

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DEL *VILANCETE* EN EL *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE (1516)

SARA RODRIGUES DE SOUSA

Centro de Estudos Comparatistas (U. Lisboa) / ISLA / FCSH-UNL

RESUMEN:

Este artículo, que configura el segundo momento de publicación de resultados sobre el estudio de los *vilancetes* recopilados por Garcia de Resende en su *Cancioneiro Geral* (1516), tiene como objetivo presentar algunos datos caracterizadores de la conformación de este género en el *Cancioneiro Geral*, como sus autores, su extensión y sus características métricas y rimáticas, amén de dar a conocer los problemas metodológicos que conllevan elementos paratextuales como las rúbricas en el análisis de dichas composiciones.

Palabras-clave: *Vilancete*, *Cancioneiro Geral*, Rúbricas, Características formales.

ABSTRACT:

This article, which is the second presentation of results regarding the study of *vilancetes* compiled by Garcia de Resende in his *Cancioneiro Geral* (1516), aims to present data on the features of this genre in the *Cancioneiro Geral*, such as authors, extent, as well as rhyming and metrical features. In addition, this study examines methodological problems related to paratextual elements, such as rubrics, in the analysis of these works.

Key-words: *Vilancete*, *Cancioneiro Geral*, Rubrics, Formal features.

Por ocasión de los 500 años del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, celebrados en la Universidad de Valencia, enseñamos como habíamos llegado a un corpus de cincuenta textos del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende cuyas rúbricas los presentan como *vilancete*²¹⁸⁶.

El análisis de esos textos, por su parte, revela que ocho son anónimos y que los demás proceden de la pluma de diecinueve autores identificados, que, sin embargo, no firman idéntico número de composiciones. Lidera la lista Jorge de Resende, autor de nueve (o sea, del casi veinte por ciento), seguido de Anrique da Mota, con cinco, de Dom João de Meneses (con cuatro individuales y dos participaciones, con Aires Telez), de Manuel de Goios (con cuatro), de Garcia de Resende (con tres), de Diogo Brandão, de Dom Pedro de Almeida y del Conde do Vimioso, con dos *vilancetes*. António

²¹⁸⁶ A partir de ahora adoptamos la sigla 16RE, propuesta por Brian Dutton, para referirnos al *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Brian Dutton, *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. VII. *Índices*, 1991, p. 668.

Dicho corpus está formado por las siguientes composiciones: 21/5266; 22/5267; 23/5268; 26/5208; 260[1]/5510; 260[2]/5512; 297/5547; 347/5614; 352/5621; 395/3822; 411/5679; 454[1]/5226; 492/5783; 541/5720; 552/5862; 632/7007; 639/7014; 640/7015; 650/7028; 658/7035; 676/7056; 682/7062; 683/7063; 684/7064; 685/7065; 687/7067; 688/7068; 698/7076; 709/7090; 734/7115; 745/7127; 781/7164; 786/7169; 788/7171; 795/7182; 796[1]/7184; 796[2]/7185; 797/7187; 803/7194; 810/7205; 814[1]/7209-5; 814[2]/7209-8; 814[3]/7209-9; 819/7215; 825/7221; 839/7237; 846/3809; 862/7661; 874/7292; 877/7296.

Todas las referencias a composiciones de 16RE están formadas por una pareja de códigos: la segunda remite al número que le atribuye Brian Dutton en sus *Índices* (cf. *supra*) y la primera al número que le asigna Aida Dias en su edición del cancionero, de donde se sacan todas las citas del cancionero portugués. Aida Fernanda Dias (ed.), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vols. I-IV, *Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990-3.

Mendes, Bernardim Ribeiro, Diogo de Melo, Duarte de Resende, Fernão Brandão, Gonçalo Mendes Sá Couto, João da Silveira, Pero de Sousa, Pero Vaz y Rui Gonçalves de Castel Branco son autores de apenas un *vilancete* identificado.

Los nueve *vilancetes* atribuidos a Jorge de Resende no significan, sin embargo, que este autor se dedique especialmente al *vilancete*, ya que aquéllos no representan más que un veinte por ciento de su contribución poética para 16RE, donde está representado con cuarenta y ocho composiciones (y no con las cuarenta que B. Dutton le atribuye²¹⁸⁷). De todas maneras, Jorge de Resende claramente prefiere las formas regulares fijas y cortas, ya que cuadran en este paradigma cuarenta y tres de sus composiciones, con veintiséis cantigas, nueve *vilancetes* y ocho esparzas.

