

UN *GRAFFITI* CON VERSOS DEL VIZCONDE DE ALTAMIRA EN LA PARED DEL CASTELL D'ALAUÀS (C. 1550)

Víctor M. ALGARRA
*Arqueólogo, codirector de los estudios arqueológicos
del Castell d'Alauàs*

Rafael BELTRÁN
Universitat de València

Paloma BERROCAL
*Arqueóloga, codirectora de los estudios arqueológicos
del Castell d'Alauàs*

1. POEMAS MEDIEVALES ESCRITOS SOBRE LOS MUROS

Presentamos en este trabajo un primer análisis de un “manuscrito” inédito –descubierto hace diez años, pero hasta el momento sin identificación de autoría–, que contiene una copla castellana perteneciente al diálogo “entre el Sentimiento y el Conocimiento”, principal poema de Alonso Pérez de Vivero, II Vizconde de Altamira (1458-1508), influyente noble y estimable poeta de la época de los Reyes Católicos¹. Si entrecorramos “manuscrito” no es porque resulte dudosa la escritura original “a mano”, algo absolutamente innegable, sino porque estamos acostumbrados a asociar el legado manuscrito medieval –y también el moderno– con el soporte material más habitual, el del pergamino o el papel. Y en ese sentido el testimonio que aquí identificamos resulta bastante insólito y por eso pensamos que su estudio merece una atención y comentario especiales. Porque los diez versos de la copla del Vizconde de Altamira, escritos a finales del siglo xv, se encuentran “manuscritos”, sí, pero en una pared, en una “copia” realizada sobre un muro que puede ser fechada con bastante

¹ Se trata de un proyecto de necesaria colaboración interdisciplinar, puesto que confluyen conocimientos y prácticas de arqueología, paleografía, historia de la cultura escrita e historia literaria. Por la parte que corresponde a Rafael Beltrán, los resultados de este trabajo forman parte del Proyecto de Investigación FF2011-25429, “Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)”, integrado en el ‘Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica’, del Ministerio de Ciencia e Innovación. En cuanto a la documentación arqueológica, el registro de este *graffiti* forma parte de los trabajos de estudio de arqueología de la arquitectura encaminados a la rehabilitación, entre los años 2003 y 2006, del Castell d'Alauàs, edificio construido a partir de los primeros años del siglo xvi, en el periodo tardogótico, pero con una fuerte presencia del influjo renacentista.

probabilidad en 1550 y con total seguridad entre mediados y como muy tarde finales del siglo XVI. Aunque los versos escritos pueden considerarse documento epigráfico, están fijados con carboncillo, no inscritos con incisión; estrictamente, por ello, constituyen un *graffiti* poético. Se trataría de un *graffiti* que en lo conceptual aparece como signo de expresión culta, esmerada, elegante y moralizante –la habitual en la poesía doctrinal, a cuyo género se adscribirían los versos–, mientras que en lo formal ofrece un texto bastante bien caligrafiado, correctamente escrito y prácticamente completo. Un fragmento epigráfico, en fin, que tiene hoy y pudo tener en su momento –pese a pertenecer a un poema más extenso– sentido autónomo, y que, como todo “manuscrito” antiguo, con sus posibles fidelidades o variantes respecto a la tradición textual con la que emparenta, cuenta con un interés intrínseco. Interés que en este caso se incrementa, como valor añadido, debido a la originalidad especial de enunciar su intención poética no desde el vehículo tradicional y horizontal del papel –en pliego, cuadernillo o libro–, sino desde el soporte vertical y firme del enlucido en yeso de una pared palaciega.

El estudio de los *graffiti* en la Edad Media ha experimentado un incremento muy notable en los últimos años. A título orientativo, sin pretender de ningún modo ser exhaustivos, mencionaremos que contamos con algunos trabajos importantes, que han puesto al descubierto y estudiado pormenorizadamente *graffiti* en recintos religiosos, como el monasterio de San Millán de Suso, el claustro de la catedral de Pamplona o la iglesia del monasterio de la Oliva (Navarra), en la línea de los sacados igualmente a la luz en otros ámbitos europeos, en especial británicos². Pero también los recintos civiles, a veces difíciles de separar de los religiosos, han sido estudiados, en concreto en lugares con iconografía dibujada y pintada tan notable como Alcañiz, o en edificaciones del Bajo Aragón en general, o en Maderuelo (Segovia)³. Y precisamente en el seno de lo civil, los descubrimientos o redescubrimientos de dibujos en paredes de fortalezas

² Véase Ibáñez Rodríguez y Teodoro Lejárraga, *Los grafitos del Monasterio de San Millán de Suso*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1998, y Lorenzo Martínez Ángel, «Sobre los grafitos altomedievales de San Millán de Suso», *Estudios Humanísticos. Geografía, historia y arte*, 20 (1998), pp. 341-346; Pablo Ozcáriz Gil, *Los grafitos de la Iglesia del Monasterio de la Oliva (Navarra)*, Madrid, Dykinson, 2007, y del mismo autor, «Los grafitos del claustro de la Catedral de Pamplona: dibujos destacados y torres medievales», *Trabajos de Arqueología de Navarra*, 20 (2007-2008), pp. 285-310. Para los británicos, la obra de referencia es la de Violet Pritchard, *English Medieval Graffiti*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967; pero se pueden consultar, además, buenas páginas web, que actualizan nuevos descubrimientos y rehabilitaciones.

³ Véase Àngels Casanovas i Romeu, y Jordi Rovira i Port, «Los *graffiti* medievales y post-medievales del Alcañiz monumental», *Àl-Qannīš. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9 (2002), pp. 5-53; José Antonio Benavente Serrano, «Los *graffiti* del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización», *Àl-Qannīš. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, 9 (2002), pp. 157-174; y Sonia Fernández Esteban, Yolanda del Barrio Álvarez y Fernando López Ambite, «Grabados medievales de Maderuelo (Segovia)», *Numantia. Arqueología en Castilla y Leon*, 6 (1996), pp. 241-255.

han sido especialmente notables en las últimas décadas, destacando los rescates en el castillo de Monsalud (Nogales, Badajoz) y en el castillo de Santueri (Felanitx, Mallorca)⁴; o, más cercanos al Castell d'Alaquàs –donde encontramos el *graffiti* del Vizconde de Altamira–, en otros del antiguo Reino de Valencia, como los de la Mola (Novelda), Petrer, Sax y los documentados en diversos edificios de Cocentaina –sobre todo el Palau Comtal, la Casa de la Senyoria o el Ayuntamiento–, todos ellos en la provincia de Alicante, por mencionar algunos de los principales⁵.

En muchos de estos *graffiti* hallamos motivos comunes, recurrentes, que descubriremos igualmente en el Castell d'Alaquàs: motivos geométricos (reticulados, cruciformes, esteliformes, circulares, triangulares o lineales), motivos vegetales, motivos zoomórficos o antropomorfos, simbólicos (sobre todo de temática religiosa, como los relacionados con los símbolos de la pasión) y –además de otros sin identificar– motivos epigráficos, que son, naturalmente, los que más nos interesan⁶. Algunos resultan especialmente llamativos y elegantes, aunque a la vez clásicos y recurrentes, como ocurre con los dibujos de barcos⁷. Sin embargo, pese a todas nuestras pesquisas, si bien estas todavía –hemos de reconocerlo– han sido limitadas, nunca nos hemos encontrado testimonios hispánicos de poemas medievales

⁴ Véase Sophie Gilotte y Antonio González Cordero, «*Graffiti* de época histórica en el Castillo de Monsalud (Nogales, Badajoz)», *Arqueología y Territorio Medieval*, 9 (2002), pp. 249-288; Elvira González Gonzalo, Bernat Oliver Font y Margarita Durán Vadell, «Los grafitos medievales del Castillo de Santueri (Felanitx, Mallorca)», en *Actes du XI Colloque International de Glyptographie de Palma de Majorque, 2-9 juillet 1998*, Braine-le-Château, Centre International de Recherches Glyptographiques, 2000, pp. 229-249.

