

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
III. LÍRICA TROVADORESCA	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516)	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573)	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvemento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

UNA BATALLA DE AMOR EN EL MS. CORSINI 625¹

DEBORA VACCARI
Sapienza, Università di Roma

La “batalla de amor” a la que me refiero en el título de este trabajo se libra en el texto n. 22 del Ms. Corsini 625, donde ocupa los ff. 42v-44v. No se trata de un poema inédito, ya que primero lo transcribió José Ignacio Díez Fernández en su estudio de 2003 sobre *La poesía erótica de los Siglos de Oro*²; luego, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco en 2006 lo incluyeron en un *Florilegio* igualmente de poesía erótica³; y, finalmente, lo comenta Elisabetta Sarmati en su reciente artículo sobre la presencia de este tipo de poesía en el manuscrito de la Biblioteca Corsiniana⁴. En esta intervención me baso en la edición de José Ignacio Díez Fernández, con algunas propuestas mías de corrección, planteadas a partir del manuscrito.

La “batalla de amor” es el único texto del Ms. Corsini 625 que lleva el rótulo de “zarabanda” y que, junto con el soneto al príncipe Peretti que abre el cancionero, no presenta notación musical. Sin embargo, al clasificarlo como zarabanda, el compilador ya se está refiriendo a la naturaleza musical de los versos. De hecho, la zarabanda empezó siendo un tipo de poesía de seis versos octosílabos –de los que

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto PRIN 2012, *Canzonieri spagnoli tra il Rinascimento e il Barocco* (prot. 2012H7X9SX, año 2012), financiado por el Ministerio de Educación italiano y dirigido por Antonio Gargano. Dentro de este proyecto, la unidad de Roma se ha ocupado de estudiar cinco manuscritos poéticos españoles de los siglos XVI y XVII conservados en bibliotecas romanas.
2. Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
3. José J. Labrador Herraiz - Ralph A. DiFranco, «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Calíope*, 12, 2 (2006), pp. 119-167; se trata del texto n. XVII, en las pp. 137-139.
4. Elisabetta Sarmati, «Erotismo y poesía de cancionero en el Ms. Corsini 625 de la Accademia Nazionale dei Lincei», en *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. P. Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 139-160.

los últimos dos podían ser un refrán con metro hexasílabo— con la rima: *aaab/bb*⁵, pero pronto pasó a ser

una danza de parejas entre los siglos xvii y xviii, en ritmo alegre y ternario, con acompañamiento de guitarra y castañuelas, con muchos adornos y habitual prolongación o acento del segundo tiempo sobre el tercero, y frecuentes cadencias en tiempo débil en el final⁶.

Asimismo, al parecer existía también una melodía vocal concreta que se aplicaba a cada letra, como demostraría un documento de hacia 1594, donde se habla de «una letrilla nueva al tono de la zarabanda»⁷.

Ese «endemoniado son de la zarabanda», como lo define Cervantes en *El celoso extremeño*, era «nuevo entonces en España»⁸: de origen incierto (según algunos procedería de América, para otros de África, para otros derivaría de antiguas danzas romanas o andaluzas...)⁹, se convirtió rápidamente en un baile muy popular, tanto que pronto encontró la más firme repulsa de los moralistas de la época que lo consideraban un baile obscuro y lascivo. Por ejemplo, el padre Mariana escribe *ex novo*, dedicándolo exclusivamente «al baile y cantar llamado zarabanda», el capítulo XII del *Tratado contra los juegos públicos* (1609), traducción al español de su *De Spectaculis*, y allí afirma:

entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda. Y dado que se dan diferentes

5. Maurice Esses, *Dance and Instrumental "diferencias" in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1992, I, p. 738.
6. Guillermo Castro Buendía, «Formas musicales anteriores al género flamenco», *Sinfonía Virtual*, 27 (julio 2014), p. 27. Enlace: <http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf> [fecha consulta: 17/05/2018].
7. *Ibidem*.
8. Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Espasa Calpe, 2008, II, p. 54. Cervantes menciona la zarabanda también en otras obras: en las mismas *Novelas ejemplares*, en *El coloquio de los perros*, *La ilustre fregona* y *La gitanilla*, y en los entremeses, en *El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*. Cfr. Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 163-168.
9. María José Moreno Muñoz resume las diferentes hipótesis sobre el origen de la zarabanda en las pp. 120-123 de su tesis doctoral: *La danza teatral en el siglo xvii*, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Córdoba, 2008. Enlace: <<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence=2>> [fecha consulta: 20/09/2018].

causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación¹⁰.