En cambio, en la obra de los demás autores transmitida por 16RE, el *vilancete* no representa más que una experiencia. En la obra de Anrique da Mota, que presenta cinco *vilancetes* identificados en cuatro de once composiciones, el único *vilancete* que no forma parte de manifestaciones parateatrales resulta de una glosa hecha a partir de un mote (795/7182). En la de Joam de Meneses, compuesta por cuarenta y tres intervenciones en unidades discursivas segmentadas por Aida Dias, autónomas o asociadas a coplas de otros autores²¹⁸⁸, las seis no significan mucho, como tampoco lo significan los cuatro *vilancetes* en dos de las dieciocho composiciones donde se identifica la voz de Manuel de Goios²¹⁸⁹. Basándonos en los *vilancetes* identificados, podemos afirmar que el *vilancete* no revela ser un género predominante en la obra de ningún autor, además de que resulta de la pluma de autores que contribuyen para el cancionero con otros textos, lo que podrá sugerir que sólo autores con más experiencia se atreverían a producir composiciones con estas características²¹⁹⁰.

²¹⁸⁷ De hecho, B. Dutton atribuye a Duarte de Resende ocho composiciones que la *editio princeps* asocia a Jorge de Resende: 688/7068; 689/7069; 690/5165; 691/7071; 692/7072; 693/7073; 694/7074; 695/7075. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral: Cum preuilegio*, Almeirim / Lisboa, 1615. [BNP; <http://purl.pt/12096>].

²¹⁸⁸ En el índice de autores, Dutton asocia al nombre de Joam de Meneses cuarenta y seis códigos. Esta discrepancia se justifica por los hechos de que hay tres textos de Dias que en su conjunto reciben quince códigos de Dutton, de que Dutton inserta en su lista un texto de otro autor (454/5226, de Fernão Brandão) y de que Dutton no asoció al nombre del autor diez composiciones: 567/5879, 569/5881, 572/5884, 581/5893, 582/5894, 585/5898, 586/5899, 589/5902, 596/5909, 612/5943. Aunque todas integran las secciones “De Louvor” o de “Cousas de Folgar” formadas apenas por composiciones colectivas, esto no podría ser el motivo de su exclusión, puesto que Dutton retiene dos composiciones que forman parte de estos apartados, una en la que interviene (597/5160) y otra que empieza (595/5908). Si el último caso parece resultar claramente de un simple olvido, la retención de 597/5160 parece no poder disociarse del hecho de que es una de las pocas composiciones colectivas que merecen de Dutton varios códigos, uno por autor, lo que torna posible la asociación específica. La atribución de un código general a textos pluriautoriales genera, pues, omisiones en los índices que pueden distorsionar la perspectiva de la totalidad de la producción atribuida a un autor en los cancioneros del siglo xv.

²¹⁸⁹ Dutton, que le atribuye nueve códigos en el índice de autores, tampoco retiene en ese apartado sus nueve intervenciones en composiciones colectivas (569/5881, 571/5883, 572/5884, 580/5892, 584/5897, 585/5898, 595/5908, 596/5909, 616/5981).

²¹⁹⁰ Podría contra-argumentarse el obscuro caso de Pero de Sousa, autor de uno de los *vilancetes* de nuestro corpus (734/7115). Como, en su índice de autores, Brian Dutton le atribuye apenas dos códigos compositivos (576/5888 y 614/5972), estaríamos hablando de un caso en el que la producción de *vilancetes* correspondería al cincuenta por ciento de su obra. Sin embargo, ninguno de los códigos que Brian Dutton pone bajo este nombre corresponde al del referido *vilancete*, que puso bajo el nombre de “Pedro de Sousa Ribeiro”, al que atribuye más ocho textos – 613/5944, 730/7110, 731/7112, 732/7113, 733/7114, 734/7115, 1/7715S5240, 1/7716S5240, 1/7717S5240 (Brian Dutton, *Idem*, p. 438).

Si esto nos permite suponer que Dutton consideró la forma “Pero de Sousa” presente en el texto 734/7115 como forma abreviada de Pedro de Sousa Ribeiro (opción justificable, además, por el hecho de que el *vilancete* es el tercero de un conjunto de textos atribuidos a “Pedro de Sousa” inmediatamente tras dos atribuidos a “Pedro de Sousa Ribeiro”), no explica por qué no consideró de igual modo las recurrencias de dicho nombre en los textos 614/5972, en el que la invención atribuida a “Pero de Sousa” aparece inmediatamente después del texto 613/5944 asignado a “Pero de Sousa Ribeiro”.

