

Cancionero del Bachiller Jhoan Lopez. Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ed. Rosalind J. Gabin. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980-[1984]; 2 ts., 593 pp.

La gran mayoría de los manuscritos poéticos del Siglo de Oro español permanecen inéditos hasta hoy. El desinterés de las casas editoriales y el enorme trabajo de erudición que requiere cada edición de un cancionero han venido bloqueando el camino. Raya, pues, en milagro el que salga a la luz uno de ellos, y así, nos congratulamos de que se haya publicado el interesante manuscrito 3168 de la B.N.M. o *Cancionero del Bachiller Johan Lopez*, como lo ha llamado su editora, Rosalind J. Gabin, por el nombre que figura en la hoja de guarda.

Fue compilado este cancionero colectivo, que no lleva fecha, en las dos últimas décadas del siglo XVI, al parecer por una sola persona, quizá un cantor, ciertamente un aficionado a la poesía cantable. “De las 266 composiciones que integran la colección (los autos aparte¹), 110 son villancicos, 88 romances y 20 sonetos, y hay [. . .] redondillas, quintillas, octavas, liras, tercetos” (p. xli). Todas las composiciones, salvo tres, son anónimas, como era habitual en este tipo de recopilaciones; pero la editora ha identificado a los autores de 44 poemas; entre ellos, trece son de Lope de Vega, ocho de Góngora, siete de Liñán de Riaza, y, a razón de uno por poeta, hay textos de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa, Vicente Espinel, etcétera.

Llama la atención que la mayoría de las composiciones —he contado 160— parecen figurar únicamente en este cancionero²; si varias son conocidas hoy, es porque han sido reproducidas en *La verdadera poesía castellana* de Cejador (o recientemente en *Poesía erótica del Siglo de Oro*, de P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues) y en algunos estudios sobre el Romancero, como los de Montesinos y el de M. Chevalier sobre *Los temas ariostescos en el Romancero*. . . Los poemas no “únicos” han sido localizados por Rosalind Gabin sobre todo en otros manuscritos poéticos coetáneos (unos 50 casos) o a la vez en manuscritos e impresos (36 casos). Estos impresos son, casi siempre, las *Flores* de romances y el *Romancero general* de 1600, en los cuales están también los escasos 17 textos que no se han encontrado en manuscritos. En todos estos casos suele haber un número considerable de variantes entre las diversas versiones de los textos.

En términos generales, puede decirse que tenemos entre manos un cancionero “típicamente manuscrito”, no dependiente de fuentes im-

¹ Hay, en los ff. 55-100, dos autos sacramentales, que no se editan: *Sacramental histriada donde se toca la entrada*. . . [de] doña Catherina de Austria en Saboia y Divina histriada o Representacion llamada la Seraphica, ésta última atribuida a fray Bartolomé Ordóñez (cf. pp. xxxii ss.).

² Las “cabezas” de los villancicos sí suelen aparecer, con glosas diferentes de las de este cancionero, en otras fuentes, que la editora consigna.

presas y no destinado a la impresión. Hay en él buen número de textos que también aparecen en un pequeño grupo de cancioneros manuscritos: los números 3915 (año 1620) y 17556³ de la B.N.M.; los números 1587 y 1581 (el *Cartapacio de Pedro de Penagos*, 1593) de la Biblioteca Real; el *Cancionero classense* (1589); a ellos hay que añadir el ms. Magl. VII-353 de la Biblioteca Nacional de Florencia⁴. De algún modo, estas recopilaciones parecen relacionarse entre sí.

Con el carácter esencialmente manuscrito de nuestro cancionero hay que relacionar la índole lúdica de muchas de sus composiciones y su frecuente derivación hacia un erotismo sin tapujos —la editora habla de “indecencia” y de obscenidad—, a veces no carente de gracia e ingenio: por algo han abrevado en él los autores de la citada antología de *Poesía erótica*. No sólo hay villancicos de color muy subido, sino también sonetos.

Otro rasgo interesante del cancionero, ya observado por José F. Montesinos y recalcado por Rosalind Gabin, es el hecho de que refleja una etapa de transición, en que todavía gustan los tipos de poesía que estaban de moda en el tercer cuarto del siglo, pero ya prevalece la afición por el Romancero nuevo⁵ y por las letrillas al nuevo estilo. Este cancionero merece un estudio detenido, más allá de la amena pero sucinta Introducción⁶; la edición y las notas permiten ahora emprenderlo.