Unos años después, el franciscano Francisco Ortiz, en el capítulo titulado «De los bailes y cantares que pueden y suelen ser circunstancias de las comedias», el séptimo de su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614), especula sobre el origen de la zarabanda para concluir, él también, con una condena firme del baile:

Este baile de la zarabanda, como es malo, es muy antiguo en el mundo; porque, aunque este nombre sea moderno, tomado de un demonio de mujer, que dicen que en Sevilla le dio o resucitó este deshonesto principio, aunque otros le hacen cosa venida de las Indias; pero los meneos que en él se hacen y con efecto lo que es este baile me parece que lo había en Roma en tiempos de Horacio, y aun entonces era ya antiguo, venido a Italia de Jonia, provincia fértil de Asia Menor; (...) y así digo que ni en el teatro se consienta bailar la zarabanda ni cosa que fuera deshonesto, ni fuera dél se consienta que se aprenda y ejercite, porque es una cosa ocasionadísima para que se cometan grandes pecados, pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abra de lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces para este efecto vestida de hombre, haciendo cosas que moverán a un muerto¹¹.

Incluso Covarrubias en su *Tesoro* confirma el carácter deshonesto y licencioso de la zarabanda al definirla un

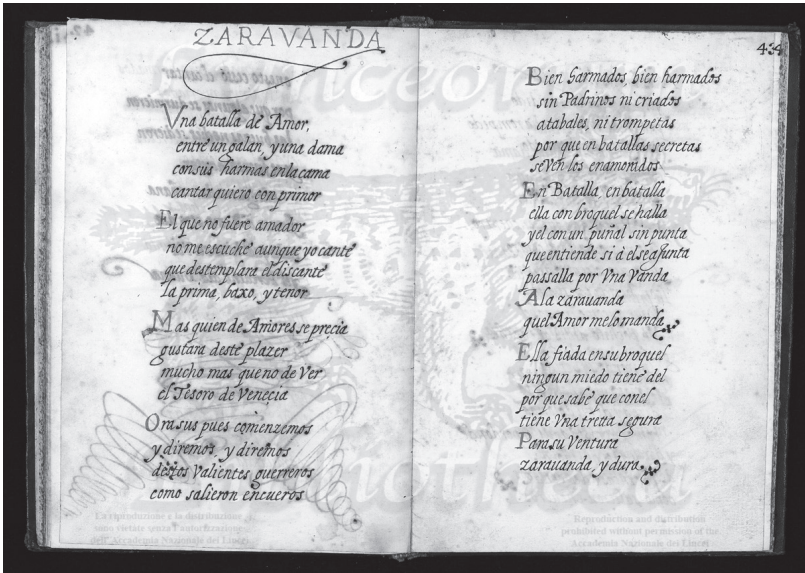
baile bien conocido en estos tiempos, si no lo hubiera desprivado su prima la *chacona*; es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos (...). Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas¹².

10. En *Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1854, II, p. 433.
11. En Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 493-494.
12. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana/Vervuert, 2006, s.v. “zarabanda”. En la misma línea es la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades*: «Tañido, y danza viva, y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos» (Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, s.v. “zarabanda”. Enlace: <<http://web.frl.es/DA.html>> [fecha consulta: 20/09/2018]).

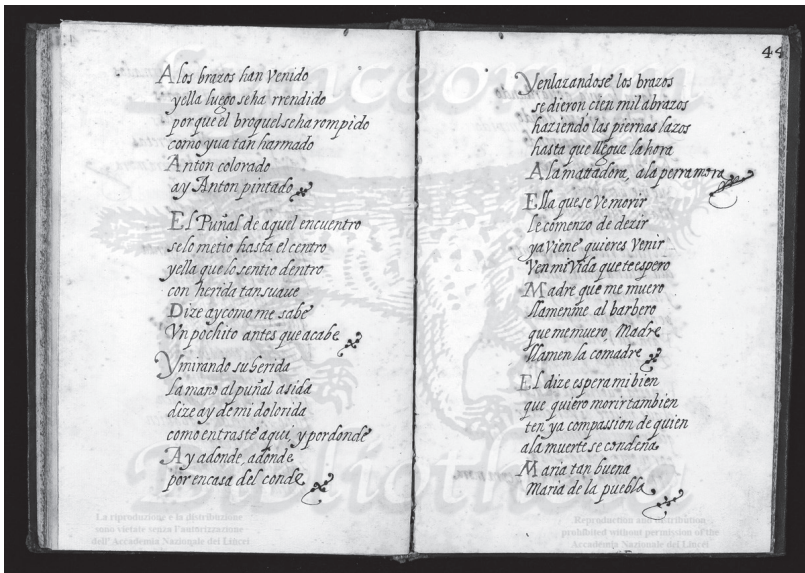
Y todo esto a pesar de que la zarabanda ya estuviera prohibida «so pena de cada duzientos azotes y a los hombres de cada seis años de galeras y a las mujeres de destierro del reyno» con una orden de Felipe II fechada el 3 de agosto de 1583¹³, la primera de una larga serie de censuras, todas sin muchos resultados. Además, igual de rápido, la zarabanda se difundió fuera de España, en toda Europa: en 1623, en Italia la cita, junto con la chacona, como “oscena danza” Giambattista Marino en su *Adone*¹⁴, mientras que en 1625, en París, la bailan unos españoles en la misma corte¹⁵. Mucho más pausada y lenta, se convertirá a mediados del xvii en un movimiento tradicional de la suite (la parte tercera, a menudo seguida de la giga, otro movimiento de la suite madura), para transformarse a finales del s. xvii en la *sarabande* solemne y armoniosa, con forma binaria de 8 compases cada variación y con repetición¹⁶.