En conclusión, no disponemos todavía de datos que garanticen que los dos nombres refieren a la misma per-

Finalmente, los ocho *vilancetes* anónimos figuran en el cancionero asociados a ejercicios de glosa de autoría identificada y debidamente encuadrados por otros trabajos del autor de la glosa, lo que revela que es éste el criterio que determina la inclusión del *vilancete* glosado (que representan casi el veinte por ciento de los *vilancetes* identificados en 16RE) y de su posición relativa en la recopilación. Sin embargo, solo dos de los ocho *vilancetes* se encuentran claramente delimitados por rúbricas mediales que permiten saber dónde termina el *vilancete* y empieza la glosa. Pero no siempre las rúbricas llaman “*vilancete*” a un conjunto de versos formado por lo menos por dos coplas: algunas rúbricas designan como *vilancete* apenas conjuntos de tres versos, permitiendo así que casos en los que se anuncian simplemente las trovas a un *vilancete* sin cualquier tipo de aclaración sobre los límites de uno y de otro resulten oscuros al crítico, que, teniendo en cuenta el horizonte discursivo y metadiscursivo formado por el propio texto, tiene que considerar la doble posibilidad de que se llame *vilancete* a una sola copla o a un conjunto indeterminado de coplas, corriendo además el riesgo de mezclar atribuciones autoriales y por ende de afectar la caracterización de unidades y de conjuntos textuales, sean de naturaleza genológica, sean de naturaleza autorial²¹⁹¹.

Si buscamos fuentes de información en 16RE sobre los casos de añadidura de otras voces poéticas a *vilancetes* cuyos límites se encuentran bien determinados, encontraremos la ayuda d' Antoneo Mendez a Pero Vaz (788/7171), la glosa de Joam Rodriguez de Castel Branco a un *vilancete* anónimo (395/5129), las trovas de García de Resende a un *vilancete* ajeno (846/5177) y las trovas de João Rodrigues de Sá a tres versos de García de Resende identificados como *vilancete* (492/5784) y que el recopilador y otros autores desarrollan en otra composición del mismo cancionero (585/5898). Estos textos, sin embargo, nos dan cuenta de la multiplicidad de opciones compositivas que exploran los autores que adoptan un *vilancete* como punto de partida de su composición. Sin querer avanzar demasiado en ese dominio, que recurriremos en otra ocasión, bastará con indicar qué fenómenos discursivos observamos en cada uno para darnos cuenta de esa diversidad y, por ende, de la imposibilidad de hallar una estrategia discursiva común o siquiera dominante que nos permitiera saber donde se separan el *vilancete* glosado y el texto segundo cuando no hay rúbricas que lo indiquen. Joam Rodriguez de Castel Branco recupera cada uno de los versos originales como *incipit* de las diez coplas de su glosa, que consiste en un ejercicio de amplificación del sentido original por medio del recurso a técnicas narrativas, a la añadidura de ejemplos concretos que ilustran y caracterizan la situación resumidamente identificada en el *vilancete*, a comparaciones y a figuras de repetición semántica. Aunque la amplificación caracteriza también el trabajo poético de García de Resende sobre los tres versos ajenos que la rúbrica identifica como *vilancete*, su glosa añade a los versos la carga positiva que la tradición cortés asocia al sufrimiento del sujeto, amén de la expresión de su deseo de que la mujer supiera de su desventura. La ayuda de António Mendes a Pero Vaz, en cambio, denuncia un cambio retórico que implica una simplificación lingüística y conceptual, con el abandono de la hipálage y de la paradoja y la consecuente debilitación de la agudeza que marcaba el *vilancete* de Pero Vaz. Finalmente, la cabeza del *vilancete* que hizo García de Resende constituye una interpelación directa del sujeto al corazón que se prolonga hacia la mudanza y la vuelta; sin embargo, las trovas de otros autores que se siguen a ésta se presentan como respuesta a la

sona, sino que los contextos en los que ocurre la forma más breve, siempre inmediatamente después de la forma más larga, la sugieren. Si, de acuerdo con la *editio princeps*, cinco textos resultan de la pluma de Pero de Sousa Ribeiro ([1]/ 7715524, 576/5888, 613/5944, 730/7110 y 731/7112), uno de ellos seguido de dos que solo emplean el posesivo “sua” (1/77165240 y 1/77175240) y cuatro de pena de la Pero de Sousa (614/5972, 732/7113, 733/7114, 734/7115), lo que sí podemos afirmar es que el *vilancete* representa el veinticinco por ciento de la producción que dicha edición asigna al autor con el referido nombre.

