

Antiguo Testamento. Es lógico, por tanto, que argumentos de corte filológico determinen la disputa, como la traducción de ciertas palabras, o la interpretación de pasajes bíblicos. Al inicio del debate, para defender la Santísima Trinidad, el cristiano dice que Dios es Padre, Hijo y Espíritu Santo, porque en lengua hebrea al comienzo de la Ley se lee “Crió Eloín..., que quiere dezir crió *Dioses*, ...cielo e tierra” (p. 35); *Eloín* significa *Dioses*, y esto da a entender que en Dios hay multitud de personas. Otros recursos del debate son los argumentos de autoridad, alusiones concretas o de carácter general, que sirven de refuerzo a las ideas enunciadas. Cuando el cristiano cita de la Ley la profecía de la serpiente que anuncia la crucifixión de Jesucristo: “Mandó Dios a Moisés fezer serpiente de aranbre «e ponle por señal, e quien fuere ferido e oteare a ella bevirá»”; el judío responde “según que dizen nuestros sabios decir” a Jesús no lo mató el veneno, porque “la ponzoña se sana con la ponzoña” (p. 63). También están las glosas o paráfrasis de términos o conceptos, la introducción de principios filosóficos y la alusión a hechos históricos. Abundan referencias a textos rabínicos, el Talmud y el Mídrásh, que responden a la intención de persuadir a los judíos con sus mismas fuentes, y no faltan referencias de tipo costumbrista al comentar la diferencia de prácticas entre judíos y cristianos.

Estas técnicas de argumentación no eran comunes en las disputas teológicas escritas en lengua romance. Aunque sólo se conserva un folio de la *Disputa entre un cristiano y un judío* se puede identificar su estilo popular, más atento a los insultos, a las alusiones obscenas, que a los argumentos. La intención de reducir al adversario con el peso de los razonamientos era característica de los debates en lengua latina, como el *Dialogus contra iudaeos*, de principios del siglo XI, o el *Pugio fidei adversus mauros et iudaeos* de finales del XIII. Por eso, dice Aitor García, el *Coloquio entre un cristiano y un judío* es un texto que muestra la madurez de la prosa castellana del siglo XIV para manejar las técnicas del diálogo y exponer argumentos de forma ordenada y contundente; es, además, un acercamiento al mundo social y cultural de la época, atractivo tanto para el investigador, cuanto para el lector curioso.

MARÍA CARRILLO ESPINOSA  
El Colegio de México

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, *El Cancionero de Juan de Escobedo* (ms. 330 Biblioteca Real Academia Española). Edición y estudio. Edizioni ETS, Pisa, 2004; 450 pp. (*Biblioteca di Studi Ispanici*, 8.)

La datación de este *Cancionero* presenta algunos problemas. En el último folio del manuscrito se lee: “Este libro es de Juan de Escobedo,

librero, vecino de Valladolid. Costóle seis reales de antiguo, y es y firmélo de mi nombre en 24 de mayo de 1584 años. Juan de Escobedo". Pero Marcial Rubio Árzuez observa que entre el 5 y el 8 hay un "tachón ilegible", y conjetura que lo tachado era un 6 y que se agregó el 4, o sea que la fecha original era 1568 (en 1584 ya había muerto Juan de Escobedo)<sup>1</sup>. El manuscrito contiene 131 composiciones, copiadas por cuatro manos diferentes, y Rubio piensa que "el libro que compró Escobedo [en 1568] ocuparía originariamente lo copiado por la primera y segunda mano". Pero yo veo dos problemas: 1) si Escobedo "como librero *andante en Corte...* recorrió Madrid, Toledo y Valladolid, fijando definitivamente su residencia en Madrid cuando la corte se trasladó a la villa en 1561" (p. 17), ¿cómo es que en 1568 se declara "vecino de Valladolid?"; y 2) una de las primeras composiciones copiadas, "Pedir celos no es cordura...", es de Vicente Espinel, nacido en 1550 o 1551 y estudiante en Salamanca en 1572; es improbable que en 1568 fuera ya tan famoso como para que anduvieran versos suyos en copias manuscritas. Lo único claro es que las dos composiciones copiadas por la cuarta mano son posteriores a la muerte de Escobedo; una de ellas es el famosísimo romance de Juan de Salinas "En Fuenmayor, esa villa" (de 1592, según H. Bonneville).