⁵ Véase Concepción Navarro Poveda, *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de la Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*, Novelda, Ayuntamiento de Novelda – Instituto de Cultura Juan Gil-Albert (Diputación Provincial de Alicante), 1993; Vicente Vázquez Hernández y Rosa Galvañ Castaño, «*Graffiti* en el castillo de Sax (Alicante)», *IV Congreso de Castellología (Madrid, 7-9 de marzo de 2012)*, en línea [<http://www.castillosasociacion.es/congreso/ACTAS/COMUN11.pdf>; consultado el 26 de febrero de 2013]; Concepción Navarro Poveda y Laura Hernández Alcaraz, «Los grafitos medievales del Valle Alto y Medio del Río Vinalopó (Alicante)», en *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, Murcia, Instituto de Patrimonio Histórico, 1999, vol. 5, pp. 233-249. Para una recopilación de los principales conjuntos de *graffiti* de la provincia de Alicante –además de los citados de Novelda, Petrer, Sax o Cocentaina, los de la propia Alicante, Biar, Denia, Elche, la Vila Joiosa o Villena–, véase Mauro Hernández y Pere Ferrer (coords.), *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante*, Alicante, Museo Arqueológico de Alicante, 2009.

⁶ Véase, por ejemplo, el estudio de estos motivos en Vanessa Jimeno Guerra, «A propósito de los *graffiti* del templo de San Miguel de Escalada (León)», *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia y Arte*, 10 (2011), pp. 277-296.

⁷ Como estudian Elvira González Gonzalo y Xavier Pastor Quijada, «La arquitectura naval de los *graffiti* medievales mallorquines», en *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1993, pp. 1035-1047. En la Finca de la Barbera de la Vila Joiosa (Alicante), nosotros mismos estudiamos, junto a otros *graffiti* de textos y figurativos, un interesante conjunto de barcos de los siglos XVII y XVIII; véase Víctor Algarrá y Paloma Berrocal, «Finca de la Barbera», en el citado *Graffiti. Arte espontáneo...*, pp. 254-267; y V. Algarrá, P. Berrocal y C. Sanz, «Los grafitos históricos de la Barbera», en VV.AA., *Casa Museu la Barbera dels Aragonés: Catálogo*. La Vila Joiosa, Ajuntament, 2013, pp. 70-111.

caligrafiados en muros o paredes medievales y ni siquiera de los siglos XVI al XVIII, salvo un par de excepciones, que comentaremos a continuación.

Probablemente los principales documentos epigráficos de la Baja Edad Media y de los siglos XVI y XVII sean los carcelarios, que ha estudiado muy bien Antonio Castillo, como ejemplificaría a la perfección el mensaje de resignación, dramático en el tono y poético en la forma (adviértase la rima “sorte”-“forte”), que dejó escrito y fechado un italiano, Filippo Antonini, en la prisión del campanario de la parroquia de San Miguel de Palma, en Mallorca:

PAZIENZA, O MIA SORTE SE IL CIEL MI PERMETTE
CHE IO PATISSCHA DESDICCE OGNI GIORNO PIV FORTE
FILIOPPO ANTONINI
1619⁸

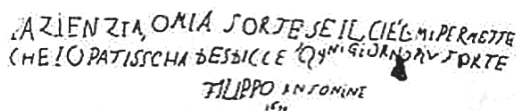


Figura 1

Aunque quizá el testimonio poético escrito sobre la pared más completo del que tenemos noticia, casi coetáneo al de la escritura original de los versos del Vizconde que vamos a examinar, pertenezca a uno de los poetas castellanos más importantes del siglo XV, Rodrigo Manrique. Cuando el año 1484, el tío del también poeta Jorge Manrique, emprende la construcción de la Casa Consistorial de Toledo, dejará escrita en su escalera, en letras góticas, una célebre copla real:

Nobles, discretos varones
que gobernáis a Toledo,
en aquestos escalones
desechad las aficiones,
codicias, amor y miedo.
Por los comunes provechos
dexad los particulares:
pues vos fizo Dios pilares
de tan riquísimos techos,
estad firmes y derechos⁹.

⁸ Antonio Castillo Gómez, «Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias en los siglos XVI y XVII», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 0 (2003), pp. 147-170 (pp. 163-165); del mismo autor, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006, p. 151.

⁹ Gómez Manrique, *Cancionero*, Francisco Vidal González (ed.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 656 (poema CXLII). Véase la completa nota explicativa del editor.



Figura 2

Apenas quince años más tarde, en 1494, al concluir otro edificio civil impresionante, la Sala de Contratación, cuerpo central de la Lonja de Valencia, se remataba la parte superior de las cuatro paredes, lindando con las bóvedas, con unas inscripciones en latín, en forma de cenefa (perfectamente legibles desde cualquier parte del magnífico salón columnario), que instan, como las del consistorio toledano, aunque en este caso a los mercaderes que lo frecuentan, a no practicar fraude ni usura, si se quieren obtener riquezas pero a la vez se aspira a gozar cristianamente de la vida eterna:

Inclita domus sum annis aedificata quindecim. Gustate et videte concives quoniam bona est negotiatio, quae non agit dolum in lingua, quae jurat proximo et non deficit, quae pecuniam non dedit ad usuram eius. Mercator sic agens divitiis redundabit, et tandem vita fructur aeterna.

[Casa famosa soy en quince años edificada. Probad y ved cuán bueno es el comercio que no usa fraude en la palabra, que jura al prójimo y no falta, que no da su dinero con usura. El mercader que vive de este modo rebotará de riquezas y gozará, por último, de la vida eterna.]



Figura 3

Ambas escrituras apelan, en lugares clave de actividad legislativa y comercial, respectivamente, a las buenas prácticas profesionales de sendos grupos sociales, pilares o columnas del reino. Las letras, estratégicamente situadas, permiten que el mensaje otorgue de manera trascendente y religiosa una bendición superior, pero a la vez mantenga un control simbólico –casi panóptico, al actuar desde una especie de galería, en el caso de la Lonja de mercaderes– sobre la labor profesional. No es muy distinta, así, la recomendación en la leyenda de la Sala de Contrataciones del edificio gótico valenciano (“ved cuán bueno es el comercio que no usa fraude en la palabra, que jura al prójimo y no falta”) de la que se leía en el poema de Rodrigo Manrique: “Pues vos fizo Dios pilares / de tan riquísimos techos, / estad firmes y derechos”.