²¹⁹¹ Lo mismo ocurre en el *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, donde hallamos, incluso, una rúbrica particularmente clara al respecto: “Glosa suya a estos quatro pies de esta canción que dize” (11cg847/6709-6710). Las referencias a composiciones del *Cancionero General*, que también están formadas por una pareja de códigos, la segunda remitiendo al número que le atribuye Brian Dutton en sus *Índices* (cf. *supra* nota 1) y la primera al número que le asigna Joaquín González Cuenca, provienen todas de la edición preparada por este autor. Joaquín González Cuenca, *Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia, 2004.

pregunta asumiéndose pues ahí la voz del corazón, que habla en cuanto primera persona.

Las múltiples posibilidades del acto de glosar que atestiguan estos casos ilustran la libertad inherente a la composición poética palaciega y la ausencia de normas estrictas en cuanto al modo como se procesaba el trabajo de colaboración que, según Ana María Gómez-Bravo, es por naturaleza esta poesía²¹⁹². Además, esta cuestión no puede dejar de ser considerada desde el punto de mira de conceptos de autoría y de autoridad complejos, aunque no muy claros por la ausencia de testimonios directos sobre los modos como se procesaba el registro, la transmisión y la publicación, o sea la divulgación, de los textos. Por un lado, comparte con una concepción más larga de estos conceptos la idea de que el uso de un texto ajeno podía contribuir a ensalzar o a disminuir la gloria y el renombre del autor citado pero también a ensalzar (apenas) el nombre del autor que citaba al otro. Por otro lado, en el contexto de la producción cancioneril, estos conceptos están afectados por la práctica de usar versos ajenos sin que hubiera la preocupación permanente o sistemática de identificar a sus autores – por lo menos así nos llevan a creer los testimonios textuales de los que disponemos, aunque en la realidad no sepamos si esa ausencia de información se debe al desinterés de quienes dieron forma escrita a los textos autoriales o de quienes los recopilaron en cancioneros. Además hay que considerar varios tipos de situaciones que, a lo mejor, podían traer implícitas reglas de cita. Notamos, así, que la cita de uno o de dos versos aislados que se integran en un texto propio no suele llevar indicado el nombre de su autor, o porque la secuencia en cuestión ya formaría parte de un patrimonio demasiado diluido para que necesitara esa especificación o porque estaría convencionado, de forma más o menos tácita, que debería procederse así. Notamos, además, que la cita de una composición o de una parte significativa de ella como punto de partida de otro texto puede estar o no acompañada de la identificación de su autor. ¿Qué criterio determinaría pues su identificación? ¿El conocimiento o el desconocimiento de su autoría? Basándonos en los referidos ocho casos en análisis, tendríamos pues varias opciones que exponemos a continuación. El responsable de la recopilación no sabría quien había escrito el *vilancete* original o aunque sabiéndolo lo omitió: la omitiría por descuido, por error, por acaso, por considerarlo evidente, por venganza personal o por conocer solamente el origen de uno o de una minoría y por deseo de uniformizar la información presentada decidir no identificarlo; no lo sabría porque habría solamente escuchado la declamación de ambos textos y a partir de ahí la habría anotado, porque el presunto original no contendría esa información o porque estaría ilegible. Pero también debemos plantearnos la posibilidad de que los textos glosados formaran parte de un patrimonio oral sujeto a variaciones territoriales o lingüísticas y por ende más difícil de identificar como cita, no solo por nosotros con los instrumentos de que disponemos, sino también por el recopilador que escuchando podría no saber dónde terminaría uno y otro si no conociera el texto de partida o si no recibiera indicaciones precisas de su fuente.

El análisis de la *editio princeps* tampoco nos ofrece soluciones para nuestro problema de cómo saber cuáles de las coplas de los seis textos mencionados pertenecen al *vilancete* original y cuáles pertenecen a la glosa, ya que, además de las rúbricas, no hay indicadores que nos informen del cambio autorial: exceptuando algunos casos en los cuales no hemos podido hallar un padrón, los calderones introducen cada copla o cada rúbrica, independientemente de que se mantenga o de que se interrumpa una cadena autorial; la variación efectiva de los espacios entre coplas responde claramente a la necesidad

²¹⁹² Ana María Gómez-Bravo, “Práctica poética y cultura manuscrita en el Cancioneiro geral de Resende”, Juan Casas Rigall & Eva M^a Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 445-458; p. 446.

Aun así, en la primera década del siglo XXI se publicaron varios trabajos sobre la glosa, de los cuales cumple destacar dos dedicados a las glosas de 16RE: Cristina Almeida Ribeiro, “Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, Patrizia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici, I.*, Noia, Editorial Toxosoutos, 2001, pp. 345-358) e Isabella Tomassetti, “La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, in *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació hispànica de Literatura Medieval*, Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (eds.), Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1499-1519.

de alinear los límites impresos de la hoja, no siendo por tanto posible atribuirle otro tipo de significado.

