

«Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066):
pliego suelto e historia poética en el Renacimiento

«Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066):
Chapbooks and poetic history in the Renaissance

Vicenç BELTRAN

(Universitat de Barcelona-Institut d'Estudis Catalans)

vicent.beltran@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6598-7972

ABSTRACT: Chapbook no. 1066 in the *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* includes a group of traditional and courtly *villancicos* with a long bibliographical tradition that is set in motion with Juan del Encina's *Cancionero* and encompasses the century originating with the musical *cancioneros* of the first decades of the sixteenth century and culminating in the printed and manuscript *cancioneros* of the early seventeenth century. Our analysis indicates that we are dealing with a fashionable body of courtly poetry that was read and sung by the literate classes of that period which also coincides with the blossoming of Petrarchism.

RESUMEN: El pliego n.º 1066 del *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* contiene un conjunto de villancicos tradicionales y cortesés con una larga tradición bibliográfica, desde el *Cancionero* de Juan del Encina y los *cancioneros* musicales de la primera mitad de siglo XVI hasta los *cancioneros* impresos y manuscritos de la primera parte del siglo XVII. El análisis demuestra que nos hallamos ante el corpus de poesía cortesana de moda que se cantaba y leía entre las clases letradas de la época, coincidiendo con la eclosión del petrarquismo.

KEYWORDS: Chapbooks, *Villancicos*, Traditional Poetry, *Cancioneros*, Refrains, Glosses, Musical Poetry.

PALABRAS-CLAVE: Pliegos sueltos, Villancicos, Poesía oral, Cancioneros, Estribillos, Glosas, Música, Poesía musical.

En su largo peregrinar a la caza de estribillos de sabor tradicional, Margit Frenk tuvo el gusto de prologar un bello volumito donde Antonio Rodríguez-Moñino (1952) había reunido un conjunto de pliegos de documentación única; incluía entre otros el que hoy conocemos como pliego n.º 678 del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* y juzgaba que «sus cuatro primeras composiciones aparecen en muchos otros pliegos sueltos de la época» y «sin pertenecer propiamente a la tradición popular ni a la cortesana, van destinadas al gran público» (Rodríguez-Moñino y Frenk, 1952: xix-xx); tres de estas eran «Passeme por Dios barquero», «Romerico tú que vienes» y «No me demandes, carillo» (Frenk, 2003: § 951, 527, 999 y 700). A propósito del cuarto pliego, los «Cantares de diuersas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer» (n.º 753 del *Nuevo Diccionario*), decía que era «extraordinario

por todos conceptos»: «las composiciones [...] son casi todas únicas y su estilo [...] es el estilo de las canciones que nos conservan las obras de música de mediados del siglo XVI, principalmente las de Juan Vázquez» (Rodríguez-Moñino y Frenk, 1952: xxxv).

El tema es doblemente interesante si consideramos que la primera antología de poesía tradicional publicada por Dámaso Alonso no aparecería hasta cuatro años después (1956), la de Margit Frenk tardaría catorce (1966), precedida por muy poco de la segunda edición de la de D. Alonso con la colaboración de José Manuel Blecua (1964). A su vez, la primera edición del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* de Antonio Rodríguez-Moñino no llegaría hasta 1970. Y sin embargo la dedicación de Margit a estos temas nace con su tesis de doctorado de 1946 (Frenk, 1946)¹; bien informado andaba don Antonio de las personas más capacitadas para abordar estos problemas. El tomito que nos ha ocupado, a pesar de su aparente sencillez, resulta sin embargo una aportación muy interesante al conocimiento de los pliegos sueltos y de la poesía tradicional en unos años en que estas resultan escasas, y se erigió en una pieza importante para la historia de estos estudios.

Dado su contenido, tanto don Antonio como doña Margit habrían saltado de gozo de haber dispuesto del pliego que ahora vamos a estudiar, el n.º 1066 del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino. Conocido por noticias indirectas, había permanecido en paradero desconocido durante casi todo el siglo XX a pesar de pertenecer a una institución pública, el fondo legado por el bibliófilo Alfred Clark Chapin a la biblioteca de Williams College de Williamstown (Massachusetts) en fecha casi centenaria, 1923. Allí lo fue a encontrar otro infatigable pesquisidor de libros antiguos, el añorado Víctor Infantes (1981). Valga este estudio como un homenaje a los tres, aunque ya solo doña Margit alcance a conocerlo y pueda incorporar la noticia en su magno *Corpus*.

El pliego comienza con una breve rúbrica: «Siguense muchas canciones y villancicos, para cantar y tañer con vihuela, muy donosos y graciosos»; aunque carece de cualquier dato relativo a la impresión, Mercedes Fernández Valladares lo ha atribuido recientemente a las prensas de Felipe de Junta «¿ca. 1560-1575?» (Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent, en prensa: § XVII, nota), dándonos una indicación precisa y valiosísima para trazar la historia de su contenido. Bajo la rúbrica figuran cinco taquitos con figuras factótum rodeados de viñetas para orlas; aquellas fueron largamente usadas desde principios del siglo XVI, pues algunas proceden ya del taller sevillano de los Cromberger: el árbol lo utilizó Juan de Junta un tercio de siglo antes de la impresión del 1066 (Fernández Valladares, 2012: 98, fig. 7 y 107, fig. 15), los dos caballeros y la ciudad figuran en un repertorio burgalés también con precedentes sevillanos de los que se sirvió hasta más allá de 1570 (*Ibidem*: 99 y 107, fig. 8 y 15), el caballero del extremo derecho y el árbol los encuentro en el pliego n.º 690 (Cromberger, ca. 1516) y la figura de la dama parece inspirarse en una Elicia usada por los Cromberger en ediciones de su *Celestina*; varias de estas imágenes (el caballero de la derecha, la ciudad, el árbol) habían aparecido en pliegos posteriores de este impresor y en otros burgaleses que los imitaron².

Tras estas figuras comienza sin rúbrica el primer poema: «Romerico, tú que vienes / donde mi señora está / las nuevas de ella me da» (véase la tabla al final y el facsímil del pliego). Se trata de unos versos con resabios tradicionales (el diminutivo), aunque

¹ Resulta interesante la erudita pero militante reseña de José F. Montesinos (1948), que le censura acremente no haberse plegado a los postulados teóricos del tradicionalismo.

² Griffin (1991: 252) reproduce una figurita de la *Celestina* de 1535, pero es Puerto Moro (2012: 277-279) quien reproduce las figuritas más próximas para el caballero, el árbol y la ciudad.

el sustantivo «señora» remite a un sujeto lírico cortés y el tema del amor en ausencia resulta común a ambos registros. En la primera estrofa encontramos otro de los términos característicos de la poesía tradicional, «amiga», pero el resto es típicamente cortés: la abstracción del sentimiento amoroso, la penitencia de amor, el alejamiento por el desamor, el olvido, la personificación de los sentimientos y potencias, la constancia, la esperanza y la incertidumbre del ausente, la fama... La forma estrófica corresponde con el villancico cortés (8ABB//cddc/caA), con *retronx* del último verso del estribillo al final de la vuelta; este tipo de cabeza se usa en dos tercios de los casos, la forma de la vuelta y la mudanza en más de un tercio (Calderón, 1999; Tomassetti, 2008: 82 y 85); no es frecuente que la repetición de un verso, el *retronx*, sea sistemática en todas las estrofas, seis en este caso (Tomassetti, 2008: 102-103): revela una maestría técnica propia de un poeta cortesano más que de la flexibilidad del estilo tradicional y lo mismo cabe decir de su extensión, seis estrofas.

