría haberla incorporado a la *Vida*, corrigiendo ese final de verso; si no lo ha hecho, no podemos pensar que haya sido porque el testimonio autógrafo de 1474 la tuviese ya entonces, porque, en ese caso, no se explicaría que la lección «meridiana» perteneciese a un estadio redaccional previo al que sirvió de fuente para la *Lahor* y no hubiese llegado a la versión impresa, teniendo en cuenta que el texto intermedio habría presentado una variante de autor. En realidad, si Corella no corrigió «meridiana» por «carvoncle» fue, simplemente, porque ya había utilizado este *rim de fènix* para cerrar otro verso *estrap* de la *Vida*, en un contexto parecido: «lo qual sentí la lum del ver carvoncle» (v. 55). Puesto que en la *Lahor* no se había utilizado este verso, al incorporar el v. 183 de la *Vida*, se optó por modificar su segundo hemistiquio para acomodar en él uno de los remates más frecuentado por este autor, que combina belleza fónica y conceptual, creando así una variante de redacción que no tenía cabida en su fuente, por no repetir esta palabra, que ya cerraba un verso anterior.

El v. 47 de la *Lahor* sigue una tónica parecida, aunque mucho más sencilla, y es también una variante de redacción que enaltece lingüísticamente el texto en el proceso de reducción del original. Se trata de un verso híbrido, formado a partir del primer hemistiquio del v. 125 y del segundo del v. 126 de su fuente, aunque este último se modifica para mantener la iniciativa de María en los milagros de su hijo —aquí en el de las bodas de Canaán—, matiz que se perdía al eliminar parte del pasaje. Es un ejemplo claro de *abreviatio*, con resultados excelentes, que no responde a variantes previas.

⁵⁴ «lum d'aquest món, del cel luent carvoncle» (Oració, v. 42). A los casos de la *Vida* y a la *Lahor* me referiré en el cuerpo del texto.

⁵⁵ «Però yo viu mon luminós carvoncle» (*Desengany*, v. 16).

⁵⁶ «ni axí venç lo relluent carvoncle / en claredat totes les altres pedres» (*Sentència*, v. 4-5).

⁵⁷ «Ffènix del món, en mig d'aquesta dança / estareu vós per resplandent carvoncle, / puix en virtuts semblau a l'antich oncle, / emperador del realme de França» (*Segon elogi al príncep de Viana*, 9-12).

Finalmente, aunque el v. 66 de la *Lahor* es un préstamo del v. 181 completo de su fuente, difieren en cuanto a la forma verbal, como participio de presente o gerundio en la primera y como imperativo en el original:

LAHOR

Deu anys e dos dels apòstols maestra
 Déu vos deixà, perquè·ls fósseu reffugi,
 ffins que pujàs, tenint en la mà ceptre,
 alt, sobre·ls cels, passant lo més alt cercle,
 ab cors pus clas que relluent carvoncle,
emperadriu, sient a la part dreta
 (vv. 161-166).

VIDA

Vós acollís dins en los vostres tàlems
 peregrinant Déu en la vostra platja.
 Ell vos acull, donant-vos tot lo ceptre
 de quant ha fet ab general imperi.
Emperadriu, sieu a la part dreta,
 als vostres peus los serafs per estrado,
 ab cos pus clar que lum meridiana,
 Mare de Déu, de paradís lo fènix
 (vv. 177-184).

Es evidente que «sieu» sólo puede ser un verbo en forma personal en la *Vida*, como es el caso de este imperativo, ya que no hay otro en el segundo cuarteto de esta octava y, por lo tanto, funciona como principal. Partiendo de esta premisa, podríamos pensar que la forma verbal de la *Lahor* se pudo haber generado en la imprenta, a través de alguna copia manuscrita usada como original que confundía la «u» con una «n» y, entonces, se habría desarrollado la «t» final, haciendo más grave el error, que ya no dejaría lugar a la duda. Sin embargo, parece que se trata, más bien, de otra de las adaptaciones morfosintácticas que Corella ha tenido que hacer para engarzar algunos versos y hemistiquios originales. Así lo demuestra, fundamentalmente, el hecho de que este verso, que concluye la poesía de certamen, sigue la misma estructura que el que remata la *Vida*: «Mare de Déu, de paradís lo fènix» (v. 184). En ambos, se apela a María como «Emperadriu» o como «Mare de Déu», seguido de un segundo hemistiquio que la alaba considerándola como fènix del paraíso o sentándola junto a su hijo. Se trata, por lo tanto, de un broche conceptual a los loores a María de gran alcance⁵⁸, en el ámbito de la tan frecuentada hipérbole de Corella, porque, buen conocedor de los matices teológicos al respecto, opta por que la Virgen se siente junto a la Trinidad y no en un orden o jerarquía inferior a Dios⁵⁹.