Volviendo a los *vilancetes* anónimos glosados sin delimitación formal, nos damos cuenta de que el primer texto, 454/5226, está formado por siete coplas y por cinco rúbricas. Además de la rúbrica inicial, que reza “As trovas a este *vilancete* castelhão, suas”, están precedidas de rúbricas las coplas cuatro, cinco, seis y siete, con la indicación de sus autores y, en la primera, con un vocablo que caracteriza la orientación axiológica del discurso que introduce y que designa un género discursivo exclusivo del cancionero portugués: “Ajuda d’Anrique de Saa”, “De Diogo Brandam”, “De Gaspar de Figueiró”, “Afonso Pirez”. Puesto que ninguna rúbrica repite el nombre del autor implicado en el posesivo de la rúbrica inicial, Fernão Brandão, se comprende que tanto el “*vilancete* castelhão” como las anunciadas trovas se encuentran entre las tres primeras coplas de la composición, y, como seguramente los tres primeros versos pertenecen al *vilancete* y la última copla solo puede ser una trova, la cuestión está en saber si la primera copla de siete versos constituye la mudanza y la vuelta del *vilancete* original de autor anónimo o la primera copla de Brandão. Según el catálogo de Dutton y de acuerdo con los datos que facultan Dorothy Severin y su equipo²¹⁹³, en el cancionero del siglo xv no hay otras ocurrencias de los tres primeros versos ni de versos similares, así que tampoco es posible identificar una tradición textual. Desde el punto de vista del contenido, la primera copla ensalza la idea del estribillo insistiendo en la idea de totalidad: por una parte, para hablar de la cantidad de “penas” que lo torturan, “penas” que expanden la idea de sufrimiento presupuesta en los “cuidados” y en la “desventura” referidos en la primera copla; por otra parte, para hablar de la concentración absoluta de ellas en su persona. Solo en la segunda copla se verifica un cambio en la orientación del texto, que representa la reacción del sujeto ante tal acometimiento, la cual recupera, en su concepto y en su formulación retórica, las imágenes paradójales de la poesía amorosa palaciega.

Sin embargo, esta clara distinción semántica entre las dos coplas no significa nada desde el punto de vista de la autoría, puesto que no siempre las ideas que se siguen al estribillo representan la expansión de la idea que él contiene, sino que pueden, desde la primera copla, adoptar otra perspectiva de la cuestión que él formula. Lo ilustra un breve *vilancete* de Jorge de Resende (685/7065), en el que la copla, empezando con una conjunción adversativa, contraría explícitamente el contenido del estribillo, así se representando la situación paradójal en la que se encuentra el sujeto.

Por su parte, el hecho de que el final de la última copla recupere los dos últimos versos del estribillo podría sugerir el cerrar de un ciclo y por ende del *vilancete*, al que se seguiría una copla de glosa. A favor de esta hipótesis está el hecho de que algunos *vilancetes* formados apenas por estribillo y una copla terminan justo con la repetición de los versos finales del estribillo (cf. vg. 683/7063, 688/7068). Sin embargo, la ausencia de regularidad en este principio (en las seis composiciones con este formato que integran el mini corpus de Jorge de Resende, por ejemplo, solo dos repiten al final los versos del estribillo) y el hecho de que *vilancetes* con más de una trova exhiben el mismo proceso de repetir los últimos versos del estribillo en la primera copla más larga y no en la última (García de Resende lo hace, por ejemplo, en 846/5177) no nos permite basar nuestras decisiones en este criterio.

Las rúbricas podrán, sin embargo, darnos algunas pistas. Cinco de las referidas composiciones poseen una rúbrica inicial que indica que se siguen “trovas”, empleando el plural, o el indefinido “Outras”, de que nos importa, también, retener el uso del plural, y no sus implicaciones lexicales o genológicas. El análisis de todas las rúbricas que contienen la palabra “trova” o “trovas” en 16RE nos enseña que sólo en una ocasión no hay correspondencia entre el uso del singular “trova” y una copla apenas y el uso del plural para introducir más de una (487/5777-5778)²¹⁹⁴.

Según esta lógica, por lo menos dos coplas de las composiciones con esta rúbrica pertenecerían

²¹⁹³ <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>.

