

## CRITERI D'EDIZIONE DI ANTICHE LIRICHE «POPOLARI»: IL CASO SPAGNA<sup>1</sup>

PATRIZIA BOTTA

Università di Roma «La Sapienza»

Ad Aurelio Roncaglia

L'editore di testi classificati come «popolari» ha problemi ovviamente in comune con l'editore di testi «colti». Ed è facile vedere quali. In primo luogo il reperimento della tradizione e in secondo luogo l'interpretazione dei testi. Ma le differenze sono notevoli, fino al punto di poter concludere che i due casi si avvalgono di metodologie ecdotiche diverse.

Tutto dipende, in ultima analisi, da ciò che intendiamo per «popolare». Immagino che a tutti siano note le discussioni – spesso vivaci – che si sono svolte su questo problema, e che hanno opposto (o variamente contaminato) la tesi secondo cui «popolare» denota il tono «non complesso» di una creazione poetica, sia essa d'autore noto o no, con l'altra secondo cui «popolare» è invece una qualifica che caratterizza la «trasmissione orale» di un pezzo artistico. Possiamo ricordare anche le discussioni attorno alle teorie tradizionaliste di Menéndez Pidal dedotte dalle sue ampie ricerche sull'epica medievale e sul campo vastissimo del *Romancero*. Il suo concetto di «tradizionale» anziché «popolare» valorizza, come si sa, il testo di varie generazioni di dicitore orali scagliati nel tempo. Menéndez Pidal ci ha mostrato *cómo vive un romance*, cioè come, nascendo d'autore, viva poi nella tradizione e sia passibile di trasformazioni tutte ugualmente valide. Non credo sia necessario soffermarci sui dati o sugli estremi di queste discussioni. Li ho ricor-

---

<sup>1</sup> Il presente lavoro, con identico titolo, è il testo di una conferenza letta al «Circolo Linguistico Filologico - Sala Gianfranco Folena» dell'Università di Padova, il 14 maggio 1997. In questa sede mantengo buona parte di quello stile orale, e pressoché inalterato il testo, apponendovi solo poche note essenziali e qualche aggiornamento bibliografico, limitando le Antologie esaminate a quelle citate alla data di tre anni fa. Ho aggiunto tuttavia un *Post-scriptum* per qualche chiarimento.

dati solo per premettere che spesso i criteri editoriali dipendono dal modo di intendere queste nozioni.

Si può dire, grosso modo, che mentre i criteri lachmanniani o neolachmanniani sono difendibili per editare un testo colto, sono meno felici per i testi considerati «popolari», con una presumibile tradizione orale nella fase antica della trasmissione. In questi casi anche il metodo bédieriano non soddisfa pienamente, perché spesso un testo «popolare» presenta varianti tali da rendere difficile la scelta del *bon texte*.

Ora, in quest'occasione mi voglio occupare non tanto dell'aspetto teorico della poesia popolare, né tanto meno del concetto stesso, bensì del problema della raccolta dei testi e dei metodi di presentarli in un'antologia. Mi limiterò esclusivamente alla Spagna (tradizione castigliana) e a comparare alcune antologie moderne che vanno per la maggiore. Ma prima di entrare in argomento, devo, ancora, fare alcune premesse un po' dettagliate.

I testi di cui mi occuperò sono quelli di tradizione castigliana antica: sono escluse quindi le *jarchas* e le *cantigas de amigo*, che pure sono state accostate per affinità di temi e di stile. Mi limiterò ai cosiddetti *villancicos*, testi cantati e pervenuti a noi fondamentalmente attraverso *Cancioneros*, le raccolte allestite nel Quattro e Cinquecento che possono essere poetiche, musicali, individuali, collettive, manoscritte, a stampa, di vaste proporzioni e anche di minore entità come i *pliegos sueltos*. Oltre ai *Cancioneros*, i *villancicos* sono stati trasmessi, in forma spesso frammentaria, attraverso opere d'altro genere, come raccolte di proverbi, trattati vari (di grammatica, di poesia), e anche da autori di teatro che li hanno ripresi come citazioni o ne hanno tratto spunto per costruirvi una commedia intera.

Come si vede, siamo di fronte a una tradizione sostanzialmente scritta, e colta, alla quale, però, gli editori di cui parleremo si sono rivolti come se fosse tradizione orale, non trattandola cioè con fedeltà documentaria, ma come un anello in più della catena, o del *continuum* della trasmissione, attingendovi il *villancico* come testo «orale» in costante evoluzione, e come testo «popolare» accolto casualmente dai canali colti. Non c'è dubbio che in raccolte come i *Cancioneros* vengano incorporati elementi «popolari». Ma la loro individuazione non è una cosa facile. Storicamente in Spagna i testi di registro «basso» (o di tono «non complesso») hanno rappresentato un filone parallelo e alternativo, vitalissimo anche quando convive con la produzione colta (Scilla e Cariddi nella poesia spagnola, come le ha definite Dámaso Alonso). Poesia spesso «senza titoli», «anonima», «femminile» (nel senso di canti di donna), e alla quale la scuola pidaliana ha rivolto particolare attenzione intendendola come «preesistente», «d'antica data» e riconducibile a un un

filone unico in tutta la Penisola, articolato in lingue diverse e tempi consecutivi: dalle *jarchas* mozarabiche ai *villancicos* castigliani e ai *cosautes* catalani. Filone sporadicamente raccolto anche per iscritto, ma vissuto comunque «allo stato latente» e «orale» dal Medioevo a tutto il Secolo d'Oro, e oltre.

A questo tipo di testi «anonimi» individuati come «popolari» si affianca, però, un'altra tendenza, la moda imitativa di chi scrive «a modo di», la moda cioè «popolareggiante» d'autore noto che comprende, accanto alle *cantigas d'amigo* galego-portoghesi, nomi del calibro di Berceo, Juan Ruiz, Santillana, Encina, Gil Vicente, Castillejo, Sá de Miranda, Andrade Caminha, Montemayor, Camões, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Calderón e così via, fino al Novecento (con poeti come Alberti e Lorca).

Dunque, distinguere esattamente tra il tono «popolare» e quello «popolareggiante» non è facile nella tradizione antica, perché non basta a distinguerli l'anonimato, come si vedrà. Comunque, con tutte queste cautele, vediamo come questo elemento «popolare» dei *Cancioneros* arriva a noi oggi. Dicevo che disponiamo di antologie recenti, dagli anni Cinquanta in qua. Mi limiterò a esaminare solo quelle specifiche, e che vogliono essere divulgative e rivolgersi al lettore comune (ometto quindi quelle monumentali come Cejador in 10 volumi, e quelle come *Poesía Medieval* o *Antología de poetas líricos*, più ampie e non esclusive).

Gli antologisti di cui parleremo sono in tutto sei, uno italiano, che in un caso servirà da raffronto, e gli altri appartenenti alla scuola filologica spagnola, oggetto specifico del nostro interesse d'oggi: nell'ordine<sup>2</sup>, Aurelio Roncaglia (1953), Dámaso Alonso e José Manuel Blecua (1956 e 2<sup>a</sup> ed. 1964), Margit Frenk (con due raccolte, una breve del 1966 e una molto più ampia, monumentale, frutto di quarant'anni di lavoro, il *Corpus* del 1987, di cui è uscito un *Suplemento* nel 1992), poi José María Alín (anch'egli con due antologie, una del 1968 e l'altra del 1991), Antonio Sánchez Romeralo (1969), e infine Vicente Beltrán (con una prima raccolta del 1976 e una seconda del 1990)<sup>3</sup>.

Di tutte queste, in particolare la seconda di Margit Frenk, il *Corpus* del 1987, ha avuto numerosissime recensioni, e soprattutto ha suscitato una vivace reazione da parte di Daniel Devoto, il quale in due lunghe recensioni di quasi 150 pagine ha mosso osserva-

<sup>2</sup> Cfr. *infra*, *Antologie citate*.

<sup>3</sup> Escludo dall'esame la breve antologia di Daniel Devoto (*Cancionero llamado Flor de la Rosa*, Buenos Aires, Losada, 1950), e quella anglosassone di Cummins (*The Spanish Traditional Lyric*, edited by John G. Cummins, Oxford, Pergamon Press, 1977), come pure qualche altra uscita in Spagna (come ad esempio quella dell'editrice Taurus, curata da Elbert).

zioni su questioni di principio e di dettaglio. E' seguita poi una polemica cui hanno preso parte, oltre a Margit Frenk che rispondeva, altri studiosi ancora, come José Manuel Pedrosa, a difesa della recensita, e ultimamente, a quanto pare, le acque si son calmate. E ora siamo qui noi, ad agitarle ancora. Ma come si vedrà, gli elementi di disaccordo che esporrò riguardano anche altre raccolte della scuola spagnola, e non soltanto il *Corpus* della Frenk, che per molti versi è opera degna di grande rispetto. Alcune delle cose che dirò, quindi, sono già state dette dai vari recensori, specie da Daniel Devoto e da Margherita Morreale, autrice di una recensione piuttosto puntuale all'ultima antologia di Beltrán<sup>4</sup>.

Premesso ciò, vediamo come sono fatte queste Antologie della scuola filologica spagnola. In primo luogo, che tipo di testi accolgono: si è detto il *villancico*, che è un testo musicale la cui struttura formale può esser molto varia. In genere è composto di tre parti, come si vede nell'esempio seguente che trascrivo da Beltrán n. 67, ove le tre parti si apprezzano grazie al gioco dei toni e dei corsivi:

*No querades, fija,  
marido tomar  
para sospirar.*

Fuese mi marido  
a la frontera;  
sola me dexaba  
en tierr'agena.  
*No querades, fija,  
marido tomar  
para sospirar.*

vale a dire, un breve tema iniziale, una strofa di commento o glossatrice, e la ripresa del tema o ritornello. La terminologia per indicare ciascuna parte è varia: la prima può ricevere il nome di *ca-beza* ('testa'), o *refrán*, o *mote*, o anch'essa da sola quello di *villancico*; la seconda si chiama *glosa*, o *mudanza*, 'variazione', o più semplicemente *copla*; la terza infine, *represa*, *vuelta*, o ritorno del tema iniziale, in genere addossato al corpo strofico della glossa, come nell'esempio riportato. Ma le possibilità di realizzazione metrica sono piuttosto varie, e si spazia da forme dotate di tema iniziale, o testa, e corredate da glosse di tipo zagialesco, parallelistico o semplici quartine, a forme sprovviste di tema iniziale e dove si susseguono strofette sciolte, con o senza l'intercalare del ritornello.

In secondo luogo, quanti testi accolgono: si va dalla più selettiva «crestomazia» (come quella di Roncaglia che raccoglie 70 testi),

<sup>4</sup> Anche per le recensioni cui mi riferisco, cfr. *infra*, *Antologie citate*.

alle Antologie brevi degli spagnoli di circa 400 testi, fino a quelle più ampie che passano dai 500-600 testi dei più ai quasi 1200 di Alín, fino ad arrivare poi non più a un'Antologia ma a un *Corpus* di circa 2400 testi<sup>5</sup>. Ma come si vedrà più avanti, anche sulle cifre si possono fare delle riflessioni.

In terzo luogo, come ordinano il materiale accolto: i testi non sono disposti mai per generi o forme metriche, ad esempio tutte riunite le forme zagialesche o quelle parallelistiche<sup>6</sup>, o tutte le *seguidillas*, tutte le quartine, e così via. A volte si ordinano per paternità e si dividono fra anonimi e d'autore (con un ordine interno cronologico)<sup>7</sup>. Altre sono organizzate per lingua, e si hanno zone mozarabiche, galego-portoghesi, catalane e appendici giudeo-spagnole<sup>8</sup>. Altre ancora si dispongono per fonti, secondo l'ordine cronologico di queste ultime, come fa Sánchez Romeralo -e in tal caso l'Antologia cede il passo a un'inclusione sistematica e indiscriminata, dal momento che, molte volte nelle fonti i testi si ripetono e l'editore, anziché scartare questi casi, li accoglie nuovamente, dando un nuovo numero, il che comporta ripetizioni testuali e cifre false. Altro criterio di ordinamento è quello tematico, come fa Margit Frenk, raggruppando i testi per affinità di motivi, esplicitamente dichiarati o non dichiarati in epigrafe<sup>9</sup>, ed è anche un criterio discutibile, perché più soggettivo, e perché accosta testi tra loro distanti nel tempo e per contesti.

In quarto luogo, come si presenta, già a colpo d'occhio, il materiale una volta raccolto, antologizzato e sistemato. Fin dal primo approccio, infatti, si resta colpiti da certe caratteristiche delle Antologie spagnole: anzitutto l'estrema brevità dei testi, che davvero richiama l'attenzione del lettore: intere Antologie di frammenti brevissimi, sistemati uno dopo l'altro. Dopo di che, colpisce la «forma» di questi testi, lo strofismo così curioso e inconsueto per chi è abituato a leggere poesia colta e metricamente regolare. Inoltre, sorprende la dispersione e la frammentazione di questo materiale: il lettore fa ben presto a percepire che un testo è ripetuto più di una volta, oppure che uno stesso testo viene smembrato e diviso in unità distinte. E poi colpisce, ma già a un esame comparativo, la dis-

<sup>5</sup> Ecco le cifre, da minore a maggiore: Beltrán 397; Alonso/Blecua 506; Frenk *Lir.* 624; Sánchez Romeralo 589 + 33 + 43 tot. 665; Alín 1195; e Frenk *Corpus* 2383 + *Suplemento*.

<sup>6</sup> Tranne le antologie specifiche di *cantigas de amigo* o quelle di *cosautes*, che riuniscono testi a struttura parallelistica, o altre specialistiche, qui non esaminate.

<sup>7</sup> Come è il caso specifico di Alonso/Blecua, ma in parte anche di Sánchez Romeralo, con le due *Popularizantes* in appendice.

<sup>8</sup> Come in particolare Frenk *Lir.* ma cfr. anche Alonso/Blecua.

<sup>9</sup> Frenk *Lir.* raggruppa i testi tematicamente, ma senza indicare sottotitoli o separare tipograficamente i vari motivi, entrambi lasciati all'immaginazione del lettore. Nel *Corpus* invece predispose sottotitoli per ciascun gruppo tematico.

parità fra le varie Antologie e la diversità di soluzioni per uno stesso testo, tratto dalla stessa fonte.