A pesar de su hibridación, el estribillo ha sido acogido en el *Corpus* de la lírica tradicional (Frenk, 2003: § 527), con inestimables informaciones sobre su gran éxito a lo largo del siglo XVI³. Con esta misma glosa aparece ya en el *Cancionero musical de Palacio* con música de Juan del Encina (Madrid, Real Biblioteca, ms. II 1335, ff. 248^v; Romeu i Figueras, 1965: § 369; Encina, 1996: 1015, § 235; Lambea, 2000: 274). Musical es también el *Cancionero de la Catedral de Segovia* donde se copia solo el estribillo y los dos primeros versos de la glosa (Segovia, Archivo de la Catedral, sin signatura, f. 210^r; González Cuenca, 1980: 65 y Lama de la Cruz, 1994: 332, §169). En una versión muy estropeada y reducida a sus tres primeras estrofas se encuentra también en el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (British Library, ms. Add 10431, ff. 119^{r-v}; Dutton, 1990-1991 ID1142 y LB1-465). Es interesante constatar que el término «amiga» (indicio claro del registro tradicional) del primer verso de la glosa es una innovación del pliego pues las demás fuentes leen «mi vida»; todas ellas se datan en los albores del siglo XVI. Esta es también la variante del *Cancionero de la Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, coetáneo del pliego (Ferreira, 1989: v), que copia la misma partitura con el estribillo y la primera estrofa (Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, ms. 11.973, ff. 94^v-95^r).

En el segundo tercio del siglo XVI, el mismo estribillo apareció adaptado al contexto narrativo de *El cortesano* de Luis Milán en «Romerico tú que vienes, de donde Serrana está, di, cómo de amor te va» (Milán 1561: Siii^v)⁴. Con variantes de poca monta, sería glosado a lo divino en el *Cancionero de nuestra Señora* (f. A3^r), publicado en 1590; trasmutado en «Pastorico» (con otras variantes) vuelve a aparecer en el *Cancionero para cantar la noche de Navidad* de 1603 (Ocaña, 1957: 37), con la interesante rúbrica «Otras al tono de Pasesme por Dios barquero de aquesa parte del río» (lo que acredita el olvido de la melodía de Juan del Encina y, por tanto, una recepción solo poética) y nuevamente vertido a lo divino se encuentra también en Lisboa, Biblioteca Nacional, cod. 3069, f. 25^{v5}; aún en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores* se mantiene muy fiel al espíritu cortesano original: «Romerico tú que vienes / donde mi señora está / di qué

³ Gracias a la disponibilidad de José Labrador y Ralph Di Franco, he podido integrar también los datos de la *Bibliografía de la poesía áurea* (BIPA).

⁴ La inclusión de la «serrana» viene motivada por las bromas de los contertulios. La cronología de la obra es desconocida, pero ha de oscilar entre el virreinato de Germana de Foix en Valencia (1523-1536), en que se ambienta la acción, y el momento de su publicación.

⁵ Debo esta noticia a Ralph Di Franco y a la *Bibliografía de la Poesía Áurea*, cuya *Nueva Tabla* esperamos con ansia.

nuevas hay allá» (1616: 280^v); cambiando el último verso en «dime las nuevas de allá» lo encontramos en una comedia atribuida a Lope, *El engaño en la verdad*, quizá datable entre 1612-1618 (Ávila, 1616; Morley y Bruerton, 1968: 456).

Obras procedentes del *Cancionero* de Juan del Encina⁶ pasaron con frecuencia a los pliegos, probablemente, como puso de manifiesto Víctor Infantes (1999), por iniciativa propia. Otro es el caso de los villancicos procedentes del *Cancionero musical de Palacio* como este, sobre cuya divulgación carecemos de datos y pudiera deberse al propio autor o al repertorio que algunos músicos pudieron llevar a la imprenta.

Digamos, para terminar con nuestro inventario (remito nuevamente al esquema de la Tabla), que este poema es muy frecuente en los pliegos: anterior a 1539 debe ser el 677.5 («Antonii vaquerizo coplas») que poseyó Hernando Colón y por tanto el más antiguo de los que tenemos noticia; algo posterior resulta por tanto el número 678 («Aquí comiençan seys maneras de Coplas τ Villancicos [...]. Con otras de Anton el Baquero de morana»), con el mismo contenido y seguramente reedición suya que hoy sabemos impreso por Juan de Junta entre 1540-1543 (Fernández Valladares, 2005: § 358)⁷. Poco posterior debió de ser el pliego 775 («Comiençan las coplas de Anton el vaquero de Morana...»), datado en 1550 por J. M. Sánchez, quien, a juzgar por sus palabras, no pudo estudiarlo⁸; más explícito (y menos expeditivo en su formulación) fue A. Rodríguez-Moñino, para quien perteneció a «la tipografía zaragozana de Agustín Millán [que] trabaja [...] desde 1551 hasta 1564 y entre estas dos fechas, sin que podamos precisar más, tiene que colocarse», pero apostilla luego que «nos inclinamos a darle la máxima antigüedad tanto por la limpieza de los tipos y grabado como por calcular que al comienzo de la instalación tendría más vagar para dedicarse a estas obrecillas menores» (1962a: 59, pero véase Garvin, 2004: 141-142)⁹. Por desgracia está mutilado y faltan casi todas las composiciones que, según la rúbrica, hubo de contener, entre ellas la que ahora nos ocupa. Resultan gemelos los pliegos 882 y 883 («Glosa del romance de don Tristan Y el romance que dizen de la reyna Elena...») que hoy sabemos burgaleses de Felipe de Junta en fechas próximas, 1560-1565 y «ca. 1564?» (Fernández Valladares, 2005: § 550 y 529 respectivamente)¹⁰.

Colacionados todos los testimonios de «Romerico tú que vienes» con su glosa, lo primero que sorprende es la gran estabilidad de su texto, con solo algunas variantes entre los pliegos y muy pocas (aunque más visibles) entre estos y los tempranísimos *Cancionero Musical de Palacio* (MP4, f. 248^v) y *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1, f. 119^{r-v}). Veamos primero estas.

La primera se da en el estribillo:

mi vida esta MP4, SGI : mi señora esta LBI, EHI, 678, 882, 883, 1066

La segunda, en el primer verso de la glosa (v. 4):

nuevas de mi vida MP4, SGI, LBI, EHI, 678, 882, 883 : nuevas de mi amiga 1066

⁶ Para una visión de conjunto remito a Bustos Táuler (2009).

⁷ Uso el facsímil *Pliegos... Madrid*, vol. 1, n.º 38.

⁸ Afirma expeditivamente: «impresión zaragozana de la mayor rareza, nunca descrita, y cuyo solo anuncio se halla en un catálogo del librero de Munich Jacques Rosenthal» (Sánchez, 1913: § 308, 401).

