

*Poesía y música en la Roma barroca. El Cancionero español Corsini 625.*  
Coord. de Patrizia Botta, Liguori, Napoli, 2022; 520 pp. + CD no audible.

ANTONIO CARREIRA  
carreiraverez@gmail.com

No es frecuente encontrar, en estos menesteres, un volumen complejo que agrupe un equipo de competentes filólogos, paleógrafos, historiadores y musicólogos, y éste es el caso. Entre los méritos de la edición está el menos esperado: los 33 textos poéticos de que consta no han rodado apenas, y por ello muestran menos cicatrices del trasiego, ya que consisten en autógrafos o apógrafos de su compilador. Como aclara Patrizia Botta en el primer capítulo, el ms. fue conocido por Menéndez Pelayo, citado por M. Frenk, J.J. Labrador y R. DiFranco, descrito por M.T. Cacho, aprovechado primero parcialmente por Díez Fernández y E. Sarmati, estudiado por G. Caravaggi y J.L. Gotor, luego por miembros del equipo que ahora lo publica completo con las variantes disponibles. El *Cors625* (procedente de la biblioteca de Lorenzo Corsini, papa Clemente XII, en el s. XVIII) es el primero de un proyecto titulado *Canzonieri spagnoli popolarieggianti conservati a Roma*, que abarca una lírica a medio camino entre la popular y la culta, difundida sobre todo en Italia, y no excluye ocasionales poemas de grandes autores. La misma Botta ofrece, en p. 12, una tabla en la que distingue con nitidez los 16 poemas que figuran sólo en este ms., los 7 cuya glosa es diferente a los demás, y los 10 de tradición múltiple. Los siete de exclusividad parcial “constan asimismo en tres cancioneros de la Biblioteca Vaticana..., lo cual supone una circulación «romana» de poemas españoles de tono popular” (p. 14), pero códices que los contienen se encuentran también en Florencia, Nápoles, Módena, Turín, Rávena y Milán, como han precisado estudiosos desde Foulché-Delbosc, Mele y Bonilla hasta Querol, Cacho, Pintacuda y otros.

De los aspectos musicales se ocupa Francesco Zimei (pp. 19-43), quien destaca que la guitarra española fue muy apreciada en Italia por un público carente de formación musical, ya que la técnica de acompañamiento consistía en el rasgueo. Señala la *Nuova inventione d'intavolatura...*, de Girolamo Melcarne, “Montesardo” (1606), o la de Giovanni Ambrosio Colonna (1620), una de las cuales representa hasta 28 posturas de los dedos para obtener diferentes acordes, que se repetían a voluntad del intérprete. En el código consta, amén de

Recepción: 3 de junio de 2023; aceptación: 29 de junio de 2023.

las mayúsculas indicativas de los acordes, la rúbrica de *canción*, que no alude a tal forma métrica, en los 20 primeros poemas, y la de *zaravanda*, *chaconay passacalle* en los restantes. No hay, pues, melodía prefijada, ni es posible el contrapunto, habitual con vihuela o instrumentos de tecla. En la mayoría canta una voz sola, y cuando hay dos (Soprano y Bajo), no se superponen, sino que alternan, tal vez con lo que se ha llamado estilo recitativo, inventado por Giulio Caccini. La personalidad del dedicatario, Michele Peretti, príncipe de Venafro, hermano del cardenal Montalto y ambos sobrinos nietos del papa Sixto V, permite concluir a Zimei que “el mejor candidato para ser el copilador del *Cors625*” es el guitarrista napolitano Pedro Gutiérrez, cuyo padre, Antonio († 1608), de igual profesión, había trabajado en Mantua para el duque Vincenzo Gonzaga. Según el mismo estudioso, Pedro pudo ser uno de los músicos que estuvieron a sueldo del cardenal Montalto desde 1607. La tarea de reunir e ilustrar el *Cors625* se habría iniciado en 1605 y concluido a comienzos de 1613. Las paleógrafas Cristina Mantegna y Francesca Santoni precisan luego que todo el ms. es de una mano, con la caligrafía de origen italiano importada por Juan de Yciar (1548) y perfeccionada por Francisco Lucas (1571 y 1580).