La edición está hecha, por lo que puedo ver, con ejemplar cuidado⁷; se respeta la ortografía, modernizando sólo las mayúsculas

³ *Poesías barias y recreación de buenos ingenios*, muy parcialmente publicado por John M. Hill en 1923 y ahora en su totalidad por Rita Goldberg (J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1984). Gabin, que no pudo conocer esta última edición, cita el cancionero —cosa extraña— como “Hill”, a pesar de que todas sus referencias proceden de la consulta directa del manuscrito original.

⁴ Ahí figuran, entre otros, los poemas que en la edición de Gabin llevan los números CXXXV, CLIX, CLXIX, CCXLVIII, CCXLIX; están, respectivamente, en los ff. 175, 50, 56, 245, 242.

⁵ Es digno de notar que hasta el f. 21 en la mayoría de los romances domina la rima consonante y la no división en cuartetos, mientras que a partir del núm. CIV (f. 26), compuesto en 1582, empiezan a proliferar los romances que, por su asonancia, su cuartetismo y su frecuente uso del estribillo, pertenecen ya al Romancero nuevo.

⁶ Unos cuantos reparos a las páginas introductorias: dice la autora, p. xlii, que “presenciamos a lo vivo aquí la transformación del romance en género lírico, para cantar y para cantores...”; pero los romances viejos eran igualmente cantados. También afirma, p. xli, que “en esta época el romance llega a ser más lírico que nunca”; pero hemos aprendido de nuestro común maestro José F. Montesinos que es en la época de la *Primavera y flor* de Arias Pérez (1621) cuando el género alcanza su mayor lirismo. (Por otra parte, no me parece tan seguro lo que afirmaba Montesinos, cit. p. xlii, del carácter “cortesano” de la nueva música: todo ese arte parece ya más urbano que aristocrático.) El núm. CXXXVII es una recreación del conocido romancillo gongorino “Hermana Marica”, más que un “segundo texto, y único” (p. xliii).

⁷ No he podido confrontar la edición con el original. A base de mis muy limitadas anotaciones, corrijo estos pocos errores: IV, v. 3, “quel coraçon *la* rendi”; LVIII, v. 4: sobra *a*; CLVI, vv. 3-4, “que la viencasada / no lo *a* menester”.

y —no siempre con acierto— la puntuación. Sólo lamento que no se hubieran puesto acentos, que no se separaran las estrofas de acuerdo con el uso moderno⁸ y que se dejaran truncos, como están, los estribillos de los romances y las repeticiones de las “cabezas” de los villancicos, cuando la edición habría ganado completándolos entre corchetes. Los poemas llevan un encabezado que indica su forma —Romance, Copla o Letra o Villancico, Liras, etc.— o su tema —A San Joseph—, o que reza, como era frecuente, “Otro”, “Otra(s)”. Este último título no necesariamente remitía a la forma métrica de la composición precedente; de modo que no había por qué completar, por ejemplo, “Otro [Romance]” en los casos en que, como se aclara en nota, se trata en realidad de quintillas, décimas, octavas, etcétera⁹.

Las notas que siguen al texto de muchos poemas consignan las atribuciones y las obras modernas que reproducen el texto del manuscrito, o bien sintetizan el tema, señalan paralelos, remiten a su fuente de inspiración, etc., y, sobre todo, listan los otros cancioneros de la época que contienen el poema o su estribillo. Es ésta, junto con la edición misma de los textos, la parte a mi juicio más meritoria de la obra. La autora revisó buen número de fuentes bibliográficas y de cancioneros impresos y algunos cancioneros manuscritos de bibliotecas españolas e italianas (cf. p. lvi); además, ciertas piezas de teatro, novelas, tratados, etc. Estas consultas le permitieron reunir, para muchos textos, una impresionante documentación¹⁰.

⁸ El núm. VII parece compuesto en redondillas y es un villancico; en el LXXXI ocurre lo contrario; en los romances que terminan con una letrilla ésta no se separa del resto, como habría sido deseable.