Ma veniamo agli esempi concreti, che fornisco in facsimile in *Appendice*<sup>10</sup>, per toccare da vicino ognuna di queste questioni, e procediamo per punti. Il primo è il taglio che si dà al materiale, che nelle fonti antiche appare diverso da come ce lo offrono gli antologisti, a cominciare dal piano della quantità, o dell'entità stessa del componimento, vale a dire il numero complessivo delle strofe. Dunque la brevità non è nell'originale, ma nell'Antologia. Infatti, sono pochi gli editori che rispettano l'interezza del testo, così come si trova nelle fonti, e sono quelli riconducibili alle posizioni «individualistiche» e «storicistiche», a cominciare ovviamente da Roncaglia, per passare poi, fra gli spagnoli, ad Alonso/Blecua, Beltrán e Alín (ma con posizioni che oscillano tra un maggiore e minore rispetto degli originali). Gli altri, come Sánchez Romeralo e Margit Frenk, vale a dire i più convinti seguaci della scuola di Menéndez Pidal e i più tenaci difensori delle teorie oralistiche e popolaristiche, i cosiddetti neo-tradizionalisti, operano sulle fonti scelte precise, ben diverse, che implicano spesso l'intervento anche drastico sul documento antico.

Mi spiego con qualche esempio. Il primo (*Appendice A*) è un testo della metà del Quattrocento attribuito al Marchese di Santillana, il noto *Villancico* in cui il poeta narra l'incontro con tre dame (le figlie, come sappiamo dalla rubrica), e celebre esempio di canzone a citazioni, composta di quattro strofe che incorporano ognuna «canzoncine femminili» di tema amoroso, proferite direttamente dalle tre donne (la quarta e ultima citazione è cantata da tutte insieme). Come si vede, una struttura a incastro, uno schema narrativo più ampio che funge da cornice, da filo conduttore che accoglie, in posizione finale, strofette di varia misura (distici e tristici). Forma, questa, che nella Penisola iberica ha numerosi paralleli con altre modalità di canzone a citazioni, a cominciare dalle *jarchas* e da qualche esempio nella lirica galego-portoghese, per continuare poi con la poesia cortese castigliana del Quattrocento (specie nel genere dell'*Inferno degli Innamorati*, di derivazione dantesca, dove a ogni personaggio è fatto proferire un canto), e, per finire, più tardi ancora, con il genere questa volta burlesco della *Ensalada* o centone poetico-musicale, molto in voga dall'epoca dei Re Cattolici a tutto il Cinquecento, quando conosce la massima fortuna.

Nel nostro esempio, varrà la pena notare, fin da ora, che il componimento, nella sua versione integrale, è stato disposto in modo tipograficamente diverso da un editore all'altro che l'accoglie: Sán-

<sup>10</sup> I facsimili in *Appendice* in alcuni casi sono forniti in dimensione ridotta, per ragioni tipografiche.

chez Romeralo n. I.5 (*Appendice A.a*) sceglie la disposizione in quattro blocchi unici, uno per ogni strofa, come nelle fonti antiche (cosa che pure fanno Alonso/Blecua n. 333, ma con rientranza per la citazione), mentre Roncaglia n. 21 (*A.b*), vista anche la non attinenza rimica delle citazioni con le rispettive strofe portanti, opta per rientrati e spazi bianchi, isolanti la citazione, per di più virgolettata. Ma sulla presentazione grafica dei testi torneremo dopo, più ampiamente.

Ora, quel che mi preme rilevare è che queste stesse «citazioni», di poesia «femminile», da altri antologisti vengono riconosciute come «preesistenti», proprio perché citate, e inoltre «di registro basso», «popolare», o quanto meno di un registro «diverso» dal contesto («alto») che le accoglie, e quindi anche «tratte dalla tradizione orale» dove sarebbero vissute fin'allora sotterraneamente, «allo stato latente». E il principio, come si vedrà, detta l'operazione: nelle Antologie che essi curano (volte a «ricostruire» i testi orali e folklorici «originari» e a «isolare» questi frammenti perché meglio se ne apprezzino tono e lingua), cominciano con un taglio di quanto è ritenuto «estraneo» alla «tradizione»: in altre parole, il taglio d'ogni contesto colto che l'accoglie.

Così, nella fattispecie, il nostro Santillana si vede tagliato dal suo componimento, che nasce unitario nella sua ideazione, e unitario resta in tutta la tradizione che ce lo tramanda<sup>11</sup> tranne modernamente, quando viene smembrato alla ricerca delle sole citazioni ritenute autenticamente «popolari». Queste, una volta «ritagliate», si dispongono, nel migliore dei casi, tutte e quattro insieme, e tutte di seguito, ricevendo ciascuna un numero, ed essendo quindi trattate come vere e proprie entità separate, autonome: ed è la scelta che fanno Sánchez Romeralo, che le sistema dal n. 1 al n. 4 (*A.c*)<sup>12</sup>, e poi anche Alín (nn. 9-12).

Ma questo è solo un primo passo: in altre raccolte questi frammenti di Santillana si dimezzano, ed è il caso di Beltrán (*A.d*) che, dato che antologizza e sceglie (anche su basi di valore estetico), decide di accoglierne soltanto due, che numera 9 e 10 e offre consecutive.

---

<sup>11</sup> Le fonti sono: un Ms. della Biblioteca Nazionale di Madrid; il *Cancionero de Palacio: l'Espejo de Enamorados* (è il n. 870 nel *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos* (siglo XVI) di Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1970, nuova ed. 1997 a cura di Arthur Askins e Victor Infantes); e un *pliego suelto* di Praga (*Dicc.Pl.Sueltos*, n. 255); in tutti i casi, il testo vi appare d'autore.

<sup>12</sup> Va rilevato peraltro che Sánchez Romeralo, in questo caso eccezionale, bissa i testi, li offre cioè due volte al lettore, una prima volta, «frammentati» nella sezione «popolare» (nn. 1-4), e una seconda volta, inseriti nel contesto originario, nella sezione *Popularizante* I.5, ma si tratta di un caso fortunato, giacché per l'immensa maggioranza dei circa 600 testi accolti Sánchez Romeralo non offre in appendice la versione integrale, a documento (né d'altronde lo fa Alín, che taglia e basta).

Un terzo grado dell'avventura editoriale moderna cui è sottoposto il leggiadro *Villancico* del Marchese in queste raccolte è quello che vede questa volta divise persino le quattro brevi citazioni, sempre in nome della loro supposta «vita indipendente». Si tratta infatti di un ulteriore passo che smista i quattro brandelli in quattro punti diversi dell'Antologia, perché l'ordinamento dei testi nella medesima è questa volta tematico, quindi, il primo frammento finisce nel motivo delle guardie o sorveglianti, il secondo in quello dell'insonnia, il terzo nell'inimicizia e il quarto fra gli amori sfortunati, ciascuno ad arricchire il ventaglio dei singoli motivi. Si tratta della scelta di Margit Frenk, che applica due volte, sia nella prima antologia del 1966, l'agile *Lirica española de tipo popular*, sia in quella più recente del *Corpus* del 1987, di ben più vaste proporzioni. Basterà citare i numeri che questi frammenti hanno nelle due raccolte perché il lettore capisca come e dove son finiti: nella raccolta breve, le quattro citazioni sono smistate, nell'ordine, al n. 237, poi, indietro, al n. 105, poi andando avanti al n. 266, e, indietro ancora, al n. 227. Anche nel *Corpus* si procede al loro smembramento, rispettivamente ai nn. 153, 167, 680, e tornando indietro, al n. 627.

Insomma, Santillana è depennato prima e polverizzato dopo: la struttura originaria del suo *Villancico*, colta da un vento che non poteva prevedere (se mi si consente l'immagine), viene franta, smontata e spezzettata in singole unità che non sono più quelle che Santillana ha scritto, o, come vogliono cert'altri, «accolto» (e in ogni caso «integrato»), con mirabile gioco di equilibri, in un insieme di cui non v'è più traccia), ma sono unità nuove, spoglie ormai dei «fronzoli» cortesi e restituite a una loro presunta (e dogmatica) «alterità», e quindi riconosciute come «indipendenti», come «tessere sciolte» aventi vita autonoma. E lo stesso vento (continuo con l'immagine) che abbatte e smembra la costruzione originaria (che pur pareva solida) trasporta poi e lancia lontano ogni frammento, ogni minimo suo granello, che finisce depositato -dopo tanta bufera- nei settori tematici corrispondenti, e ove lo si affianca, per affinità di motivi, a testi magari seicenteschi, d'altra forma e di tutt'altra lingua -lingua poetica naturalmente. Così ad esempio il primo, *Aguardan*, nella raccolta breve (*Lir.* n. 237) è accanto a un testo tematicamente affine ma tratto dal canzoniere seicentesco di Torino, oppure il quarto, *Sospirando* (*Lir.* n. 227) è vicino a un brano tratto dall'*Arte* di Correas, dei primi del Seicento, mentre nel *Corpus* (n. 627) è accanto a un componimento di Fernández de Heredia, autore del Cinquecento, comunque di gran lunga posteriore e d'altro tono.

Il caso di Santillana è certo emblematico di un atteggiamento: questi editori, in nome di un «popolarismo» che ritengono originario e suppongono restaurabile, non esitano a intervenire neppure su



un autore del calibro del Marchese. Né si può dire, a difesa, che queste strofette avessero un'accertata vita orale coeva o preesistente che autorizzasse in qualche modo l'operazione del loro isolamento in singoli frammenti, dal momento che, nei quattro casi, non si ha traccia di attestazioni coeve e, men che meno, d'epoche anteriori<sup>13</sup>. La loro fonte comune è il *Villancico*, che, oltre a presentarsi unanimemente integrale, come s'è detto, appare sempre attribuito a un nome noto<sup>14</sup>. Ed è questo «nome noto» e questo «intero» che si taglia.

Un secondo esempio di intervento (cisorio, come dice Devoto, o se si vuole, chirurgico, per cambiare immagine) operato nuovamente sull'autore riguarda un altro nome notissimo della Letteratura Spagnola questa volta del Seicento, Góngora, il quale, come si sa, alle numerose poesie «alte» e baroccheggianti affianca vari testi in cui s'esercita col tono «minore» e con la lingua diafana, di tutti i giorni, come fa, ad esempio, in un *romancillo* esassillabico con ritornello, *La más bella niña* (B.a).

Come si vede, è un testo assonanzato in -á nei versi pari e intercala ogni 8 vv. un ritornello, sempre lo stesso, anch'esso esassillabico, ma questa volta distico a rima baciata, *Dejadme llorar / orillas del mar*, di «sapore popolare» non solo per struttura metrica ma anche per contenuti: canto di donna inserito secondo le modalità della citazione diretta, e menzione di un luogo (la riva del mare) ad altissima frequenza nei testi di registro «popolare». Orbene: anche questo ritornello è riconosciuto come «frammento» proveniente «dalla tradizione» da alcuni degli editori: e come tale lo isolano Margit Frenk, sia nella *Lir.* n. 305 (B.b) che nel *Corpus* n. 597, e anche Beltrán n. 259 e Alín n. 533<sup>15</sup>.

Secondo i principi esposti da Margit Frenk in sede teorica, vi sarebbero anche altre ragioni per riconoscere la «autenticità folklorica» del frammento, prima fra tutte la presenza del solo ritornello in altre fonti, che porta di fatto alla sua «vita autonoma». A onor del vero, va riconosciuto che il breve distico, da solo, funge da spunto ad altre esercitazioni letterarie, coeve e posteriori, e che quindi, anticamente è stato già «isolato» e reso indipendente da quanti poeti

<sup>13</sup> Come risulta dalle note al *Corpus* ai nn. 153 e 680, solo due di queste strofette, la 1ª (*Aguardan*) e la 3ª (*Dexadlo*), figurano frammentarie in *ensaladas* di gran lunga posteriori, in raccolte della seconda metà del Cinquecento, una di Fernández de Heredia (che accoglie la prima) e l'altra di Flecha (che cita la terza). Ma, vista anche la distanza temporale dalla prima attestazione e vista la persistente notorietà del *Villancico* che nel Cinquecento continuava a circolare agevolmente in *pliegos sueltos*, economici e di vasta divulgazione, nulla impedisce che Fernández de Heredia e Flecha -peraltro colti entrambi- traessero la citazione direttamente dal Santillana.

<sup>14</sup> In alcune delle fonti (cit. *supra*, nota 10), la versione integrale è ascritta a Santillana, in altre una versione con una strofa in meno è attribuita a Suero de Ribera, altro nome ben noto della poesia cortese del Quattrocento. Ma la diversa attribuzione ora non interessa (e comunque, anche se fosse di Suero de Ribera, sempre di un testo d'autore notissimo si tratta).

<sup>15</sup> Alonso/Bleuca e Sánchez Romeralo [*om.*]

l'hanno «preso» per citarlo o aggiungervi, di propria invenzione, nuove strofe glossatrici o accoglitrici che ne hanno fatto, a tutti gli effetti, un «nuovo» componimento in ciascun caso. Ha quindi avuto una tradizione testuale «frammentaria»<sup>16</sup>.