⁵⁸ Con un interesante efecto tonal en la recitación, porque no olvidemos que los certámenes eran puestas en escena orales.

⁵⁹ A la diestra de Jesús, un motivo que sólo recoge explícitamente Raimundo Jordán en sus *Contemplaciones acerca de la Santísima Virgen*: «Tú eres, pues, Reina coronada en los cielos, elevada sobre los coros de los ángeles; tú estás sentada a la diestra de tu Hijo bendito», *Contempl.*, XII, que cito a partir de Gregorio Alastruey, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952 (pp. 516-517), como al resto de Santos Padres y escritores a los que me referiré aquí. En realidad, la mayoría de las referencias sitúan a María en un lugar privilegiado, sin especificar más que es sobre el más alto círculo del coro angelical, el perteneciente a los serafines, como se encarga de advertir Corella: «als vostre peus los serafs per estrado» (*Vida*, 182); «alt, sobre·ls cels, passant lo més alt cercle» (*Lahor*, v. 64). Así se recoge

Estas variaciones de la *Lahor* respecto de la *Vida* no siempre son originales del poeta, aunque en algún caso sí que llegan a ser fácilmente detectables si tenemos en cuenta el proceso de intertextualidad que ha tenido lugar en su composición, algo que hasta ahora no se había contemplado en la edición crítica de este poema de certamen:

LAHOR

Aprés, fogint, lo fogís en Egipte (v. 34)
ffilant, cosint, passant la viha pobra
(v. 38)

VIDA

per lo desert, fogint-lo en Egipte (v. 94)
hon descança's, passant la vida pobra:
ffilant, cosint, perquè tingué's què viure
(vv. 102-103)

El v. 34 de la *Lahor* presenta una extraña repetición léxica que empobrece el estilo corellano: «Aprés, fogint, lo fogís en Egipte». Aunque se ha construido a partir del segundo hemistiquio del v. 94 de la *Vida*, se ha producido una variante redaccional que permite hilar la narración de los hechos de María, reduciendo a un solo verso otros dos de su fuente (vv. 93-94), como estrategia recurrida por Corella con frecuencia en este proceso de *abreviatio*. Al generar un primer hemistiquio con el conector temporal «apré's», desplaza el gerundio «fogint» del segundo hemistiquio y necesita un verbo en forma personal para cubrir este hueco y dar lugar a la oración principal: lo que extraña es que éste sea «fogís», con la consecuente repetición léxica y semántica⁶⁰, que, sin duda, se ha generado por contaminación

en la liturgia: «La Santa Madre de Dios ha sido elevada al reino celestial sobre todos los coros de los ángeles» (*Ant. 3 in Vesp. Assump.*); y también lo dice san Efrén: «Pura Madre de Dios, reina de todos, más excelsa que los habitantes del cielo, más honorable que los querubines, más santa que los serafines y más gloriosa que todos los demás ejércitos celestiales» (*De laudo Deiparae*); san Pedro Damiano: «Así la Virgen, levantada sobre las almas de los santos y los coros de los ángeles, supera los méritos de cada uno y los títulos de todos» (*Serm. 40, In Assumpt.*). Gerson es el primero en matizar que María está en la segunda jerarquía, por debajo de la Trinidad, en un orden especial, por su carácter humano, que es la idea más extendida y que no se corresponde, por lo tanto, con el motivo corellano: «La Virgen sola forma la segunda jerarquía bajo Dios trino y uno, primera y suprema jerarquía, junto al cual jerarca sola la humanidad sublimada del Hijo se sienta a la diestra del poder de Dios» (*Tr. 4, Super Magnificat*); y san Alberto Magno lo sigue y lo concreta: «entre ser pura criatura y ser (como Cristo) criatura unida a Dios, el medio es ser la criatura de quien se toma o de quien nace lo que se une (a Dios); pero esto es la Bienaventurada Virgen; luego ella es el medio entre las criaturas y su Hijo; luego le es debido un estadio medio entre su Hijo y las demás criaturas» (*Mariale*, q. 151). Es, probablemente, a partir del matiz que recoge San Pedro Damiano desde el cual se origina la idea de María a la diestra de Jesús, ya que coloca a la Virgen en la misma morada que la Trinidad y no un orden inferior: «Día grande éste y que resplandece com más brillo que el sol, en el cual la Virgen reina es elevada al trono de Dios Padre, y puesta en la morada de la misma Trinidad, atrae aún a la naturaleza angélica a su contemplación» (*Serm. 40, In Assumpt.*); para su difusión, de hecho, es fundamental que el motivo llega a la liturgia: «La Virgen María ha sido elevada al tálamo celestial en el que el Rey de reyes se sienta en estrellado solio» (*Ant. 5 in Vesp. Assump.*).