A continuación, ofrezco el facsímil de la zarabanda, seguido por mi propuesta de edición¹⁷:

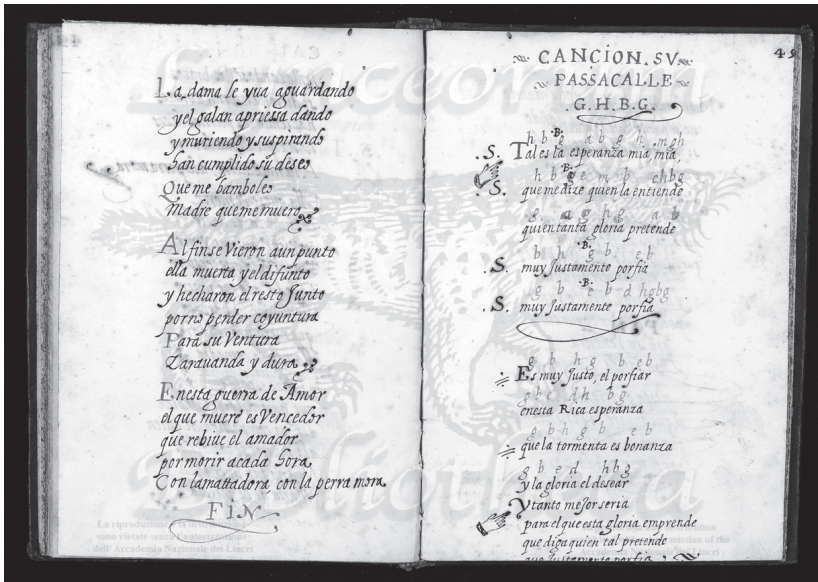
13. Aurelio Capmany, «El baile y la danza», en *Folklore y costumbres de España*, dir. F. Carreras y Candi, II, Barcelona, Alberto Martín, 1944, p. 337.
14. «Compito il primo ballo, ecco s'appresta / la coppia lieta a variar mutanza, / e prende ad agitar, poco modesta, / con mill'atti difforni oscena danza. / Pera il sozzo inventor che tra noi questa / introdusse primier barbara usanza. / Chiama questo suo giuoco empio e profano / saravanda e ciaccona il novo ispano. (...) Quanti moti a lascivia e quanti gesti / provocar ponno i più pudici affetti, / quanto corromper può gli animi onesti / rappresentano agli occhi in vivi oggetti. / Cenni e baci disegna or quella or questi, / fanno i fianchi ondeggiar, scontrarsi i petti, / socchiudon gli occhi e quasi infra se stessi / vengon danzando agli ultimi complessi» (cito por la edición incluida en *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, vol. 2, t. 1, canto XX, octavas 84 y 86).
15. Curt Sachs, *Historia Universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1943, p. 373. Recoge la cita Moreno Muñoz, *La danza teatral*, ob. cit., p. 125. Una reconstrucción del ballet se puede encontrar en la página *Opéra baroque* de Jean-Claude Brenac (Enlace: <https://opera-baroque.fr/BOESSET_DOUAIRIERE.htm> [fecha consulta: 20/09/2018]).
16. Castro Buendía, «Formas musicales...», art. cit., p. 27.
17. En la edición regularizo sin advertir la separación y la unión de las palabras, acudiendo al apóstrofo si necesario (*d'él, d'este*), las alternancias de *s/I, u/v, y/i/j*, la puntuación, las mayúsculas y los acentos. Elimino la *b-* ultracorrecta (*barmas*, v. 3; *harmados*, v. 17 y v. 38) y reduzco a *r-* simple la doble *rr-* inicial (*rrendido*, v. 36); mantengo las grafías italianizantes, como las consonantes dobles intervocálicas (*tretta*, v. 32; *mattadora*, v. 57 y v. 88) o *ch* en lugar de *qu* para la oclusiva velar sorda delante de vocal anterior (*pochito*, v. 46), por ser indicadoras del ámbito de producción del cancionero. Pongo en negrita las citas de los cantarillos populares. En el primer verso de cada estrofa (que viene sangrado a la francesa para reflejar su puesta en página en el manuscrito), he puesto la letra inicial en negrita para indicar la tinta roja que lleva en el original; por la misma razón, va en negrita también la rúbrica.