Ma a questo proposito possiamo addurre almeno due considerazioni (brevemente, e a modo di parentesi): la prima è che l'intertestualità, il gioco coi versi altrui, è prassi da lungo radicata nella penisola iberica, e basterà citare un paio di casi valevoli per tutti, a dimostrare come questa prassi venga dalle sfere «alte» della poesia. Si tratta di due componimenti del *Cancionero General* del 1511 (*B.c* e *B.d*), la cui rubrica ci avverte del gioco avvenuto fra due autori, Graviel -o Gabriel- e Quirós, più o meno contemporanei e appartenenti alla più stretta tradizione cortese, colta e «alta» del Quattrocento. Infatti nei due casi vi si legge *Otro villancico de grauiel*, e dopo la prima strofa, come sotto-rubrica, *Las coplas son de quiros*: quindi, in entrambi i testi il brano iniziale, il tema, è di un autore, e la continuazione, o le strofe glossatrici (in altre parole, l'esercizio), sono di un altro. E di esempi come questi sono pieni i canzonieri, dal Quattrocento in poi (e riguardano testi d'autori noti e meno noti, o anche soltanto «anonimi» ma non per questo automaticamente «popolari»), e si intensificano poi nel Cinquecento quando si accentua la tendenza, altrettanto colta, della *poesia a lo divino*, che per definizione parte da testi altrui pre-noti (e «molto» noti), per lo più di tema amoroso, e li trasforma o volge in chiave religiosa, secondo le tecniche della contraffazione o anche della citazione -raggiungendo, peraltro, in questo modo, i nuclei glossati presenze testuali con cifre da capogiro, o da galassia. L'intertestualità dunque è all'ordine del giorno in Spagna, nelle sfere alte, e non sorprende affatto ritrovarla all'epoca di Góngora, con il caso specifico dell'esempio di cui ci occupiamo ora. Ma va anche detto che in nessun caso, in nessuna fonte antica, si ha mai l'esistenza in vita del solo nucleo iniziale preso a spunto, o in questo caso del solo ritornello, un brandello di due versi soli, ma viceversa lo si trova sempre inserito in una nuova struttura più ampia che l'accoglie, diversa di volta in volta. Dunque l'isolamento a «frammento» decontestualizzato che ne fanno i moderni editori di queste Antologie è un'operazione che non riflette la natura della tradizione e finisce col forzarla e manipolarla, snaturandola agli occhi del lettore. Bisognava forse scegliere quale versione offrire, ma integrale e senza frammentazioni, a documento anche del

<sup>16</sup> Come ci informa la stessa Frenk nella sua nota al *Corpus* n. 597, la 1ª doc. è Góngora, il *Romancillo* cit., tradito da varie fonti a partire dal 1589, sempre attribuito a Góngora. Poi lo stesso distico risulta in Ciguerondo, «Una serranica» (Ms. dei primi del Seicento), in una *ensalada* di Ledesma (*Juegos*, 1611), in Lope de Vega, intercalato in *El valor de las mujeres*, III, e in una *ensalada* del Ms. 3700 della Biblioteca Nazionale di Madrid (anch'esso del Seicento).

dialogo fra due testi e dei possibili registri stilistici differenziati, a documento, insomma, del filtro che ha trasmesso quel brandello, che altrimenti non ci sarebbe noto.

La seconda considerazione riguarda la possibile attribuzione del frammento nello specifico del *Romancillo* gongorino. La sua presenza intercalata a mo' di ritornello non significa che nella versione di Góngora sia necessariamente «altrui», e quindi «preesistente», che abbia insomma un valore di citazione a tutti i costi. Premesso che quella di Góngora è per di più la prima documentazione, e che nella prima fase della tradizione testuale prevale, anche numericamente, l'attribuzione a Góngora del *Romancillo* intero, comprensivo di ritornello, nulla impedisce sul piano delle ipotesi che questo ritornello sia creazione dello stesso Góngora, ammirato e poi diffuso, e quindi servito da spunto, ma ormai frammentario, per ulteriori e feconde derivazioni. In tal caso, se è opera gongorina, da parte degli editori si ha, nei confronti dell'autore, un taglio *ad hoc* del tutto analogo a quello che s'è visto per il Marchese di Santillana.

Un secondo caso che riguarda Góngora (non riportato in *Appendice*, e che commento solo brevemente) è quello di un altro suo componimento, pure di tono «facile», questa volta una canzone a citazioni, una *ensalada* in forma di *romance* (*A la fuente va del olmo*<sup>17</sup>), dal cui insieme, unitario e originario, vengono isolati solo alcuni dei cinque «frammenti incorporati» o addirittura uno, nuovamente per il fatto che anche questi brandelli godono di diffusione autonoma in altre fonti coeve e posteriori<sup>18</sup>. E ancora una volta si

<sup>17</sup> Ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 38-239.

<sup>18</sup> I frammenti più spesso isolati nelle moderne antologie sono: 1) *Mala noche me diste, casada*, solo accolto da Sánchez Romeralo n. 523 e da Alín n. 685 -da un Ms. dei primi del Seicento-, e dal *Corpus* n. 658, da fonti tardo cinquecentesche e seicentesche tra cui anche Góngora, e scartato invece da Beltrán, mentre Alonso/Blecuca n. 399 e Frenk *Lir.* n. 261 riportano una versione affine di Lope de Rueda; 2) *Turbias van las aguas, madre*, e 3) *Ya no más, queditico, hermanas*, accolti sia da Alonso/Blecuca ai nn. 265 e 266 -dandoli quindi come consecutivi e dichiarando in nota come fonte Góngora-, sia da Sánchez Romeralo, che invece li offre separati, il primo (*Turbias*) al n. 419 (perché tratto dal *Vocabulario de Refranes y frases proverbiales* di Correas, dei primi del Seicento) e l'altro (*Ya no más*) al n. 522, desunto, come dice esplicitamente dal *romance-ensalada* di Góngora, e poi anche al n. 501 in una variante affine, *Ya no más, queditito, amor*, tratto da una fonte posteriore (Pinto de Morales, *Maravillas del Parnaso*, Lisbona 1637). Beltrán ne accoglie solo uno (*Turbias*, n. 284) e anche uno solo ne sceglie Alín (*Turbias*, n. 575). Frenk per parte sua accoglie un frammento solo nella prima raccolta (*Turbias, Lir.* n. 332, tratto dalla Prima Parte del *Romancero General* del 1600) ed entrambi nel *Corpus* (*Turbias*, n. 855 A e 855 B, e *Ya no más* cit. tra le «Correspondencias» al n. 756A), smistati, naturalmente nei settori tematici d'appartenenza, e comunque, le due volte, desunti da fonti tardo-cinquecentesche e seicentesche, tra cui anche Góngora. Meno adottati modernamente sono invece gli altri due frammenti contenuti nell'*Ensalada* gongorina (composta nel 1592 come dice la stessa Frenk nella nota al *Corpus* n. 756 A), che sono: 1) *Si viniese ahora*, solo accolto da Frenk *Lir.* n. 108 e *Corpus* n. 583 A, tratto per l'appunto dalla sola *Ensalada* di Góngora; e 2) *Vámonos, que nos pican los tabanos*, presente soltanto nel *Corpus* n. 1806, nuovamente tratto dalla sola *Ensalada* gongorina.

può fare il discorso di poc'anzi, di versi che, vista la data delle attestazioni e vista la persistente attribuzione a Góngora (dell'*Ensalada* intera) nella fase più antica della tradizione, nulla impedisce che siano «nati» gongorini e che «poi» si siano diffusi e popolarizzati, e ripresi come «frammenti» da altri autori per farne nuove glosse o citazioni.

Ma al di là delle questioni attributive, che non possiamo certo risolvere in questa sede, ciò che importa rilevare, ora, è che anche nel caso di testi la cui prima fonte è Góngora, e che per lungo tempo al suo nome restano associati, si registra da parte di questi editori lo stesso operato che s'è visto per il Marchese di Santillana: il taglio di un testo d'autore e la polverizzazione dei frammenti da lui incastrati ad arte<sup>19</sup>.

Ho citato due casi estremi, nomi notissimi come Santillana e Góngora per far toccar con mano il nucleo della questione, in particolare eclatante nel primo caso, quando tutte le fonti son concordi nell'attribuire il *Villancico* integrale a un nome noto. Tanti altri nomi, noti e meno noti della poesia iberica del Quattro e Cinquecento, subiscono la stessa sorte, e più spesso ancora si taglia un testo anonimo, e l'anonimato, purtroppo, è dilagante: infatti una piaga delle fonti antiche, specie se canzonieri, è la selva delle attribuzioni che danno anche come anonimi testi ben noti di ben noti autori. Gli esempi, «alleggeriti» dagli editori, sono moltissimi e non posso materialmente illustrarli in questa sede. Fornisco solo qualche altro caso di questo spezzettamento, di questa «depurazione», offrendo alcune versioni con glossa (*B.e*, *B.f*, *B.g*, *B.h*), così come appaiono

---

<sup>19</sup> Supponiamo che questo metodo si porti avanti a oltranza. Supponiamo che noi stessi, trascinati dal fascino della poesia «popolare», volessimo estendere in modo sistematico al Novecento il modello delle Antologie di lirica «popolare» compilate per il Medioevo, il Rinascimento e il Siglo de Oro. Potremmo includervi facilmente i «Cantares populares» di Garcia Lorca i cui testi sono presenti nelle *Obras Completas* nell'ed. a cura di Arturo del Hoyo (Madrid Aguilar 1988<sup>22</sup>, vol. I, pp. 1115-1133). Seguendo l'esempio delle Antologie citate, potremmo esplorare l'intera produzione poetica (compresi i testi teatrali) del poeta di Granada, ed estrarre frammenti di tono «popolare» da libri come *Poema del Cante Jondo*, *Canciones*, ecc. Forse saremmo presi da qualche scrupolo isolando il famoso «frammento» del *Romance sonámbulo* («Verde que te quiero verde / verde viento, verdes ramas»), per esempio ci chiederemmo se non stiamo alterando del tutto il senso di questi due versi estraendoli dal contesto. E uno scrupolo del genere non potrebbe bastare a riconsiderare i criteri delle Antologie che ci sono servite da modello? Si tratta, senza ombra di dubbio, di questione delicatissima: cosa è popolare, cosa è popolareggiante, cosa viene prima, cosa viene dopo, chi imita –se imita-, e chi semmai diffonde (e forgia) l'immagine del popolare. Viene utile un altro esempio del Novecento: il linguaggio madrileno «castizo» nei testi teatrali di Arniches non è –come molti credono- il risultato di una ricerca su campo ma un'invenzione fatta a tavolino (quello dell'autore) che non ha altri vincoli con le parlate popolarne se non quelli, posteriori, della corsa delle classi basse madrilene ad appropriarsi di parole e frasi da lui forgiate e a usare «quella» lingua. In questo caso, il popolareggiante precede e prefigura il popolare (cfr. M. Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1968). Ringrazio due cari amici per i suggerimenti riassunti in questa nota.

in una delle fonti (un canzoniere musicale che cito dall'edizione moderna<sup>20</sup>), e indicando con un segno al margine i soli frammenti salvaguardati da queste Antologie, tratti dal Ms. o da altri originali<sup>21</sup>. Aggiungo solo che nello specifico di questo Ms. i testi sono anonimi, ma alcuni ci risultano notoriamente composti da autori celebri, come Juan del Encina -il caso cui alludevo prima. Ma d'autore o no, quanto si taglia appartiene a un registro (in questo caso, cortese, perché cortese è lo stampo di questo canzoniere), che comunque non si sposa, a giudizio degli editori, con il tono, con lo stile, con la lingua e con la metrica delle strofette ritenute «autenticamente popolari».

Prima di passare ad altro, vorrei aggiungere ancora un paio di dati e osservazioni. La prima è che il taglio a onor del vero non riguarda tutto: si ammettono infatti, e questa volta sistematicamente, le sole glosse considerate «di tipo popolare», aventi cioè determinate caratteristiche: non solo temi, toni e lingua affini a quelli dei nuclei accolti, ma anche modalità più o meno ricorrenti di *repetitio* e *variatio* del tema iniziale. Non staremo qui a discutere la legittimità di quest'operazione, e neanche a verificare la pertinenza, Antologie alla mano, di ciascuna delle glosse accolte<sup>22</sup>, non solo per-

<sup>20</sup> *O Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia* [Elvas], ca. 1540, ed. Manuel Joaquim, Instituto de Alta Cultura, Coimbra 1940.

<sup>21</sup> I frammenti segnalati negli esempi *B.e. B.f. B.g. B.h* sono così raccolti dagli antologisti: 1) *A la villa voy* (Sánchez Romeralo n. 286 -da 12ª Parte del *Romancero General* del 1600- e Frenk *Lir.* n. 127 e *Corpus* n. 62 A -dal *Cancioneiro de Elvas*-; il testo è completo in Alín n. 241 -tratto anch'esso dal canzoniere musicale di Elvas-; Alonso/Bleuca e Beltrán [om.]); 2) *Por una* [sola om.] vez -corredato da altra glossa- (Alonso/Bleuca n. 131 e *Corpus* n. 185 C -da Pisador 1552-; Sánchez Romeralo n. 144, Frenk *Lir.* n. 181, e Alín n. 243 -da Vázquez 1560 e 1551-; Beltrán n. 147); 3) *Ya cantan los gallos* (Sánchez Romeralo n. 73 e Frenk *Lir.* n. 112 -da *Cancioneiro Musical de Palacio*, ma ne omettono la glossa in questo caso ancora più estesa, invece accolta tutta da Alín n. 80 e da Beltrán n. 55-; il testo è integrale in Alonso/Bleuca n. 78 - e questa volta tratto dal *Cancioneiro de Elvas*-; inoltre il frammento è nel *Corpus* n. 454 A -tratto da Montesino 1508-, e tra le «Correspondencias» al n. 1077B); 4) *Romerico tú que vienes* (Alonso/Bleuca n. 350 -con la stessa glossa ma tratta dal *Cancioneiro de Juan del Encina*, 1496-; Sánchez Romeralo n. 8 -dal *Cancioneiro del British Museum* ove è seguito da 3 strofe, da lui omesse- e n. 56 -dal *Cancioneiro Musical de Palacio*, da cui è omessa l'estesa glossa, che pure taglia Alín n. 31-; Frenk *Lir.* e Beltrán [om.]); il frammento è ancora accolto dal *Corpus* n. 527 -tratto dal canzoniere di Elvas-); 5) *Pássame por Dios Barquero* (Sánchez Romeralo n. 50, Alín n. 103 e *Corpus* n. 951 -dal *Cancioneiro Musical de Palacio*, ove risulta una lunga glossa, omessa-; e Frenk *Lir.* n. 384 -da Andrade Caminha-; Alonso/Bleuca e Beltrán [om.]).

<sup>22</sup> Non mancano le glosse decisamente colte e non scartate (come ad esempio quelle presenti in Sánchez Romeralo n. 242, o in Beltrán nn. 52, 54 e 249 con *verso de enlace* tipicamente cortese, o come quella di F. de la Torre accolta da Alín n. 8, ecc.), accanto a «frammenti» di chiara prodeceza «alta» (cfr. Sánchez Romeralo n. 6, oppure n. 378 di probabile ascendenza boccacesca -cfr. *Decamerone*, 2.7- e n. 428 pur se tratti dal *Vocabulario de refranes* di Correas; poi ancora Fernando de la Torre *apud* Frenk *Lir.* n. 207, Montemayor *apud* Frenk *Lir.* nn. 218 e 474, Sá de Miranda e Camões *apud* Frenk *Lir.* nn. 233 e 226, Alvarez Gato *apud* Frenk *Lir.* nn. 241, 382 e 250, ancora Góngora *apud* Frenk *Lir.* nn. 389 e 582, Fray Luis de León *apud* Frenk *Lir.* n. 518, e poi i molti casi, *passim*, di Juan del Encina, di Castillejo, di Gil Vicente, di Lope de Vega, ecc.).

ché occuperebbe troppo spazio, ma anche perché, all'atto pratico, i testi corredati di glossa sono pochissimi (circa una sesta parte). L'immensa maggioranza son brandelli, orfani d'ogni contesto ed isolati (come risulta dall'*Appendice C.a* che riproduce una paginatipo di queste Antologie, in cui è palese quella che Devoto, nelle sue recensioni, chiama la «mania divisionista» o «arte cisoria»), frammenti, come si vede, giustapposti, e per di più sconnessi fra loro, messi uno di seguito all'altro come se fossero una lunga serie di singhiozzi, o se si vuole, una manciata di perle senza la collana (come d'altronde s'è visto fare per le *jarchas*, anch'esse di trasmissione frammentaria, e anch'esse offerte al lettore senza contesto: sono pochissime infatti le edizioni che forniscono in traduzione la *mu-washa* araba o ebraica che funge loro da cornice). E ribadisco, per parte mia, l'artificiosità di quest'operazione, che non riflette le fonti antiche poetiche a noi note, e che crea un accumulo di strofette teso da un lato a un'unificazione stilistica, e dall'altro a ricostruire una tradizione che solo possiamo ipotizzare (il che è quanto meno imprudente, giacché, come rileva Varvaro, questa tradizione la conosciamo solo grazie a una mediazione che ne condiziona fortemente la prospettiva<sup>23</sup>).