⁹ Uso el facsímil de Rodríguez-Moñino (1962a: § X).

¹⁰ Facsímiles en *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 68 y *Pliegos... Praga*, vol. 1, n.º 18 respectivamente.

Es normal que se repita «vida» en estribillo y mudanza, pues la primera glosa suele empezar repitiendo términos de la cabeza (Frenk, 1958, ed. 2000: 420-421; Tomassetti, 2008: 103-105) en diversas posiciones que ahora no nos interesan. Por otra parte, «amiga» es más propio del registro de la canción de mujer que la metáfora «mi vida» e introduce una asonancia, que se tolera bien en el registro popularizante (canción de mujer o romancero) pero resulta menos frecuente en un villancico cortés como este (Tomassetti, 2008: 82). Nótese sin embargo que nos hallamos ante una innovación exclusiva de nuestro pliego, el 1066. Una lectura única (y la única que, con la de SG1, evita el anacoluto, nótese la errata de 678) nos la da EH1 en el segundo verso del estribillo:

de do mi señora esta *EHI* : de don mi s. 678, do la mj s. *LB1*, donde mi s. 882, 883, 1066, de donde mi vida. *SG1*, donde mi vida *MP4*

Con excepción de MP4, los testimonios manuscritos dejan de interesarnos ahora, pues SG1 acaba en el segundo verso de la primera glosa, EH1 solo contiene el estribillo y esta primera estrofa y LB1 solo contiene las tres primeras y reescribe la última cambiando todas las rimas y su orden.

Los pliegos transmiten un texto con poquísimas variantes, todas irrelevantes desde el punto de vista de la interpretación y del sentido. Creo que solo 1066 mantiene la lectura correcta en el v. 8:

despues de mi partida *1066* : tu p. 678, 882, 883

La procedencia de un mismo taller de 882 y 883 queda de manifiesto en diversos pasajes, siempre en elementos morfológicos e irrelevantes como este (vv. 34-35), donde la coincidencia de ambos con MP4 ha de atribuirse al azar:

y mientras *ya* mas me alexo 882, 883 : yo 678, 1066, mas quanto yo *MP4*
muy mas cerca esta de mi *MP4*, 882, 883 : mas cerca 1066, mas acerca 678 (falta *muy*)

Algo semejante se observa en los vv. 18 y 40:

Ay de mi triste perdido 882, 883 : Ay triste de mi... 1066 : veome triste aflegido *MP4*
 con mucha desconfianza 882, 883 : desesperança

Cabe añadir para cerrar la colación (de la que he destacado solo los elementos que me han parecido más significativos) que 678 suprime en la última estrofa los dos versos de *retronx* («que no estoy aborrecida / ni mis parientes querran»).

Podemos concluir que, a pesar de su carácter musical y de la convivencia de una transmisión impresa (por lo regular más fiel) y manuscrita, el texto del villancico observa durante un siglo una fijeza y una seguridad textual que excluyen de entrada la hipótesis de una transmisión oral, incluso en el entorno quizá más escrupuloso de los músicos y ejecutantes especializados; solo se aparta de esta estabilidad la tercera estrofa de LB1, pero este tipo de anomalía es frecuentísima en este cancionero y afecta también a composiciones de transmisión generalmente escrita como las coplas. Resulta asimismo sorprendente que sea nuestro pliego 1066 el más fiel a los modelos manuscritos (los más antiguos) y el que manifiesta mayor conciencia literaria (pensemos en la «amiga» del cuarto verso), pues es el más tardío y, de entrada, tenderíamos a creerlo derivado de los demás.

Aunque en nuestro pliego venga sin atribución, es de Juan del Encina el villancico «Ningún cobro ni remedio», pues figura en su *Cancionero* (Dutton, 1990-1991: JE96, Encina 1496: f. 94^v; y Encina, 1996: 720-721, § 151). Se conserva además en nuestro pliego y en los pliegos n.º 159.5 («Aquí comienzan muchas maneras de glosas. e canciones e villancicos y motes hechos y glosados por Rodrigo daualos y por otros autores»), sin datos editoriales pero seguramente impreso en Barcelona, ca. 1540-1547 (Cátedra, 1983: 10-15; Lamarca, 2015: § 264), como remate del n.º 477 («Romance del Conde Claros de Montaluan...»), sin datación¹¹ y en la parte conservada de 775 («Comienzan las coplas de Anton el vaquero de Morana...»), que, como sabemos, debe ser poco posterior a 1550.

1066 y 775 nos transmiten una versión del villancico de Encina profundamente remodelada; el cambio más substancial se da en los vv. 7, 9 y 16:

yo no siento quien lo pida 96JE, 159.5, 477 : triste Dido soy perdida 775, 1066
 por vos la puedo cobrar 96JE, 159.5, 477 : si os partis por la mar 775, 1066
 que pueda remedio dar 96JE, 159.5, 477 : que escuse de me matar 775, 1066

Como se puede ver, mediante estas sencillas alteraciones «se contrahace el villancico de Encina a modo de las quejas de Dido, con respuesta de cinco versos en boca de Eneas» (Cátedra, 1983: 29); un añadido naturalmente ajeno a Encina y al resto de la transmisión. Paso por alto otras muchas variantes de menor entidad que separan igualmente las dos ramas.

No es probable que 1066 proceda del mismo 775, pues evita varias erratas suyas (vv. 19-22) que, en conjunto, habrían sido muy difíciles si no imposibles de repristinar¹²:

775
 de mi *suerte* y perdimiento : muerte 96JE, 159,5, 477, 1066
 yendo vos no se que medio (1066) : y sin v. 96JE, 159,5, 477
 ponga *miedo* a mi tormento : medio 96JE, 159,5, 477, 1066
 assi que *remedio* no siento : medio 1066 : cobro 97JE, 159,5, 477

El v. 19 y el 21 nos aseguran que 1066 no depende de 775, pues de ninguna manera podría haber recuperado por conjetura ni por azar tantas lecturas originales y correctas, aún percibiendo el error de su supuesto modelo que, por otra parte, no resulta tan evidente. Hemos de concluir que algún antígrafo común a estos dos pliegos ha refundido el villancico de Encina para adaptarlo a la historia de los amores y suicidio de Dido abandonada, explicitados nuevamente en la «Respuesta»: «Matarte bien podras / mas tu nunca lo veras / a Eneas y a su figura».

Los pliegos se convierten en un río tumultuoso que arrastra cuanto encuentra, de ahí que al lado de dos villancicos de Encina, tan diferentes en su transmisión, encontramos otro de rancio abolengo, «Pues vós consentís», procedente del cancionero de Pedro Manuel de Urrea en sus ediciones de 1513 y 1516 (ID 4855, 13UC-140 y 16UC-163, en

¹¹ Como el nuestro, pertenece al fondo conocido normalmente como del librero De Bure, hoy en la Chapin Library (véase Infantes, 1981: § VI) del que uso reproducción fotográfica.