Tres de los diez versos del Vizconde Altamira que vamos a examinar dicen que “los bienes temporales, / como no tengan cimiento, / son labrados sobre el viento”. Como ha solido ocurrir con muchos de los castillos o palacios-fortaleza medievales, los “cimientos”, los muros, galerías y habitaciones del Castell d’Alaquàs mantuvieron su solidez frente al paso del tiempo, soportando prácticamente incólumes las inclemencias de la naturaleza (las del “viento” y otras muchas) y, lo que resultaría sin duda más difícil, los desmanes humanos. Cierto es que esos “cimientos” estuvieron a punto de verse destruidos de manera irremediable hace apenas un siglo, por culpa de negociantes desaprensivos, pero afortunadamente lograron resistir, merced igualmente a la presión humana. Más recientemente, amparados por nuevas gobernanzas, lograron recuperar gran parte de su esplendor, con funciones nuevas, educativas y culturales¹⁰. Y ha sido gracias a su cuidada rehabilitación por lo que podemos seguir encontrando y valorando hoy pequeños pero valiosos testimonios del pasado cultural y literario, como estos de los versos del Vizconde de Altamira, que nos abren, eso sí, nuevos interrogantes.

2. EL CASTELL D’ALAUÀS Y LOS TRABAJOS DE ESTUDIO ARQUEOLÓGICO PARA SU REHABILITACIÓN

El Castell d’Alaquàs es un vasto edificio que representa un magnífico ejemplo de arquitectura civil de las casas-palacio valencianas del periodo tardogótico. Su construcción se inició en los primeros años del siglo XVI, conjugándose la tradición del gótico final con los aires renacentistas que en arquitectura se estaban asentando por esas fechas en tierras peninsulares. Fue producto, como tantos otros edificios construidos en la transición de los siglos XV y XVI, del afán

¹⁰ Véase, para la historia de la recuperación del Castell y la creación, en especial en 1918 y 1928, de una opinión favorable a la conservación del edificio, seriamente amenazado, Rafael Roca, *Un passeig per la historia del Castell-Palau d’Alaquàs (1880-1975)*, Alaquàs, Ajuntament, 2008.

político y social del patriciado urbano y de la nobleza valenciana por manifestar su poder y su estatus político y económico tras el ventajoso periodo comercial que supuso el siglo xv en Valencia.

Grandes edificios, por sus espacios y por los elementos suntuosos que los conforman, surgen en las principales ciudades del antiguo Reino de Valencia y en las localidades donde se ubica el centro señorial de estas familias acaudaladas y, con posterioridad, ennoblecidas. Alaquàs fue el señorío de una de ellas, la de los Martí de Torres y García de Aguilar, que a finales del siglo xv había conseguido un patrimonio opulento, según consideraciones de cronistas de la época. Juristas, funcionarios de la corte y mercaderes, son los antecedentes familiares de Jaume García de Aguilar y Amalrich, señor de Alaquàs desde el año 1500, constructor de la casa-palacio conocida popularmente como el Castell d'Alaquàs¹¹.

Entre los años 2003 y 2006 se efectuaron diversas campañas de intervención arqueológica aplicadas tanto al subsuelo como a las paredes del edificio en el marco de su rehabilitación, que permitieron documentar su evolución arquitectónica y registrar los suntuosos elementos arquitectónicos que lo componen: extensos pavimentos de azulejos renacentistas, artesonados de variadas formas y tipologías, y elementos decorativos en forma de yeserías con motivos de grutescos¹².

El picado de las paredes deparó una grata sorpresa: la documentación de un conjunto impresionante, tanto por su volumen como por el valor de referencia histórica, de *graffiti* datados entre los siglos xvi al xviii. Figuras antropomorfas y zoomorfas, arquitecturas, barcos, símbolos religiosos y nobiliarios, inscripciones relacionadas con los miembros de la familia poseedora del Castell y sus sirvientes, sentencias en latín y castellano, poemas y referencias literarias, nombres propios o referencias a un acontecimiento o acto determinado son algunas de las temáticas de los *graffiti* que fueron hallados en el Castell.

Durante los siglos medievales y modernos, el hecho de escribir en las paredes envuelve muchas más motivaciones que las que abarca el concepto actual de *graffiti*, considerado como un acto prohibido, por lo general subversivo y, al parecer del poder establecido o de ciertos estamentos, vandálico. *Grffiti* ciertamente incisivos e incluso insultantes han existido en cualquier época. En el mismo Castell d'Alaquàs,

¹¹ Para conocer el linaje y posición social de los Martí de Torres y García de Aguilar, véase Adrià Hernández, «La familia Martí de Torres y el señorío de Alaquàs», *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, XXXII (2012), pp. 11-64.

¹² Sobre la historia arquitectónica del edificio pueden consultarse los trabajos de V. Algarra y P. Berrocal, «Primeros resultados de la intervención arqueológica en el Castell d'Alaquàs», en *Patrimoni Monumental. 2. Intervencions recents*, COTAV [Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia]-Generalitat Valenciana, 2008, pp. 287-296; *Arqueologia i història del Castell d'Alaquàs*, Alaquàs, Ajuntament, 2013; «Intervención arqueológica en el Castell d'Alaquàs. Precedentes constructivos y creación del edificio a comienzos del siglo xvi», en *Actes del Vè Congrés d'Història de l'Horta Sud de València (abril 2010)* (en prensa); y *Arqueologia i història del Castell d'Alaquàs*, Alaquàs, Ajuntament, 2013.

el directo “Vicente es un cerdo”, escrito en letras de los siglos XVI-XVII, es un claro ejemplo. Pero junto a este y a otros de carácter más inocuo, en el Castell se nos brinda un panorama rico y variado de textos e imágenes que nos mueven a pensar que escribir en las paredes representaba, entonces, mucho más de lo que hoy concebimos.

Muchos de los textos documentados fueron escritos para ser no solo leídos de forma puntual –casi circunstancial–, sino, y lo que es más definitorio, para ser conservados y rememorados. Algunos muestran un afán claramente ostentoso, como aquel escrito por Don Nuño Pardo de la Casta, militar en activo en la primera mitad del siglo XVII e hijo de Don Luis, señor de Alaquàs, propietario del Castell, que quiso dejar bien claros sus títulos y honores militares sobre la chimenea del salón de invierno¹³.

Encontramos pruebas caligráficas o de escritura y rúbricas que hemos asociado con la familia propietaria del Castell, los Martí de Torres y García de Aguilar, y con sus descendientes los Pardo de la Casta. También hallamos relaciones de nombres de la misma familia, algunas dando fe de un hecho importante o simplemente indicando que “allí” dormía cierto señor. Finalmente, se han hallado citas o sentencias de carácter moral como “El retrato perfecto es un pensamiento discreto”, aunque fuera seguido de una contrarreplica posterior que decía: “Quien yso este letrado estava borracho”.

Sin embargo el conjunto más interesante, por ser fuente de información para disciplinas tan variadas como la historia, la literatura, la historia de la alfabetización o la cultura popular, es el de los diversos *graffiti* que se conservan en la esquina noreste de la galería del sobreclaustro del Castell d’Alaquàs. Sobre uno de ellos versa este trabajo: la copia, no sin licencias personales del autor del *graffiti*, de los versos del II Vizconde de Altamira. Aunque los otros *graffiti* que lo acompañan también nos remiten a la literatura o al pensamiento del momento y, a través de ellos, a la representación material del sentimiento que producen ciertas lecturas.