Ancora debbo dire, su questo punto, che, dietro la spinta di questa mania cisoria, si omettono anche parti extra-testuali, come la rubrica con cui il componimento è in genere presentato nella fonte antica, e dalla quale si traggono spesso utilissime indicazioni per l'inquadramento del testo (genere, titolo, attribuzione, notizie, circostanze della composizione e altro ancora). E tagliando la rubrica si omette, questa volta, il vaglio antico, il giudizio dei contemporanei, la loro ricognizione in generi puntuali<sup>24</sup>, tutti dati che potevano orientare il lettore diversamente e dargli più precise indicazioni di lettura.

Ancora connesso al taglio è un breve accenno alle inevitabili contraddizioni che ne conseguono. Si parla, in sede teorica, di temi «assenti» in questa lirica supposta «popolare». Così ad esempio, si addita la mancanza della descrizione del sentimento amoroso, tipicamente colta: ma questa va nella glossa, zona di distensione della materia poetica, e se la glossa è tagliata il tema naturalmente non c'è. Ancora, si parla di voci e stilemi «assenti», come pure di scarsa

<sup>23</sup> Cfr. Alberto Varvaro, «Diversità dell'intuizione lirica di tipo tradizionale», in *Strutture e forme della letteratura romanza del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1968, pp. 166-178, poi rist. in *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 153-163: p. 163.

<sup>24</sup> Cfr. ad esempio in Sánchez Romeralo il testo n. 5 che nella rubrica viene attribuito a Mexia e definito come una *desecha* in appendice a un *romance*, o il n. 178 che è detto *guaya* nella fonte, mentre il n. 262 *endecha* (rubrica conservata invece da Alonso/Blecuca n. 72, assieme alla versione integrale del testo tratto da altra fonte). Analoghe osservazioni sul titolo omissso «Dama y Pastor» e sulla rubrica *endecha*, presente nelle fonti fa Devoto per il *Corpus* (ai nn. 800 e 810 B).

aggettivazione in sintonia con uno stile prevalentemente sostantivale: ma anche l'aggettivazione è nella glossa, zona di arricchimento dei significati, e se questa si taglia, si spazza via ogni traccia di espansione e di ornamento. E ancora, e qui siamo al paradosso, si parla della «brevità» di questi testi, della loro «essenzialità», «sobrietà» e «velocità espressiva» e della connessa «poetica del frammento»<sup>25</sup>. Insomma, si parla di «brevità» dopo che si è tagliato, anzi, a dire il vero, non sappiamo qual è il prima e qual è il dopo, qual è la causa e qual è l'effetto: se è la teoria a dettare la manipolazione o se al contrario è l'operazione a determinare e a fondare la teoria<sup>26</sup>.

Un'ultima contraddizione riguarda le cifre, o l'entità stessa del *corpus*: guardando queste Antologie non è affatto chiaro quale sia il numero effettivo dei componimenti né il numero complessivo di versi accolti. Il che deriva non solo dalla diversa ampiezza delle fonti esplorate di volta in volta, o dalle inevitabili divergenze nella ricognizione del materiale stesso (testi accettati dagli uni e scartati dagli altri), ma anche, a volte, dalla ripetizione di uno stesso testo, nuovamente numerato (come dicevo prima, se l'editore dispone i testi per fonti, fatalmente si trova con il problema di testi ripetuti, che magari accoglie di nuovo pedissequamente, come fa Sánchez Romeralo, sballando i numeri e quanti rilevamenti statistici si facciano sul *corpus* -come indici di frequenza del lessico o di figure retoriche<sup>27</sup>). Oppure la divergenza di cifre deriva questa volta da errori nella numerazione (secondo Devoto, Margit Frenk avrebbe inutilmente separato e moltiplicato testi riconducibili a singole unità); ma soprattutto, per quanto concerne in particolare il numero complessivo dei versi, la differenza da un editore all'altro può derivare, per l'appunto, dal taglio, maggiore o minore, che è stato fatto alla glossa originaria. C'è l'editore che accoglie di più e c'è quello che accoglie di meno, e chi non accoglie affatto, e alla resa dei conti, agli occhi del lettore, uno stesso testo si presenta in consistenza multiforme, fluttuante, malsicura, e non si sa mai se nella fonte c'è qualcosa in più, omessa da tutti gli antologisti assieme. Il ri-

<sup>25</sup> Il frammento, vivendo autonomo, deve «organizzarsi» e bastare a se stesso.

<sup>26</sup> Certamente, ognuno di noi «ritaglia» un testo quando vuole trarne «citazioni» utili a dimostrare una qualsiasi indagine svolta in un articolo, in una monografia, o in un repertorio tematico o formale. Ma non faremmo, solo per questo, una «edizione» dei ritagli (nostri) che suffragano la nostra tesi, né daremmo alle (nostre) citazioni l'autonomia di «testo» trasformato in oggetto riportabile in un'Antologia.

<sup>27</sup> Per i rilevamenti sul lessico cfr. il mio lavoro «Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional», ora apparso in *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de literatura española medieval* (Buenos Aires, 21-23 agosto, 1996), Buenos Aires 1999, pp. 208-219. Per gli aspetti retorici cfr. da ultimo il mio lavoro «Marcas cultas en la canción tradicional», presentato al II° Congresso Internazionale *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la poesía tradicional* (Alcalá de Henares, 28-30 ottobre 1998), in stampa negli *Acti* a cura di José Manuel Pedrosa.

sultato è un terreno traballante, senza contorni precisi, senza una chiara immagine. E questa indefinizione crea sconcerto nel lettore, persino con le cifre, che invece di essere lampanti, matematiche, sono le prime ad essere passibili di revisione (ma per questa revisione il lettore è del tutto abbandonato a se stesso).

Passiamo ora al secondo punto e alla seconda serie di esempi indicativi di un atteggiamento altrettanto generalizzato fra questi antologisti. Mi riferisco questa volta alla «forma» che viene conferita a questi testi, al modo di porgerli al lettore, e ciò riguarda un'ampia gamma di operazioni editoriali che vanno dai più semplici accorgimenti tipografici a scelte ben più complesse di struttura o di ricognizione metrica dei componenti.

Sul piano delle scelte puramente tipografiche volte a evidenziare, ad esempio, i ritornelli, si spazia da caratteri unici per qualsiasi cosa (tutto il testo in tondo), a brani, sempre in tondo, ma virgolettati (ma la virgolettatura è discontinua e non applicata coerentemente a tutti i casi, e alterna con quella interpuntiva dei discorsi diretti -per i quali si ricorre anche a trattini<sup>28</sup>). Ancora, si ammettono i corsivi, che offrono il vantaggio dello stacco visivo fra le parti, specie per i ritornelli addossati al corpo di strofa della glossa<sup>29</sup>, ed è una soluzione soddisfacente che applaudiamo. Ma in certi casi il corsivo in una stessa edizione genera confusione perché è saltuario e, in più, plurivalente: indica nel contempo il ritornello, le forme onomatopeiche e le voci arabe nel caso delle *jarchas*<sup>30</sup>. Ancora per staccare i ritornelli si usano talvolta semplici spazi bianchi, ma è una soluzione poco diffusa.

Un altro accorgimento tipografico è quello della rientranza paragrafale che crea un certo movimento per l'occhio. Alcuni antologisti l'adottano sistematicamente in posizione incipitaria di strofa (come fanno vari editori di poesia), mentre altri la usano saltuariamente per i ritornelli o per qualche canzone a citazioni (come abbiamo visto fare da Roncaglia o Alonso/Blecua nel caso del citato *Villancico*). Un esempio eloquente è il n. 48 di Alonso/Blecua (*D.a*), dove, come si vede, si produce l'inconveniente che ogni stro-

<sup>28</sup> Cfr. Frenk *Lir.* n. 113 (virgolette alte), n. 229 (virgolette alte), n. 317 (virgolette alte), n. 590 (virgolette basse), n. 224 (trattini), n. 296 (trattini), n. 327 (trattini), ecc.

<sup>29</sup> Cosa che fa Beltrán regolarmente.

<sup>30</sup> Frenk nella *Lir.* mantiene i corsivi stabiliti da altri editori da cui deriva certe trascrizioni (nn. 24-53 da Nunes, nn. 54, 58-59 da Romeu Figueras, nn. 598-624 da canti giudeo-spagnoli, ecc.), ma non applica questo criterio ad altri casi, e d'altronde il corsivo designa anche le forme onomatopeiche (n. 261) -altrove in tondo, nn. 374, 438, 439. 593- e le voci arabe, nel caso delle *jarchas* (nn. 2-21); nel *Corpus* invece usa il corsivo per le onomatopee (cfr. nn. 1036, 1485 A e 1485 B, 2165 A, 2165 B, 2166-2169) che in altri casi sono rese in tondo (cfr. n. 1287, o la sezione *Bailes Particulares*, nn. 1519-sgg., ecc.). Per parte sua Alín solo saltuariamente ricorre al corsivo (cfr. nn. 44, 362).



fa di 3 vv. finisce per avere tre misure diverse di incolonnamento: la prima rientrata perché incipitaria, la seconda di normale attacco di verso, la terza rientrata, ma a una diversa altezza, quella del ritornello; e tutto ciò offre un'estrema mobilità per l'occhio. Anche Margit Frenk ricorre al rientrato in entrambe le antologie (*D.b*, *D.c*, e *D.d*, *D.e*, *D.f*), non già per marcare le posizioni incipitarie o i ritornelli ma per tutt'altri fini: perché vuole, con lo stacco della riantranza, evidenziare i plurimi casi, in qualsiasi punto della strofa, di anisosillabismo, di asimmetria, di irregolarità e di diverse lunghezze che a suo giudizio sono caratteristici di questi testi. In questo caso, un accorgimento banalmente tipografico è indizio di scelte precise e passa al servizio di un'ideologia.

Veniamo quindi all'aspetto più eterogeneo e più discutibile di queste raccolte, che è quello della metrica dei testi e delle modalità della sua presentazione. In altre parole, veniamo a una questione altrettanto spinosa, quella della «forma» strofica dei testi, anch'essa strettamente connessa, come si vedrà, a presupposti ideologici che ne determinano la ricognizione e la successiva configurazione, ossia la presentazione «formale» al lettore.

Anzitutto va detto che nelle fonti antiche effettivamente la metrica o lo strofismo di questi testi si presenta estremamente eterogeneo. Vi sono copisti che magari privilegiano altri aspetti -come l'annotazione musicale più puntuale, contro una copia solo sommaria del testo poetico-, altri che non hanno cognizione di misura, di rima, di alternanze parallelistiche, e sbagliano gli a capo, l'ordine delle strofe, saltano versi, oppure li raddoppiano, trascrivono in versi corti, in versi lunghi, o mettono i versi tutti di seguito come se fosse prosa, e altri casi ancora di errore di copia metrico, secondo tipologie ben note a chi frequenta originali di poesia, specie se melica. C'è poi il caso delle fonti canzonieresco-cortesi, di livello «alto», le quali tendono a uniformare quanto copiano a strofismi e a lunghezze di verso a loro consueti (così, ad esempio, trascrivono regolarmente in ottosillabi -il verso per eccellenza della lirica spagnola- testi come i *romances* per i quali, com'è noto, c'è chi ha postulato una derivazione epica e una «forma» di lassa monorima, che non si apprezza se sono trascritti in versi corti).

Insomma, c'è di tutto in queste fonti, ma l'editore moderno dovrebbe saper riconoscere le «forme», al di là del caos della tradizione antica. E soprattutto non dovrebbe parlare di «irregolarità», di «oscillazioni», di metrica «fluttuante», di «anisosillabismo» e «asimmetria», insomma, di «carenze», «zoppicature», «imperfezioni», «mancanza di scuola» e quant'altro serve a sostenere l'origine «autenticamente popolare» di questi testi (che comporterebbe, per l'appunto, ignoranza d'ogni regola, mitigata da principi accentuativi). Infatti, nella stragrande maggioranza dei casi, l'irregolarità me-

trica, se c'è, è solo sulla carta: ma la carta stampata dagli editori odierni, vale a dire, nelle moderne Antologie di lirica spagnola «di tipo popolare».

E su questo fronte si passa dalle incoerenze all'interno di una stessa raccolta agli scontri o soluzioni opposte tra un'editore e l'altro, fino alle più accese polemiche scaturite da certe ricostruzioni di stampo positivista, ritenute ardite.

Ancora una volta procederò per punti, e non per antologisti, e citerò soltanto qualche esempio di ciò che nelle raccolte si riscontra ad ogni pagina. Anzitutto va rilevata la scarsa attenzione prestata a due elementi di sicura guida nelle ricognizioni strofiche: la rima e la struttura musicale (nel caso fortunato in cui essa sia pervenuta).

Per quanto attiene alla rima, va detto che molte delle forme cosiddette «fluttuanti» o «anisosillabiche» sono passibili di una diversa ricognizione strofica, a cominciare da un alto numero di distici di versi lunghi (sistemati invece in conformazioni di 4 vv. corti, che comportano la presenza di varie rime «irrelate», o «irregolari», e di versi di misura disuguale).