El capítulo cuarto, de Isabella Iannuzzi (“Los hermanos Peretti en el gran teatro del mundo romano”), es una espléndida monografía sobre la presencia de España en Italia, y más en concreto en el feudo papal, así como sobre la fidelidad de la familia Peretti al partido español. No es posible extraer la cantidad de datos significativos en aquella vida nobiliaria del más alto rango. Baste recordar, por ejemplo, que Michele Peretti, cuyo preceptor fue Torquato Tasso (quien dedicó un epitalamio a su hermana Flavia), obtuvo importantes nombramientos ya desde los ocho años, y en 1589 se casó con una dama milanesa sobrina del conde de Chinchón, ministro de Felipe II. La historiadora señala que el cardenal Montalto, Alessandro Peretti, siguió como modelo a Fernando de Medici, y tuvo gran relación con el VI conde de Lemos, virrey de Nápoles y embajador extraordinario en Roma durante el reinado de Felipe III —quien, por cierto, aprendió de niño a tocar la guitarra. En esos años el VII conde de Lemos, D. Pedro (que tuvo como secretario a Lupercio de Argensola), y el VIII, su hermano Francisco, virreyes de Nápoles y Sicilia respectivamente, “alimentaron la escena musical y teatral para facilitar sus estrategias... Hasta se llegó a organizar en la misma embajada de Roma un corral de comedias, dado que las autoridades pontificias censuraban las representaciones por ser licenciosas” (pp. 79-80). Huésped del cardenal Montalto por esas fechas fue el conde de Villamediana. Es obvia la pertinencia de todo este tratado para comprender la génesis del *Cors625* y varios de los textos que lo componen.

El ms. comienza con el soneto núm. 0 (“¿Adónde se hallará aquella nobleza...?”), dedicado al príncipe Michele Peretti, anóni-

mo como los restantes poemas, siempre comentados con detalle por uno de los editores, Debora Vaccari en este caso. El soneto pretende “dibujar un retrato del príncipe como perfecto cortesano desde cierta cercanía personal” (p. 102), y entre los rasgos que destaca están “el dulce conversar” y la “amistad afable”. Su segundo terceto reza así: “No trato de sus prendas tan honrosas, / que quien le viere aquel alegre gesto / dirá que tiene partes milagrosas”. D. Vaccari recuerda que *partes*, según aduce Elisabetta Sarmati, puede ser eufemismo por los genitales, y hace bien en rechazar semejante connotación en un poema encomiástico, por muy “puttiero garbato” que fuese el tal príncipe. Alguna vez hemos analizado los excesos interpretativos en la poesía de Góngora y Quevedo (véase Carreira 1998 y 2021). Nuestro punto de partida es éste: en la poesía clásica, no todas las acepciones de algo son aprovechables, antes al contrario; es preciso tenerlas presentes para decidir cuáles son oportunas y cuáles no. La constante polisemia textual es cosa de nuestro tiempo, y más de nuestro oficio, donde nadie quiere pasar por tonto. Veremos luego algunos ejemplos.

Pasemos por encima del primer poema (“De mí se aparta el plazer”), muy en la línea del amor cortés, bien analizado por Massimo Marini (quien, olvidando la existencia de la sinalefa, declara hiper métrico el v. 33: “que no da él por causa tal”). En cuanto a los lugares paralelos de la Biblia, bien está alegarlos, pero conviene no olvidar que en ese tiempo no solía citarse en castellano, es decir, que las referencias son siempre más a ideas que a palabras. El segundo (“Esto que me abrasa el pecho”) son unas coplas novenas de Lope de Vega, algo maltratadas desde su aparición en *La Arcadia* (1598), III, y que tuvieron vida propia. D. Vaccari aduce una versión a lo divino de Valdivielso, y citas de Castilllo Solórzano y Calderón, además de señalar posibles adiaforas. Asimismo apunta en vv. 14-15 un anacoluto inexistente en *Arcadia*. En vv. 20-22, “havéis, señora, escojido, / no al que más os ha querido / sino el que menos merece”, es claro que la contracción *al* disuena del artículo siguiente; en la novela son artículos ambos. La editora denuncia, con razón, como corruptos los versos 34-36 (“más pagado / adonde Amor ha cabido / que do aborrecido amado”), pues eliminan el hermoso quiasmo del original (“más pagado / donde amo aborrecido / que donde aborrezco amado”). Es obvio que, en la transmisión textual, los poemas ajenos no se mantienen tan impolutos como los propios.