²¹⁹⁴ Incluso en ese caso, creemos ser posible admitir que el error no esté en la incorrecta elección del plural, sino en el uso incorrecto uso de preposición “a” en lugar de la copulativa “e”, que presentaría los dos intervinientes como autores, en el total, de dos coplas.

al glosador. En el caso de las composiciones formadas por estribillo y por dos coplas, o sea 454/5226, 874/7292 y 877/7296, el problema quedaría así resuelto, ya que, si las coplas resultaran del trabajo del glosador, solo el estribillo estaría implicado en la etiqueta “*Vilancete*”. Así lo entiende, además, Brian Dutton, que asigna un código distinto a los tres primeros versos y otro a los demás catorce que preceden la rúbrica. Sin embargo, las composiciones 709/7090, 745/7127 y 825/7221 poseen, tras el estribillo, seis, dos y tres coplas, respectivamente. El estribillo del texto con el número 709/7090, de dos versos, ocurre también, con ligeras variaciones sintácticas, en una composición de un manuscrito de 1546 con obras de Santillana (bajo el código Dutton MT1-10), con idéntico número de versos. Mientras que ahí se le siguen cinco coplas de cinco versos, en el cancionero portugués se le siguen seis coplas de cuatro versos y, además, las dos continuaciones poseen sentidos bastante distintos: mientras que la del referido manuscrito insiste sobre el contraste profundo entre la alegría que el sonar del pandero sugiere y el dolor que alega sentir quien lo toca, y, por ende, la antítesis entre hacer y pensar, el autor portugués se concentra en la intransitividad entre las emociones del músico y su instrumento, por ende representado como algo no reproductor sino productor de una sugerencia de sentido o sentimiento, pasando después a concentrarse en su dolor y en sus circunstancias. Para este caso, los datos positivos son apenas la existencia de dos versos comunes a una composición de Álvaro Fernandes de Almeida y a una de un autor desconocido. Pero la realidad es que no sabemos si algunos de los versos que se atribuyeron a los autores de las glosas no circularían ya asociados al estribillo.

En ese sentido, tampoco podemos sujetar a un análisis estructural el *vilancete* anunciado bajo la rúbrica “De Simão de Sousa a este *vilancete* alheo” (745/7127), ya que, aunque se le sigan apenas tres coplas, de las cuales la primera corresponderá al *vilancete* y la última a la glosa, no se sabe a cuál de los anteriores se debe asociar la copla medial, si al *vilancete* si a la glosa, especialmente existiendo en el cancionero ejemplos ilustrativos de las dos posibilidades debidamente indicados por las respectivas rúbricas. El catálogo de Dutton, por su parte, no registra ninguna otra ocurrencia de esta composición, con excepción del verso “loado seas, amor” (0663), quizás uno de los más citados en la poesía cancioneril. Asimismo, en cuanto a la composición 825/7221, no existen otros testimonios de sus versos, así que, mientras que no cabe lugar a duda de que la primera copla pertenece al *vilancete* y la última a la glosa, no disponemos de datos que permitan garantizar que la segunda pertenece a una o a otra.

En síntesis, aunque Dutton autonomiza la primera copla de cada una de estas composiciones, no disponemos de informaciones textuales que asignen las coplas que se encuentran entre la segunda y la penúltima posición de la secuencia de coplas que forman el texto a la glosa o al texto glosado²¹⁹⁵. De acuerdo con lo que acabamos de exponer, mientras no dispongamos de más datos, no consideraremos los textos 709/7090, 745/7127 y 825/7221 en nuestro análisis formal, así que nos quedaremos con un corpus de cuarenta y siete textos.

Desde el punto de vista de su constitución, hay cuatro textos formados apenas por estribillo. El estribillo está seguido de una copla en veintidós, de ahí resultando ser esta la opción más popular, de dos coplas en nueve, de tres coplas en cinco, de cuatro coplas en cinco y de seis coplas en dos. Además, no existe ninguna afición de un autor a un modelo formal, ya que todos los autores con más de un *vilancete* en el corpus asocian sus estribillos a un número variable de coplas.

²¹⁹⁵ En cuanto a 825/7221, además, la existencia de la rúbrica final “Cabo” nos permitió plantear la hipótesis (que consideramos remota, pero que, aún así, decidimos investigar) de que esa palabra pudiera estar asociada a contextos discursivos específicos, en concreto que no tendría sentido aplicarla en secuencias discursivas formadas por dos estrofas, ya que ahí la indicación “Cabo” aparecería inmediatamente después del comienzo. La *editio princeps* de 16RE confirmaría esta teoría si no fuera la composición 321/5584, formada por dos estrofas separadas por una rúbrica conteniendo apenas la palabra “Cabo”. Además, el *Cancionero General*, modelo del cancionero portugués, presenta dieciséis casos como este, número que, en un cancionero con esta amplitud, no siendo propiamente significativo de una costumbre regular, tampoco puede ser considerado reflejo de un comportamiento que se desvíe de la norma. No disponiendo de otros datos, consideramos pues que la rúbrica final “Cabo” no tiene significado relevante para nuestra argumentación.