Los tres primeros copistas tienen prácticamente los mismos gustos. El primero, a quien se deben 95 de las 131 poesías (52 en metros castellanos y 43 "al modo toscano"), es muy aficionado a las glosas, por ejemplo "Soñaba, madre, que vía", "Vive leda si podrás" (dos glosas distintas), "Tiempo, lugar y ventura" (dos también), etc.; pero los otros lo son también: cf. las glosas de "Quien no estuviere en presencia" (1º) y "Cautivo soy, pero cuyo" (2º); "Vide a Juana estar lavando" (1º) y "Pariendo juró Pelaya" (3º); cf. también "La Cudicia y el Amor / se han casado, según fama" (1º) y "Jugaban al más certero / Interés y el Amor franco" (2º); el primero copió varias composiciones breves en *tercetos-glosa*, y el segundo copió otra del mismo tipo<sup>2</sup>.

A la breve introducción (donde sólo hay ocho páginas dedicadas a la índole del *Cancionero*) siguen los textos poéticos (pp. 39-191) y dos series de notas: en la primera, muy nutrida (pp. 193-326), comenta Rubio una por una las composiciones; en la segunda (pp. 327-375), gracias a los repertorios que felizmente han proliferado en los últimos tiempos —el *Inventario general* de mss. de la B.N.M., el *Catálogo* de mss. de la H.S.A., el *Diccionario de pliegos sueltos* de Rodríguez Moñino, el

<sup>1</sup> Escobedo dejó no pocas huellas documentales, recogidas por Cristóbal Pérez Pastor hace más de un siglo y reproducidas por Rubio, pp. 16-21. Murió en 1577.

<sup>2</sup> Son tercetos curiosos, cuyo verso 3 se repite a lo largo de la pieza; así "Gileta piensa que es la más hermosa / de todas las zagalas de la aldea, / y juro, juro a mí que es la más fea..." (copista 1º); "Si estoy cuanto es posible a vos rendido, / ¿de qué sirve mostraros tan airada? / Que es dar a moro muerto gran lanzada..." (copista 2º). Yo propongo llamarlos *tercetos-glosa*.

*Manual bibliográfico* coordinado por A. L.-F. Askins, el *Catálogo* de mss. de la Real Academia, el de la Biblioteca Real y el de mss. poéticos de la B.N.M., así como la *Tabla de los principios* de Labrador y DiFranco, etc.—, establece la correspondencia de los textos del presente *Cancionero* con los de otras fuentes. El volumen termina con la Bibliografía y varios Índices (pp. 377-450)<sup>3</sup>.

Muchos de los textos (43%) son exclusivos de este *Cancionero*. Sólo en tres se indica el nombre del autor: un soneto de Gregorio Silvestre, la “Glosa sobre el *Pater noster*” del mismo, y la carta “Gloria y descanso perdido” de Hurtado de Mendoza. Estos dos poetas son los más representados; les siguen Pedro Laínez y Francisco de Figueroa, y hay otros 25 textos de (o atribuidos a) otros autores, según se registra en el “Índice de autores”. Sobre esto, he aquí algunas observaciones:

“¿Cuándo podréis gozar, ojos tristes?”, soneto impreso en las *Obras* de Silvestre: falta en el Índice;

“Dardanio con el cuento del cayado”, soneto impreso en la *Floresta* de Ramírez Pagán, ed. A. Pérez Gómez, t. 2, p. 62, y no “n° 62”, como dice Rubio, el cual remite además, no se sabe por qué, a “*Sonetos*, n° 88”; añade que Daniel Devoto atribuye este famoso soneto a Trillo y Figueroa, pero no hace ningún comentario sobre tan extraña atribución;

“Dejadme resollar, desconfianza”, soneto “atribuido a Francisco de Figueroa”, dice Rubio, pero no aclara por quién o por qué;

“Dulce clavel de mano tan divina”, soneto impreso en la *Floresta* de Ramírez Pagán, *loc. cit.*, p. 41, y no “n° 83”, como dice Rubio, que remite además a “*Sonetos*, n° 69” (?);

“Están mis ojos de llorar cansados”, soneto atribuido en el Índice a Hurtado de Mendoza, pero en las notas sobre fuentes no se ve por qué;

“Llega a tanto el no veros”, coplas de “don Lope”, según un manuscrito de la B.N.P.; seguramente Lope de Almeida;

“Quien no estuviere en presencia”, copla de Jorge Manrique, muy citada y glosada; la glosa de este *Cancionero*, según Rubio, coincide con la impresa en las *Obras* de Silvestre y en el *Guisadillo* de Timoneda; pero luego, extrañamente, dice que “el [autor] de la glosa es Juan de Almeida” (*sic* también en el Índice);

“Salgan las palabras mías”, quintillas impresas en el *Tesoro* de Pedro de Padilla, dato que falta en el Índice.