Es el caso del *graffiti* que, en letras de un módulo superior al de los escritos vecinos y a una altura tal que su trazado hubo de requerir el uso de una escalera o andamio, proyecta de forma exclamativa la frase: “Viva la casa de Mongrano / y Claramonte y muera la de Magança”. Frase que nos introduce en la lectura del *Orlando Furioso*, el famoso poema heroico-caballeresco de Ludovico Ariosto, y que alude, por un lado, a las familias de dos de sus protagonistas, Rogelio y Bradamante, respectivamente, y por otro a la del antagonista, Pinabel,

¹³ El *graffiti* alude a «Don Nuño Pardo de la Casta/Maestre de Campo que fue del gentío de su Alteza / y ahora sirve el Puesto de Teniente / General de la Cavalleria de las Ordenes / y guardias Viejas de Castilla / fecho en 19 del mes / de febrero año 1645». Se puede ver reproducido en V. Algarra y P. Berrocal, «Los graffiti del Castillo de Alaquàs. Los Graffiti de las salas nobles» [<http://arqueologiaalgarraberrocal.blogspot.com.es/2012/07/los-graffiti-del-castillo-de-alaquas.htm>].

perteneciente a la de Maguncia o *Magança* (*Orlando Furioso*, II, 58). Un texto este que se acompaña de una imagen con escaso valor artístico, pero de estimable valor histórico y literario, que nos recuerda a alguno de los grabados que acompañan, entre otras ediciones, a la de la traducción en castellano de Jerónimo de Urrea, editada por vez primera en Amberes por Martín Nucio, en 1549. La complejidad de aspectos culturales y de alfabetización que giran en torno a este breve texto y a su parte gráfica aconsejan un estudio aparte.

Y, finalmente, un tercer *graffiti* que se relacionaría con este conjunto es el del dístico elegíaco escrito en latín en letras capitales humanísticas: “*Quid magnum prodest argenti pondus et auri / sola manet virtus cetera norte cadunt*”. Un texto que también se halla en proceso de estudio¹⁴.

Sirvan estos breves apuntes para contextualizar el *graffiti* objeto ahora de análisis. Ni se trata de un hecho aislado en el seno del edificio, ni puede ser considerado como una simple rareza. Como demuestra la gran cantidad de *graffiti* escritos en las salas nobles sobre un enlucido de gran calidad, la escritura parietal era una práctica habitual que no debía relacionarse de forma exclusiva con un acto clandestino y subversivo, sino aceptarse como un medio habitual de proyección del pensamiento. De cualquier modo, llegado el caso, en momentos de celebraciones públicas estas salas se decoraban con grandes tapices, que tapaban momentánea y parcialmente los *graffiti*. Práctica que hemos constatado a través de la arqueología, gracias al hallazgo de los listones de madera donde se colgaba mediante clavos esta decoración textil.

3. LOS VERSOS DEL VIZCONDE DE ALTAMIRA EN LA PARED DEL CASTELL D'ALAUÀS

Uno de los *graffiti* textuales que ornaban las paredes enlucidas del Castell d'Alauàs llamó especialmente la atención desde el inicio de los trabajos de documentación. Destacaba y destaca por su cuidadosa ejecución caligráfica y extensión (diez versos completos), por su buena conservación y por sus notorias cualidades literarias. Se trata del mensaje poético escrito en carboncillo sobre una de las paredes de la galería del primer piso:

¹⁴ Recuerda el gran tesoro de Siqueo, el marido de Elisa Dido, es decir, la ingente cantidad de plata y oro que, robada, sirve a Dido para fundar Cartago: “*thesaurus, ignotum argenti pondus et auri*” (*Eneida*, I, v. 359). Los *graffiti* aludidos se pueden ver en V. Algarra y P. Berrocal, «Los *graffiti* del Castillo de Alauàs. Los *Graffiti* de la galería» [<http://arqueologiaalgarrocal.blogspot.com.es/2013/01/graffiti-de-la-galeria-del-castillo-de.html>].

para queus matays mortales
 pues teneys condenamiento
 questos bienes temporales
 como no tenguan cimient o
 son labrados y soberviento
 Aquí los ganays
 Anos alla los perdeys
 y aculla los pagareys
 por que fiado tomays
 lo que pagar no podeys

Figura 4

El *graffiti* aporta, si tentamos una transcripción paleográfica lo más fiel posible, el siguiente texto:

para queus matays mortales
 pues teneys condenamiento
 questos bienes temporales
 como no tenguan cimient o
 son labrados por el viento
 Aquí los ganays
 Anos alla los perdeys
 y aculla los pagareys
 porque fiado tomays
 lo que pagar no podeys

Los versos que componen este *graffiti* están localizados en la pared norte de la galería del Castell, junto a la jamba este de la puerta de acceso a uno de los dormitorios. El campo de escritura es de 48 x 45 cm y se trazó a una altura de 2.05 m (línea superior)¹⁵. La escritura es humanística redonda, con marcadas reminiscencias góticas en el tipo de “r” y en las “L” y “b” con *banderole*, así como en las “f” y “s” largas, próximas a la escritura minúscula gótica cancilleresca. Presenta signo general de abreviación para significar la falta de “n” en “condenamiento” y nexa en “el viento”.

¹⁵ De no haberse escrito sobre un banco o taburete, la altura del autor o autora rondaría los 1,70 o 1,80 metros. De cualquier modo, aun admitiendo la no utilización de un taburete, la altura es superior a la habitual en la mayoría de los *graffiti*, por lo general al nivel de la línea de los ojos o ligeramente por encima de ella. Esto podría señalar una clara intencionalidad por hacer notorio el poema en la pared de la galería.

El redactor o redactora demuestra poseer una alta competencia de escritura y pericia al seguir una línea de escritura bastante recta, teniendo en cuenta el soporte y el instrumento de escritura. Desde un punto de vista estrictamente gráfico, llama la atención la similitud de las letras con el modelo de escritura libraria del momento, por lo que se podría sospechar que la redacción del *graffiti* se realizara copiando directamente un texto escrito. Sin embargo, esta presunción lógica habrá de ser sometida a una prudente reserva, teniendo en cuenta algunas de las observaciones que siguen a continuación a propósito de las variantes, y sobre todo a tenor de la introducción de un verso nuevo tal vez traído a la memoria del “copista”.

Una observación atenta de cada verso y palabra parece evidenciar un ligero titubeo en el uso entre los dos modelos de escritura, el librario y el cursivo, que se alternan de manera simultánea. En unos casos las letras en una palabra se separan, sin enlaces, como si se tratara de letras de imprenta. Letras de imprenta que, ciertamente, se pueden reconocer entre aquellas claramente redondas, utilizadas por los impresores tras las copias más primitivas que recurrieron a la escritura gótica. Es en este modelo donde se aprecia el uso de letras como la “p”, “d”, “b” o “q” con un ojo redondo y astil recto o ligeramente incurvado. Es aquí donde el recuerdo del verso leído parece reproducir la imagen misma del texto impreso. Sin embargo, de forma inmediata otra palabra nos sorprende por su cursividad, por los enlaces e incluso nexos habituales en la letra personal de uso corriente. Observamos aquí el uso del otro tipo de “d” similar a una delta que tan frecuente es en la documentación y en el género epistolar.

Paradigma de este segundo modelo cursivo y al mismo tiempo de los problemas de conciliación entre los versos originales del Vizconde y los del *graffiti* es la palabra “condenamiento” del segundo verso. El vizconde de Altamira escribió “pues teneyz conocimiento”, mientras que en el *graffiti* se optó por “condenamiento”. Esta licencia o titubeo –tal vez por olvido o confusión– coincide con ese modelo cursivo de letras enlazadas y con la “d” del tipo delta y con el uso exclusivo en este *graffiti* de un signo general de abreviación en forma de vírgula sobre la “a” para señalar falta de “n”.