⁶⁰ Tomás Martínez Romero (ed.), Joan Roís de Corella, *Rims i proses*, Barcelona, Edicions 62, 1994 («El Garbell», 45) intenta resolver el problema interpretando «lo fogís» como 'l'amagàreu', un significado que no recoge el *DCVB* (véase p. 69, n. 125).

mnemotécnica, probablemente producida en la imprenta⁶¹. En esta posición es esperable la forma «portàs», que debió de ser la original, más aun porque el verbo «fugir» es intransitivo⁶² y no daría cabida al pronombre de complemento directo que lo precede: «Après, fogint, lo portàs en Egipte».

Más evidente, incluso, es el error del v. 38, como demuestra que lo hayan corregido la mayoría de los editores. El incunable de las *Trobes* lee «viha» y así lo mantiene Miquel i Planas⁶³, aunque Sanchis Guarner⁶⁴, Ferrando⁶⁵, Soldevila⁶⁶ y Verger⁶⁷ corrigen la lección por «vida». A pesar de que Sanchis no aporta aparato crítico, sí que marca con cursiva la corrección de la «h» por «d» en el cuerpo textual de su edición; Ferrando, en realidad, había leído «viba» en el original⁶⁸, por lo que la corrección no le presentaba dudas; incluso Soldevila, que no ofrece una edición crítica y que «per la present edició hem seguit en tots els casos la lliçó de Ramon Miquel i Planas»⁶⁹, lo corrige en este punto. Martínez Romero, sin embargo, no considera un error la lección original y la mantiene⁷⁰. En cualquier caso, en ninguna de estas ediciones parece haberse tenido en cuenta un dato clave que avala y obliga a la corrección sin lugar a dudas: esta lección se incluye en un hemistiquio que proviene literalmente de su fuente, que lee «vida» en todos sus testimonios, frente a un error de la *Lahor* fácilmente generable en la imprenta por confusión de grafías.

En este tipo de confusiones gráficas se basa también el error de imprenta del v. 59, que los editores del incunable de 1474 dan por válido⁷¹, frente a la tradición crítica de Corella, que lo corrige: la simple confusión de «u»/«n» genera un cambio de persona en el pronombre personal «al cel volant perquens paras cadira», que habría que editar «al cel volant, perquè us paràs cadira», ya que, lógicamente, es María la receptora del trono celestial⁷².

⁶¹ Más allá de que fuese en alguna copia manuscrita preparada para la edición, o bien en el proceso de cajas estrictamente; sin lugar a dudas, el verso no responde a la voluntad de lo que debió querer escribir Corella y dudo de que fuera un error de él mismo, porque habría revisado la composición suficientes veces para detectarlo.

⁶² El *DCVB* tampoco documenta ningún uso antiguo como transitivo.

⁶³ Miquel i Planas, *op. cit.*, p. 404.

⁶⁴ Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 8 (1974) y 125 (1979).

⁶⁵ Ferrando, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁶ Llorenç Soldevila (ed.), Joan Roís de Corella, *Poesia i prosa*, Barcelona, Edicions 62-Edicions Orbis, 1985, p. 53.

⁶⁷ Eduard J. Verger (ed. y trad.), Joan Roís de Corella, *Poesías*, València, Editorial Denes, 2004 («Colección Calabria-Poesía», 55), p. 112.

⁶⁸ Aunque es más lógica la confusión entre la «b» y la «d», la redondez del trazo inferior de la «h» en esta tipografía facilita el error.

⁶⁹ Soldevila, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁰ Martínez Romero, *op. cit.*, p. 69.

⁷¹ Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 8 (1974) y 126 (1979); Ferrando, *op. cit.*, p. 254.

⁷² Hay otros casos de menor importancia, aunque destaca la lección «estrains» de la rúbrica, que corrijo por «estrans», aunque es habitual en impresos, tal vez por desconocimiento del término por parte de los técnicos. En cualquier caso, resulta curioso que se produzca esta *lectio faciliior* con cierta sistematicidad.