⁹ Cf. núms. XLIV, XLVI, LV, CXXXIV. Las notas explicativas y léxicas que aparecen al pie de muchos textos suelen ser muy útiles, aunque algunas pecan por exceso —*pasión*, ‘acto de padecer’—, otras por omisión y otras por error (por ejemplo, los dos últimos versos del XXXII son perfectos endecasílabos, con hiato el primero, sin diéresis el segundo).

¹⁰ Para algunos poemas hay ahora información adicional en mi *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos xv a xvii* (Castalia, Madrid, 1987): para el núm. CLXIX, en el núm. 2001; CLXXII y CCLX: núm. 1659; CLXXIII: núm. 597; CCLVIII: núm. 748; CCLXIV: núm. 314; CLIV: el estribillo del romance, sin “Aquí fue Troya”, está en el *Vocabulario* de Correas, ed. Combet (ver abajo), p. 70a. Cuando se maneja tan extenso repertorio de fuentes y de datos, es difícil evitar ciertas fallas. He aquí algunas: CIX (p. 179), debe leerse: Cejador, VII; CLXXIII (p. 319), en la *Filomena* “Taurino” no es parte de la cita, sino nombre del personaje que habla, y la cita de Feliciano Enríquez de Guzmán está trunca: continúa “Dexadnos llorar / a orillas de la mar”. CLXXVIII (pp. 326 ss.), la versión del “*Classense*” no es “impresa”, sino manuscrita; ahí mismo, en el texto de “No sé qué me bulle...” debería separarse el estribillo de la copla (la cual remata, por cierto, en “que no puedo andar”). CCXLIX (p. 530), el *Espejo* de Salazar sólo da el primer verso. CCLV (p. 548), Cejador reproduce el texto de Salinas, no el del ms. 3168. El “dicho popular” con que termina el CCXXI es, de hecho, una seguidilla. Para el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas se indica en la Bibliografía la edición de Madrid, 1924, a la cual, en efecto, se remite en varias notas (a veces, sin indicar la página), pero en dos de ellas se da la página de la edición

En cuanto al aparato de variantes, que empalma con la documentación, asusta pensar en el esfuerzo y el tiempo invertido en ese trabajo. No hay versión de un poema en que no se sustituyan, omitan, añadan o cambien de lugar palabras, versos, conjuntos de versos, estrofas. Es un fenómeno que caracteriza a la poesía que circulaba de memoria, cantada y recitada —poesía, también ésta, que “vivía en variantes”—, y que las más veces no puede ni debe explicarse por manipulaciones deliberadas de los músicos profesionales, los copistas, los impresores ni por sus errores involuntarios. Precisamente nuestro cancionero me parece una ilustración perfecta de ese proceso; en las largas listas de variantes dominan aquellas que parecen derivar de la memorización y la trasmisión oral. Más que copiarse unos a otros, los cancioneros manuscritos e impresos copian textos *escuchados*.

En este sentido los aparatos de variantes trabajosamente elaborados por Rosalind J. Gabin¹¹ resultan muy interesantes. Por otra parte, para futuras ediciones de cancioneros como éste, cabe preguntarse hasta qué punto vale la pena registrar *todas* las variantes, cuando son pocas las significativas, que suelen denotar cambios voluntarios, y muchas las insignificantes, frecuentemente debidas a la acción de la memoria o a efímeras iniciativas de los cantores. ¿Quizá bastaría consignar éstas últimas de manera global (y sin las fuentes), limitando el aparato a las variantes de peso? La pregunta me parece tanto más justificada cuanto que el agotador registro exhaustivo conlleva a menudo la im-

de Lomis Combet (Bordeaux, 1967), que es hoy la única autorizada. Si la editora consultó directamente el manuscrito cancionero musical de Turín (cf. pp. Ivi y 537), no se entiende por qué lo cita a base del artículo publicado por G. M. Bertini en 1938; en todo caso, debería ser por la ed. de Bertini y C. Acutis, en *La romanza spagnola in Italia*, Torino, 1970, pp. 53-123. Por otra parte, sorprende que Rosalind Gabin no haya consultado el original del ms. 3915 de la B.N.M., que utiliza tanto. Para los pliegos sueltos de Milán y de Gotinga (en la Bibliografía, s.v. Foulché-Delbosc y Fass) hubiera sido bueno utilizar las ediciones facsimilares de Joyas Bibliográficas, con estudio de M. C. García de Enterría (Madrid, 1973 y 1974, respectivamente). En la Bibliografía se incluyen, sin indicarlo, títulos que la autora sólo conoció de segunda mano. Además, varios cancioneros muy citados no aparecen con el título o la abreviatura con que se citan en las notas, ni en el lugar alfabético que les corresponde: el *Jardín de amadores* está s.v. Rodríguez-Moñino, a pesar de haberse consultado una de las ediciones antiguas; lo mismo, el cancionero de Ravena, citado *Classense* o *Class*, que se da s.v. Restori, o *Flor* I, *Flor* 11, etc., que en la Bibliografía se listan bajo Moncayo, Flores, etc. y Rodríguez-Moñino.