Ms. Corsini 625, ff. 42v-43r



Ms. Corsini 625, donde ocupa los ff. 43v-44r



Ms. Corsini 625, f. 44v

ZARABANDA

Una batalla de amor
entre un galán y una dama
con sus armas en la cama
cantar quiero con primor.

[f. 42v]

- 5 El que no fuere amador
no me escuche, aunque yo cante,
que destemplantará el discante
la prima, baxo y tenor.

Mas quien de amores se preçia

- 10 gustará d'este plazer
mucho más que no de ver
el tesoro de Venecia.

Ora sus, pues, comenzemos
y diremos y diremos

- 15 d'estos valientes guerreros
cómo salieron en cueros:

bien armados, bien armados,

[f. 43r]

sin padrinos ni criados,
atabales ni trompetas,
20 porque en batallas secretas
se ven los enamorados.

En batalla, en batalla,
ella con broquel se halla
y él con un puñal sin punta,
25 que entiende si a él se ajunta
passalla por una banda.

*A la zarabanda
que Amor me lo manda.*

Ella fiada en su broquel,
30 ningún miedo tiene d'él,
porque sabe que con él
tiene una treta segura.

*Para su ventura,
zarabanda y dura.*

35 **A** los brazos han venido [f. 43v]
y ella luego se ha rendido,
porque el broquel se ha rotpido
como iba tan armado.

Antón colorado,
40 ¡ay, Antón pintado.

El puñal de aquel encuentro
se lo metió hasta el centro,
y ella que lo sentió dentro,
con herida tan suave,

45 *dize: «¡Ay, cómo me sabe!
Un pochito antes que acabe».*

Y mirando su herida,
la mano al puñal asida,
dize: «¡Ay de mí, dolorida!,
50 ¿cómo entraste aquí y por dónde?

*¡Ay, adónde, adónde
por en casa del conde!*

Y enlazándose los brazos [f. 44r]
se dieron çien mil abrazos,
55 haziendo las piernas lazos
hasta que llegue la hora:
A la matadora, a la perra mora.

Ella, que se ve morir,
le comenzó de dezir:
60 «Ya viene. ¿Quieres venir?
Ven, mi vida, que te espero.
*¡Madre, que me muero,
llámenme al barbero!*
¡Que me muero, madre,
65 *llamen la comadre!».*

Él dize: «Espera, mi bien,
que quiero morir también.
Ten ya compasión de quien
a la muerte se condena».
70 *María tan buena,*
María de la Puebla.

La dama le iba aguardando, [f. 44v]
y el galán apriesa dando,
y muriendo y suspirando
75 han cumplido su deseo.
*¡Que me bamboleo,
madre, que me muero!*

Al fin, se vieron a un punto
ella muerta y él difunto
80 y echaron el resto junto,
por no perder coyuntura.
Para su ventura,
zarabanda y dura.

En esta guerra de amor
 85 el que muere es vencedor,
 que revive el amador
 por morir a cada hora.
Con la matadora, con la perra mora.

FIN

Con respecto a su contenido, la “batalla de amor” del Corsini responde perfectamente a la definición de la zarabanda como un género de alto contenido erótico, casi obsceno, ya que describe el encuentro sexual de una dama y su galán, descrito aquí utilizando la manida metáfora de la *militia amoris*¹⁸. Como señala Elisabetta Sarmati¹⁹, en la antología *Poesía erótica del Siglo de Oro* de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues se encuentran otros textos centrados en la misma metáfora incluso con un matiz irónico²⁰.

Desde el punto de vista de la *dispositio*, el poema presenta una estructura circular: los vv. 1-21, además de presentar una *captatio benevolentiae* hacia los que han experimentado el amor (v. 9), sirven de introducción a la *narratio* de la cópula que ocupa los versos centrales de la zarabanda (vv. 22-83), que se cierra en los vv. 84-88 con el paradójico epílogo de que «en esta guerra de amor / el que muere es el vencedor» (vv. 84-85).