Podría ser que en este mismo contexto se hubiese producido la variante del v. 7, que respondería a una banalización léxica del término «marca» como «entrada», una lección original que era fiel a los criterios estéticos de combinación fónica propios de los *rims de fènix*, como es el caso de esta líquida seguida de oclusiva en posición postónica. Este recurso es frecuente en el ámbito editorial y, de hecho, en esto radica buena parte de las divergencias que hay entre las versiones impresa y manuscrita de la *Vida*, que, como he demostrado, no se deben, en esencia, a una doble redacción del autor⁷³. Aunque alguno de los correctores de imprenta habría optado por modificar el término –proveniente del germánico *marka*, ‘señal, frontera’–, tal vez siendo conscientes de la confusión que generaba el uso de este término en catalán con tal significado específico, no podemos descartar que se trate de una variante redaccional:

LAHOR

passàs lo port sens pagar a l'entrada
(v. 7)

VIDA

passàs lo port sens pagar en la marca
(v. 10)

La reducción y reestructuración de muchos versos de la *Vida* en la *Lahor* da lugar a una condensación conceptual que complica en ocasiones la sintaxis y que tiene repercusiones en la fijación textual del poema. También para este aspecto y a pesar de tratarse de dos obras diferentes, la recurrencia al original permite resolver algunas dudas en la puntuación, al menos, de tres pasajes con vocativos y aposiciones, cuya esencia no cambió en la construcción del nuevo poema y que quedan más claros en la fuente:

LAHOR

Vida dels morts, dels esmortits alquermes;
pa de salut, a Déu vós donant vida!
(vv. 25-26).

De l'orient vos feren homenatge
senyors e reys, del món prínceps il·lustres;
mirant l'engast, Jhesús, en vostra falda,
adoren-vos, mare de Déu e filla
(vv. 27-30).

Tingué record, clavat enmig de ladres,
Déu, vostre tot, de vós al peu del cedre
(vv. 49-50).

VIDA

Vida dels morts, dels esmortits alquermes,
per gran dolor estigués esmortida!
(vv. 137-138).

Al tretzén jorn vos feren omenatge,
de l'orient portant-vos grans estrenes
senyors e reys, del món prínceps il·lustres
(vv. 82-84).

Mas vostre fill, clavat enmig de ladres,
tingué recort de vós al peu del cedre:
Déu, vostre tot, perquè no fósseu orfe
ffill vos deixà que us tingués en
comanda (vv. 141-144).

⁷³Martos, «Variantes de impresor...», *op. cit.*

Lo que encontramos en el primer ejemplo de la *Lahor* son dos invocaciones a María, bajo sendas metáforas en los primeros hemistiquios de sus respectivos versos y con alguna especificación en el segundo. La Virgen es vida para los muertos –como esperanza para alcanzar la salvación– y medicina o remedio para los enfermos⁷⁴, en una estructura sintáctica de quiasmo, que avala la sintaxis de su fuente; la segunda invocación especifica esta última virtud bajo el sentido recto del pan, que aporta salud, y aquel que se identifica metonímicamente con Jesús, a quien ella da vida, con lo que consigue un complejo juego de perspectivas que complica la imagen. Ambos versos están relacionados, pero con estructuras individuales y, por lo tanto, yuxtapuestos, por lo que la puntuación requerida sería el punto y coma, a diferencia de lo que hacen todos sus editores. Los que se centran en la edición de la obra corellana se limitan a diluir el problema con una coma, que no resuelve la sintaxis, pero que tampoco la traiciona⁷⁵; los editores del incunable completo de 1474⁷⁶, sin embargo, truncan la estructura sintáctica del primer verso por la relación semántica entre su segundo hemistiquio y el primero del verso siguiente, lo que lleva a unos encabalgamientos y rupturas de versos ajenos a Roís de Corella, cuya repercusión alcanza a los seis versos de la primera parte de la estrofa y que genera el segundo de los problemas de puntuación catalogados en el cuadro anterior:

Vida dels morts. Dels esmortits alquermes,
 pa de salut. A Déu vós donant vida,
 de l'Orient vos feren homenatge
 senyors e reys. Del món prínceps il·lustres,
 mirant l'engast Jhesús en vostra falda,
 adoren-vos, mare de Déu de filla (vv. 25-30)⁷⁷.