Para finalizar con este apartado de la información que nos puede aportar el estudio paleográfico, indicaremos que la cronología del *graffiti* se centra en torno a mediados del siglo xvi. Esta datación podría avalar la estrecha relación que existe entre este *graffiti* y otro, desarrollado en una sola línea y situado a tan solo 8 cm del anterior, que alude a la fecha “año 1541 a 23 de abril”.

4. EL DIÁLOGO “ENTRE EL SENTIMIENTO Y EL CONOCIMIENTO” DEL VIZCONDE DE ALTAMIRA

Alonso Pérez de Vivero (1458-1508), II Vizconde de Altamira, fue, como dice Avalle-Arce al estudiar su biografía, un “ilustre prócer, como indica su título; en vida su obra mereció el aprecio de los demás poetas, y los honores de la antología”¹⁶. Quedémonos por el momento con el dato ilustrativo de que fue hombre de confianza de los Reyes Católicos, hasta el punto de que en su palacio de Valladolid contrajeron estos matrimonio, el 20 de octubre de 1469. Vivero fue, como sintetizará el mismo Avalle-Arce, “un producto típico del reinado de Fernando e Isabel, lo que se puede ilustrar con su poesía. Hay en él una aguda conciencia histórica, que a vueltas de tantos trastornos como vio su siglo le invita a filosofar, pero en tono más personal que sus mayores”¹⁷. Además de que su obra merece hoy, en la distancia, un juicio valorativo positivo —como autor de una producción objetivamente estimable, comparable a la de los buenos poetas de su tiempo—, su popularidad en el siglo XVI la confirman sobradamente tanto su presencia destacada en el famoso *Infierno de los enamorados* de Garci Sánchez de Badajoz, quien lo distingue en un lugar de privilegio, como su mención igualmente relevante en la *Residencia de amor* de Gregorio Silvestre (c. 1560-1569), quien lo presenta compitiendo en amores con el afamado Pedro de Cartagena: “En esto vieron salir / dos sin quererse partir, / puestos en una cadena: / el Vizconde y Cartagena”¹⁸.

La obra conservada del II Vizconde de Altamira, se compondría, de acuerdo con su mejor estudioso y editor crítico, Giuseppe Mazzocchi, de veinticuatro poemas, más cuatro de dudosa atribución¹⁹. La primera edición del *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo incluyó dieciséis composiciones suyas, cinco de ellas letras o invenciones de justadores, lo que reduciría su producción en *IICG* a realmente solo once poemas. Sin embargo, el manuscrito *Cancionero del British Museum (LBI)*, anterior a la recopilación impresa valenciana, incluía ya veintidós composiciones, aunque alguna, como el famoso “Vive leda si podrás” de Juan Rodríguez de Padrón, de atribución absurda —y sobradamente refutada— al Vizconde.

¹⁶ El estudio biográfico fundamental es el de Juan Bautista Avalle-Arce, «Tres poetas del *Cancionero General*: II. El Vizconde de Altamira», en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, pp. 316-338 (la cita, en p. 316). El autor explica los errores que llevaron a que Marcelino Menéndez Pelayo confundiera al Vizconde con Rodrigo Osorio de Moscoso, o, más recientemente, a que otros lo confundieran con el I Vizconde de Altamira, su padre.

¹⁷ *Ibid.*, p. 334.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 335-336.

¹⁹ Giuseppe Mazzocchi, «Alonso Pérez de Vivero, Visconte di Altamira», en G. Caravaggi, M. von Wunster, G. Mazzocchi y S. Toninelli, *Poeti cancioneriles del sec. xv (edizione critica, con introduzione, note e commento)*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 1986, pp. 169-318.

Destaca entre toda su producción poética, por extensión y por ambición, el diálogo “que hizo entre el Sentimiento y el Conocimiento” [ID 1128]. Mazzocchi no duda en diferenciarlo netamente de los otros textos menores (como se diferencian –comenta– las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique del resto de su obra poética, por meritoria que esta sea), calificándolo como “*opus maius* di maggiore impegno ed estensione”. Marcelino Menéndez Pelayo, aunque equivocara la identificación del Vizconde, califica positivamente su obra –excepción entre la de malos “trovadores aristocráticos”–, mencionando específicamente sus “coplas de amores, delicadas y conceptuosas”, entre las que destacaría precisamente el diálogo, que tilda de “elegante y sutil”.

Se trata de un poema extenso, de doscientos noventa versos, distribuidos en veintinueve coplas reales (o falsas décimas), es decir, estrofas de dos quintillas independientes (sin entrelazamiento de rimas entre ambas quintillas). El primer testimonio donde encontramos el poema en su versión más extensa o completa es el del mencionado ms. *LBI* del British Museum (fols. 114v-116v). La tradición textual ofrece esa misma versión extensa, pero solamente a partir de la edición del *Cancionero general* de 1514 (fols. 45r-46r), frente a otra tradición, reducida a catorce coplas, que es la que ofrece la primera edición de Hernando del Castillo (1511) (fols. 51v-52r)²⁰. Frente a la opinión de Menéndez Pelayo, que veía en *IACG* una ampliación de coplas de distinto autor, Mazzocchi demuestra con toda lógica –como posteriores estudios textuales confirmarán para otros poemas– que:

quella che Hernando del Castillo (non ancora in possesso del testo integro) pubblica nel 1511 è solo una versione abbreviata, da cui comunque va escluso con ogni probabilità l'intervento dell'autore; sembra cioè trattarsi non di una prima redazione poi ampliata, ma piuttosto di una trascrizione, parziale più per una volontà di antologizzazione che per guasti meccanici²¹.

Temáticamente, el debate que sostienen el Sentimiento y el Conocimiento, es decir, la parte pasional y emotiva y la parte racional del ser humano, tiene una antigua tradición en las literaturas en romance,

²⁰ José Antonio de Balenchana (ed.), *Cancionero general de Hernando del Castillo según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, 2 vols., vol. I, pp. 204-208, que ofrece el texto abreviado, con las restantes coplas en aparato de notas; y Raymond Foulché-Delbosc (ed.), *Cancionero castellano del siglo xv*, NBAE, 19 y 22, Madrid, Bailly-Bailliére), 1912-1915, 2 vols., vol. I [1912], pp. 758-760, que solo ofrece el texto abreviado de *IICG*. Reproduce en facsímil la edición del *Cancionero general*, Antonio Rodríguez Moñino, *Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511 y 1514)*, Madrid, Real Academia Española, 1958. Véase, ahora, la edición crítica y esmeradamente anotada de Joaquín González Cuenca (ed.), *Cancionero general*, Valencia, Castalia, 2004, 5 vols., vol. I, pp. 641-651.

²¹ Mazzocchi, «Alonso Pérez», p. 290.

que se actualiza en España a partir de 1400²². A ese tipo de debate se adscribirían las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena, la *Historia de la cuestión y diferencia que ay entre la Razón y la Sensualidad* de fray Íñigo de Mendoza²³, o, posteriormente, el *Diálogo entre la miseria humana y el consuelo* de Francisco de Castilla²⁴.