La Canción tercera es glosa de la conocida redondilla “Esclavo soy, pero cuyo”, de la que Patrizia Botta ha localizado unos treinta ejemplos manuscritos o impresos. *Cors625* lee “el cuyo” en el primer verso, lo que desorienta a la comentarista hasta hacerle creer que tal canción “es buen ejemplo del género tradicional y jocoso”. Tradicional, sin duda, puesto que, como ella misma indica, su origen podría

estar en el *Cancionero general* de 1511, pero lo de jocoso no salta nada a la vista. El problema de su análisis se manifiesta en estas palabras:

Llama la atención, en la cabeza, la dilogía de *cuyo* pronombre relativo ('de quien') y el *cúyo* sustantivo que 'vale el galán o amante de alguna muger' (*Aut*), lo que en nuestro texto tiene un referente femenino y es sinónimo de 'dueña', y antónimo de *esclavo*. Y este doble valor de la palabra *cuyo* puesto al principio del poema prosigue luego en todas las coplas glosadoras (p. 132).

La autora apoya su conjetura en el *Léxico del marginalismo*, de J.L. Hernández (en adelante *LEMSO*), sin advertir que, en los ejemplos aducidos por tal libro, *cuyo* es sustantivo precedido de posesivo, o complemento directo. El *cuyo* de v. 1, aun con determinante (que en muchos casos no lleva), no es sustantivo, sino relativo posesivo sustantivado: el sintagma "pero el cuyo" significa, pues, 'pero el dueño'. Su otra acepción más o menos germanesca no encaja aquí sino que estropea el poema. Inténtese leer el verso 3 ("cuyo soy me mandó") con la acepción sugerida y se verá que es imposible; el verso ocurre cuatro veces. Lo mismo sucede en vv. 10-11: "¡O cuán venturoso cuyo / que podría dezir yo!". *Decir cúyo* equivale a 'revelar el dueño', en este caso la amada; si se aplica la acepción de marras, sólo puede significar el amante y el sentido anterior queda anulado. La glosa de la misma cabeza por B. del Alcázar (ed. V. Núñez, 2001, p. 584) da lugar al mismo error.

La canción cuarta ("Si un verdadero amor amor merece") son unas octavas reales con estribillo, que analiza Aviva Garribba. El verso 12: "sin querer otro bien si no adorarte" es aceptable, pero mejor sería la conjunción adversativa: "...*sino* adorarte", ya que el infinitivo *adorarte* es el *bien* señalado, ahí con su valor verbal reducido al mínimo. La estudiosa indica la var. *tuya* en v. 11 ("tuya soy y seré hasta la muerte"), que concuerda con la didascalia *Respuesta*, ante las estrofas tercera y cuarta. Puesto que en otros testimonios no existen ni la rúbrica ni la variante, podría ser que algún copista, interpretando el posesivo como femenino, haya decidido atribuir a la amada la primera mitad del poema y la segunda al amante; todo ello es muy dudoso. La misma Garribba analiza luego el poema 5 ("Hombre que está sin amores"), diatriba contra el desamorado y a la vez panegírico del amor —no *del Amor*, como se escribe en vv. 17 y 51, ya que éste nada tiene de mítico, a diferencia del que aparece en el poema de Encina u otros de mss. italianos.

También A. Garribba se ocupa del poema núm. 6 ("Por las montañas de Jaca"), uno de los seis romances del cancionero, único ampliamente difundido en esas fechas: seis manuscritos y cinco impresos. Aunque no fue recogido en el *Romancero general*, la diligencia de la editora lo ha localizado incluso en una *Flor* desconocida por Rodrí-

guez-Moñino (cf. Baras Escolá 2010). Y aporta otros datos de interés: un ms. tardío lo atribuye a Lupercio de Argensola, e incluso identifica a su protagonista como Lupercio Latrás. La comedia de Juan Bautista de Villegas *El valiente Lucidoro* (o *Rodamonte aragonés*) representada en 1622, usa parte de su argumento. Caravaggi ha señalado su semejanza con el famoso romance de Lope “Sale la estrella de Venus”, y A. Garribba añade “Con soberbia y gran orgullo”, de asunto ariostesco, publicado en la *Rosa gentil* de Timoneda (1573). Por nuestra parte, en 1990 encontramos en un ms. de B. March otro romance de igual asunto y con el mismo primer verso que el de Timoneda, atribuido a Juan Rufo (véase en “Ref.”). Garribba rechaza los argumentos de A. Pérez Lasheras que enlaza el romance con los sucesos de Aragón en 1592, ya que está impreso un año antes. Luego examina la biografía del bandolero aragonés Lupercio Sanz de Latrás († 1590), que tuvo en jaque a la justicia en tiempos de Felipe II, y bien pudo servir de inspiración al autor de “Por las montañas de Jaca”.