A juzgar por lo que dice Rubio al final de la introducción, la segunda serie de notas (pp. 327-375) tiene por objeto “[poner] al alcance del lector las herramientas necesarias” para el “total

<sup>3</sup> El “Índice de primeros versos” remite casi siempre a páginas equivocadas. Basten tres ejemplos: “A ella, la del arco y las saetas”, “A ti, señora mía” y “Afuera, consejos vanos” no están en las pp. 118, 139 y 207, a las cuales remite el Índice, sino en las pp. 106, 118 y 155 respectivamente.

entendimiento” de los textos del *Cancionero*. Estas “herramientas” son seguramente los señalamientos de las correspondencias de los textos con los que figuran en otras fuentes, impresas o manuscritas. Lo cual quiere decir que es el lector quien debe tomarse el trabajo de seguir las indicaciones<sup>4</sup> cuando hay erratas u otros accidentes que estorben el “total entendimiento”. En otras palabras, el *Cancionero de Escobedo* no se le ofrece al lector en edición crítica, sino puramente paleográfica. Rubio no enmienda los errores ni siquiera cuando hay textos correctos muy accesibles<sup>5</sup>. He aquí, como muestra, algunos casos:

“¡Ay, débil corazón! ¡Ay, flaca mano!”, canción de Figueroa: mejor que decir que los vv. 10, 12, 13, 17 y 18 son hipermétricos –cosa que cualquier lector descubre por su cuenta–, hubiera sido corregir los disparates a base de la edición de Christopher Maurer: la hipermetría se debe, en parte, a la sustitución del bisílabo *Fili* por el trisílabo *Florisa*;

“Dardanio con el cuento del cayado”: para el total entendimiento de este soneto deberá el lector acudir a la *Floresta* de Ramírez Pagán, donde verá, por ejemplo, que el v. 8 no es “en quien puso mi fe...”, sino “en quien *puse* mi fe”;

“De reluzientes armas la hermosa / Venus...”, soneto atribuido a Gregorio Silvestre en las *Flores de baria poesía*, anónimo en las demás fuentes; el lector que acuda a cualquiera de ellas verá que Palas no le habla a Venus “con una risa fresca”, sino “con una risa *falsa*”;

“En Fuenmayor, esa villa”, romance de Salinas; hay que tener a mano la ed. de Bonneville para ver, por ejemplo, que en vez de “abrásase en Salamanca / la calle del Arenal; / un pasajero a Rábena / puso fuego artificial”, lo que hay que leer es “abrasóse... / la calle del *Rabanal*; / un pasajero a *Rabena*...”, etc. (juego de palabras *rabo* / *Rabena*, o sea Ravenna; si se lee *Rábena*, como acentúa Rubio, el verso resulta hipométrico);

“Pedir celos no es cordura”, letra y glosa de Espinel; las diferencias con respecto a las *Diversas rimas* (1591) no son muchas, pero hay una importante: en el impreso se lee “Más vale, por complacerlas, / dejarlas a su sabor”, mientras que el *Cancionero* dice “Muy mejor es

<sup>4</sup> El trabajo se le aligeraría no poco si las indicaciones fueran *Canc. antequerano* en vez de “ACA M/6 (II)”, *Cart. Morán* en vez de “MP 531”, *Canc. sevillano de N.Y.* en vez de “NH B-2486”, *Canc. mus. de Palacio* en vez de “MP 1335”, *Canc. Borges* en vez de “MRM E-40-6767”, etc.

<sup>5</sup> En la “Carta” de Mendoza (“Gloria y descanso perdido”) introduce Rubio, excepcionalmente, algunas enmiendas, por ejemplo en el v. 140: “que a tiento [le busquen autor]”. Por desgracia es muy mala enmienda, pues con ella el verso resulta hipermétrico. Si hubiera acudido a la ed. de Knapp, que es muy cuidadosa, habría encontrado el texto bueno: “...pues no es tan chico el agravio / que a tiento *no busque* autor”.

complacerlas / y dejarlas a su sabor” (verso hipermétrico, cosa no notada por Rubio<sup>6</sup>).

En contraste con esta serie de notas, que le deja al lector la tarea de usar las herramientas (o sea la confrontación con otras fuentes), la primera serie (pp. 193-326) le brinda toda clase de explicaciones: de palabras, de frases, de peculiaridades sintácticas, y reminiscencias, detalles de versificación, etc. Es evidente el deseo de darle al lector ya hecho el entendimiento *total*. Pero en no pocos casos son perfectamente prescindibles estas notas, y a veces más bien estorban. Pondré unos cuantos ejemplos.