De la misma manera que la mayoría de las octavas de Roís de Corella se dividen en dos secciones de cuatro versos, estas estrofas de doce versos agrupan los seis primeros y los seis últimos versos; y, a su vez, estas medias partes de las estrofas se pueden organizar o no, pero, cuando lo hacen, se respeta la combinación de versos en número par. Así ocurre en este caso, en el cual nos encontramos con seis unidades menores de dos versos y no con una estructura tan compleja como la anterior. Y de la misma manera que el verso «Vida

⁷⁴ *alquermes*: 'Electuari en la composició del qual entraven el quermes animal i altres substàncies excitants' (DCVB).

⁷⁵ Miquel i Planas, *op. cit.*, p. 403; Solvevila, *op. cit.*, p. 9; Martínez Romero, *op. cit.*, p. 69; Verger, *op. cit.*, 111.

⁷⁶ Esta dualidad entre los editores evidencia que ambas tradiciones críticas no se han retoolimentado, a lo que hay que sumar que no se ha tenido en cuenta la fuente de esta composición para su edición crítica, a pesar de que, como se ha demostrado en este trabajo, tiene un potencial ecdótico importante.

⁷⁷ Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 7-8 (1974) y 125 (1979); Ferrando, *op. cit.*, p. 253.

dels morts, dels esmortits alquermes» supone una unidad sintáctica, como avala su fuente, lo es también «senyors e reys, del món prínceps il·lustres», el sujeto –con aposición– del verbo «feren», que aparece en el verso anterior.

Finalmente, el v. 50 de la *Lahor* evidencia claramente los problemas de acumulación conceptual y sintáctica que tienen lugar en este proceso de *abreviatio*: se trata de un verso híbrido formado a partir de los hemistiquios de otros dos de la *Vida*, cuya estructura es muy clara en el original. Si tenemos en cuenta que estos versos de la fuente pertenecen a la primera sección de su estrofa y que se agrupan en unidades bimembres, es fácil comprobar que el problema se genera al pertenecer cada uno de ellos a una pareja de versos diferentes y tener una cierta semejanza ambos hemistiquios. El segundo hemistiquio de este verso de la *Lahor* tiene una unidad y un significado claro en su contexto inicial: Jesús se acordó de María al pie de la cruz; el primer hemistiquio presenta a Dios como sujeto del verbo principal, con la aposición que evidencia que es hijo de María, todo suyo. Al unirlos y teniendo en cuenta la entidad de cada uno, se daría lugar a unos versos cuya estructura recta sería ‘Déu, vostre tot, clavat enmig de ladres, / tingué record de vós al peu del cedre’. No se puede aceptar, por lo tanto, una puntuación que no respete la cesura, a la manera de la propuesta por Sanchis Guarner, que llega a generar un error, por la necesidad de corregir el posesivo: «Tingué record, clavat enmig de ladres, / Déu nostre, tot de Vós, al peu del cedre»⁷⁸.

⁷⁸ Sanchis Guarner, *op. cit.*, pp. 8 (1974) y 126 (1979). Ferrando (*op. cit.*, p. 254) sigue esta puntuación, pero retoma la lectura correcta del posesivo; el resto de editores, con pequeñas variantes que no la alteran, utilizan ya desde Miquel i Planas la estructura sintáctica que defiende.

APÉNDICE

Resposta de mestre Corella, ab rims estrams, en lahor de la Verge Maria, tirant a la joya

- Terme perfet de l'etern consistori, (3)
 goig sens tristor de nostra vida trista,
 vós sou l'estel *per qui la scura boyra* (66)
ha pres bandeig d'aquest món ydolatre, (67)
 5 ver Déu mostrant vestit de nostra *sarga*. (45)
Guiant-vos Déu per una dreta senda, (11)
passàs lo port sens pagar a l'entrada. (10)
 E mostre's ver que, stant dins lo *sepulcre*, (148)
 lo vostre cors nunca's pogué fer *cedra*, (30)
 10 lo qual, vivint, matava tots *los vèrmens*, (31)
 puy's era carn d'aquell qui, ans del *segle*, (9)
vos elegí perquè li fósseu mare. (4)
- [f. 4r] Dins hun instant s'acabà *lo retaule*, (17)
pus net que'l sol, de vostre cors *insigne*. (18, 170)
- 15 Usant de seny, fes vot *serieu verge*, (16)
a Déu servint de frescha nova fruyta, (14)
dins en lo clos de vostra mare casta. (15)
 Partint *lo cap de Satanàs en peces*, (129-130)
 verge filàs a Déu la vestidura
- 20 ab què, vencent, combaté lo diable.
Déu, vostre fill, tingués *dins en la claustra* (44)
 en gran repòs, dormint en vostres *liris* (48)
 ab tal delit, que y redosà nou *mesos*, (51)
 per vós passant *com raig de sol per vidre*. (65)
- 25 *Vida dels morts, dels esmortits alquermes*; (137)
 pa de salut, a Déu vós donant vida!
De l'orient vos feren homenatge (82-83)
senyors e reys, del món prínceps il-lustres; (84)
mirant l'engast, Jhesús, en vostra falda, (87)
- 30 *adoren-vos, mare de Déu e filla*. (88)
 E vós, humil, sens fel coloma y *tortra*, (72)
lo fill portàs circuncís en lo *temple* (91 y 22)
 per desliurar lo *món de la ley* morta. (92)
 Aprés, fogint, lo portàs *en Egipte* (94)
- 35 *ab tal dolor, que nostre cor vol rompre* (95)
veure-us fogir ab Déu, verge partera. (96)