Patrizia Botta se ocupa de la Canción *sétima* (“En el suelo alumbrá”), romancillo hexasilábico con estribillo tal vez “escrito para una mujer concreta, italiana” (p. 181), de nombre Elena, como la heroína homérica. Sigue la *otava* (“Zagaleja, pues te vas”), que es también romance; su estribillo, salido de un refrán, avisa a la moza de que huyendo a las montañas no conseguirá huir del amor, “que allí salta la liebre / do no piensas”. Viene luego la Canción *novena* (“Dama angélica y divina”), cuatro espinelas conservadas sólo en este ms. Debora Vaccari, que lo comenta, no se detiene en la anomalía de vv. 38-39 (“...os condena / que...”), ni en la posible, aunque improbable, lectura de v. 40: en lugar de “quanto quitáis de mi gloria”, “quanto quitáis de mí gloria”, con el *mí* pronombre personal y no adjetivo posesivo.

La Canción *dezena* (“Corre, corre, corre, / Gil, y verás / *la más bella dama / que has visto jamás*”), de estructura zejelesca, consta de tres tercetos de versos poco regulares y monorrimos seguidos de estribillo. A. Garribba encuentra huellas del mismo en una letrilla conservada en Módena que relata un crimen, y en dos más (uno gongorino) de tema navideño, y diserta sobre el origen de la fórmula “corre y verás” o el sustantivo derivado que ya aparece en Juan de Valdés y refraneros coetáneos. No trata, en cambio, del término *escuro* que llama la atención del lector en v. 13: “con sus ojos bellos escuro verás”. La Canción 11 (“Si se entiende el mal de amor”) es una letrilla dialogada entre un doctor y un amante, sobre el manido tema “dádivas quebrantan peñas” (v. 10) desarrollado en dos estrofas y aplicado a la codicia femenina. Massimo Marini comenta largamente el motivo del *amor hereos*, presente aquí y en otros textos del *Cors625*. Tópico es también el estribillo con diástole acentual de la Canción 12 (“Pisaré yo el polvillo”), letrilla de tres estrofas ya estudiada por Caravaggi. Debora Vaccari destaca que su locutor es forzosamente femenino “porque el

baile del polvillo lo danzaban las mujeres” (p. 209). La presencia de Atalanta en v. 5 nos advierte de que su autor ha leído a Ovidio; la copla, pues, no es tan popular como la cabeza. La tercera estrofa contiene una duda que la editora no despeja: “Mis pintados botinillos, / del polvillo no tocados, / muestro a mis enamorados / para guantes de polvillos”. Cierto que los botines sirven de grilletes, pero uno se pregunta qué hacen ahí los guantes, o si la moza espera conseguirlos enseñando los botines. La misma Vaccari informa de que el baile del polvillo se documenta en 1589, pasa por una ensalada pastoril de Góngora, lo menciona Cervantes en tres ocasiones, con distinta glosa<sup>1</sup>, y acaba en comedias y entremeses. El *Cors625* ofrece su única notación musical, que fue reconstruida por Álvaro Torrente.