| Estructura | Frecuencia | Autor y ocurrencias por autor |
|------------|------------|--|
| 2+4x4 | 1 | Pero de Sousa (734/7115) |
| 3+7 | 20 | Conde do Vimioso (260[1]/5510; 297/5547), Aires Teles (260[2]/5512), Diogo Brandão (347/5614), Rui Gonçalves (411/5679), Garcia de Resende (492/5783), Fernão Brandão (541/5720), Gonçalo Mendes Sá Couto (552/5862), Diogo de Melo (632/7007), Dom Pedro d' Almeida (640/7015), Jorge de Resende (682/7062; 683/7063; 684/7064; 685/7065; 687/7067; 688/7068), Duarte de Resende (781/7164), Pero Vaz (788/7171), Anrique da Mota (797/7187), Manuel de Goios (819/7215), |
| 3+7+5 | 1 | Anrique da Mota (803/7194) |
| 3+2x7 | 8 | Dom Pedro d' Almeida (639/7014), João da Silveira (698/7076), António Mendes (786/7169), Anrique da Mota (796[1]/7184), Bernardim Ribeiro (810/7205), Manuel de Goios (814[1]/7209-5, 814[2]/7209-8, 814[3]/7209-9). |
| 3+2x7+7 | 3 | Jorge de Resende (650/7028; 658/7035; 676/7056) |
| 3+3x7 | 2 | Dom João de Meneses (21/5266; 23/5268) |
| 3+4x7 | 3 | Anrique da Mota (795/7182; 796[2]/7185), Garcia de Resende (862/7661) |
| 3+5x7+7 | 2 | Dom João de Meneses (22/5267), Diogo Brandão (352/5621) |
| 3+4x9 | 1 | Garcia de Resende (839/7237) |
| 3+8 | 1 | Dom João de Meneses (26/5208) |
| 3 | 3 | anónimo delimitado (846/3809), anónimo no delimitado (454[1]/5226; 877/7296) |
| 4 | 1 | anónimo no delimitado (874/7292) |
| 3+7 | 1 | anónimo delimitado (395/3822) |

El número de versos que forman el estribillo tampoco pone problemas. En cuarenta y cinco de los cuarenta y siete textos analizados, éste está formado por tres versos, número que cuadra con las observaciones de Juan del Encina, en su *Arte de Poesía Castellana*, a propósito del número de versos del villancico, que afirma poder poseer también apenas dos²¹⁹⁶, situación ilustrada en nuestro corpus apenas por el *vilancete* de Pero de Sousa, formado por un estribillo de dos versos (734/7115). Sin embargo, hallamos también un texto anónimo monostrófico de cuatro versos (874/ 7292). Como, según el mismo tratado poético, los cuatro pies son propios de la canción o del romance²¹⁹⁷, la validez de esta clasificación merecerá nuestra atención en otro lugar.

Las coplas que se siguen al estribillo en las cuarenta y tres composiciones formadas por la combinación de estribillo con por lo menos una copla poseen en treinta y nueve casos siete versos. Es decir que solo cuatro poseen coplas que dentro de este corpus podremos considerar irregulares: con cuatro, cinco, ocho o nueve versos. Los tres últimos resultan de la pluma de Anrique da Mota, Dom João de Meneses y Garcia de Resende, así que solo el primero, de Pero de Sousa, figura en el cancionero como única experiencia de un autor en el dominio de los *vilancetes*. El *vilancete* de Anrique da Mota que presenta una copla con cinco versos, incluso, exhibe todavía otra irregularidad, en concreto el hecho de que no todas sus coplas poseen el mismo número de versos, sino dos coplas distintas de largo, una con siete y otra con cinco versos. Marcados por dos irregularidades en cuanto a su formación versificatoria, el texto de Pero de Sousa (734/7115) y el último de Anrique da Mota (803/7194) configuran pues dos formaciones extravagantes dentro del corpus de *vilancetes* identificados.

Desde el punto de vista rimático, la regularidad es evidente: todos los estribillos de tres versos

²¹⁹⁶ Francisco López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, p. 90.

²¹⁹⁷ *Ibíd.*

poseen rima abb. El estribillo de dos versos posee rima pareada, mientras que el de cuatro versos presenta el esquema abcb, con rima cruzada en el segundo y en el cuarto versos. El resto de los textos no revela la misma regularidad: por una parte, porque son diversos los modelos adoptados, por otra porque esa diversidad se refleja incluso dentro de los propios textos, de los cuales diez exhiben más de un modelo versificatorio.