Pero volvamos al exordio. En las tres redondillas, una cuarteta y una quintilla que lo componen, el yo lírico anuncia lo que está a punto de «cantar con primor» (v. 4), a saber, una batalla de amor que tiene lugar «con sus armas en la cama» (v. 3). Se establece de esta forma el paralelismo entre el coito y la guerra según la concepción de la *militia amoris*, por lo que el léxico empleado en esta parte del texto es marcadamente militar (*batalla* [4], *armas*, *guerreros*, *armado/os* [3],

18. El tema se encuentra ya en Safo, pero son los elegíacos latinos que lo explotan intensamente: Propertio, Tibulo y especialmente Ovidio, que en el v. 1 de *Amores* I. 9 sintetiza así el tópico: «Militat omnis amans», y en el *Ars amandi*, 2, v. 233: «Militiae species amor est». Cfr., entre otros, Juan. A. Estévez Sola, «Milicia de amor», en *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A.C.-II d.C.)*, ed. R. Moreno Soldevila, Exemplaria Classica, Anejo 2, Huelva, Universidad de Huelva, 2011, pp. 275-286; Francisco Pejenaute Rubio, «La *militia amoris* en algunas colecciones de poesía medieval», *Helmantica: Revista de Filología Clásica y Hebrea*, 29, 89 (1978), pp. 195-203.

19. Sarmati, «Erotismo y poesía...», art. cit., p. 155.

20. Pierre Alzieu - Robert Jammes - Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, textos n.ºs 24, 25, 84, 97, y especialmente el n.º 3, titulado *Justa*, sacado del *Jardín de Venus*, parodia de la famosa *Justa de amores* de Juan de la Encina.

broquel, puñal, banda, herida [2], *guerra*). Por otro lado, el destinatario del canto es exclusivamente «quien de amores se preña» (v. 9), porque «el que no fuere amador» (v. 5) solo puede provocar que las cuerdas del instrumento del poeta («la prima, baxo y tenor», v. 8) se desafinen. Y para cautivar definitivamente la atención del público y utilizando unos versos principalmente bimembres, el yo lírico declara que va a describir las «batallas secretas» en que «se ven los enamorados» (vv. 20-21), que son «valientes guerreros (...) en cueros» (vv. 15-16), ambos «bien armados» (donde *armar* tiene el significado erótico del latín *arrigere*²¹) y listos para un duelo en el que participan solos, «sin padrinos ni criados» (v. 18-19). De hecho, a partir del v. 22 y a lo largo de las restantes 11 coplas zejelescas (cada una con una mudanza de 3 versos monorrimos, un verso de vuelta y un estribillo), el poeta nos describe con todo lujo de detalles la “batalla de amor”, donde el rico léxico militar presenta una interpretación anfibológica obscena.

Así la dama «con broquel se halla» y el galán «con un puñal sin punta», donde el broquel («espécie de rodéla, ò escúdo redondo, hecho de madéra, cubierto de ante encerádo, ò baldrés, con su guarnición de hierro al canto, y en medio una cazoléta de hierro, que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa, ò manija, que tiene por la parte interior», *Autoridades*) es el sexo de la mujer, mientras que el puñal es el miembro viril: «La imagen del escudo (o broquel) y de la lanza (o espada o cualquier otra arma ofensiva) es muy corriente en la literatura erótica y facilita algunos equívocos»²². Esto lo confirman los vv. 25-26, donde se descubre la intención del galán de «passalla por una banda», es decir, atravesar a la dama de parte a parte, en un costado, una vez juntos (v. 25). De hecho, el broquel en el que confiaba ella para protegerse del asalto se rompe porque el galán «iba tan armado» (v. 38), a saber, *rigidus* por la excitación sexual²³. Empieza entonces la penetración, descrita sin muchos rodeos: «El puñal (...) / se lo metió hasta el centro, / y ella que lo sentió dentro, / con herida tan suave» suplica al galán que no lo saque (vv. 41-44) ya que está a punto de alcanzar el máximo placer (vv. 45-52). Los dos enamorados guerreros entonces se entregan el uno a la otra fundiéndose en un abrazo «hasta que llegue la hora» del clímax (vv. 53-56).

A partir de este momento el poeta deja de lado el lenguaje militar para jugar con otro motivo, el del coito como *petite mort*²⁴, y lo demuestra la nutrida presen-

21. Alzieu - Jammes - Lissorgues, *Poesía erótica*, ob. cit., p. 88, nota 10.

22. *Ibid.*, p. 241, n. 14.