“Antona, por ti muero...”, composición brevísima (tres tercetos y un cuarteto), sin dificultad alguna. La anotación comienza con una cita de Juan de Mal Lara: en el refrán “Mi hija Antona, uno la deja y otro la toma”, *Antona* “significa mujer boba y que entiende poco”. Pero la Antona del poemita es todo lo contrario: no se deja engatusar con piropos. Antona es nombre normal de mujer. (Rubio pudo citar “Más valéis vos, Antona, / que la corte toda”, y la cita y sería igual de irrelevante.) Tampoco parece necesario aducir a Mal Lara, a Correas y a Covarrubias para elucidar la expresión “picar en el anzuelo”.

“De relucientes armas la hermosa / Venus armada acaso estaba un día...”, paráfrasis de dos epigramas de Ausonio (que dicen lo mismo): Palas ve a Venus revestida de armadura y la reta a una pelea, y Venus le responde: ‘Si aquella vez te vencí estando desnuda, con mayor razón te venceré estando armada’. Me parece superfluo explicar quién es Venus y quién Palas; en cuanto a *armada*, Rubio invita al lector a pensar que “tiene el mismo valor” que en la canción V de Garcilaso, “el aspereza de que estás *armada*”; y dice también: “se puede aventurar que quizá Garcilaso tomó de aquí el motivo” para el verso “Sabed que en mi perfecta edad y *armado*...” (soneto “Boscán, vengado estáis...”). Nada de esto tiene que ver con la armadura que un día se puso Venus<sup>7</sup>.

“Jugaban al más certero...”, letra sobre el Interés, mejor flechero que Cupido. La glosa (de Pedro Laínez) comienza así: “Pusieron un corazón / por blanco de su porfía”; y Rubio comenta: “No parece

<sup>6</sup> He aquí algunas minucias: *Fecundo ingenio*..., v. 13: “que de todos es cosa muy *suvida*” parece errata por “cosa muy *savida*”; *Jugaban al más certero*, v. 14: “mal lechero” parece errata por “mal *flechero*”; *La vida que paso aquí*: “El que quisiere glosar / ya de oy, mas muy bien...”: hay que quitar la coma de *oy*, y leer “El que quisiere glosar / ya *de hoy más*...”; *Si mi fue tornase a es*, v. 3: en vez de “¡Oh, si fuese tiempo ya...!”, hay que leer “o si fuese tiempo ya”.

<sup>7</sup> Por otra parte, si se trata de mostrar la fortuna de los epigramas ausonianos, hay otros casos además del de Hurtado de Mendoza que cita Rubio (“Venus se vistió una vez...”); así la octava “Ya Venus se vistió de arnés y malla” (*Flores de baria poesía*), los sonetos anónimos “Dejó las armas Marte enamorado” (Foulché-Delbosc, “237 sonnets”, núm. 48) y “Si estando desarmada habéis podido” (cf. la *Tabla de principios*), y también el romance “De peto refulgente”, publicado por Sedano, *Parnaso*, t. 4, p. 75.

descabellado pensar que este verso... también jugaba como clave de una alusión a la glosa al cantar «Si sale en blanco mi bien, / toda vía / sale en verde mi porfía». A mí sí me parece descabellado: una cosa es el *blanco* adonde se apuntan las flechas y otra el que una dama salga “en *blanco*” (sin corresponder al *verde* de las esperanzas del galán). Y tampoco hace al caso la noticia de que “*blanco*, según recoge *Aut.*, también sirve para denominar una moneda antigua de Castilla”.

“Los ojos puso en mí más que solía...”, vv. 9-11: “Cubrió sus ojos una nube llena / de amoroso rocío, / y una piadosa lluvia sus mejillas”. Nota de Rubio: “*nube* tiene una doble significación en la poesía amorosa: por un lado, designa metafóricamente el comienzo de las lágrimas de la amada”; pero, por otro lado, unas coplas de Garcisánchez de Badajoz dicen que Cupido “en una nube venía / con que mis ojos cegaba”. No veo que esto segundo sea aplicable. En cambio, sobre la curiosa hechura de este soneto (seguramente de Barahona de Soto) nada dice Rubio. Los vv. 3, 7 y 10 no son endecasílabos, sino heptasílabos. (En el v. 3, “e vídome en su cara”, añadió el copista las palabras *y yo*, cosa que daña a la vez al metro y a la sintaxis.)