Vediamo degli esempi concreti: i testi riportati (*E.a*, *E.b*, *E.c*, *E.d*) risultano trascritti in versi corti in tutte le Antologie, e nei primi due (Frenk *Lir.* n. 537 e Alonso/Blecua n. 23) le parole *gatos* (nella glossa del primo) e *Carmen* (nella seconda glossa del secondo) sembrerebbero a prima vista interrompere il tetrastico monorimo (in *-i ...o* nei due casi) che parrebbe accennato da una siffatta trascrizione, ma basterà per entrambi una sistemazione in distici di versi lunghi per ricondurre le rime a posto e non creare alcun sospetto di corruttela né di rima «irrelata», e nel primo caso, oltretutto, per ristabilire versi perfettamente isosillabici.

Anche nei due esempi seguenti (Sánchez Romeralo n. 211 e Alín n. 37), entrambi a glossa parallelistica, la disposizione in distici a versi lunghi non solo ricondurrebbe a schemi originari a rima baciata, ma potrebbe meglio evidenziare le tecniche di ripresa e variazione parallelistiche, che in versi corti si apprezzano molto meno. Senza dire che, ovunque, una più frequente disposizione in distici meglio si sposerebbe con il preteso e predicato «movimento ritmico binario» della poesia «popolare», che però, come si vede, non trova corrispondenza sul piano operativo.

Un analogo discorso va fatto per quelli che definiscono «tristici di 6 versi», che non è solo una contraddizione in termini, ma è anche una scelta editoriale, disposta effettivamente in 6 vv., come quella di Beltrán (n. 187, *E.e*) o di Frenk (*Lir.* n. 138, *E.f*, e *Corpus* n. 496, *E.g*), e che pure guadagnerebbe con la trascrizione in versi lunghi restauranti il tristico monorimo nei tre casi.

Che dire poi di incoerenze metriche evidenti da parte degli editori, che danno concordemente<sup>31</sup> la disposizione strofica che osserviamo nell'esempio riportato del *Corpus* n. 993 (*E.h*), dove la struttura risultante, una strofa corta e un'altra lunga, è «irregolare», ma solo in apparenza giacché, a ben guardare le rime, lo schema è sempre lo stesso (versi assonanzati in *-á*), e come si vede, pur essendo identica, questa struttura è tuttavia dissimilata rispettivamente in versi corti, per la prima strofa, e in versi lunghi per la seconda, potendosi invece optare, più coerentemente, o per tutti versi corti (evidenzianti un *romancillo* esasilabico), o per tutti versi lunghi (riconoscendovi distici a rima baciata con ritornello, o, agglutinando, un breve tetrastico monorimo, con un verso ripetuto).

Ancora la rima dovrebbe orientare, fortemente, un testo offerto in una struttura inutilmente raccapricciante com'è quello del brano lirico della *Leonoreta* inserito nella prosa dell'*Amadís de Gaula*, accolto da Sánchez Romeralo nella sezione *Popularizante* I.12 (*F.b*) -in forma oltretutto «purgata» anziché integrale, come suole fare in questa zona, dal momento che nell'originale (*F.a*) c'è una strofa in più, ritenuta evidentemente spuria-; ad ogni modo, offerto in una struttura astrofica e acritica e che, come si vede, è passibile di ricognizioni diverse (Beltrán, *F.c*, e Botta, *F.d*), dettate semplicemente dalla rima, che ne fanno un testo del tutto «regolare» nella prima strofa, e passibile di almeno due correzioni congetturali nella seconda (effettivamente problematica, ma presumibilmente per errore di trascrizione e non certo per «amorfismo» strofico)<sup>32</sup>.

Per quanto riguarda la musica, il suo ausilio potrebbe essere prezioso per riscrivere in ogni caso il ritornello, anche quando omesso o fuori posto, oppure per sistemare i versi diversamente, in maniera più soddisfacente di quella prescelta. Una delle osservazioni di Devoto, infatti, addita proprio la divisione sconcertante, a volte, dei versi, di certi a capo inspiegabili anche sintatticamente, e in tal senso basti l'esempio del *Corpus* n. 331 A (già citato in *D.f*)<sup>33</sup> ove il verso corto non si giustifica, oltre che per sintassi, neanche come *pie quebrado*, verso frequente, come è noto, nella poesia spagnola.

Se si guarda infatti alle strutture musicali, a volte fonte unica di certi componimenti, come il *Cancionero Musical de Palacio* (da cui vengono gli esempi dell'*Appendice G*), appare chiarissimo che

<sup>31</sup> Alonso/Blecua n. 11, Sánchez Romeralo n. 13, e Alín n. 17. Invece Frenk *Lir.* e Beltrán [*om.*]

<sup>32</sup> Cito per *F.a* dall'ed. dell'*Amadís de Gaula* di Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, vol. 1, p. 767. Nel caso di *F.c* il testo critico è di Vicente Beltrán, «La Leonoreta del *Amadís*», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985), Barcelona, PPU, 1988, pp. 187-198: p. 190; mentre nel caso di *F.d*, si tratta di una mia ricostruzione congetturale finora inedita.

<sup>33</sup> Disposto identico in Frenk *Lir.* n. 156, e cfr. anche Frenk *Lir.* n. 277 e *passim*.

certi versi anziché spezzati in due -come fanno un po' tutti gli editori- andrebbero trascritti come un verso solo, ed è il caso dei due esempi riportati, Sánchez Romeralo n. 32 (*G.a*) e n. 22 (*G.b*), divisi in due versi distinti, e per i quali si ha, per contro, un'unica frase melodica fino alla parola *m'iré* (nel caso di *G.a*) e alla parola *Jaén* (in quello di *G.b*).

Detto sia tra parentesi, l'esempio delle *Tres morillas* nella fonte presenta ulteriori problemi di trascrizione: nell'ultima strofa un verso è ripetuto -*tres moricas tan lozanas*, il che ristampano fedelmente Sánchez Romeralo n. 22 (*G.b*) e Alonso/Blecua n. 25 (*G.c*)-, e d'altro canto manca un'intera strofa opponente, la quarta, visto il movimento parallelistico delle altre tre. Proprio per questo è stato oggetto di un duplice restauro, il primo correttivo del verso ripetuto e integrato congetturalmente secondo gli schemi più consueti del canto parallelistico -le cosiddette correzioni imposte dalla struttura-, cosa che fa Margit Frenk *Lir.* n. 101 (*G.d*), e il secondo intervento, invece, aggiuntivo della strofa mancante, che non solo è stata ricostruita anch'essa congetturalmente, ma ha dato adito a una disposizione strofica diversissima del componimento: non più con glosse a tristici monorimi zagialeschi, con andamento ternario, come fanno tutti<sup>34</sup>, ma questa volta a distici parallelistici e a movimento binario, secondo una ricostruzione di Romeu Figueras (*G.e*). Quest'ultimo, peraltro, sulla scia di Carolina Michaëlis, ma anche a partire, per l'appunto, dall'osservazione delle strutture musicali, ha ricostruito questo ed altri casi di canzone parallelistica castigliana a trascrizione «irregolare» nelle fonti, suscitando le più vive critiche da parte di Eugenio Asensio che lo accusava di forzare i testi e di peccare di un eccesso di «ricostruzione» (*ese ingeniero* lo chiamava)<sup>35</sup>. Ad ogni modo, al di là delle discussioni d'ordine più generale, nello specifico di questo caso, il lettore si trova con uno stesso testo, le *Tres morillas*, che è dato come zagialesco in certe Antologie, e a distici parallelistici in certe altre. E naturalmente le sue incertezze aumentano, giacché non riesce a capire qual è la «forma» definitiva di questo testo, né l'andamento ritmico-concettuale, se ternario o se binario.

Ancora la musica potrebbe servire questa volta a ricondurre ad unità testi che di fatto vengono dati a pezzi, con numeri distinti e

<sup>34</sup> Oltre a Sánchez Romeralo n. 22, Alonso/Blecua n. 25, Frenk *Lir.* n. 101 riportati in *Appendice*, anche *Corpus* n. 16 B, e Alin n. 66.

<sup>35</sup> Cfr. José Romeu Figueras, «El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI», in *Anuario Musical*, V (1950), pp. 15-61; «El cantar paralelístico en Cataluña», in *Anuario Musical*, IX (1954), pp. 3-55; «La colección *Cantares de diversas sonadas* y la serie 'Pues que no'm voleu amar' - 'Pues (que) no me quereys amar', o 'hablar'», in *Anuario Musical*, XXII (1969), pp. 97-143. E cfr. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 74-132, 133-154, 181-224, 225-240.

lontani fra loro: è l'esempio di *Teresica hermana* che in una delle fonti musicali (Flecha, *H.a*), costituisce, come si vede, un *unicum* che invece è smistato da Sánchez Romeralo<sup>36</sup>, nell'ordine, ai nn. 113 (*H.b*), 246 (*H.c*) e 250 (*H.d*) -quest'ultimo, chiaro frammento opponente del n. 113 (e analoghe partizioni di singole unità sono operate da Margit Frenk nel *Corpus*, provocando la reazione di Devoto).

Per finire gli aspetti metrici, va ancora detto che in sede di rima si riscontrano le soluzioni più varie quando si tratta di accentuare certe voci, forzando la lingua, o di separare correttamente le parole, ed entrambi sono problemi che ci portano ad un'altra serie di considerazioni che riguardano questa volta i criteri di trascrizione e la corretta interpretazione testuale delle fonti.

Mi limiterò a citare un solo esempio, quello della parola *amoresé* (Sánchez Romeralo n. 302, *H.e*, e n. 336, *H.f*), scritta a blocco unico e accentuata sull'ultima vocale, e riconosciuta come una forma linguistica «tipicamente popolare» (analogamente a casi come *arbolé* e *trebolé*)<sup>37</sup>. Ma sorge il dubbio che la voce sia del tutto inventata e che derivi da un'errata separazione delle parole in sede di trascrizione. Può essere letta infatti, a seconda dei casi, o come interiezione (*eh*, o anche *he*), oppure ancora come voce del verbo *haber* (*he*, la 1<sup>a</sup> persona singolare, che all'epoca si scrive anche senza *-h*). Di interiezioni in questi testi di tono esclamativo ce ne sono moltissime, e come tali sono riconosciute dagli editori stessi (un esempio è *serranicas eh*, Sánchez Romeralo n. 234), anche affiancate alla parola *amores* (cfr. *monumento de amores, eh*, Sánchez Romeralo n. 6), e anche per quanto riguarda il verbo accostato alla parola *amores* i casi sono molteplici, dal momento che esiste il sintagma *haber amores* (laddove *amores* al plurale equivale ad 'amore', o all'amato, al singolare), e alcuni di questi sono correttamente individuati e trascritti come voce verbale dagli stessi editori che poi altrove stampano la parola unita (per esempio, *mal d'amores he*, Sánchez Romeralo n. 141). Pare chiaro dunque che una delle due letture, interiezione o verbo<sup>38</sup>, secondo i contesti (nello specifico di *H.e* e *H.f* si tratta d'interiezione), sia estensibile ai molti casi di tras-

<sup>36</sup> Che pure ha visto tra le fonti Flecha, da cui edita i testi nn. 179-183.

<sup>37</sup> Nello specifico dell'esempio riportato in *H.e*, oltre a Sánchez Romeralo n. 302, la scritta a blocco unico *amoresé* è anche in Alín n. 897 e in Frenk *Lir.* n. 83 (ma è separata correttamente in *Corpus* n. 461).

<sup>38</sup> Si può anche pensare a una forma contratta della dicitura *a fe*, *a la fe*, o *a la he*, corrispondente all'it. «per mia fede», pure frequente in questi testi: si veda Sánchez Romeralo n. 182, v. 5 «bueno a fe»; n. 361, v. 2 «a fe que la maten»; e poi anche n. 265, v. 3 «A la fe señora»; n. 274, v. 2 «madre, a la fe»; n. 426, v. 2 «A la fe, como las otras». Cfr. inoltre la forma *ahe* in: «Rodrigo Martínez, / a las ánsares «¡ahe!»» (Frenk *Lir.* n. 590, e n. 65 dello stesso Sánchez Romeralo).

crizione agglutinata, *amoresé*, che a nostro avviso peccano su più fronti: errata separazione, errata accentuazione<sup>39</sup> e probabile invenzione di parola, supposta poi come «tipicamente popolare».

D'altro canto, gli errori di accentuazione sono moltissimi, come si rileva anche nelle recensioni, come pure vi sono altri casi di unione o separazione di parola insoddisfacenti o discontinui (è quanto accade per le parole composte con *bien* o *mal*, come *bienvenido*, *malcasada*, *maltratar*, ecc., che a volte sono unite, altre separate).

Per non parlare poi delle innumerevoli osservazioni che sarebbero da fare sulla punteggiatura (molte, e minute, le ha fatte già DeVoto), ma passeremmo a un piano più puntuale di recensione e a questioni di dettaglio che non è il caso di affrontare ora. Valgano per tutte due osservazioni di principio su modi interpuntivi non coerenti con quanto sostenuto, per eccesso la prima, e per difetto la seconda: la prima è un sovraccarico di virgole, che marcano troppe pause in testi dal ritmo pretesamente «veloce». La seconda è l'abbondanza di costruzioni asindetichiche, giustapposte, predicata ai quattro venti come principale caratteristica della «sintassi sciolta» (opposta a quella più complessa e «legata» della poesia colta). Ebbene, questa giustapposizione, sul piano interpuntivo, non viene evidenziata dagli opportuni segni di fine frase (punti, o punti e virgole), ma è trattata con alterne soluzioni: accanto a questi, più idonei e poco usati, si aggiungono le virgole e i due punti, e in questo modo, ovviamente, si apprezza meno e perde forza il principio sostenuto.

Infine le grafie, modernizzate a volte, e altre mantenute anche nelle oscillazioni più incoerenti delle fonti, e che suscitano nel lettore continue perplessità e inutili dubbi di lettura, com'è il caso di *-h-* ipercorretta nella parola *hondas* ('onde del mare') la cui conservazione<sup>40</sup> serve solo a creare equivoco con l'omografo *hondas* (agg. 'profonde').

E si giunge, su questa strada, a una contraddizione di fondo: da un lato l'arditezza, il taglio dei testi, come s'è visto, l'intervento pesante, la manipolazione del contenuto, e la censura o silenzio dei contesti, della storia; dall'altro, l'atteggiamento opposto, l'astensione, il non intervento, in nome del rispetto e venerazione della fonte, che va dalla copia fedelissima della metrica caotica degli originali alla conservazione petulante delle grafie, e persino degli erro-

<sup>39</sup> Non da ultimo, nel caso di *H.e* e *H.f*, la parola a trascrizione agglutinata è preceduta da un possessivo plurale *-mis amoresé-* che richiederebbe per parte sua un supposto plurale *-amoresés-*, che manca.