La Canción 13 (“Si queréis que os enrame la puerta”), es una letrilla de cinco estrofas con estribillo alternante, sobre la enramada ritual en los cortejos festivos<sup>2</sup>. A. Garribba aporta la sexta estrofa del ms. 861 BNE, donde hay otra versión a lo divino, como las de Ledesma, Lope y Valdivielso; un *contrafactum* lo sitúa en dos piezas dramáticas de Vélez de Guevara. La Canción 14 (“Fenisa y Alvanio han hecho”) es trovadoresca, y según D. Vaccari, su tema central “es la concepción del amor como virtud unitiva”, teoría cuyo recorrido rastrea desde *El cantar de los cantares*, Platón y Cicerón, hasta Petrarca o Ficino. La Canción 15 (“Tal conejuelo”), ya estudiada por Caravaggi, es una letrilla hexasilábica asonantada también conocida en otros testimonios de poesía erótica, donde una moza sigue la imagen del conejuelo para describir un acto sexual de modo bastante explícito en supuesto diálogo con la madre. Por desdicha, *madre y echar la red* también tienen sentido germanesco en el *LEMSO*, y por tanto el editor, Massimo Marini, se ve obligado a suponer que todo el contexto del poema es prostibulario, como si el sexo fuese exclusivo de tal ámbito. Para colmo, a la mozueta se le ocurre comparar el gazapo con el hurón (“pareçe hurón / con su esquilonçito”, vv. 23-24), y resulta que ese término “podía usarse también en clave genital” (p. 245), mientras que *conejo* podía aludir al sexo femenino, o *papo*, como entonces se denominaba. En resumen, contra los excesos interpretativos o los estragos causados por el *LEMSO* no hay más vacuna que el sentido común filológico.

Más sensato es el comentario de Marini a la Canción 16 (“Que no sabéis qué es, / tres en el año y tres en el mes, / tres cada día y en cada una tres”), letrilla octosilábica de tres estrofas y estribillo, privativa de este testimonio. “El número tres es el *leitmotiv* del poema, pero es también el molde sobre el que éste se estructura: tres los versos del

<sup>1</sup> Puesto que se reproduce su texto en pp. 214-215, bien estaría corregir el *a tan*, que nada significa, en *atan*. Desde Schevill-Bonilla al DRAE se aclara que *atan* es forma arcaica de *tan*.

<sup>2</sup> En v. 58 (“de murta una nave”) convendría poner coma para separarlo de la otra figura mencionada en v. 59 (“de arrayán galera”).

estribillo y tres las coplas, soldándose así forma y concepto”, resume el editor (p. 251), quien ya localiza refranes similares desde *La Celestina* o Reinosa hasta Correas. Que *fregona* tenga significado equívoco en v. 27 es dudoso, puesto que una de sus virtudes es no pedir<sup>3</sup>. Pasaremos por alto la Canción 17 (“Ay, que no oso / miraros...”), villancico conocido desde antiguo, al menos su primer verso, único que tiene en común con la versión presente en el *Cancionero de enamorados* (1562). A. Garribba aclara que su asunto no es el tópico mandamiento del silencio sino el temor a maliciosos o envidiosos.

La Canción 18 es una glosa propia a un conocido cantar (“Arrojome las naranjicas”), cuyo sentido erótico rastrea D. Vaccari en diversas culturas. Ella misma comenta la Canción 19 (“En esta larga ausencia”), lira de 6 que L. Rubio, gracias a una estrofa añadida en un ms. de Villalón, descubre ser epicedio dedicado por Lope de Vega a su esposa Isabel de Urbina. Abundan las huellas del poema en el teatro, y de él existen otras versiones musicales. La Canción 20 (“¿Hay quién me quiera comprar / castañas...?”) es un gracioso pregón, en forma de zéjel, con estribillo italiano. A. Garribba estudia sus pormenores (rechazando alguna acepción impertinente) y una vuelta a lo divino de la cabeza. Los vv. 49-50 (“...hazen en su operación / que salga fuera algún preso”) no aluden al sexo sino a las ventosidades que las castañas engendran, según explica la cita de Laguna (y cf. *LEMSO*, 3ª acepción); *preso* es vocablo común acaso resultante de una catacrexis<sup>4</sup>. La Canción 21 (“Una jardinerica / de Vañaya...”) es un conjunto de seguidillas, posible obra del compilador, que analiza P. Botta. Es dudoso que coger flores sea símbolo del acto sexual (p. 304), y quedan sin explicar las “vestiduras de oro” de v. 34. La misma estudiosa se ocupa de la Canción 22 (“Quien no conoçe de vino”), ensalada compuesta de quintillas, romance, porqué, varias letrillas con redondillas por medio (alguna en portugués, veneciano e italiano), más un pasacalle en siciliano. Como bien indica la editora, el poema relata en términos jocosos un viaje de Nápoles a Roma realizado en compañía de un *percacho* o correo. Mínimo reparo a la nota 25: la copla XLIX no alude al día sino al vino de San Martín (de Valdeiglesias), entonces muy apreciado.