En el poema del Vizconde de Altamira se respeta la *dispositio* del clásico diálogo poético: las primeras ocho coplas son expresadas por “Yo, el muy triste Sentimiento”; las diecinueve siguientes (IX-XXVII) por el Conocimiento; finalmente, hay una síntesis del autor (copla XXVIII) y una *finida* (copla XXIX). En la respuesta de diecinueve coplas del Conocimiento (desproporcionadamente ventajosa, y sin permitir a su contrincante una réplica posterior, que podría haber propiciado una mayor controversia dialéctica), hay un bloque de once coplas sobre la vanidad de las cosas terrenales (IX-XIX), en el que se insertaría la número XII que leemos copiada en los muros del Castell d’Alaquàs, más tres coplas de carácter consolatorio (XX-XXII) y cinco de exaltación del sufrimiento ascético (XXIII-XXVII)²⁵.

Pero veamos esa copla número XII. Los versos, que hemos transcrito anteriormente, son editados así por Mazzocchi y González Cuenca, los editores más recientes:

¿Pues por qué os matáys mortales?
 pues tenéys conocimiento
 qu’estos bienes temporales,
 como no tengan cimientto,
 no pueden ser eternals;
 sino que aquí los ganáys,
 y luego allí los perdéis,
 y acullá los pagaréys,
 porque fiado tomáys
 lo que pagar no podéys.

(Mazzocchi, ed., Alonso Pérez, pp. 268-269)

¿Para qué os matáis, mortales,
 pues tenéis conocimiento
 que estos bienes temporales,
 como no tengan cimientto,
 no pueden ser eternals,
 sino que aquí los ganáis
 y luego allí los perdéis,
 y acullá los pagaréis?
 ¿Por qué fiado tomáis
 lo que pagar no podéis?

(González Cuenca, ed., *CG*, I, p. 645)

²² Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge, I. Les thèmes et les genres*, Rennes, Philon, 1949, pp. 497-507.

²³ Victor de Lama, «Los amores reales de fray Íñigo de Mendoza», *Revista de Literatura Medieval*, XVI (2004), pp. 81-94, descubre y estudia nuevas claves en la relación entre este poema extenso y la contestación al mismo, de 116 versos, que escribió Pedro de Cartagena en *Otras coplas que hizo Cartagena por mandado del rey reprehendiendo a Fray Íñigo las coplas que hizo a manera de justa*, acusando a Fray Íñigo de haber plagiado a Juan de Mena, pero sobre todo de haber dirigido a la reina Católica unos versos deshonestos. Véase, para el segundo poema, Ana M.^a Rodado (ed.), Pedro de Cartagena, *Poesía*, Cuenca, Universidad de Alcalá y Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 94-101. Ambos poemas, además de haber tenido probable circulación manuscrita en ambientes de palacio, serían publicados en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), fols. 85r-85v, lo que demuestra la popularidad innegable del tema, durante y después de los años de reinado de los Reyes Católicos en los que se mueve el Vizconde.

²⁴ Sin contar los debates, en poesía amorosa, entre Sesó y Pensamiento, como el de Hernán Mexía, o entre Razón y Pensamiento, como el de Diego López de Haro, etc.

²⁵ Tanto Avalle-Arce («Tres poetas», p. 335) como Mazzocchi («Alonso Pérez», pp. 295-296)

Las pequeñas diferencias vienen de que Mazzocchi sigue, para su edición crítica, la lectura de LBI:

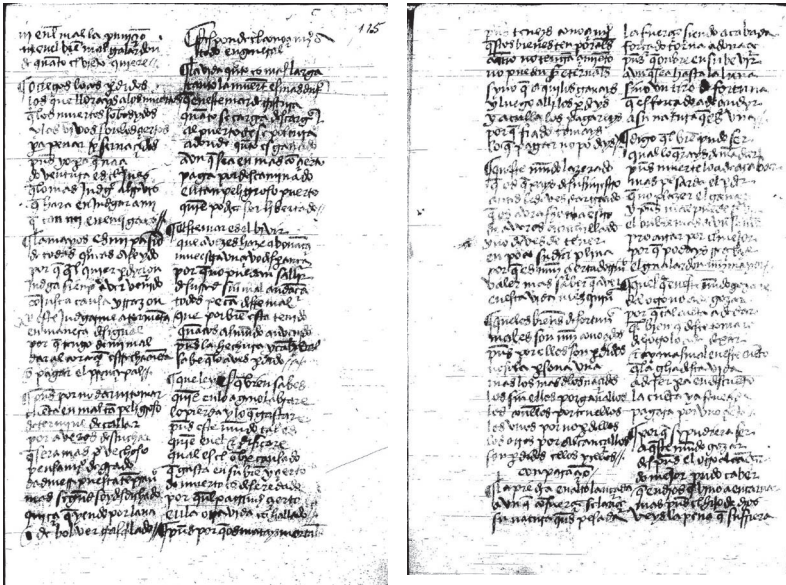


Figura 5

González Cuenca, en cambio, sigue la lectura de IICG (compendiendo las coplas que faltan con I4CG):

fo. lij

d'aver respuesta temprana
 mas legiti soy de lo que
 que yo pinto por lana
 de de deber rescatado
 El Respon de conofimido
 E a no qual no mair
 tino la merte mas dura (ca
 que melle mas de trahira
 quanto le carga de carga
 al puerto de gualara
 E de vez quanto en ganado
 que fa po mas ococto
 que no por defamado
 por que parramento oco
 en la otra tra no tubo
 E Para de mas que no
 puen rreque conofimido (ca
 que de baxer temporal
 como no rreque eno
 no pueden fer eternas
 si no que aqui los ganay
 y luego alli los perrey
 y acull los pagarey
 por que fado romay
 lo que pagar no poyay
 E El mudo lagrabo
 que de coctos de su finifro
 antes le devey dar grauo
 por que co he hecho maistro
 ococto acuelano
 y no devey de cezar
 en por lo baylano
 por que muy otra doctura
 valer mas saber que aver
 en la otra tra no mequina
 E Ellos bienes de fortuna
 con trabajo son aucoos
 y por ellos son perdoos
 no fado persona
 mas los mas de los moficos
 E en fin ellos por ganallo
 los conellos por rretillo
 los mas por no perdoos
 los eno por calquillo
 son perdoos ellos y ellos
 E Ay mas mal en este mundo
 que una gloria de la yuca
 fa de fer para en de fono
 la cuenta pa fuficada
 de pagar por vno cinto
 E Poi que fupiera fer
 de aco de mudo gozar
 despues de otro aluagar
 do meyo poco caber
 que de vez vno ancimar
 E Mas para de lo de
 vey la pena que fufiera
 por la culpa que no re
 como bura moa a vno
 lo que afflujo no bura
 E E compra
 E A parca en otro langue
 asi que con farya se lang
 fu natura que farya
 la farya finto auabua
 foyado tomo de mudo
 E Poi que enbio en fufir
 que fuba bafia la lana
 fuo mudo de fortuna
 que feyado de lo de
 affu natura que vna
 E Eparca faya
 E Se vna de bernolara
 gina de los de lo de
 finto con masa rretra
 y puen nafon eyoyos
 de una de lo de
 por que en tanto miera
 de lo de lo que fperan
 fi puden fer conoficoos.
 Omienca el tractado intitulado triunfo del
 marquez a loo y rreuerencia del yllustre y maruallito fofico
 don ruygo lopez de rrecoyo feroer marquez de faramala
 oco de rreil Kompuado por dago de bango fe fentaron
 de cofa muy alta de balar y micoos
 E Poi que en finto guala la faya
 del vaxillo don fango de cul faber
 tal guala finto que mudo fa fer
 en mi la granca de vaxillo locoos
 E Enlopo de tiempo
 E El fabor mudo de coctos cofa
 el mudo pira de mudo cofa
 los campos cofa de perra y fofa
 las plama vaxillo de fofa y fofa
 E as mudo y los rreuilano locoos
 de tanto los cofa de los vaxillo
 de tanto los cofa de los vaxillo

Figura 6

destacan la mayor modernidad de la visión aristocrática del Vizconde respecto a sus precedentes en el tema senquista de la superioridad de la virtud de acción frente a la virtud heredada o sanguínea.