- [f. 4v] Ab greus trebals lo tingués *prop lo Cayre*, (101)
ffilant, cosint, passant la vida pobra, (102-103)
 d'on meresqués que fos vostre *subjecte* (108)
- 40 *aquell Déu gran que tot lo món governa*. (104)
Vós lo tornàs set anys après l'exili (105)
 e, ja fadri, lo perdés en *Judea*. (50)
 Cobràs-lo prest, ab tal obediència,
que-n Natzaret se mostra lo pou fondo (109)
- 45 *d'on Jhesucrist, ver Déu, portava l'aygua* (110)
per fer servey a vós, Nostra Senyora. (111 y 37)
Y en lo convit li fes cuytar miracles, (125-126)
d'on clar se veu nunca us donà repulsa. (128)
- Tingué record, clavat enmig de ladres*, (141-142)
- 50 *Déu, vostre tot, de vós al peu del cedre*. (142-143)
Per tot lo món residís en persona, (134)
passant turment major que tots los martres. (140)
Com no morís, fon singular miracle, (139)
que l'univers tot se devia perdre (135)
- 55 *sentenciant lo jutge-n contumàcia*. (136)
Mas, al terç jorn, vos entrà dins la cambra, (149)
cobrat l'esfalt de vostre bell vericle. (150)
 Morta la mort, lo vés *sobre los núvols* (155)
al cel volant, perquè us paràs cadira (156 y 172)
- 60 *tenint als peus los ceraffs per estrado*. (182)

[f. 5r] Tornada

- Deu anys e dos dels apòstols maestra* (165-166)
 Déu vos deixà, perquè·ls fósseu *reffugi*, (169)
 ffins que pujàs, tenint en la mà *cepre*, (179)
 alt, sobre·ls cels, passant lo *més alt cercle*, (35)
- 65 *ab cors pus clas que relluent carvoncle*, (183 y 55)
Emperadriu, sient a la part dreita. (181)

Recibido: 13/11/2012

Acceptado: 12/01/2013



RESUMEN: El poema que Joan Roís de Corella presentó al certamen mariano de 1474 es una reelaboración de uno más extenso: la *Vida de la sacratísima Verge Maria*. Teniendo en cuenta que esta fuente presenta una doble versión, nos encontramos ante una situación privilegiada. A través de un proceso comparativo, emergen variantes de autor, se detectan posibles variantes de copista y se corrigen variantes de imprenta. Más importante incluso es que disponemos de datos sobre el original subyacente de 1474, un testimonio de la *Vida* perdido hoy. Su importancia es evidente, porque era un original de autor. Este trabajo estudia el proceso de composición de este poema de certamen y lo enmarca en su contexto de producción.

ABSTRACT: The poem that Joan Roís de Corella presented in the Marian contest of 1474 is a reworking of a larger one: la *Vida de la sacratíssima Verge Maria*. Given that this source has a dual version, we are in a privileged situation. Through a comparative process, authorial variants emerge, copying possible variants are detected and we correct printing variants. Even more important is that we have data on the underlying original of 1474, a testimony lost today. Its importance is evident, because it was the author's original text. This research studies the composition of this contest poem and frames it in its context of production.

PALABRAS CLAVE: mariología, Joan Roís de Corella, poesía de certamen, variante de imprenta, ecdótica.

KEYWORDS: Mariology, Joan Rois de Corella, poetry contest, variant printing, ecdotics.