El poema 23 (“Una batalla de amor”), también exclusivo del *Cors*625, es una serie de redondillas, que describen un coito en transparente alegoría bélica, cambiando estribillos de corte popular según

<sup>3</sup> Llevado del mismo impulso, Marini cree que la palabra *alcahuete* forma parte del léxico de prostíbulo. No era ésa la opinión de CERVANTES (*Quijote*, I, 22).

<sup>4</sup> Acreditado por QUEVEDO: “Ya sueltan, Juanilla, presos, / las cárceles y las nalgas” (ed. Bleuca, núm. 776), y el conocido pasaje de don Pablos en la cárcel: “Estaba el servicio a mi cabecera; y, a la media noche, no hacían sino venir presos y soltar presos. Yo, que oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, empecé a santiguarme y llamar a Santa Bárbara. Mas, viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta” (*Buscón*, III, 4).

la fase del acto. D. Vaccari indica que no lleva notación musical. Su carácter subido de tono queda subrayado por la rúbrica de *zarabanda* que exhibe, y que denota un baile entonces considerado lascivo. La editora podía haber recordado la décima de Góngora citada por Masini en p. 447 (“Con Marfisa en la estacada”), porque es la obra maestra del género. La canción trovadoresca 24 (“Tal es la esperanza mía”), la comenta A. Garribba, quien nota que abrevia la versión del *Cancionero llamado Dança de galanes* (1612)<sup>5</sup>, y que su cabeza fue glosada por Villamediana en el s. XVII y por un obispo argentino en el XIX. La misma editora comenta el villancico núm. 25 (“Buena es la color morena”), cuyo estribillo alternante bromea con los colores y sus virtudes, como hacen otros poemas ya desde el *Cancionero de Baena*. Menos gracia tiene el 26 (“Dios me guarde...”), rotulado de *chacón*, sobre el manido asunto de la madre que explota los encantos de la hija. P. Botta se extiende a explicar los orígenes de la danza, y, con menos fortuna, los contenidos del poema, cuyo modelo bien podía ser la letrilla gongorina “A toda ley, madre mía” (1593), puesta en boca de una moza que ya ha asimilado bien los consejos maternos. Una vez más tenemos que discrepar de algunas equivalencias hechas a base de consultar el *LEMSO* y sus tecnicismos prostibularios: frases como *estar en la tela* (v. 9), o *mantener la tela* ni ahí ni en *La lozana andaluza* tienen significado sexual; simplemente aluden al sexo como podrían hacerlo a cualquier otra actividad. Tampoco el término *molino* (vv. 35-36) designa el sexo de la mujer, sino que es evocado para indicar que uno y otro producen ganancia sólo mientras trabajan. Atribuir sentido erótico siempre a tales frases o términos equivaldría a dárselo también, por ejemplo, a la *liebre* de *canc. 7* donde se avisa a una joven de que no por emboscarse conseguirá huir del amor, “que allí salta la liebre / do no piensas”. Hay mucha diferencia entre un significado permanente —hecho de *langue*— y un símil ocasional —hecho de *parole*—, cosa que el *LEMSO* olvida con frecuencia.

Aviva Garribba, de nuevo, comenta el núm. 27 (“Que no hay tal vida en esta vida, / señores, como el cazar”), romance exclusivo del *Cors625*. Consta de 252 versos, que repiten el estribillo cada ocho, y pintan una partida de caza histórica, que tuvo lugar a finales del s. XVI en el coto cerca de Bracciano (entre Roma y Viterbo), cuyo castillo pertenecía al cuñado de los Peretti, lo cual hace suponer que el romance es obra del guitarrista compilador. Éste no sólo describe los preparativos de la caza, sino también a sus participantes, uno de los cuales acabó casado con una amada de D. Juan de Austria (p. 382). El núm. 28 (“Óyame, señor doctor”) es, como dice la rúbrica, un “diálogo de un enamorado y un doctor en medicina”, que adopta la forma de letrilla y cuyo contenido es previsible: el médico recomienda píti-

<sup>5</sup> La ed. conservada (Barcelona, 1625) no está foliada, contra lo que indica la editora.