¹² Aunque la argumentación de la crítica textual se basa ordinariamente en el análisis de los errores separativos, siempre se tuvo en cuenta la existencia de versiones diferenciadas; más reciente es la toma en consideración de la coincidencia reiterada de pequeñas variantes, en sí mismas insignificantes, pero en conjunto irrepetibles por mero azar, teorizada por Segre (1961) y aplicada sistemáticamente a la tipología de textos que nos ocupa en Beltran (1991).

Dutton, 1990-1991). Para el análisis de las variantes en estas impresiones me basaré en la edición crítica de María Isabel Toro (Urrea, 2012: 766-767, § 149, aparato en p. 1133, testimonios en pp. clxxxvii-cxcviii); avancemos que las escasísimas variantes entre una y otra edición son meramente morfológicas y no permiten saber de cuál pudo proceder. Trataremos de averiguar si el desconocido autor de nuestro pliego lo sacó de alguna de ellas o de los demás que lo incluyeron, pues fueron varios. El más antiguo debió ser el colombino 677.5 hoy perdido, pero identificable mediante una reimpresión del mismo modelo en el 678, de 1540-1543; por fortuna anda también en la parte conservada del 775, unos diez años posterior.

Hay algunos indicios del origen conjunto de todos los pliegos:

v. 10: tambien soy contento *13UC, 16UC* : yo consiento *678, 775, 1066*

v. 45: tambien le consiento *13UC* : lo consiento *13UC* : tambien soy contento *678, 775, 1066*

Difícilmente habrían coincidido ambas variantes en todos los pliegos sin un origen común, aunque los copistas y tipógrafos pudieron ser inducidos a confusión por los cambios en las vueltas del antígrafo de Urrea: «consiento» vv. 3, 18, 24 y 45, «contento» en v. 10, «tormento» en vv. 31 y 38¹³; de ahí que 775 fue inducido a error en el v. 24, donde introdujo «soy contento» en lugar de «yo consiento» como leen Urrea y el resto de los pliegos.

Además de estas variantes, 678 desplaza el v. 13 («aunque mi prouecho») a la posición 6, ampliando la primera estrofa a ocho versos y reduciendo la segunda a seis, y 1066 (nuestro pliego) anticipa en el v. 16 el que ocupa la posición 22 («querays consentir»), imprimiéndolo por tanto dos veces y ampliando injustificadamente la estrofa segunda a ocho versos. Este mismo pliego (678) y Urrea leen «sufrimiento» en el v. 45 (el penúltimo) donde 775 y 1066 leen «pensamiento». Esto sugiere que ni 1066 puede descender directamente de 678 ni este de un posible antecedente de 1066 con sus mismas características, pues no siempre sería fácil detectar el lugar del error y aún menos acertar con la solución correcta; sí sería posible la transmisión a través de pliegos afines a estos sin los errores detectados.

También 775 (cronológicamente anterior al nuestro) contiene lecturas que lo apartan de 1066. Recordemos que en la vuelta de la tercera estrofa, v. 24, dice «soy contento» en lugar del «yo consiento» del resto de los testimonios, incluido 1066. No resulta muy significativo el error de 775 en el v. 43 («safra» por «sufra»), aunque en este caso 1066 lee en solitario «sufrir», que pudiera ser una enmienda sobre esta errata. Más importante me parece la coincidencia del v. 19:

vos tal padescer *13UC, 16UC, 678* : vos tal plazer *775* : vn tal plazer *1066*

Como parece sugerir esta variante, aunque 1066 no pueda descender directamente de 775, sí lo podía hacer de un afín suyo perdido.

Menos documentado está otro villancico, «Si no te dueles, señora», que había aparecido como remate del pliego n.º 819 («Coplas nueuamente hechas de perdone vuestra merced. Con vn Romance de amor τ otros Villancicos»¹⁴); seguramente fue utilizado para

¹³ Sigo aquí la numeración de versos del original de Urrea; 1066 repite un verso fuera de lugar (el v. 24 en lugar del 16), incrementando el número, además de presentar otras anomalías que analizaré a continuación.

¹⁴ *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 65.

completar el último folio pues el resto del texto termina al final del recto; está fechado entre 1540 y 1543 en las prensas de Juan de Junta (Fernández Valladares, 2005: § 359). Junto a la composición anterior en el pliego, fue copiado durante el siglo XIX en el ms. 3881 de la Biblioteca Nacional de España (ff. 153^r-154^r) que perteneció a Usoz (Askins e Infantes, 2014: § 819). En este caso, la colación solo detecta pequeñísimas variantes entre los dos pliegos en los vv. 29 (esse *1066* : el *819*), 30 (no para *1066* : para no *819*), 34 (que *1066* : no *819*), 36 (la qual yo *1066* : yo la qual *819*), 39 (muera *1066* : mueran *819*) y 44 (hare *1066* : hacen *819*) y en todos ellos el ms. 3881 coincide con el pliego 819; considerando que 3881 copia además el poema anterior a este en el pliego, no cabe duda de que procede de él. Solo la precedencia cronológica da prioridad a 819.

Pasemos ahora a otro grupo de tres composiciones con un rasgo común, estar documentadas en el cancionero *Flor de enamorados*: «El pastor que tiene amores», «Pedirte quiere zagala» y «No me demandes carillo», que estudiaremos por este orden. Se trata de un importantísimo cancionero, «un excepcional y preciosísimo florilegio de la poesía anónima española en castellano y catalán, de fin de siglo XV y comienzo del XVI, [...] uno de los libros más raros de la bibliografía hispánica» cuyo ejemplar más antiguo, correspondiente a la edición de 1562, fue localizado en la Biblioteca Jagellonica o Universitaria de Cracovia y transcrito, con un estudio bibliográfico, por Rodríguez-Moñino y Devoto (1954: ix). El gran bibliógrafo español localizó ejemplares de ediciones datadas en 1601, 1608, 1612, 1626, 1645 y 1681 y hay noticias más o menos fidedignas de otras datadas en 1573, 1624 y 1647 (Rodríguez-Moñino y Devoto (1954: x-xxi y Rodríguez-Moñino, 1977-1978: § xxxvii); desde la de 1601 sale a luz con la atribución a Juan de Linares, pero ya estos estudiosos decían que «no estamos muy seguros de que esto sea así» (Rodríguez-Moñino y Devoto, 1954: xxiv).

Nuestro conocimiento de este cancionero depende hoy de Josep Romeu i Figueras (1972), que analizó el itinerario de cada uno de los poemas y demostró dos cosas fundamentales: una es la autoría, que ha de atribuirse hoy de forma incontrovertible al valenciano Joan Timoneda¹⁵; otra es la casi segura existencia previa de una edición valenciana perdida de 1556 cuya licencia exclusiva por seis años obtuvo. Al caducar esta debió de salir la edición barcelonesa de 1562, la primera conservada (Romeu i Figueras, 1972: 57-59).