23. Alzieu - Jammes - Lissorgues, *Poesía erótica*, ob. cit., p. 330.

24. «*Morir*, which like Medieval Latin *morire*, English *die* (...) and related terms in a wide range of European languages, is a standard term for “to come to a sexual climax” (Ian Macpherson, «Secret Language», en *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain*, eds. I. R. Mac-

cia de términos sacados del campo semántico de la muerte (interpretada como clímax sexual) en tan solo 30 versos: *morir* (2 veces), *muero* (3 veces), *muere*, *muriendo*, *muerte*, *muerta*, *difunto*. A estos habría que añadir el verbo *venir*, que «Vale también excitarse, ù empezarse à mover algun afecto, ù pasión: como Venir, gana, deseo, &c. Lat. *In desiderium venire*» (*Autoridades*): *viene*, *venir*, *ven*». En las siguientes dos coplas, pues, los amantes intentan alcanzar el orgasmo simultáneamente: antes es ella, ya cerca de la culminación, que le incita al galán (vv. 58-61); luego es él que le pide a ella que le espere (vv. 66-69)²⁵. Finalmente, consiguen cumplir su deseo (v. 75): los dos «se vieron a un punto / ella muerta y él difunto» (vv. 78-79), y se quedan juntos disfrutando del momento de unión (vv. 80-81). Por esto, en la última copla de la zarabanda el poeta no puede hacer otra cosa que constatar que, en el fondo, la *militia amoris* no es como la guerra: si en esta gana el que sobrevive, en aquella, al contrario, la muerte es el botín más preciado, tanto que el amador resucita para volver a probarla (vv. 84-87).

Pero más allá del argumento erótico, lo que más me interesa resaltar es otra característica del poema, a saber, la presencia en él de cantarcillos populares. De hecho, esta “batalla de amor” es también un ejemplo de ensalada o centón poético (y el Ms. Corsini 625 contiene otro, el *Percacho*, ya estudiado por Patrizia Botta y Francesco Zimei²⁶). En palabras de Margit Frenk, las ensaladas

son composiciones de cierta extensión en que se incrustan textos ajenos, las más veces canciones folklóricas y de moda, o versos de romances, o también refranes.

Es difícil dar una definición más concreta del género, por la gran flexibilidad que lo caracteriza. (...) En otras palabras, todo es posible en este género²⁷.

De este proteico género el poema del Corsini hereda la estructura estrófica, o, mejor dicho, la combinación de diferentes estructuras estróficas. Porque, siempre como explica Margit Frenk, «hay ensaladas escritas en una forma estrófica precisa (redondillas, quintillas, coplas reales, de arte menor y de pie quebrado,

pherson, A. MacKay, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, pp. 82-98, p. 87; véase también p. 95). Macpherson se sitúa así en la misma línea de Keith Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Durham University, 1981, pp. 59-62 y 63-72.

25. Alzieu, Jammes y Lissorgues recogen varios ejemplos de “tardones” y “tardonas” a la hora de alcanzar el placer (*Poesía erótica*, ob. cit., pp. 198-199 y pp. 269-271).
26. Patrizia Botta - Francesco Zimei, «Poesía y música en el Ms. Corsini 625: el Percacho multilingüe», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, coord. I. Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 131-165.
27. Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 57.

romance o romancillo), otras que mezclan distintos tipos de estrofa, y otras, en fin, sin estructura estrófica alguna»²⁸. Y nuestro texto es del segundo tipo: de hecho, como hemos visto, presenta una combinación de redondilla, cuarteta, quintilla y copla zejelesca. Según aclara Alberto Montaner Frutos: «Destinada al canto, la ensalada corresponde musicalmente a un *quodlibet*, pues las diversas “citas” se cantan a la vez y a menudo en contrapunto»²⁹. Por lo tanto, el poema se halla en el cruce entre dos géneros poético-musicales como son la zarabanda por un lado y la ensalada por otro, siendo así una tesela perfecta para un «cancionero para guitarristas copilado por un guitarrista» –en palabras de Patrizia Botta³⁰– como es el Corsini 625.

Decía que la ensalada contiene unos cantarcillos populares: en concreto, se trata de 9 cantarcillos engastados en las coplas zejelescas (2 se repiten). Las coplillas son las siguientes:

1. «A la zaravanda / que el amor me lo manda»
2. «Para su ventura / zaravanda y dura» (repetida dos veces)
3. «Antón Colorado / ay, Antón Pintado»
4. *«Dize ay como me sabe / un pochito [sic] antes que acabe»
5. «Ay adónde, adónde / por en casa del Conde»
6. «A la matadora, a la perra mora» (repetida dos veces)
7. «Madre que me muero / llámame el barbero / que me muero madre / llamen la comadre»
8. «María tan buena / María de la Puebla»
9. «Que me bamboleo, / madre, que me muero»

Si vamos al *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*³¹ encontramos recogidos 8 de los 9 cantarcillos (solo no consta el cuarto, «Dize ay como me sabe / un pochito [sic] antes que acabe», que por esto marco con un asterisco), y descubrimos que en 4 casos la fuente manejada por Margit Frenk es justamente el Ms. Corsini 625, que se confirma así un testimonio fundamental

28. *Ibid.*

29. Alberto Montaner Frutos, *Diccionario de géneros y modalidades líricas de la literatura hispánica*, [s. l.], Research Gate, 2015. Enlace: <https://www.researchgate.net/publication/281491925_Diccionario_de_generos_y_modalidades_liricas_de_la_literatura_hispanica> [fecha consulta: 21/09/2017].