<sup>40</sup> Cfr. ad esempio *Corpus* n. 937.

ri di copia, siano essi metrici o testuali, di lezioni erronee non emendate e neanche segnalate in nota al lettore (tranne in un paio di queste Antologie<sup>41</sup>).

Oppure, caso opposto, si ha all'improvviso una pluralità d'interventi correttivi, giungendo a vere e proprie congerie di soluzioni fantasiose, solo di rado spiegate o commentate, e che generano nuovo sconcerto nel lettore.

Un esempio divertente di soluzione plurima -e a mio avviso sempre insoddisfacente- di una lezione dubbia del Ms. (*Cancionero Musical de Palacio*, fonte unica del testo) è quello riportato nell'*Appendice I*, al penultimo verso che, come si vede, è stato letto di volta in volta come: *ell pino (I.a)*, *[espino]so (I.b)*, *éll vino (I.c)*, *el lyino (I.d)*.

Se guardiamo il testo<sup>42</sup>, vediamo che nel nucleo iniziale o ritornello viene enunciato il motivo dell'insonnia, *No pueden dormir mis ojos*, mentre nella strofa glossatrice la protagonista narra alla madre un sogno, avuto all'alba (*Y soñaba yo mi madre / dos horas antes del día*), che sembra avere connotazioni erotiche, poiché oggetto di questo sogno è la fioritura della rosa (*que me florecía la rosa*), notorio simbolo degli organi sessuali femminili in questa lirica. E fin qui tutti gli editori sono d'accordo. Pure sono d'accordo sulla lettura della seconda parte del verso successivo, *so ell agua frida*, 'sotto l'acqua fredda', anche se poi divergono su quale acqua sia, se della fontana o fiume o simili, o se della pioggia che scende giù dal cielo.

Circa l'attacco del penultimo verso, il Ms. presenta almeno due difficoltà d'ordine paleografico: la prima è la lettera lunga che segue la vocale iniziale -e-, e che alcuni leggono -s-, altri leggono -l- doppia, unita e finale, e altri ancora leggono come due -l- ma separate, finale l'una e iniziale l'altra. Il secondo scoglio è la lettera se-

---

<sup>41</sup> Sánchez Romeralo a volte in nota commenta qualche propria correzione e Frenk nel *Corpus* offre invece, sistematicamente in apparato a pie' di pagina, una fascia dedicata a commenti critico-testuali, a spiegazione -ma non sempre- dei propri emendamenti. Gli altri tacciono, e il più delle volte non correggono.

<sup>42</sup> Il testo che ci interessa è stato oggetto di vari lavori specifici: Gladys Gatti, «El vino en la poesía española de tipo tradicional» e María Cecilia Salgado de Carestía, «El vino so ell agua frida», entrambi in *Actas del Simposio Internacional «El vino en la literatura medieval española. Presencia y simbolismo»*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pp. 117-125 e 127-142. E' seguito poi un lavoro di John Gornall, «Dreaming in traditional lyric: pino or vino?», in *La coronica*, 16.1 (1987), pp. 138-144 e il più recente di Lourdes Simó, «Acerca del verso 'El vino so el agua frida' y su relación con el poema *Razón de amor*», in *La coronica*, 25.2 (1997), pp. 115-122. Si aggiungano, recentissimi, due interventi al Congresso *Lyra Minima Oral* cit., uno di María Cruz García de Enterría, «Los imposibilia y la lírica popular», e l'altro di Alan Deyermond, «Las imágenes de la lírica tradicional recogida en los cancioneros musicales», in corso di stampa negli *Atti*.

guente che alcuni intendono come *-p-*, altri come *-v-*, e altri infine leggono come *-y-*.

I risultati, sul piano interpretativo sono:

1) *el pino*, l'albero, e dunque, nel contesto: 'sognavo che mi fioriva la rosa e il pino sotto l'acqua fredda', senso oscuro (non spiegato dagli editori), e improbabile, dal momento che i pini non sembrano avere fiori e che un caso simile nella lirica galego-portoghese (*flores do verde pinho*) è forse una corruzione testuale del prov. *albespi* che si trova nella fonte, come ha indicato Roncaglia recentemente<sup>43</sup>.

2) *espino*, inteso come *rosa d'espino*, 'rosa-spino', con caduta della *-d-* intervocalica (e dunque, nel contesto: 'mi fioriva la rosa-spino sotto l'acqua fredda'). Questa lettura, *rosa d'espino*, è sostenuta da Sánchez Romeralo in nota (p. 557). Ma la lezione che offre nel testo è un'altra, [*espino*]so, agglutinata al *so* (che così scompare come avverbio), e che dà per risultato un aggettivo, non concordante però, per genere, con *rosa*<sup>44</sup>. Dunque lettura dubbia, poco convincente e incoerente con la spiegazione che ne viene data in nota.

3) la lettura *ell vino*, che ha dato adito a due interpretazioni distinte:

a) il vino, come 'bevanda' (dunque *ell* articolo, con grafia etimologica da *ille* -ma su questa si tornerà-, e *vino* sostantivo), associato all'acqua immediatamente successiva (quindi, nel contesto: 'il vino sotto l'acqua fredda'), interpretazione, questa, che vedeva nella *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* l'antecedente immediato di questo verso, e che obbligava, d'altro canto, a separare questa frase dal verso precedente mediante due punti<sup>45</sup>. Ma la frase risultante ('il vino sotto l'acqua fredda') comunque mancava di verbo e il significato del sogno diventava ancora più misterioso.

b) *éll vino*, come 'egli venne' (*éll* pronome e *vino* passato remoto del verbo *venir*), intendendo quindi che nel sogno a un certo punto sopraggiunge l'amato, ma ahimé, «camminando sotto la pioggia fredda» (interpretando *agua frida* come pioggia, stando a Romeu Figueras nella sua edizione del Canzoniere, 114:408: «baja la lluvia del almanecer»), senso anche questo oscuro nel contesto e per di più motivo assente dalla griglia tematica dell'incontro amo-

<sup>43</sup> Cfr. Aurelio Roncaglia, «Ay flores, ay flores do verde pinho!», in *Boletim de Filologia*, XXIX (1984) [= *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*], vol. II, pp. 1-9.

<sup>44</sup> Altra incoerenza è che il supposto sintagma, *rosa d'espino*, se così riconosciuto, andava unito e non separato in due versi distinti, con forzato *enjambement*: si doveva quindi preferire una trascrizione in versi lunghi che avrebbero dato modo di riunire la costruzione (e di ripristinare oltretutto le rime baciata «*día / frida*» della glossa).

<sup>45</sup> Cfr. al riguardo la bibliografia cit. *supra* alla nota 41.



roso nei testi di questa «tradizione», da loro stessi individuata ed isolata. Interpretazione dunque non consona al ventaglio tematico, e che oltretutto non tiene conto che *agua frida*, come *fonte frida*, nei testi cosiddetti «popolari» è sintagma che non designa pioggia, ma l'acqua di una fontana o un fiume<sup>46</sup>.

4) ultima proposta è la più recente, quella di Margit Frenk nel *Corpus*, ma, debbo dire, la più enigmatica di tutte: *el lyino*, che viene ipotizzata su base paleografica e linguistica (è sancita come «asturianismo»), ma non è affatto spiegata sul piano dell'interpretazione: né si dice infatti che significato abbia questo «asturianismo», né si addita il suo nesso con il contesto, che il lettore, nuovamente abbandonato a se stesso, si sforza d'immaginare (interrogandosi questa volta sul fior del lino, che non ricorda d'aver letto altrove nella raccolta *-lino* infatti, ma senza fiore, è parola che ricorre in tutt'altri contesti, ad es. nei canti delle comari beone, ma non figura mai nella casistica dell'incontro amoroso<sup>47</sup>). Nuova proposta, come si vede, che non tiene conto né dei temi né dello stile, dell'*usus scribendi* (pardon, *dicendi*) dei testi che vengono riconosciuti come «popolari». Né tiene conto, d'altra parte, di quanto riporta il manoscritto - cfr. *Appendice L*<sup>48</sup> -: se nella seconda parola è poco chiara l'iniziale, una lettera a metà strada tra *-p-* (*pino*) e *-v-* (*vino*) -il che può essere tutto sommato un errore manuale del copista-, in nessun caso ciò che segue la *-e-* iniziale è una doppia *-ll-*, autorizzante la lettura *el lyino* (e neanche *el lirio*, supposto da qualcun altro), ma neppure autorizzante il primo *ell* con grafia etimologica, articolo o pronome che esso sia. La *-l-* è una sola, come il lettore può verificare, e solo più avanti nel verso (*ellagua*) la *-l-* è effettivamente doppia..

In sostanza, nessuno degli editori addita l'unica interpretazione possibile, stando al contesto: l'amato sopraggiunge sì ('egli venne', *él vino so ell agua frida*), ma non sotto un diluvio e con l'ombrello, bensì entrando nell'acqua fredda (o 'sotto' l'acqua fredda) della fontana o fiume dove si trova la fanciulla ad aspettarlo. Si allude cioè all'incontro amoroso dentro l'acqua che nasconde e protegge gli innamorati, motivo frequentissimo e connesso ai *Baños de amor*, ai riti della festa di San Giovanni, al cervo alla fontana, e al-

<sup>46</sup> Nel *Glossario* di Stefania Bracone, *La lingua dei villancicos popolari quattro-cinquecenteschi*, Tesi Univ. Roma 1988 (dir. E. Scoles / P. Botta), condotta sull'antologia di Sánchez Romeralo, alle voci *agua* e *frio* risultano i seguenti casi: n. 177, v. 2 «por agua a la fonte fria»; n. 215, v. 4 «nasce una fonte frida»; n. 529, v. 4 «no enturbies el agua fria».

<sup>47</sup> Nel *Glossario* cit., le uniche due menzioni della voce *lino* sono le seguenti: Sánchez Romeralo n. 18, v. 4 «un arroba de lino», e n. 80, v. 6 «llena de lino». Annuncio che è in corso, all'Università di Padova, una tesi da me diretta che ha per oggetto il *Glossario del Corpus* di Margit Frenk (studentessa Sabrina Saramin).

<sup>48</sup> Ringrazio la Real Biblioteca per avere autorizzato la riproduzione del fol. 69r del *Cancionero Musical de Palacio* contenente il testo qui commentato.

tro ancora<sup>49</sup>. Una situazione dunque ampiamente descritta in questa lirica e che andava prontamente individuata da chi sostiene di conoscerne così bene temi e stile al punto da farne un'Antologia esclusiva.

Ho elencato fin qui tutta una lunga serie di problemi e di osservazioni metodologiche mosse agli antologisti, che nascono dalla lettura comparativa delle raccolte, e ora, in sede di conclusione, due punti mi sembrano di massima assodati:

1) è imprudente spingere la decostruzione fino all'esproprio proletario-populistico di autori colti che costituiscono presenze documentate, anzi, le sole documentate;

2) sarebbero da accantonare procedimenti ecdotici che implicano reinterpretazioni ritmico-strofiche arbitrarie spinte, in qualche caso, fino ad estremi lessicali.

Mancherebbe dire che cosa fare e come fare, in alternativa, e su questo punto, per parte mia, se ho idee chiarissime sulla presentazione formale dei testi, devo ancora riflettere invece sulla natura di ciò che andrebbe accolto, cosa cercare, a quali fonti attingere, come ordinare, o come comportarmi se dovessi preparare una raccolta da offrire al grande pubblico o se dovessi invece farne un'edizione per gli specialisti. Ma in questo senso, indicazioni utili potranno venire dal dibattito che forse seguirà.

### Post scriptum

Il testo della conferenza del 1997 ha un po' girato il mondo prima di giungere su queste pagine, ed è stato letto da specialisti e amici coi quali ho avuto un assiduo dialogo epistolare e a voce. Ringrazio quindi, per l'attenta lettura e le segnalazioni, o anche per il loro cauto silenzio, gli studiosi seguenti: José María Alín, Alvaro Alonso, Stefano Arata, Stefano Asperti, Arthur Askins, Vicente Beltrán, Alberto Bleca, Giovanni Caravaggi, María Luisa Cerrón Puga, Teresa Cirillo, Paolo Cherchi, Gloria Chicote, Juan Carlos Conde, Daniel Devoto, Alan Deyermond, Ottavio Di Camillo, Anna Ferrari, Margit Frenk, María Cruz García de Enterría, Giuseppe Grilli, Víctor Infantes, Jacques Joset, Eukene Lacarra, Giuseppe Mazzocchi, Emilio de Miguel, Margherita Morreale, Germán Orduna, José Manuel Pedrosa, Norbert von Prellwitz, Stephen Reckert, Francisco Rico, José Luis Rivarola, Aurelio Roncaglia, Joseph

<sup>49</sup> Cito solo qualche esempio: Frenk *Lir.* n. 78 «En la fuente del rosel / lavan la niña y el doncel. / En la fuente de agua clara / con su[s] manos lavan la cara. / El a ella y ella a él, / lavan la niña y el doncel»; n. 79 «Mano a mano los dos amores / mano a mano. / El galán y la galana / ambos vuelven el agua clara, / mano a mano.»; n. 80 «¡Oh, qué mañanica, mañana, / la mañana de San Juan, / cuando la niña y el caballero / ambos se iban a bañar! »; n. 85 «Si te vas a bañar, Juanilla, / dime a cuáles baños vas»; n. 87 «Enviárame mi madre / por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida»; n. 26 «o cervo do monte / a augua volvia»; n. 37 «cervos do monte a augua volvia», ecc.

Snow, Adriana Solimena, e tanti altri ancora, tra cui, non da ultimi, il Direttore e il Segretario della *Revista de Literatura Medieval* che ora la pubblica, Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías, cui sono grata per l'accoglienza.

Lascio il lavoro come lo lessi tre anni fa, come ho già detto, e sulla prima questione non offro soluzioni alternative che contemplino ogni tipo di contesto (anche se per le fonti canzonieristiche o poetiche, oggetto principale del mio esame, aleggia una soluzione in molte pagine). Del resto, procediamo per gradi, e per ora limitiamoci a un invito alla riflessione sul come editare i testi, da anni adagiato su prassi ecdotiche non messe in discussione. Devo anche riconoscere che ultimamente qualcosa da più parti sta cambiando: i lavori più recenti di Vicente Beltrán lo portano su posizioni vicine a quelle qui sostenute, e certamente l'auto-critica di cui è stato capace è segno di grande onestà da parte sua (cfr. il suo articolo «Poesía tradicional, ecdótica e historia literaria», in *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Univ. Sevilla 1998, pp.113-135). Analogamente, è apparsa nel frattempo un'opera importantissima come quella di Alín sulle strofette di tradizione teatrale, condotta con criteri ben diversi, e ove si dota ogni frammento di contesto (cfr. José María Alín e María Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997). In questa luce, auguriamoci un dialogo fecondo e non fermo su questioni di principio.