«El pastor que tiene amores» figura en nuestro pliego, en el n.º 63 («Aquí comiençan siete obras muy graciosas y sentidas, a modo de dialogo pastoril. Hechas por vn gentil hombre. Entre muchos conocido el qual calla aquí su nombre. Si el metro ha de ser mordido»), publicado en la imprenta de Hugo de Mena, en Granada, en 1570¹⁶, y en este cancionero (*FE* ff. 123^v-124^r). Señalaba Romeu i Figueras (1972: 44) que «el graciós refrany [...] el trobo, en una adaptació molt lliure, a l'*auto de Naval y de Abigail*, atribuït a Lope de Rueda i representat a Sevilla pel Corpus de 1559. Contrafet a l'espíritual, el refrany de la *Flor* és a la *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*, escrita entre 1550 y 1575» y añadía que se encontraba, con menos estrofas, en el ms. Esp. 371 de la Bibliothèque Nationale de France; la noticia es inexacta pues lo que encuentro allí (f. 28^r-

¹⁵ Para una visión de conjunto de su obra, véase Beltran (2018a: 23-37), para una bibliografía, Rodríguez-Moñino (1951a).

¹⁶ Existe facsímil en *Pliegos... Cracovia*, n.º 22. Como observó Romeu i Figueras (1972: 44), se trata de un pliego de factura algo extraña, pues las cuatro primeras páginas, encabezadas por la rúbrica y cuatro figuritas, están ocupadas por un romance y dos sonetos sobre el mito de Hero y Leandro y las otras dos páginas, iniciadas también por una rúbrica y otras tantas figuritas, contiene poemas de tipo cancioneril.

29^r) es una paráfrasis con un estribillo de cuatro versos y tres estrofas glosadoras de siete. Es curioso que todas estas apariciones daten de hacia los años 60 y 70 del siglo, pues pone de relieve la actualidad de este sector de nuestro pliego. Ralph Di Franco me comunica la existencia de tres contrafacturas a lo divino¹⁷ y de una nueva versión en la Real Biblioteca, ms. II-644, 198^v que reescribe el estribillo («El pastor enamorado / quando al portalico ua / por siluos sospiros da») y lo desarrolla en una nueva glosa de tres estrofas.

Lo primero que cabe decir es que el poema ha de ser originario de Valencia pues la expresión «en el ganado esta» del verso segundo, equivalente en castellano a «con el ganado...», refleja la neutralización de las preposiciones «con» y «en» («amb» y «en» en los dialectos catalanes y en la norma lingüística) típica del habla valenciana. El resto de la colocación no ofrece resultados reseñables, pues apenas cambian algunas formas morfológicas; a veces estos cambios son coincidentes en *FE* y en el pliego 63, pero no siempre, por lo que probablemente ambos han tomado el texto del cancionero y es posible proponer la autoría de Timoneda. Romeu i Figueras (1972: 44) creía que esta parte del pliego 63 podía ser reimpression de alguno suyo hoy perdido, pues Timoneda fue un activo impresor de pliegos¹⁸; solo puedo apostillar que si bien otro de los poemas contenidos en 63 es común a *FE* («Despierta Juan por tu fe», *FE* 1562: f. 126^r-127^v) y solo uno, «Aunque, señora, me muero» (pliego 880), se integra en la tradición de los pliegos conocidos, el resto de los del pliego resultan frecuentes en los cancioneros impresos, manuscritos y musicales desde principios de siglo.

«Pedirte quiere, zagala» y «No me demandes, carillo» van seguidos, en este orden, en *Flor de enamorados* y el segundo es respuesta del primero (ff. 11^v-13^r); forman parte de un larguísimo debate entre «El galán» y «La galana» que ocupa los primeros 25 folios del volumen, pero se descontextualizan aquí; el segundo está contenido en los dos folios centrales del pliego (4^v-5^r) y podemos suponer que el primero, copiado en el verso del último folio, hubiese sido recuperado en un segundo momento como remate, pues separados y en este orden pierden su coherencia: «Pedirte quiere, zagala» es el anuncio de una petición formal de mano, rechazada por la amada en «No me demandes, carillo». Este tipo de debates era muy querido por los cancioneros tardíos, pues resultaban prácticos para las larguísimas veladas literario-musicales de los saraos (véase el *Sarao de amor* del mismo Timoneda en 1561, con los mismos protagonistas)¹⁹ y quizá fue sentido como extraño fuera de estos círculos con los que nuestro pliego, que se presenta como una colección de letras para cantar, sin duda se relaciona.

Nuestro pliego contiene solo las dos primeras estrofas de las tres de «Pedirte quiere, zagala», quizá para ajustar la página que queda completa con la canción (está en documentación única «En los tus amores»); para la que ahora nos importa, aparte de 1066 no encuentro otra documentación que *FE*, ff. 11^v-12^r. El pliego contiene tres variantes:

- v. 6: segun lo has remitido 1066 : s. tu le has *FE*
- v. 15: segun le veo y le vide 1066 : ya segun... *FE*
- v. 16: aborrido esta el zagal 1066 : aborrecido... *FE*

¹⁷ New York, Hispanic Society, ms. B 2486, fol. 187^v; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17951, f. 8^v y Lisboa, Biblioteca Nacional, Cod. 3071, f. 40^v. Debo esta información a un mail particular suyo, con datos procedentes de la *Bibliografía de la Poesía Áurea*.

¹⁸ Véase García de Enterría, estudio preliminar a *Pliegos... Cracovia*, 1975: 48.

¹⁹ Para la relevancia social de los saraos y sus repercusiones en la creación de una poesía de entretenimiento, véase Beltran (2016: 120-124) y Beltran (en prensa).

Tras el análisis del poema precedente, y ante la insignificancia de estas variantes, creo que podemos dar por segura la derivación de este pliego respecto a *Flor de enamorados*.

«No me demandes, carillo», al revés de los poemas anteriores, es uno de los más divulgados del cancionerillo, pues lo encuentro además en el pliego perdido n.º 677.5 (del fondo de Hernando Colón), en el n.º 678 (ca. 1540-1543)²⁰, 834 («Chistes de muchas maneras nueuamente compuestos: con vn villancico al cabo que dize: no me demandes carillo», ¿ca. 1540-1550?)²¹, 882 (ca. 1560-1565)²², 883 (1564?)²³, y en el nuestro, que pudiera ser el más tardío (ca. 1560-1575), así como en *Flor de enamorados* (1562: ff. 12^r-13^r). El texto conservado en el pliego n.º 775 (1550 o algo posterior)²⁴ resulta acéfalo por la pérdida del bifolio central y empieza en el v. 29. Aparece además en un manuscrito, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 5602, f. 27^v (antes de 1554²⁵, Marino, 2018: 157-158, § 31) con esta misma glosa. El estribillo fue objeto de una glosa de tono mucho más cortés en el ms. II 531 de la Real Biblioteca de Madrid, f. 24^r (ca. 1580)²⁶.

Por su tema y tono rústico ha sido aceptado en las antologías de poesía tradicional, aunque lo tengo más por un villancico paródico. La glosa que figura en todos estos testimonios es una mofa descarnada de las pretensiones del zagal enamorado, expresivamente un tanto dulcificada (sobre todo por el uso del vocabulario cortés) en la glosa del ms. II 531. Nótese por fin que tiene una cronología muy centrada en el segundo tercio del siglo XVI.

Por variantes manifiestas, ni el ms. 5602 ni la coetánea *Flor de enamorados* parecen estar en el origen de la tradición. El primero contiene las siguientes lecturas particulares:

- v. 8: no tengas tal fantasia 5602 : osadia
- v. 50: no quiero tomar afan 5062 : consuelete el rabadan

Dado que todos los demás testimonios coinciden en ambos puntos, caso que dependieran de un antígrafo como el ms. 5602 debería existir un testimonio interpuesto responsable de estas innovaciones.