30. Patrizia Botta, «Proyecto Cancioneros Españoles conservados en Roma (PRIN 2012)», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, coords. A. Zinato, P. Bellomi, Pavia-Como, Ibis, 2018, pp. 427-438.

31. Margit Frenk Alatorre, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols. De ahora en adelante *NC*.

de la lírica tradicional: «A la zaravanda / que el amor me lo manda» (NC n. 1542-A)³²; «Ay adónde, adónde / por en casa del Conde» (NC n. 1943bis); «María tan buena / María de la Puebla» (NC n. 99bis); «Que me bamboleo / madre, que me muero» (NC n. 1804bis).

Con respecto a los restantes 4 casos, la situación es la siguiente:

-«Para su ventura / zaravanda y dura» (repetido 2 veces, NC n. 1542-C): además de nuestro manuscrito, lo encontramos con una pequeña variante en *El anti-Jáuregui* que Lope de Vega escribe en los años veinte del siglo XVII bajo el seudónimo de “Licenciado don Luis de la Carrera”³³: «Porque ¿qué puede igualar a decir “A la hostia el corte i la rotura”? Allí sí que entraba “Para mi ventura, zarabanda y dura”». Como recogen José María Alín y María Begoña Barrio Alonso en su *Cancionero teatral de Lope de Vega*³⁴, el Fénix vuelve a utilizar el verso «Zarabanda, ven y dura» como exclamación en la tercera jornada de su comedia *El mesón de la corte*:

LISARDO	¿Estás loca, por ventura?
JUANA	¿Estás, por ventura, loco?
LISARDO	¿Qué? ¿No crees a quien jura?
JUANA	A quien jura ¿crees tan poco?
PEDRO	¡Zarabanda ven y dura!

Por su parte, Quevedo cita el cantarillo en la relación que hace de varios bailes en su *El entretenido, la dueña y el soplón*: «¿Quién inventó *el tengue tengue y don golondrón, y pisaré yo el polvillo, zarabanda y dura, y vámonos a chacona...*»³⁵. Sin embargo, quizá el testimonio más antiguo de esta variante de la copla sea una *Glosa hecha a lo divino* contenida en un manuscrito de hacia 1566 de Pedro de Trejo, poeta español radicado en la Nueva España cuyos villancicos se entonaban en la catedral de Pátzcuaro en las principales solemnidades religiosas, que

32. De esta coplilla tradicional existen algunas imitaciones, como recoge puntualmente el *Nuevo Corpus*, pp. 1074-1075. Otro ejemplo en Debora Vaccari, *I papeles de actor de la Biblioteca Nacional e Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006, p. 131.

33. *Apud* Miguel Artigas, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. *El anti-Jáuregui del Liz. don Luis de la Carrera*», *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925), pp. 587-605, esp. p. 603.

34. José María Alín - María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Woodbridge, Suffolk (UK) Rochester-NY (USA), Tamesis, 1997, p. 23.

35. *Ibid.*

además es la segunda referencia más temprana a la zarabanda misma³⁶. En la estrofa inicial de este texto se lee:

Çaravanda ven ventura
 çaravanda ven y dura.
 (...)
 El criador es ya criatura
 çaravanda ven y dura.

Tiene Dios hecha una lei
 desde que Adán le ofendió,
 q[ue] al hijo, que es Dios y Rei
 a la muerte le obligó
 por salvar a la criatura.
 Çaravanda³⁷.

Para otros ejemplos del uso de estos versos remito al *Nuevo corpus*.

-«Antón Colorado / ay, Antón Pintado» (NC n. 1519bis): el cantarcillo aparece también en otra ensalada, «De su esposo Pingarrón», en el *Tercero Quaderno de Bautismo de Marina en Orgaz* impreso en Valencia en 1597: «La zarabanda a deshora / entró con *Antón Pintado*, / y con *Antón Colorado*» (f. 2v). Lo encontramos también con una pequeña variante (en el segundo verso falta el «ay») en el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (BNE Ms. 3736), que lo glosa en un romancillo cuyo íncipit reza «Criaba una niña» (pp. 451-452).