¹¹ Hubiera convenido una mayor economía en la manera de indicar las fuentes y las variantes. No había por qué repetir cada vez que Hill no reproduce el texto y que éste se ha visto en el manuscrito original, ni que para el *Jardín de amadores* se usó la edición de Zaragoza, 1611. En varios aspectos el trabajo de Gabin ha sido poco sistemático; así, se registran o no variantes puramente ortográficas (por ejemplo, en CCLIV, v. 55 *dejas* / *dexas*, pero v. 53 no *alejas* / *alexas*); se pone o no “[sic]” tras las erratas y los errores de copia (que, a mi ver, no debieron haberse incluido); cuando en una fuente falta una serie de versos, se señalan en conjunto o verso tras verso (ver p. 438, vv. 44-45, frente a vv. 36-43), etcétera.

sibilidad de realizarlo con perfección. Si, como es el caso aquí, descubrimos errores y omisiones¹², tendemos a restarle credibilidad al trabajo en su conjunto, lo cual puede ser muy injusto.

En todo caso, no cabe la menor duda de que la edición del ms. 3 168 constituye una muy valiosa aportación al conocimiento de la poesía del Siglo de Oro, sobre todo, al de sus aspectos menos conocidos, por menos conocibles, al de sus manifestaciones un tanto subterráneas y aun marginales. Ojalá que otros investigadores sigan, pronto, el ejemplo de Rosalind J. Gabin y nos ofrezcan ediciones, igualmente escrupulosas, de algunos de los muchísimos cancioneros manuscritos aún enterrados en las bibliotecas. Sólo así llegaremos a conocer algún día, en toda su plenitud, las modas poéticas y poético-musicales de ese periodo de intensísima actividad creadora y recreadora.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

MARIO F. TRUBIANO, *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*. Eds. Alcalá, Madrid, 1985; 227 pp.

Como reza la solapa, es éste “un trabajo concienzudo sobre el teatro de Tirso de Molina en uno de sus aspectos fundamentales: el teológico”. Se abre con un largo capítulo dedicado a presentar los complejos aspectos del problema de la libertad y la gracia en tiempos de Tirso, examinándose sucesivamente el humanismo escolástico, el origen y desarrollo de la “Controversia de auxiliis”, su impacto en la formación de Tirso y su contenido doctrinal. Luego viene el análisis de siete comedias y dos autos “representativos”, ordenados, por una parte, según la cronología y, por otra, según su valor ilustrativo de la creciente maestría del mercedario en su labor teológico-dramática que culmina en “la integración definitiva y definidora” propia de *El Condenado* y *El Burlador*.

¹² Me limito a señalar unos cuantos. LXV (p. 93), faltan: 7 lo oyó, 8 de 1^a CII (p. 156), 11, debería ser: y a la bella [*Flor* 1, 2.856]. CIII (p. 160), 16, falta: el aldeana [Turín]. En CCLIV, “Cansado vive Tirsandro” (*sic?*), faltan o fallan muchas variantes del *Romancero general* (la última, “su f. . . fue tio infame d. . . [*sic*]”, dice en realidad “su fruto infame fue su desventura”!). Abundan errores en “Sale la estrella de Venus”, CLXIV, único texto cuyas variantes he examinado con detenimiento; están mal indicadas las de las *Guerras civiles de Granada* (ed. 1913) en los versos 7, 11, 19, 21, 37, 45, 51, 61, 82, y faltan las de 15, 16, 22, 24, 48, 53, 54, 55, 85; faltan, sobran o están mal colocadas las referencias a otras fuentes en los versos 6, 11, 14, 27, 40, 55, 59, 61, 74, 85.