Curiosamente, si lo comparamos con los dos poemas precedentes, *FE* está aún más lejos de ser un posible antígrafo, como se puede juzgar:

- v. 16: ni de mi aguardes el si *FE* : pues no hazes para mi
- v. 33: de tu loca enterqueria *FE* : aunque causas cada dia
- v. 34: no quiero tomar afan *FE* : las penas que no te dan
- v. 50: no quiero tomar afan *FE* : consuelete el rabadan

²⁰ *Pliegos... Madrid*, vol. 1, n.º 38.

²¹ Ed. Castañeda y Huarte (1929: n.º 15) y *Pliegos... Madrid*: vol. 4, n.º 140. La única adscripción razonada de fecha que le conozco la dan estos autores («Por sus coincidencias tipográficas con Lo Caualler y algunos otros libros valencianos del segundo tercio del siglo XVI, impreso en Valencia antes de 1550», xvii (§ XV) y es mantenida por Frenk (2003: 1818) (bibliografía, s. v. «Chistes...»).

²² *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 68.

²³ *Pliegos... Praga*, vol. 1, n.º 18.

²⁴ *Pliegos... Morbecq*, n.º X.

²⁵ Marino (2018: 15-33). La adscripción de la fecha me parece enteramente fiable.

²⁶ Ed. Di Franco, Labrador Herráiz, Zurita (1989: 62-63, § 140). Para la fijación de la fecha véase Di Franco, Labrador Herráiz, Zurita (1989: xxi-xxii).

Por si el conjunto de estos versos no fuera testimonio suficiente, he de añadir que en *FE* falta toda la estrofa quinta (vv. 37-44). Para convertirse en la fuente de la tradición conocida habría necesitado por tanto una intervención profunda.

Algunos testimonios, seguramente para ajustar la cuenta del original, han suprimido en algunos puntos los versos de vuelta: 834 lo hace en las estrofas 4 y 5 (vv. 35-36 y 43-44), 678 y 775 lo hacen en la última estrofa (vv. 51-51) pero cualquier cajista sería capaz de resolver este problema que, por la diversa longitud de la estrofa y por ser su contenido obvio, salta literalmente a la vista. También sería muy fácil de enmendar la repetición del v. 8 en 882, que amplía la estrofa a sus anómalos nueve versos. No tendré por tanto en cuenta estas particularidades ni otras variantes menores de alguno de los testimonios.

Tampoco puede representar al antígrafo el pliego n.º 775 por la inversión de los personajes en los versos 37-38:

de mi *madre* soy querida 775 : padre
de mi *padre* muy amada 775 : madre

En estas condiciones los testimonios más coherentes con el conjunto de la tradición, de la que apenas se apartan en unos pocos elementos marginales (algún cambio léxico o morfológico) serían 678, 834, 882 y 883; teniendo en cuenta que el primero es seguramente el más antiguo y que repite además el contenido de un pliego que ya fue poseído por Hernando Colón, habría que considerar 678 como el origen de la tradición conocida. Prueba de esta solidez sería también la escasez de variantes en el cancionero manuscrito 5602, que copia en otras ocasiones poemas largamente difundidos por la imprenta.

Esta conclusión, sin embargo, choca casi frontalmente con la inserción de este poema y el anterior en el largo debate entre «El galán» y «La galana», evocados además en el v. 27: «no te fies en ser galan», presente en todos los testimonios. No podemos olvidar que el más antiguo ejemplar conservado de *Flor de enamorados* no pertenece a su primera edición y esta debió ser distinta de la más antigua hoy conservada²⁷; por otra parte, estos dos poemas aparecen en medio de la serie; resultaría difícil justificar que hubiesen podido ser tomados de una tradición anterior para insertarse con propiedad en un lugar ya avanzado de su desarrollo y, sobre todo, que encajasen tan a la perfección en un debate coherente con un desarrollo argumental trabado. Ahora bien, si nuestro primer pliego puede datar de 1540, con el precedente de otro que contenía también «No me demandes carillo» y había sido adquirido por Colón, resulta difícil que remontara a cualquier publicación de Timoneda, aunque no imposible. Este debió nacer hacia 1518-1520 y en 1541 se documenta su casamiento con la profesión de curtidor; su primera mención como librero es de 1547 pero esto no impide que desde mucho antes hubiera puesto en práctica una vocación de creador, refundidor y editor de poesía que desarrolló hasta convertirla en profesión. ¿Pudo comenzar antes de 1539? Con una veintena de años no es descartable, pues tenía medios de fortuna, pero no tenemos noticias de publicaciones suyas hasta 1553²⁸. ¿Sería este debate poético entre «El galán» y «La galana» una obra de juventud? Desde luego el esquema (como había observado Romeu i Figueras, 1972:

²⁷ Varios de estos casos fueron analizados en Beltran (2018a: 76 y 86), pero hay algunos más.

²⁸ Para el perfil biográfico, Romeu i Figueras (1972: 53-54), para su bibliografía, Rodríguez-Moñino (1951a: 13-45). Si fuera cierta la noticia de una edición de *Flor de enamorados* en 1533 (Rodríguez-Moñino 1962-1967: 34), sería posible la relación que propongo, pero habría que adelantar la cronología del autor.

51-52) le era caro en cuanto lo volvió a utilizar en el *Sarao de amor* de 1561. Creo que lo más prudente en estas condiciones es dejar el problema en suspenso a la espera de más datos o de indicios más seguros.

Asociado en su transmisión con varios de los poemas estudiados es «Páseme por Dios barquero» (Lambea, 2000: s. v.), pues aparece en los pliegos 677.5, 678, 882, 883 y 1066. A juzgar por su rúbrica debió estar también en el número 775; aunque su descripción («cuentan como vn hombre *que* venia muy penado de amores rogaua a vn barquero que le passasse el rio») puede referir a cualquiera de las glosas, y aún cuando la pérdida de sus hojas centrales nos dejó sin su texto, lo más probable es que coincidiera con los demás pliegos. Anterior a todos ellos hubo de ser la compilación del *Cancionero musical de Palacio* (ff. 232^r, Romeu i Figueras, 1965: § 337, Dutton, 1990-1991: ID3619, MP4-300) donde este estribillo recibe una glosa diferente y música de Escobar; por las fechas en que se publican la mayoría de los pliegos, esta última la volvemos a encontrar con la misma melodía pero reducida a su primera estrofa en el *Cancionero musical de Elvas* (ff. 95^v-96^r, Dutton, 1990-1991: EH1-57), inmediatamente después de «Romerico, tú que vienes». Quizá coetáneo suyo sea el *Cancioneiro musical de Lisboa* (Lisboa, Biblioteca Nacional, Coleção Ivo Cruz, ms. 60, ff. 39^v-40^r, Dutton, 1990-1991: LN1-25)²⁹ que de esta misma glosa copia solo la mudanza de la primera estrofa. Con su melodía había de cantarse una de las composiciones del *Cancionero de Navidad* de Francisco de Ocaña (1957: 35), «Abrasme, por Dios, portero», contrafactura suya³⁰. De su éxito en Portugal es prueba también la nueva glosa de dos estrofas en castellano que al estribillo dedicó Pedro Andrade Caminha (1898: 239-240, § 256); este pasó también a América, donde fue insertado por González de Eslava en su ensalada *La flota* (1877: 268). En el cancionero tradicional hay otros varios estribillos que pueden considerarse variantes suyas (Frenk, 2003: § 947-949, además de 951 que es el nuestro); el motivo poético del barquero se incorporó al folklore, donde se conservan interesantes reminiscencias (Cea Gutiérrez, 1978: 20-23; Pedrosa, 1998: 190-191).