mas hechas “con el oro de dorar” (v. 22, sin coma tras *oro*), un tema con precedentes desde *El libro de buen amor* hasta la letrilla, también dialogada, de Quevedo: “Si queréis alma, Leonor, / daros el alma confío”, a lo que la moza replica: “¡Jesús, qué gran desvarío! / Dinero será mejor”. El núm. 29 (“En los olivares de junto a Osuna”) es otra breve letrilla cuyo asunto, *fortuna bifrons*, persigue D. Vaccari desde los *Carmina burana*. El locutor lamenta la frustración de sus esperanzas amorosas cuando dice que una mudanza trocó “la vela de popa”, y la adversa fortuna “mojó la ropa” (vv. 7-10). De tales símiles deduce la editora que *fortuna* aquí significa ‘tormenta marina’, como hace otras veces, pero no parece razonable que así sea, pues de lo contrario no se calificaría de *adversa*; más bien será una fortuna mala, o contraria a sus deseos. En cuanto a los olivares y la Osuna de la cabeza, a nuestro parecer no suponen guiño alguno a la política española del momento, no sólo por las fechas, como apunta la misma Vaccari, sino también porque tales connotaciones dañarían el poema.

Con el número 30 (“Las cuerdas de mi instrumento”) se llega a una letrilla de Quevedo cuya deuda con Góngora es evidente y que sufrió las tijeras de la censura, como señala P. Botta. Dejando a un lado los pormenores de su transmisión, que hemos estudiado en el libro antes citado, sólo nos fijaremos en el zeugma de vv. 27-28 (“que casta muger se llama / la que la haze con todos”), conservado en numerosos testimonios, perdido en *Cors625*; y también en el despiste de atribuir sentido escatológico al *petto* de vv. 79-80 (“que las armas del doblón / más fuertes que un petto son”). El tal peto no hace estruendo ninguno, sino que es una pieza de la armadura, aunque menos útil frente a las damas que las armas reales representadas en el cuño de una moneda. La letrilla amorosa núm. 31 (“De mi tormento mortal”) glosa el estribillo “que la víspera del bien / dizen todos qu’ es el mal”. Massimo Marini traza origen y desarrollo del *topos*, que en ocasiones se vuelve del revés (“El plazer víspera es del pesar”). Concluye el cancionero con el núm. 32 (“Atiná, que dais en la manta”), letrilla de erotismo subido que por ello ha provocado algunos desmanes interpretativos. Como se ve por el estribillo, la dama advierte a su galán poco brioso que no va bien encaminado. En vv. 11-12 añade: “Sois de lengua bravo y fiero, / y cobarde por la espada”. Marini recoge la nota de Díez Fernández, para quien tales versos, amén de poseer su sentido obvio, aluden al *cunnilingus* (p. 443), y registra una acepción militar del término: la *testudo* romana, cuyo encaje en el poema queda sin explicar. Pero hay más: al vocablo *manta* lo cree homólogo de *manto*, porque así lo hace el *LEMSO*, interpretando a su modo una enigmática frase de *La lozana andaluza*, XX. Pero no es ésa la opinión de Covarrubias: “*Manta*. La cobertura ordinaria de la cama... *Manto*. El que cubre a la mujer cuando ha de salir de su casa, cubriendo con él su cabeza”.

En resumen, nuestras disensiones, tan forzosas como discutibles, en nada empañan la valía de un libro sólido y laborioso, primero de una serie que esperamos sea fructífera.

#### REFERENCIAS

- ALCÁZAR, BALTASAR DEL 2001. *Obra poética*. Ed. Valentín Núñez Rivera, Cátedra, Madrid.
- BARAS ESCOLÁ, ALFREDO 2010. "Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591), *Boletín de la Real Academia Española*, 90 (enero-junio), pp. 5-35.
- CARREIRA, ANTONIO 1990. "Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea", *Voz y Letra*, 1, 2, pp. 59-61.
- CARREIRA, ANTONIO 1998. "Defecto y exceso en la interpretación de Góngora", en *Gongoremas*, Península, Barcelona, pp. 47-73.
- CARREIRA, ANTONIO 2021. "Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo", en *Quevedo en la redoma. Estudios sobre su poesía*, El Colegio de México, México, pp. 171-192. (Publicaciones de la NRFH, 11).