“Que sea un abad elegante / y natural de Levante, / *bien puede ser*; / empero, si bien me acuerdo, / de tal región el ser cuerdo / *no puede ser...*”. Observa Rubio que “la fórmula *bien puede ser / no puede ser* ya aparece en Correas”; es extraño que no observe que estas “Coplas hechas al abad de Valladolid” son imitación de la popularísima letrilla de Góngora “Que pida a un galán Minguilla...” (de 1581)<sup>8</sup>. Una de las coplas comienza “Que tenga ojos de culebra / y opiniones de Ginebra...”, cosa que Rubio comenta largamente: “Se debe estar haciendo referencia al romance «Cabalga doña Ginebra» [y al] famoso incidente entre Lanzarote y la reina Ginebra...”, etc. Yo no veo tal “referencia”. Se trata simplemente de la ciudad de Ginebra, sede de Calvino (una de las tachas del abad de Valladolid es tener opiniones heréticas). Otra copla dice: “Que sea un sátiro satírico / y un abad detulérico”; Rubio no observa que este último verso es hipométrico, y es natural que no diga nada sobre *detulérico*, notorio error del copista.

“¿Quién os engañó, señor...?”. Estas quintillas, copiadas en más de una docena de manuscritos, figuran en la edición de las obras de Baltasar del Alcázar por V. Núñez Rivera (no en la de Rodríguez Marín). Son “Respuesta” a la pregunta “De un galán impotente a un su amigo”, que comienza “Hágoos saber, señor mío...”, y que parece exclusiva de este *Cancionero*. Dice Rubio que el vocativo *señor* “impide

<sup>8</sup> “Que sea un abad elegante...” es la última composición del *Cancionero*; pertenece, lo mismo que la penúltima, a la cuarta de las cuatro manos que intervinieron en el manuscrito.

cualquier sospecha sobre la personalidad” del galán impotente, observación innecesaria, pues un escueto *señor mío* inicial nunca hace “sospechar” nada. Las anotaciones a esta “Respuesta” son especialmente prolijas, por ejemplo sobre los vv. 104-105 (“porque si él fuera rüin, / rogándole, se extendiera”) y sobre el v. 123 (el pie de la dama); y es impresionante la cantidad de citas en que figura la expresión “con la candela en la mano” (a propósito del v. 150). Algunas notas son desbordantes (se salen del cauce). Comentando “Un tronco seco, pelado, / sin flor ni fruto, ¿qué presta?” (vv. 119-120), tópico tan socorrido, dice Rubio que “el origen de la comparación debe estar [*sic*] en Isaías, 56, 4” (56, 3 en la Vulgata: “Et non dicat eunuchus: Ecce ego lignum aridum”). Sobre el v. 136, “A Sansón fuistes opuesto”, dice que se alude a Sansón como “símbolo a medio camino entre el sentimiento religioso y la pasión sexual”, cuando es claro que aquí no es sino símbolo de fuerza; y es excesivo decir que la “aparición” del personaje bíblico “también puede deberse a la metáfora sobre rocín, ya que un rocín o asno sirvió a Sansón para efectuar su mayor hazaña” (aparte de que lo que le sirvió fue una simple “quijada de asno”). Lo que sí hubiera valido la pena notar es que los vv. 121-130 no se dirigen al galán impotente, sino a la dama<sup>9</sup>.

El *Cancionero de Juan de Escobedo* es una buena adición a los del siglo xvi que ya se han editado, aunque no sea tan interesante como, por ejemplo, el *Cancionero sevillano de Nueva York* o el *Cartapacio de Morán de la Estrella*. La transcripción de los textos parece hecha con exquisito cuidado. Es lástima que la edición carezca de un aparato crítico que registre siquiera las variantes de más interés; y también —pienso yo— es lástima que el editor se haya excedido tanto en sus anotaciones; pero su dedicación y su esfuerzo son ciertamente admirables.

ANTONIO ALATORRE  
El Colegio de México

<sup>9</sup> Hay explicaciones léxicas francamente superfluas, por ejemplo *animoso* ‘valeroso’ (v. 6) y *de concierto* ‘de común acuerdo’ (v. 17). En cuanto a *pábilo* (v. 155), hay que decir que está mal acentuado; en el siglo xvi se pronunciaba *pabilo* (cf. Corominas), y así se sigue pronunciando en los países hispanoamericanos; la acentuación *pábilo*, anti-etimológica, parece exclusiva de España. (Dice Rubio: “Era el hilo o cuerda de algodón u otra cosa...”, etc.; yo digo: “Es el hilo...”, etc.) No dice Rubio nada sobre *arón* (vv. 156-157: “¡Qué rocín tan de mal talle! / ¡Qué arón, qué flaco y feo!”); es voz que falta en los diccionarios, pero un rocín *arón* es tal vez un caballo tan ruín, que apenas sirve para tirar del arado.