En el total, hemos identificado once modelos versificatorios en las coplas que aparecen tras el estribillo. Los presentamos en la tabla que se sigue, designándolos por letras. Ahí identificamos también sus ocurrencias, los modelos con los que se combinan y la recurrencia de dichos encuentros:

| Designación | Esquema | Número de rimas | Ocurrencias con carácter exclusivo | Ocurrencias combinadas | Modelo con el que se combina y ocurrencias |
|-------------|-----------|-----------------|------------------------------------|------------------------|--|
| A | bbba | 2 | 1 | 0 | |
| B | bcbcb | 2 | 1 | 0 | |
| C | cdcdabb | 4 | 3 | 3 | C+K (2) C+E (1) |
| D | cdcdabb | 3 | 5 | 4 | D+F/F+D (4) |
| E | cddcabb | 4 | 4 | 2 | C+E (1); E+K(1) |
| F | cddcabb | 3 | 18 | 3 | D+F/F+D (4) |
| G | cddcdabb | 4 | 1 | 0 | |
| H | cddcebb | 4 | 0 | 2 | H+J (1) |
| I | cdecdeXbb | 5 | 1 | 0 | |
| J | fgffg | 2 | 0 | 1 | H+J (1) |
| K | effeegg | 3 | 0 | 3 | C+K (2); E+K(1) |

Según la información constante en esta tabla, cabe destacar que, a pesar de la diversidad, se nota la gran concentración de las opciones autoriales en cuatro esquemas versificatorios, que designamos con las letras C, D, E y F. Se trata de esquemas rimáticos de siete versos que varían apenas en los tres versos mediales. De hecho, sus dos primeros versos representan la introducción de dos rimas nuevas en la composición (cd) y los dos últimos la recuperación de la rima de los dos últimos versos del estribillo (bb). Los tres versos mediales, por su vez, recuperan las dos rimas inmediatamente anteriores (cd). Con ellas crean un conjunto de cuatro versos que pueden presentar dos modelos rimáticos: rima cruzada (cdcd) – al que se añade la primera rima de la composición (a) o la segunda de la copla (d), que así parea con la última de la rima cruzada –; o rima abrazada (cdde), al que se añade la primera rima de la composición (a) o la primera de la copla (c), que así parea con la última de la rima cruzada. Es decir entonces que la larga mayoría de los autores elige un esquema versificatorio común o parecido. Eso mismo lo confirma el análisis de los esquemas usados aisladamente: de hecho, el análisis de los esquemas G y H revela que la diferencia consiste apenas en una variación en la rima del quinto verso – o quinto y sexto cuando se trata de una copla de ocho versos; por su parte, K, apenas usado por Manuel de Góios, se debe a una transferencia de F, el modelo más cultivado, hacia un conjunto totalmente novedoso de rimas, así que su única diferencia es el hecho de la rima de los dos últimos versos no corresponde a la de los dos últimos versos del estribillo. Con excepción de los esquemas representados con las letras A y J, los únicos que poseen coplas inferiores a siete versos y modelos de rimas absolutamente distintos, con coplas de dos rimas en tres versos pareados y uno que recupera la única rima del estribillo (bbba en 734/7115, de Pero de Sousa) o en cinco con rima cruzada, pareada y abrazada (fgffg, en 803/7194, de Anrique da Mota), que corresponden también, como hemos visto, a esquemas versificatorios extravagantes, todos terminan con rima b pareada, lo que parece configurar un rasgo importante en el género. De hecho, a pesar de su extravagancia, el texto que corresponde al esquema de B, anónimo (395/3822), y el texto de Garcia de Resende, que corresponde al esquema I (839/7237), terminan con dos versos que recuperan el segundo del estribillo.

Los casos en los que se combinan varios esquemas versificatorios revelan exactamente el mismo interés por los mismos esquemas, o sea D y F, la experimentación de modelos novedosos, como H+J, de

que no hemos encontrado otros testimonios en los *vilancetes* identificados, el cruce, curiosamente por el mismo autor, Manuel de Goios, de modelos novedosos con otros, más comunes, como C+K o E+K, pero también el cruce ocasional de los mismos modelos comunes, como C+E.

Finalmente, como los *corpora* autoriales son escasos, reducidos y, por ende, poco representativos, el análisis de la distribución de estos datos por autor no revela más que la ausencia de una inversión personal en un modelo versificatorio específico y el interés de la generalidad de los autores, con excepción para Jorge de Resende, por modelos de rimas que impliquen el cruce de varios modelos dentro de una misma composición. La evaluación de los datos disponibles carece, pues, del conocimiento de los rasgos formales de otros trabajos de los respectivos autores, tarea que no podíamos cumplir en estas páginas, que configuran apenas un pasito más hacia el conocimiento de los *vilancetes* que Garcia de Resende recopiló en su cancionero.