La glosa de MP4 puede ser el germen de la que nos han transmitido los pliegos³¹. Esta presenta al barquero también enamorado («esta triste cadena / tiene preso mj navio») ³², atendiendo la petición del sujeto lírico de pasarle al otro lado del río, «que desa parte se falla / descanso de mjs tormentos / y en aquesta la batalla /de mjs tristes *perdimjentos*» (conceptos repetidos con variaciones en la estrofa siguiente, la tercera); en la cuarta estrofa, el barquero intenta excusarse con su propia pena, provocando una nueva petición que se prolonga durante las estrofas quinta y sexta. Cabe decir que las estrofas segunda y tercera presentan cierto paralelismo interno, lo mismo que la quinta y sexta, quién sabe si huella de una glosa anterior paralelística en estilo tradicional³³.

²⁹ Se puede ver en <<http://pemdatabase.eu/image/73844>> perteneciente al proyecto *Portuguese Early Music Database* [fecha de consulta: 27/03/2021].

³⁰ Puerto Moro (2010, n.º XXX) estudia un testimonio tardío que puede derivar de un pliego navideño perdido con una composición que empieza «Ábrasnos tú el portero».

³¹ Me atengo aquí exclusivamente al posible encadenamiento entre los poemas; un análisis detallado de las glosas puede verse en Sanmartín Bastida (2006) y en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, cap. 3).

³² En todos los testimonios excepto, como he dicho, en el caso de Pedro Manuel de Urrea, transcribo reproducciones facsimilares o fotográficas del ejemplar original; en este caso puede verse la magnífica edición de Romeu i Figueras (1965).

³³ El uso de reescribir glosas tradicionales en otras asimilables al estilo cortés está documentado en una de las canciones más famosas del manuscrito, véase Pedrosa (1999) y Beltran (2009a).

La glosa de los pliegos que vamos a estudiar parece haberse inspirado en esta, pues contiene también un diálogo, aunque más desarrollado, entre el barquero y el caballero enamorado, que encarecen sus respectivos dolores; la de los pliegos es mucho más larga (12 estrofas) y más compleja: la petición del caballero se extiende a lo largo de tres estrofas, como en MP4, pero la respuesta del barquero (una sola estrofa en MP4) es de siete, desarrollando su pena de amor antes apenas esbozada en la metáfora de la cadena; el poema se cierra con dos estrofas de réplica del caballero que, a diferencia del manuscrito, ya no insiste en pasar el río, sino en compartir el sufrimiento. La glosa de los pliegos, aparte de más sofisticada y compleja, es también más abstracta: si en la primera el río parece físico, como en el estribillo, en la glosa impresa se incita al barquero a que «pasemos los dos / estas aguas de amargura»; las estrofas segunda y tercera parecen una amplificación de la primera del manuscrito. En conclusión, la glosa impresa parece un desarrollo de la cantada que amplifica la introspección sentimental y acentúa su carácter cortés y su sofisticación psicológica y lingüística; se encuentra por tanto aún más alejada que la musical de la simplicidad expresiva del estribillo.

Otra glosa distinta es la que contiene el pliego n.º 803 (Paris, Bibliothèque Nationale, Yg 93, ca. 1515-1519)³⁴, rúbrica «Coplas de vnos tres pastores Martin τ Miguel τ Anton con otras de Alegre fuy. τ otras de pasesme por dios barquero», antaño ciegamente atribuido antaño a Rodrigo de Reinosa³⁵. Es posible que esta se parezca más a una hipotética glosa tradicional precedente cuyas huellas perduran todavía en la canción infantil «Al pasar la barca»³⁶, pues aparece puesta en boca de una mujer: «Por las señas que me daua / dixome vn escudero / que passaste vn cauallero / el qual mucho me penaua»; sin embargo, la adaptación a la estética cortés es tan completa que no falta la alusión a un amor de oídas («es tan fuerte la querella / que me queda en conoscelle...»). La multiplicación de las glosas es consecuencia del gran éxito que hubo de tener el estribillo, de ahí también su proliferación en cancioneros musicales y pliegos, con especial mención de este cancionerillo cantable.

Superada ya esta larga, pero necesaria, presentación del tema, vamos a analizar la transmisión de la glosa que nos ocupa; ante todo he de observar que la variación textual es mínima y casi siempre irrelevante. Yo llamaría en primer lugar la atención sobre lo que más bien me parece una curiosidad: el tercer verso del estribillo «duelete del amor mio» tiene esta forma en 1066 y en EH1, pero MP4, LN1 y el resto de los pliegos (803, 678, 882 y 882) leen «dolor»; dado que ambos términos son sinónimos en la jerga poética cuatrocentista (y siguen siéndolo, quizá menos obsesivamente por una diversa orientación de la técnica compositiva, en la petrarquista), el cambio de uno por otro en los diversos testimonios puede ser fruto de correcciones individuales y quizá la preferencia por «amor» (menos artificioso) es fruto de las nuevas corrientes que entonces se estaban imponiendo, menos atentas a la pulsión autodestructiva del amor cortés.

Para el resto solo merecen ser mencionadas tres variantes, dos de ellas redaccionales:

- v. 59: tu dolor muy propio es mio 1066 : estoy riberas de rio 882, 883 : esto 678
- v. 66: pues tu dolor es el mio 678, 1066 : tu dolor muy propio es mio 882, 883
- v. 74 (rúbrica): El amador 1066 : El llamador 678, 882, 883

³⁴ Véase Fernández Valladares (2005: § 99) y Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, facsímil y § XVII)

³⁵ Por completo carente de verosimilitud, como pone de manifiesto Puerto Moro (2010: 339-340) y de nuevo en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, cap. 3).

³⁶ Para la contextualización histórica y el sentido de este tópico véase Beltran (2020a).

El último evoca la mala lectura de algún antígrafo con la forma palatalizada del artículo, «Ell amador»; aunque la retrocesión a la forma original no es imposible para quien esté mínimamente familiarizado con la lengua del siglo XV, quizá no resultara tan sencilla para un mero tipógrafo. El cambio del v. 66 puede interpretarse como una banalización del verso de vuelta de esta sección (de ahí quizá la coincidencia de 678 y 1066), y la recuperación de su forma estándar en el v. 59 podría ser también fruto del despiste (o de la hipercrítica) de un tipógrafo que prefiriera repetir aquí la vuelta de las estrofas anteriores, sin advertir que esta cambia diversas veces a lo largo de la composición. Si consideramos todas estas variantes conjuntamente, hay que decir que o bien el compilador de nuestro cancionerillo tenía una notable inventiva, o bien actuó en este poema con notable libertad; o bien, sencillamente, que refleja una tradición textual distinta a la del resto de los pliegos.