#### Antologie citate

1. Aurelio Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare* (dalle karge mozarabiche a Lope de Vega), Modena, S.T.E.M., 1953.
2. Dámaso Alonso e José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956; - uso la 2ªed. corretta (Madrid, Gredos, 1964) che tiene conto delle recensioni di Manuel Alvar (*Revista de Filología Española*, XL, 1956, p. 261) e di Margit Frenk (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959, pp. 360-62).
3. Margit Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1966 («Letras Hispánicas», 60); rist. 1977 e varie posteriori; uso l'ed. 1986.
4. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
5. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969 («Biblioteca Románica Hispánica», 131).

6. Vicente Beltrán *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Ediciones Tàrraco, 1976.
7. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987; uso questa edizione; 2ª ed. 1990; *Suplemento*, pp. 69, Madrid, Castalia, 1992; - rec.: Germán Orduna (*Incipit*, 8, 1988, pp. 153-155); John Gornall (*Journal of Hispanic Philology*, 12, 1988, pp. 162-165); Samuel Armistead (*Hispanic Review*, 57, 1989, pp. 503-506); Mercedes Díaz Roig (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37, 1989, pp. 266-267); Manuel Costa Fontes (*Romance Philology*, 45, 1991-1992, pp. 355-361), etc.; - due rec. di Daniel Devoto, «Notomías» (*Bulletin Hispanique*, 91, 1989, pp. 169-229), e «Con la música a otras partes» (*Bulletin Hispanique*, 93, 1991, pp. 261-342). Alla prima risponde Margit Frenk, «Contra Devoto» (*Criticón*, 49, 1990, pp. 7-19); a entrambe risponde José Manuel Pedrosa, «Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (y apostillas a dos reseñas de Daniel Devoto)», (*Anuario de Letras*, 32, 1994, pp. 209-250); a quella di Pedrosa risponde ancora Devoto nel 1998, «El falaz chichisbeo» (in corso di stampa).
8. Vicente Beltrán, *La canción tradicional en la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990 («Clásicos Universales Planeta»); uso questa edizione; - rec. Margherita Morreale, «El texto como fin y la Filología como medio (en la propuesta universitaria)», in *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de literatura española medieval (Buenos Aires, 21-23 agosto, 1996)*, Buenos Aires 1999, pp. 16-33.
9. José María Alín, *Cancionero Tradicional*, Madrid, Castalia, 1991 («Clásicos Castalia», 190); uso questa edizione.

- A.6 Sánchez Romeralo - n. 1-5**
- Por una gentill flores/  
de lindas flores e rosas/  
vides tres damas (romanas)  
que de amores had' necesida'//  
Yo (con volunaid' muy' presta'//  
me llegué' a conocellas'//  
canta' la una dellas  
esta canción tan honesta'://  
("Aguarda a mí.  
Nunca uides guardas vt'")
- Por mirar' su fermosura  
destas tres gentiles damas,  
yo cobriñe' con las ramas,  
La otra (con grado' urisura,  
canta' de espigar'  
e decir' este cantar'//  
con muy' honesta' mesura'://  
("La niña que amores ha,  
solá (cómo dormiré?")
- Por no' le facer' uribansa'  
non' quis' ir'as mías adlante,  
a las que con ordeñansa'  
cantaban' tan' componete'//  
La otra (con buen' semblante,  
dixo': "Sabores' de estado',  
pues las dos habéis cantado',  
a mí conviene' que cance'://  
("Dejallo al villano pene:  
véngame Dios delie'")
- Desque ya' bobieron cantado'  
estas señoras que digo',  
yo allí desconosido',  
como' ome' su abrigo'//  
Ellas dixerón: "¿Amigo,  
non' soit' vos el que buscamos'//  
Més cantar', pues que cantamos'://  
("Sopirando iba la niña  
e non por mí,  
que yo bien se lo entendi'")
- A.6 Sánchez Romeralo - n. 1-4**
- 1  
Aguarda' a mí://  
\*\*quien' tales guardas vt'://
- 2  
La niña' que los amores ha'//  
(cómo' dormiré' solá'://)
- 3  
Dejallo al villano' y "pene'://  
\*\*veger' m'ha' Dios' d'el'e'://
- 4  
Sopirado' va' la niña',/  
e non' por mí,  
que yo bien' ge lo cantado'://
- A.6 Beltrán - n. 9-10**
- 9  
La niña que amores ha,  
solá, ¿cómo dormiré?
- 10  
Sopirando iba la niña  
e non por mí,  
que yo bien se lo entendi.
- A.6 Kocagöz - n. 21**
- Por una gentill flores  
de lindas flores e rosas,  
vides tres damas (romanas,  
que de amores had' necesida.  
Yo con voluntad muy presta  
me llegué a conocellas,  
canta' la una dellas  
esta canción tan honesta:
- 4  
"Aguarda a mí.  
Nunca uides guardas y".
- 8  
Por mirar su fermosura  
destas tres gentiles damas,  
yo cobriñe con las ramas,  
La otra con grado urisura  
canta' de espigar  
e decir este cantar  
con muy honesta mesura:
- 18  
"La niña que amores ha,  
solá ¿cómo dormiré?"
- 20  
Por non les feceo uribansa  
non quise ir más adelante,  
a las que con ordeñansa  
cantaveu las componete.
- 24  
La otra con buen semblante  
dixo: «Sabores de estado,  
pues las dos avéis cantado,  
a mí conviene que cante»:
- 28  
«Dejallo al villano pene;  
véngame Dios delles».
- 30  
Desque ys evieron cantado  
estas señoras que digo,  
yo allí desconosido,  
como ome sin abrigo.
- 34  
Ellas dixerón: «Amigo,  
non soit vos el que buscamos  
más cantar, pues que cantamos»:
- 37  
«Sopirando iba la niña  
e non por mí,  
que yo bien se lo entendi».

**B.a** Gongora

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola  
y ayer por casar,  
viendo que sus ojos  
a la guerra van,  
a su madre dice  
que escucha su mal:

Dejadme llorar  
orillas del mar.

Pues me dieste, madre,  
en tan tierna edad  
tan corte el placer,  
tan largo el pesar,  
y me cautivaste  
de quien hoy se va  
y lleva las llaves  
de mi libertad.

Dejadme llorar  
orillas del mar.

En llorar conviertan  
mis ojos, de hoy más,  
el subroso objeto  
del dulce mirar,  
pues que no se puedan  
mejor ocupar,  
yéndose a la guerra  
quien era mi paz.

Dejadme llorar  
orillas del mar.

No me pongáis freno  
ni queráis culpar;  
que lo uno es justo,  
lo otro por demás.  
Si me queréis bien  
no me hagáis mal;  
harto peor fuera  
morir y callar.

Dejadme llorar  
orillas del mar.

Dales madre mía,  
¿quién no llorará  
siempre tenga el pecho  
como un pedernal,  
y no dará voces  
viendo marchitar  
los más verdes años  
de mi mocedad?

Dejadme llorar  
orillas del mar.

Vayanse las noches,  
pues ido se han  
los ojos que hacían  
los míos valer;  
vayanse, y no vean  
tanto soledad,  
después que en mi pecho  
sobra la mitad.

Dejadme llorar  
orillas del mar.

**B.b** Frenk, *Lírica* - n. 305

305

Dejadme llorar  
orillas del mar.

[GÓNGORA, núm. 4]

**B.c** *Cancionero General*

Otro villancico  
de grauid.

¡Dad albicias corazón  
que la muerte es ya venida  
por remedio de la vida

¡Las coplas son de queros.

¡Agora de cansarce  
conagon tan lastimado  
pues lo que aueps deffrado  
en las manos lo teneps  
Dad albicias no nurcys  
si po muero en su venida  
pues se remedia la vida

¡La vida que tal suere  
de ralla por que bítamos  
mi nejo: beuir queramos  
pues en tal ventura muere  
Ya qué tanto bié os quiere  
que dio causa a su venida  
dad en albicias la vida

**B.d** *Cancionero General*

Otro villancico de gra  
miel cantor bía capilla del rey.

¡Díra q' mal es el uno  
q' me consuelo conel  
por q' no ay remedio enel

¡Las coplas son de queros.

¡Zerito ni dolor me duice  
dele mal q' po pa deyo  
q' remedio no me dize  
por q' conel me consuele  
Quáto mas da lo q' suere  
mas me consuelo conel  
por q' no ay remedio enel

¡Asi con muerte ni con vida  
no me asegura remedio  
por q' nunca tuuo medio  
la causa de mi venida  
Díra q' mal sin me dize  
q' me consuelo conel  
por q' no ay remedio enel

¡Si algun remedio tuuiera  
fuera no ser po nascido  
pues aueps conosciuo  
no se cura por q' muera  
Y así bivo de manera  
que me consuelo conel  
por que no ay remedio enel

**B.e** *Cancionero de Elvas*

A la villa voy,  
De la villa végo,  
Si no son amores,  
No se q' me tengo.

Tengo mi cuidado  
Con dolor crecido,  
Y es aborrecido  
De mi el ganado.  
Llena de dolores  
La vida sostengo,  
Si no son amores,

**B.f** *Cancionero de Elvas*

Ya cantan los gallos,  
Amor mio y vete,  
Cata q' amafece.

Vete alma mia,  
Más tarde no esperes.  
No descubra el día  
Los nuestros placeres.  
Cata q' los gallos,  
Segun me parece,  
Dizen que amafece.

**B.g** *Cancionero de Elvas*

Romerico tu q' vienes,  
De dó mi señora está,  
Las nuevas della me dá.

Dame nuevas de mi vida,  
- Ansi Dios te de plazer,  
Porq' me puedas hazer  
Alegre con tu venida.  
Que de púes de mi partida  
De mal en peor me va,  
Las nuevas della me dá.

**B.h** *Cancionero de Elvas*

Passame por Dios barqro,  
Daquella parte del rio,  
Duetele del amor mio.

Que si pones dilacion  
En venir a socorrerme  
No podrás despues valerme  
Segun crece mi passion.  
No quieras mi perdicion  
Pues en tu bondad conio  
Duetele del amor mio.

## C. Sánchez Roserzalo - nn. 170-181

- 170  
 Aunque soy morenica<sup>a</sup> y prieta<sup>a</sup>,/  
 ¿a mí qué se me da?,/  
 que amor tengo<sup>a</sup> que me servirá.//
- 171  
 Ay, amor,/cómo sois<sup>a</sup> puntuoso<sup>a</sup>,/  
 la darga dándela.//
- 172  
 Cata<sup>a</sup> el lobo<sup>a</sup> dó<sup>a</sup> va<sup>a</sup>,/Juanica<sup>a</sup>,//  
 cata<sup>a</sup> el lobo<sup>a</sup> dó<sup>a</sup> va<sup>a</sup>.//
- 173  
 Monjica<sup>a</sup> en religión<sup>a</sup>/  
 me quiero<sup>a</sup> entera<sup>a</sup>,/  
 por no<sup>a</sup> mat<sup>a</sup> marido<sup>a</sup>.//
- 174  
 —¿Qué habedes<sup>a</sup>, qué?//  
 —Mal<sup>a</sup> de amor<sup>a</sup> he<sup>a</sup>.//
- 175  
 Las mañanas<sup>a</sup> de abril<sup>a</sup>/  
 duices<sup>a</sup> erao<sup>a</sup> de dormir<sup>a</sup>.//
- XXII. *Cancionero de Evora* (línes del siglo XVI)
- 176  
 —Pastorico<sup>a</sup>,/¿quertme<sup>a</sup> bica<sup>a</sup>?//  
 —Zagala<sup>a</sup>,/¿dale<sup>a</sup> Dios<sup>a</sup>?//  
 —Hora<sup>a</sup>, dime<sup>a</sup>,/¿como<sup>a</sup> a quién?//  
 —Ay,<sup>a</sup>/señora<sup>a</sup>,/como<sup>a</sup> a vos.//
- 177  
 Envirame<sup>a</sup> mi madre<sup>a</sup>/  
 por agua<sup>a</sup> a la fonte<sup>a</sup> fría<sup>a</sup>.//  
 «Vengo<sup>a</sup> del amor<sup>a</sup> ferida<sup>a</sup>.//
- 178  
 Solia<sup>a</sup> ser<sup>a</sup> bica<sup>a</sup> querido<sup>a</sup>,/  
 qu' ahora<sup>a</sup> no<sup>a</sup>.//  
 que me<sup>a</sup> soy<sup>a</sup> yo,  
 que no<sup>a</sup>,/no<sup>a</sup>.//  
 soy<sup>a</sup> sombra<sup>a</sup> del que murió<sup>a</sup>.//
- XXIII. *Las ensaladas de Fiecha*  
 (impresas en la ciudad de Praga, 1581)
- 179  
 Arzobispo<sup>a</sup> de Toledo,<sup>a</sup>/  
 dígevos<sup>a</sup> e no<sup>a</sup> vos veo<sup>a</sup>.//
- 180  
 Viuda<sup>a</sup> casuorada<sup>a</sup>,/  
 genito<sup>a</sup> amigo<sup>a</sup> codia<sup>a</sup>.//  
 «por Dios<sup>a</sup>,/no<sup>a</sup> le malicada<sup>a</sup>.//
- 181  
 De iglesia<sup>a</sup> en iglesia<sup>a</sup>/  
 me quiero<sup>a</sup> yo andar<sup>a</sup>.//  
 por no<sup>a</sup> mat<sup>a</sup> marido<sup>a</sup>.//

**D.a** Alonso / Blecua - n. 48

48

SERVIROS ía, y no oso:  
só mozo.

Señora de mi vida,  
¿Por qué sois desconocida?  
Só mozo.

Mi vida tenéis perdida,  
y dello no sois servida.  
Só mozo.

Y aborriste de vencida,  
y mi muerte ya es venida;  
y soy mozo.

¿Qué ganáis, desgraciada,  
si mi alma va perdida,  
y soy mozo?

Señora, la mi señora,  
que mi fe siempre os adora.  
Soy mozo.

Y no viéndo's cada hora  
mi vida se empeora.  
Soy mozo.