-«A la matadora, a la perra mora» (repetido dos veces, NC n. 1536-A): el *Nuevo Corpus* demuestra la gran popularidad de este cantarcillo, a veces citado solo como «A la perra mora» o «Perra mora». De hecho, se encuentra también, sin variantes, en una zarabanda contenida en otro cancionero, una vez más italiano, el *Cancionero Classense*³⁸:

36. Cfr. Luis Carlos Arredondo Treviño, *Obra completa de Pedro de Trejo (edición crítica y estudio preliminar)*, Tesis de Maestría, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1995. Enlace: <<http://eprints.uanl.mx/333/1/1020091164.PDF>> [fecha consulta: 10/09/2017]. Pedro de Trejo fue procesado por la Inquisición precisamente por este poema.

37. *Ibid.*, p. 57.

38. Biblioteca Comunale Classense (Rávena), Ms. 263, f. 94, n. 112. El cancionero fue compilado en Madrid en 1589 por Alonso de Navarrete. La “perra mora” era un baile de la época y así lo citan Cervantes y Quiñones de Benavente: cfr. Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, ob. cit., pp. 150-151.

La zarabanda está presa,
que dello mucho me pesa;
que merece ser condesa
y también emperadora.
¡A la perra mora! ¡A la matadora!

donde este último verso es el estribillo del poema. Aparece también en otras ensaladas: en «De su esposo Pingarrón» que ya he mencionado porque allí se cita «*Antón pintado, Antón colorado*» justamente en los dos versos anteriores:

La zarabanda a deshora
entró con *Antón Pintado*,
y con *Antón Colorado*,
(y) *la Perra encandiladora*,
y *la Matadora*.

Y también en «Oy bautizan porque crece» copiada en el f. 100v del Ms. 3985 de la BNE: «Y el bautizo celebraron / *la Perra mora, / la matadora*». Ya en otro ámbito, Cervantes en *La ilustre fregona* une justamente la zarabanda a la *perra mora*:

¡Qué de veces ha intentado
aquesta noble señora
con la alegre zarabanda,
el pésame y *perra mora*
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas³⁹!

Asimismo, el cantarillo tiene resonancia en el teatro: Lope recoge estos versos en la primera jornada de *El remedio en la desdicha*, donde se hace referencia expresa a este cantarillo cuando Nuño exclama: «Bien podré cantarte: “A la perra mora”»⁴⁰; lo mismo hace Quiñones de Benavente en su entremés de *Don Gaiferos*: «Mirad que soy Gaiferos, / que esta burla quise haceros / cantando la *Perra-Mora*»⁴¹; y José de Valdivieso, en su auto de *El hospital de los locos*: «Pues

39. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 405.

40. Alín - Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, ob. cit., p. 240.

41. Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, ob. cit., p. 151.

¿quién es? La *perra mora*, / que viene por vuestras bragas»⁴². Finalmente, aparece en una loa en prosa titulada “Castígame mi madre”, y transmitida por el ms. 4117 de la BNE (ff. 185v): «diciendo así, andaban en Zamora, *Perra mora*».

-«Madre que me muero / llámame el barbero / que me muero madre / llamen la comadre» (NC, n. 1804): una vez más encontramos este cantarillo en la fuente italiana del *Cancionero Classense*, f. 97v, n. 114, donde aparece en otra zarabanda que la glosa con alguna variante, cuyo incipit reza: «Cuéntase mi pena»: «Madre que me muero / llamadme al barbero. / Que me muero, madre; / ¡barbero y comadre!»⁴³.

En resumidas cuentas: la zarabanda “Una batalla de amor” del Ms. Corsini 625 representa un importante testimonio de la pervivencia de la lírica tradicional en textos más tardíos, ya del s. xvii, gracias a su estructura de ensalada poética. De la misma forma, y quizás sea lo que más nos interesa, su presencia en un cancionero romano nos habla claramente de la afición del público de la Ciudad Eterna por textos españoles marcadamente tradicionales y cantados.

42. José de Valdivieso, *El hospital de los locos y La serrana de Plasencia*, ed. J. L. Flecnia Koska, Salamanca, Anaya, 1971, p. 61.

43. «La connotación erótica de su oficio venía dada por la poesía popular, que reflejaba el deseo de las muchachas por recibir la visita del Barbero y que éste procediese a una de sus habituales sangrías». En Javier Huerta Calvo, «Cómico y femenil bureo (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)», *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68, p. 26 y p. 44. Cfr. también Alzieu - Jammes - Lissorgues, *Poesía erótica*, ob. cit., pp. 100-102.