Podemos advertir que las diferencias fundamentales entre ambas ediciones —además de la distinta lectura de la conjunción causal del primer verso (“pues por qué”, en *LBI*; “para qué” en *IICG-14CG*)— estriban en opciones de editor, y en concreto en la interpretación de la entonación, tan difícil de calibrar con exactitud en muchas ocasiones. Mazzocchi incorpora signos de interrogación solo para el enunciado del primer verso, mientras que González Cuenca plantea la copla entera como un doble interrogante: la primera interrogación de seis versos, la segunda de dos.

Lo cierto es que en el terreno de lo conceptual esta diferencia de interpretación tonal no tiene apenas repercusión. Tanto si asevera como si interroga, la copla incide en uno de los tópicos omnipresentes y más manidos sobre el tiempo, el *contemptus mundi* (aderezado del lugar común vecino de la *vanitas vanitatis*): ¿para qué el desvelo del hombre (los mortales) por los “bienes temporales”, si estos son efímeros, si no son “eternales”? Lo hace aportando como ingrediente nuevo, eso sí, la relativamente original metáfora del préstamo económico: esos “bienes temporales”, que se piensan obtener en este mundo, son “ganancias” logradas a costa de pedir prestado (tomar “fiado”) un préstamo que luego no se va a poder pagar, puesto que dichas “ganancias” pierden su valor en el otro mundo. “Ganar”, “perder”, “tomar”, “fiar”, “poder pagar”... configuran un campo semántico ligado a la economía de las finanzas privadas. Parece que el poeta, al presentar las connotaciones del temor a la deuda económica, deuda eterna sin saldar, pretende hacer trascender la cotidianidad vulgar monetaria, sublimándola hacia el terreno de lo moral y religioso. No es extraño que Avalle-Arce, que cuando traza las líneas de la biografía del Vizconde y se centra en sus apuros financieros, al interpretar precisamente esta copla, diga que espera “no pasarse de listo” al detectar “la vivencia personal respaldando el lugar común poético-moral en esta copla”²⁶. Pero Mazzocchi, a propósito de la misma copla y teniendo en cuenta el comentario de Avalle-Arce, replica:

Penso invece che proprio il carattere topico del pensiero ne renda improponibile l'accostamento alle disavventure economiche del Vizconde, anche se non è certo negabile che son proprio le condizioni storiche del tormentato e affascinante xv secolo spagnolo, a spiegare la diffusione di un certo tipo di riflessione morale²⁷.

²⁶ Avalle-Arce, «Tres poetas...», p. 335, n. 37. Por lugar común entendemos fundamentalmente la oposición *temporal* / *eternal*; véase, así, Jorge Manrique, *Coplas a la muerte sus padre*, XII, vv. 139-144: “Y los deleites de acá / son, en que nos deleitamos, / temporales, / y los tormentos de allá / que por ellos esperamos, / eternals”.

²⁷ Mazzocchi, «Alonso Pérez», p. 296.

5. ¿“BIENES TEMPORALES [...] LABRADOS POR EL VIENTO”?

En el quinto verso de la primera quintilla encontramos la variante más llamativa que la décima escrita sobre la pared del Castell d'Alaquàs presenta respecto a la tradición conocida del poema. El quinto verso copiado en el muro reza así: “son labrados por el viento”. Y este verso octosílabo es una radical y osada novedad, pues sustituye al que toda la tradición textual conocida mantiene: “no pueden ser eternas”. Por tanto, presenta la lectura “...bienes temporales / ... / son labrados por el viento”, en vez de “...bienes temporales / ... / no pueden ser eternas”.

La imagen de ese “labrados por el viento” para los “bienes temporales” que “no tengan cimiento” puede resultar, además de original, una *lectio* arriesgada y, en ese sentido, especialmente sugerente. Se trueca la antítesis esperada y algo manida (“temporales” / “eternas”) a favor de una ruptura de expectativas, tanto del lugar común como de la rima. Hay que entender “labrar”, claro está, no en la segunda acepción que le da el *DRAE* al término (‘arar’), sino en la primera y más general: ‘trabajar una materia reduciéndola al estado o forma conveniente para usarla (labrar la madera, labrar plata)’. Las rimas entrelazadas por el mismo final tónico, rimas en *-ento* (“cimiento”, “viento”), son portadoras de dos términos antitéticos, “temporales” y “eternas”, pero remitiendo aquí a dos estados contrapuestos de los cuerpos en la naturaleza: el sólido y el gaseoso. Lo constante y duradero, por enraizado y atenazado a la tierra (“cimiento”), se opondría igualmente, como en la lectura tradicional de la copla (“no [...] eternas”), a lo inconstante y efímero, por volátil y etéreo (“viento”). Pero los dos términos de los versos copiados en la pared, “cimiento” y “viento” son concretos, físicos y mucho más visuales o gráficos que los abstractos de la lección más cabal y seguramente original (“temporales” y “eternas”).

Se trata claramente de una *lectio* única, incorrecta, puesto que traiciona o va claramente contra la letra del poema en su versión original. La prueba definitiva de su incorrección (por original que nos pueda parecer la variante) viene de una simple comprobación formal y radica en la rima. El nuevo verso obliga a una rima *ababb* en la primera quintilla de la copla. Pero el pareado solo se acepta, en este poema y en casi toda la tradición clásica de décimas (aunque hay excepciones), en medio de la quintilla, entre el segundo y tercero, o tercero y cuarto versos; raramente, y nunca en la poesía del Vizconde de Altamira, se acepta que rimen un primero y segundo, o —como aquí— un cuarto y quinto versos. Así, vemos las siete combinaciones que se dan en este poema “entre el Sentimiento y el Conocimiento”:

Coplas XXIII, XXVI, XXVIII: *ababa / cdcdc*

Coplas IV, X, XIV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII: *abbab / cddcd*

Coplas VIII, XVII: *abaab / cdcdc*

Coplas I, XV: *abaab / cddcd*

Coplas III, VI, VII, XII, XIII, XXIX: *ababa / cddcd*

Copla V: *abbab / cdccd*

Coplas II, IX, XI, XVII, XXIV, XXV: *abbab / cdcdc*

Las combinaciones demuestran una gran variedad, maleabilidad y dominio de los cambios rítmicos. Pero en ninguna de ellas encontramos, como en la versión de Alaquàs, el pareado al final de la quintilla (*ababb*). ¿Por qué y de dónde, entonces, la lectura de ese “labrados por el viento”? En nuestra opinión, es muy posible que a quien copiara en la pared la copla del Vizconde le viniera al recuerdo, al llegar al quinto verso, otro verso anterior, en el mismo poema: “son armados sobre viento” (v. 45). Observemos el contexto –y la rima– de este verso en el interior de su quintilla (copla V). El Vizconde está hablando de la autoridad de Séneca (v. 36), de la idea de la rueda de la Fortuna (reyes que mueren pobres, miserables ensalzados, etc.). Y utiliza tres términos, “cimiento”, “conocimiento” y “viento”, como podemos comprobar:

Grande es esta autoridad
para el fin de mi cimiento,
pues que da conocimiento
que este mundo y su verdad
son armados sobre viento.
(copla V, vv. 41-45)

“Cimiento”, “conocimiento” y “viento” están rimando en esta copla V, en rima propia (*abbab*). La mención, apenas cincuenta versos más adelante, de dos de los mismos términos en rima que aparecen en esta copla v, aunque en orden distinto –“conocimiento”, “cimiento” (vv. 2 y 4 de la copla XII)–, pudo traer a la memoria automáticamente el tercero, “viento”, v. 5 de la copla V. Y, con él, el verso entero: “son armados sobre viento”. La imagen de “que este mundo y su verdad / son armados sobre viento” es también poderosa y atractiva, y hasta tiene coincidencias modernas²⁸, y en su oxímoron transmitiría perfectamente la idea de fugacidad del “mundo” terrenal y sus valores (la “verdad”)²⁹. La variante del *graffiti* en el muro del palacio,

²⁸ La de “viento armado” es la imagen que da título a un libro de 17 cuentos –a partir del título de uno de ellos– de Rosa Regàs, *Viento armado* (Barcelona, Planeta, 2005), cuentos que la propia autora define como de constancia e inconstancia, de azar y de destino.

²⁹ Dice Mazzocchi, «Alonso Pérez», pp. 277-278, a propósito de esta copla v: «...l'immagine del vento (che torna al v. 50) come forza distruttrice o entità effimera, ad indicare la fugacità di tutto ciò che è terreno, è frequentissima nella Bibbia (Jb 7,7 “Memento quia ventus est vita mea”; Ps 1,4 “Non sic impii, non sic, sed tamquam pulvis, quem proicit ventus”, ecc.) e ampiamente diffusa in tutta la letteratura occidentale. [...] Vista la metafora edilizia (cfr. anche “obra” al v. 47 e v. 114n) è possibile nel Vizconde anche il ricordo della parabola evangelica della casa costruita sulla roccia e di quella costruita sulla sabbia; nella versione di

expresando que aquellos “bienes temporales” que no tienen sustento o cimiento “son labrados por el viento”, se habría de relacionar, por tanto, con los versos anteriores del mismo autor y del mismo poema: “este mundo y su verdad / son armados sobre viento” (vv. 44-45).

La cuestión no es del todo baladí, porque una fidelidad absoluta de los versos a la tradición textual conocida habría implicado o al menos hecho más factible –teniendo en cuenta la buena caligrafía de los versos en la pared– una copia directa de alguno de sus testimonios (cercano a alguno de los conocidos). Sin embargo, ese verso nuevo (aunque no extraño, como acabamos de comprobar), introducido aquí excepcionalmente –en solo este testimonio escrito y en ningún otro que conozcamos–, deja un resquicio mayor a la posibilidad de la improvisación, e incluso una puerta abierta a una memorización de los versos por parte del copista en la pared o de un copista previo que sirviera de modelo a este. La memorización no es descartable: si ya los copistas tienen errores constantes, quienes fían de sus recuerdos es lógico que fallen inconscientemente más (o que, sin pretenderlo tampoco, como en la literatura de tradición oral, innoven más). Pero si pensamos en la copia en la pared a partir de una anotación manuscrita previa, donde ya se hubiera introducido esa variante espuria, tendrían explicación no solo esa misma variante, sino los otros dos errores principales de la versión del Castell d’Alaquàs: el titubeante “condenamiento” en vez de “conocimiento” (v. 2) y la rara sugerencia de “Anos alla [años allá]” en vez de “luego allá” (v. 7). Además, tendría también explicación el flagrante error de omisión: “[sino que] aquí los ganays” (v. 6). El copista en la pared del muro, escribiendo en alto, esforzadamente, a partir de una copia manuscrita, suya o no, en la que probablemente ya se han introducido variaciones importantes al *textus receptus* de la copla del Vizconde –empezando por la elección de estos diez versos como texto exento–, duda, vacila y probablemente añade algún error más, de su cosecha, o sigue corrigiendo con la mejor de las intenciones. Su inseguridad no deja de ser insignificante, sin embargo, al lado de los logros de la acción que humildemente ejecuta: escribir la pared un texto poético, sentencioso, que habrá de guiar los pensamientos y conductas de los distintos lectores de su bello y profundo mensaje –propietarios, habitantes, paseantes y hasta trabajadores del palacio que recorren la galería diariamente o franquean la puerta de acceso a la habitación– a lo largo de varios siglos.

Recibido: 15/04/2013

Aceptado: 23/06/2013

Mt. 7, 24-7 si cita infatti anche il vento tra le cause del crollo della seconda (“et flaverunt venti et irruerunt in domum illam, et cecidit, et fuit ruina illus magna”)). E incluye, además, interesantes paralelos literarios, poéticos y prosísticos.



UN *GRAFFITI* CON VERSOS DEL VIZCONDE DE ALTAMIRA
EN LA PARED DEL CASTELL D'ALAUQUÀS (C. 1550)

RESUMEN: Cuando se realizan las labores de rehabilitación del Castell d'Alaquàs (Valencia), entre 2003 y 2006, los arqueólogos logran sacar a la luz una serie de *graffiti* antiguos de sus paredes, entre los que destacan diez versos escritos hacia 1550, que corresponderían a una décima del diálogo “entre el Sentimiento y el Conocimiento” del II Vizconde de Altamira, reputado poeta cancioneril de la época de los Reyes Católicos. El artículo examina este *graffiti*, en primer lugar en el contexto general de los escasos testimonios conservados de escritura poética sobre paredes de construcciones medievales civiles o religiosas. En segundo lugar, en el contexto de las otras escrituras o dibujos sobre las paredes descubiertos en el estudio arqueológico del Castell d'Alaquàs. Finalmente, se estudian los versos en el contexto del poema doctrinal del Vizconde, examinando al detalle las pocas pero significativas variantes que presenta este nuevo y curioso testimonio respecto a la tradición textual hasta hoy conocida.

PALABRAS CLAVE: *graffiti* medieval, Vizconde de Altamira, poesía cancioneril.

A *GRAFFITI* WITH LINES FROM A POEM BY THE VISCOUNT OF
ALTAMIRA, WRITTEN ON THE WALLS OF ALAUQUÀS CASTLE
(C. 1550)

ABSTRACT: During the restoration works of Alaquàs Castle (Valencia), between 2003 and 2006, archaeologists brought to light a number of ancient *graffiti* written and drawn on its walls, including ten lines from a poem composed around 1550, which would correspond to the dialogue “entre el Sentimiento y el Conocimiento” by the II Viscount of Altamira, a well-known poet in the time of the Catholic Monarchs. This article examines these *graffiti*, firstly in the general context of the few preserved examples of poetic writings on the walls of Mediaeval civil and religious buildings. Secondly, in the context of the other writings or drawings on walls discovered in the archaeological study of the same Alaquàs Castle. Finally, these ten lines are analyzed in the context of the whole poem they are extracted from, examining in detail the few but significant variants that this new and curious testimony represents, regarding the textual tradition known until today.

KEYWORDS: Medieval *graffiti*, Viscount of Altamira, Medieval poetry.