Y la tristeza en mí mora,  
porque sois peor que mora.  
Só mozo.

**D.b** Frenk, *Lírica* - n. 531

531

Aguamanos pide la niña  
para lavarse,  
aguamanos pide la niña,  
y no se la dane.

[*Silva de 1561*, fol. 190]**D.c** Frenk, *Lírica* - n. 532

532

Que si no tiene saya  
Marigandi,  
que si no tiene saya,  
¿qué se me da a mí?

[LOPE DE VEGA, *Los para una égloga*]**D.d** Frenk, *Corpus* - n. 1124 C

1124 C

Arrevoles de la mañana,  
a la noche, con agua,  
i en Aragón,  
a la noche con agua son.

**D.e** Frenk, *Corpus* - n. 1127 B

1127 B

Agua de por San Xuan  
quita vino i no da pan;  
por agosto,  
ni pan ni mosto.

**D.f** Frenk, *Corpus* - n. 331 A

331 A

Por vida de mis ojos,  
el cavallero,  
por vida de mis ojos,  
que bien os quiero.

Por vida de mis ojos  
y de mi vida,  
que por vuestros amore  
ando perdida.



- E.a** *Freak, Lirica* - n. 537  
537  
Que non sé fiar,  
ni aspar, ni devanar.  
Y meco me mi marido  
una arrobas lo lico  
de que me arrobas  
en ello facian nudo.  
Que non sé fiar,  
ni aspar, ni devanar.  
[Cancionero de la Colombina, fol. 91]
- E.b** *Alonso / Blecua* - n. 23  
23  
PINGÜELA, respingüete,  
¡qué buen San Juan es éste!  
Fuese mi marido  
a Seo del Arzobispo;  
dejinme un fiyo  
y yo me casco.  
¡Que buen San Juan es éste!  
Dejárame un fiyo  
y fallóme cinco;  
dos hubs en el Carmen  
y dos en San Francisco.  
¡Que buen San Juan es éste!
- E.c** *Sánchez Romeralo* - n. 211  
211  
Encima\* del puero/  
vide\* una serrana\*//  
sin duda\* es galana\*//  
Encima\* del puero\*//  
allá\* cerca\* el río\*//  
vide\* una serrana\*  
del cuerpo\* garcido\*//  
\*\*sin duda\* es galana\*//  
Encima\* del puero\*//  
allá\* cerca\* el vedo\*//  
vide\* una serrana\*  
del cuerpo\* lozano\*//  
\*\*sin duda\* es galana\*//
- E.d** *Alia* - n. 37  
37  
Niña y viña,  
peral y habar,  
malo es de guardar.  
Levánteme, loh madre!,  
¡manta fida,  
fui con tu canam,  
la rosa florida.  
Malo es de guardar.  
Levánteme, loh madre!,  
¡manta clara,  
fui cortar la rosa,  
la rosa grahada.  
Malo es de guardar.  
Viladero malo  
prendá me pedis,  
dile yo un cordone  
de la mi camisa.  
Malo es de guardar.  
Viladero malo  
prendá me demanda,  
yo dile una cinta  
de la mi delgada.  
Malo es de guardar.
- E.e** *Beltrán* - n. 187  
187  
*No me firdays, madre,  
yo os lo diré:  
mal d'amores he.*  
Madre, un caballero  
de casa del rey,  
siendo yo muy niña  
pidóme la té,  
no yo, yo, madre.  
*Mal d'amores he.*  
*No me firdays, madre,  
yo os lo diré:  
mal d'amores he.*
- E.f** *Freak, Lirica* - n. 138  
138  
Aquí no hay  
siao ver y desear;  
aquí no veo  
sino morir con deseo.  
Madre, un caballero  
que estaba en este corro  
a cada vuelta  
heclame del ojo;  
yo, como era bonica,  
tenizasio en poco.  
Madre un escudero  
que estaba en esa bella  
a cada vuelta  
aslamé de la manga;  
yo, como soy bonica,  
tenizase en nadá.
- E.g** *Freak, Corpus* - n. 496  
496  
¡Ay, que non ay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!  
Madre, la mi madre,  
el mi lindo amigo  
moricos de alitende  
lo lievan cativo:  
cadenas de oro,  
candado morisco.  
¡Ay, que non ay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!
- E.h** *Freak, Corpus* - n. 993  
993  
Si d'ésia 'scapo,  
sabré que contar:  
non partiré dell'aida  
mientras viere nevar.  
Una moçuela de vil semejar  
frozme adama de comigo folgar.  
Non partiré dell'aida  
mientras viere nevar.

## F.a Amadís

Leonoreta, fin roseta,<sup>17</sup>  
blanca sobre toda flor<sup>18</sup>,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuita vuestro amor.  
Sin ventura yo en locura  
me metí

me metí en vos amar, es locura  
que me dura,  
sin que poder apartar,  
lo hermosa sin par,  
que me da pena y duizor,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuita vuestro amor.  
De toda la que yo veo  
no deseo  
servir otra sino a vos;  
bien veo que mi deseo  
es devanco,  
do no me puedo partir;  
pues que no puedo huir  
de ser vuestro servidor,  
no me meta, fin roseta,  
en tal cuita vuestro amor.  
Aunque mi queza pareceo  
referirse a vos, señora,  
otra es la vencedora,  
otra es la matadora  
que mi vida desahace<sup>19</sup>,  
aquella tiene el poder  
de me hacer toda guerra;  
aquella puede fazer,  
sin yo sólo merecer,  
que muerto viva yo tierra.

## F.b Sánchez Roserhato - n. I. 12

Leonoreta, / fin<sup>4</sup> roseta,<sup>20</sup>  
blanca<sup>4</sup> sobre toda flor,<sup>21</sup>  
fin<sup>4</sup> roseta,<sup>22</sup> / ¡no<sup>23</sup> me meta<sup>24</sup>  
en tal cuita<sup>25</sup> vuestro amor!<sup>26</sup>!!!

Sin ventura<sup>27</sup> yo en locura<sup>28</sup>  
me metí<sup>29</sup>; //

\*\*en vos amar<sup>30</sup> es locura<sup>31</sup>./

que me dura<sup>32</sup>./

sin me poder<sup>33</sup> apartar<sup>34</sup>./

¡Oh hermosa<sup>35</sup> sin par<sup>36</sup>./

que me da<sup>37</sup> pena<sup>38</sup> e duizor<sup>39</sup>!./

fin<sup>4</sup> roseta,<sup>40</sup> / ¡no<sup>23</sup> me meta<sup>24</sup>

en tal cuita<sup>25</sup> vuestro amor!<sup>26</sup>!!!

De todas las que yo veo<sup>41</sup>./

no<sup>23</sup> deseo<sup>42</sup>

servir<sup>43</sup> otra sino a vos; //

\*\*bien<sup>44</sup> veo<sup>45</sup> que mi deseo<sup>46</sup>.

es devanco<sup>47</sup>./

Do<sup>48</sup> no<sup>23</sup> me puedo<sup>49</sup> partir<sup>50</sup>./

Pues que no<sup>23</sup> puedo<sup>49</sup> huir<sup>51</sup>

de ser<sup>52</sup> vuestro servidor<sup>53</sup>./

¡no<sup>23</sup> me meta<sup>24</sup>./ fin<sup>4</sup> roseta,<sup>40</sup>

en tal cuita<sup>25</sup> vuestro amor!<sup>26</sup>!!!

## F.c Beltrán

Leonoreta, fin roseta,  
blanca sobre toda flor,  
fin roseta, no me meta  
es tal cuita vuestro amor.

5 Sin ventura yo en locura  
me metí en vos amar,  
es locura que me dura  
sin me poder apartar.  
10 ¡O hermosa sin par,  
que me da pena y duizor!  
fin roseta, no me meta  
en tal cuita vuestro amor.

Las que veo no deseo  
otra sino a vos servir;  
mi deseo es devanco  
do no me puedo partir;  
pues que no puedo huir  
de ser vuestro servidor,  
no me meta, fin roseta,  
20 en tal cuita vuestro amor.<sup>2</sup>

## F.d Botta

Leonoreta, fin roseta,  
blanca sobre toda flor,  
fin roseta, no me meta  
en tal cuita vuestro amor !

Sin ventura, yo en locura  
me metí en vos amar,  
es locura que me dura  
sin me poder apartar  
¡Oh hermosa sin par,  
que me da pena y duizor !  
Fin roseta, no me meta  
en tal cuita vuestro amor !

De todas las que yo veo  
no deseo [otra] servir ;  
mi deseo es devanco  
do no me puedo partir.  
Pues que no puedo huir  
de ser vuestro servidor,  
no me meta, fin roseta,  
en tal cuita vuestro amor !

**G.c. Betrán - n. 44**

44

Tres morillas m' enamoran  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas  
iban a cogér olivas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan locanas  
iban a cogér mançanas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Iban a cogér olivas  
y hallábanlas cogidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Iban a cogér mançanas  
y hallábanlas cortadas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas  
y tornaban desmayadas  
a Jaén,  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cortadas  
y tornaban desmayadas  
a Jaén, Fátima y Marién.

Y tornaban desmayadas  
y las colores perdidas  
a Jaén,  
Axa y Fátima y Marién.

Y tornaban desmayadas  
y las colores mudadas  
a Jaén,  
Axa y Fátima y Marién.

**G.a. Sánchez Romeralo - n. 32**

32

A los baños' del amor'  
solas' mi'c'ém',  
y en ellos me' bañat'://

**G.b. Sánchez Romeralo - n. 22**

22

Tres morillas' me' enamoran'  
en Jaén'://  
Axa' y Fátima' y Marién'://

Tres morillas' tan' garridas'<sup>61</sup>  
iban' a cogér' olivas'://  
y hallábanlas' cogidas'<sup>61</sup>  
en Jaén'://

Axa' y Fátima' y Marién'://

Y hallábanlas' cogidas'://  
y tornaban' desmayadas'<sup>61</sup>  
y las colores' perdidas'<sup>61</sup>  
en Jaén'://

Axa' y Fátima' y Marién'://

Tres moricas' tan' lozanas'<sup>61</sup>//  
tres moricas' tan' lozanas'<sup>61</sup>  
iban' a cogér' manzanas'<sup>61</sup>  
en Jaén'://

Axa' y Fátima' y Marién'://

**G.d. Freak, Lirica - n. 101**

101

Tres morillas me enamoran  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas  
iban a cogér olivas  
y hallábanlas cogidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas  
y tornaban desmayadas  
y las colores perdidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan lozanas  
iban a cogér manzanas  
[y cogidas las hallaban]  
[en] Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

**G.c. Alonso / Blecua - n. 25**

25

Tres morillas me enamoran  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas  
iban a cogér olivas,  
y hallábanlas cogidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas,  
y tornaban desmayadas  
y las colores perdidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan locanas,  
tres moricas tan lozanas,  
iban a cogér manzanas  
a Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

**H.a Flecha**

TERESICA HERMANA  
 Teresica hermana, hermana Teresa.  
 Si a ti pluviesse  
 una noche sola  
 con tigo durmiesse  
 hermana Teresa, Teresica hermana.  
 Una noche sola  
 yo bien dormiría  
 mas tengo gran miedo  
 que m'emprennaría  
 Teresica hermana, hermana Teresa.  
 Llaman a Teresica y no viene  
 tan mala noche tiene.  
 Llámala su madre y ella calla  
 juramento tiene hecho de matarla  
 que mala noche tiene.

**H.c Sánchez Romeralo - n. 246**

246

Llaman a Teresica y no viene.//  
 \*\*¡Tan mala noche tiene!//  
 Llámala su madre y ella calla.//  
 \*\*juramento tiene hecho de matarla.//  
 \*\*¡Qué mala noche tiene!//

**H.e Sánchez Romeralo - n. 302**

302

Orillas del río, mis amoresé,  
 y debajo de los álamos me atendé.//

**H.b Sánchez Romeralo - n. 113**

113

—Teresica hermana,/[de la fariririra,/  
 hermana Teresa.//

Si a ti pluviesse,  
 una noche sola  
 contigo durmiese,/[de la faririrunfa,/  
 hermana Teresa,/  
 Teresica hermana,/[de la fariririra.//

—Una noche sola,  
 yo bien dormiría;  
 mas tengo gran miedo  
 que me perdería,/[de la fariririra.//  
 Hermana Teresa,  
 Teresica hermana,/[de la fariririra.//

**H.d Sánchez Romeralo - n. 250**

250

Teresilla hermana,  
 de la farira tira,  
 hermana Teresa.//

Periquillo hermano,  
 de la fariri runfo,  
 hermano Perico.//

**H.f Sánchez Romeralo - n. 336**

336

Que no me los ame nadie  
 a los mis amoresé;  
 que no me los ame nadie,  
 que yo me los amaré.//

- I.a** **Aloaso / Blecua - n. 56**  
56  
No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.  
Y soñaba yo, mi madre,  
dos horas antes del día,  
que me florecía la rosa:  
ell pino so ell' agua fría:  
no pueden dormir.
- I.b** **Sánchez Romerralo - n. 71**  
71  
No<sup>ra</sup> pueden<sup>r</sup> dormir<sup>r</sup> mis ojos<sup>r</sup>://  
no<sup>ra</sup> pueden<sup>r</sup> dormir<sup>r</sup>://  
Y soñaba<sup>r</sup> yo,/mi madre<sup>r</sup>://  
dos horas<sup>r</sup> antes<sup>r</sup> del día<sup>r</sup>://  
que me florecía<sup>r</sup> la rosa<sup>r</sup>  
[espino]so el agua<sup>r</sup> fría<sup>r</sup>://  
No<sup>ra</sup> pueden<sup>r</sup> dormir<sup>r</sup>://
- I.c** **Beltrán - n. 39**  
39  
*No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.*  
Y soñaba yo, mi madre,  
dos horas antes del día,  
que me florecía la rosa:  
él vino so ell' agua fría.  
*No pueden dormir.*
- I.d** **Frenk, Corpus - n. 302 C**  
302 C  
No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.  
Y soñava yo, mi madre,  
dos oras antes del día,  
que me florecía la rrosa,  
el lyino so ell' agua fría.  
No pueden dormir.

I. Cancionero Musical de Palacio - fol. 69r

Handwritten musical score on four staves. The notation consists of square notes on a four-line staff with a clef. The lyrics are written below the notes in a Gothic script.

Lyrics:  
... Elobis...  
... que se floracia la rosa  
...  
... no pudes...

The score is arranged in four staves, with the first two staves containing the main melody and the last two staves containing additional notation and lyrics.