Nos quedan dos poemas de los que el n.º 1066 resulta ser el único testimonio conocido: «Cómo te va en amores» y «En los tus amores»; la convención permite atribuírselos al anónimo editor o compilador del pliego, aunque a título personal lo considero algo arriesgado. Joan Timoneda, en su *Rosa de amores* incluyó un romance que comienza «Por la ribera de Turia» al que no se conocía otra impresión y, con este mismo derecho, podríamos considerarlo obra suya si no fuera porque Antonio Rodríguez-Moñino encontró un curioso cancionerillo manuscrito copiado por Durán a partir de una impresión perdida auspiciada por el mismo Timoneda donde se atribuye a un tal Pedro Hurtado, del que conocemos al menos dos impresos conservados³⁷ y, por ende, no es fácil considerarlo un pseudónimo. Por otra parte, no es infrecuente que los editores de pliegos (como los de cancionerillos y romanceros en volumen, y como el mismo Timoneda) actúen más como compiladores que como autores, por lo que prefiero pronunciarme con la máxima reserva.

Recogiendo las diversas hipótesis que han ido emergiendo sobre la vinculación de estos pliegos a una tradición anterior, los resultados son de gran complejidad. Como corresponde a una colección de letras para cantar, enlaza firmemente con los mejores cancioneros musicales de tipo cortesano que conocemos (*Palacio, Segovia, Elvas, Lisboa*), los dos primeros de ya notable antigüedad, los otros dos coetáneos o poco anteriores; por otra parte, por los rasgos lingüísticos de «El pastor que tiene amores» y el engarce de los otros dos poemas con el debate en el «Zagal y la Zagala» de Timoneda, enlaza sin lugar a dudas con las nuevas modas de letras para cantar que irradiaron de Valencia, con sus guiones para saraos que este autor tanto cultivó. Lo mismo que en los cancioneros musicales, nuestro cantor omite la autoría de los textos; en los pliegos suele producirse este mismo fenómeno aunque en otras ocasiones incurren en atribuciones prestigiosas y disparatadas como la del famoso «Villancico a tres fijas tuyas» de un Santillana apócrifo (Frenk, 1962). Desde el punto de vista literario, apela a la autoridad de los que sin duda eran los poetas más respetados hasta la irrupción del petrarquismo, Encina y Urrea, referentes obligados para toda la poesía en octosílabos antes de la adaptación de este verso a la ética y estética petrarquista que, a pesar de valiosos intentos tempranos como los de Boscán y Hurtado de Mendoza, no se habría de lograr plenamente hasta los tiempos de Cervantes, Lope o Góngora. La inclusión de poemas en documentación única o poco divulgados acredita por otra parte que su compilador tenía capacidad de captación o de composición más allá de los clásicos consagrados.

³⁷ Véase la descripción en Rodríguez-Moñino (1977-1978: vol. 1, 530-531, § XLII) y el estudio del caso en Beltran (2018a: 103-105).

Si la filiación musical y poética de estos poemas resulta clara, la fuente que pudo haber usado no parece identificable excepto en el caso de Timoneda y su entorno. El pliego que más se le aproxima es el n.º 775, por su peculiar versión de un villancico de Juan del Encina y por la coincidencia de cinco composiciones; le sigue 678, con el que comparte cuatro. La desgraciada pérdida del bifolio interior de 775 hace que solo podamos colacionar el texto de dos y parte de otra y el material resultante no permite fijar un vínculo claro de dependencia; la cronología de los dos, quizá coincidente, tampoco ayuda, pero da prioridad a 678 o a un modelo afín para los cuatro poemas compartidos. Más lejanos quedan el par formado por los pliegos 882 y 883, a pesar de sus cuatro composiciones compartidas, que, además, resultan también coetáneos de 1066. Si no podemos dar prioridad a ninguno de ellos en la difusión de estas obras, sí nos permiten asegurar que nuestro pliego acoge composiciones muy de moda en su momento; la corrección de los textos que incluye permite también valorar en un nivel alto la capacidad de revisión y enmienda de nuestro compilador.

Como hemos podido ver, este cancionerillo de letras para cantar contiene una muestra estimable, aunque muy reducida, de un tipo de poesía en arte menor que estuvo muy de moda durante todo el siglo XVI y se impuso en el XVII. De gustos eclécticos, reúne villancicos en estilo tradicional y cortés, de tono ligero, como tantos que habían inundado los cancioneros desde los inicios del siglo hasta mucho después del final del período áureo, y empareja autores (o medios de producción) que van del más añejo estilo cortés al tradicional de los músicos. En algún caso («El pastor que tiene amores») se aproxima al género pastoril tal como emergió en nuestra literatura después de *Los siete libros de la Diana*, alineándose cronológicamente con los primeros ensayos de Timoneda (Beltran, 2018a: 43-51), su primer representante (Suárez Díez, 2016).

El tópico de estudiarlos a la luz de la cultura popular y la escasa atención concedida a los pliegos del siglo XVI desde el punto de vista de la historia musical y poética justifica que apenas se haya prestado atención a este tipo de cancionerillos, cuyo precedente más cualificado sería el pliego n.º 92: «Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos. para cantar la gloriosissima noche de nauidad a los maytines...»³⁸, de tema religioso (n.º 431) y origen sevillano, datado hacia 1516-1518 (Martín Abad, 2001: § 1194); las celebraciones navideñas, enlazadas desde mucho antes con el nacimiento del drama sacro, jugaban un papel importante en la corte (Knighton, 2001: 160). Salvando la diferencia en el apellido (que pudiera deberse a una mera errata), este Cristóbal de Pedraza quizá pueda ponerse en relación con una larga dinastía de músicos (también originarios de Sevilla) que se prolongó hasta muy entrado el siglo XVII (Ruiz Jiménez, 1995); de entre ellos yo destacaría a un Juan Peraza que en 1546 era intérprete de chirimía al servicio del Duque de Calabria y su esposa Mencía de Mendoza (Schwartz, 2001: 298): estando al servicio de la catedral de Toledo suscribió con su nombre el cancionero, sin partituras, pero muy rico en este tipo de poesía, que se conserva en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (Rodríguez-Moñino, 1962b). Un modelo de cancionero dominado por las letras para cantar (villancicos y romances) que se vuelve frecuentísimo durante el siglo XVII (Beltran, en prensa) y cuyo contenido es muy afín a pliegos como el que estudiamos.

Convendría hacer un balance de los pliegos del siglo XVI que se identifican como obra de músicos o como letras para cantar, pues desde fines de siglo se consolida el hábito

³⁸ *Pliegos de... Oporto*, n.º 7. Hubo una edición no venal de este pliego como regalo navideño por Antonio Pérez Gómez (Murcia, 1962).

de imprimir el texto de las que se interpretaban en las grandes celebraciones musicales de las capillas más acreditadas (Subirá, 1962; Villanueva, 1994; Laird, 1997; Ezquerro Estaban, 1998; Marín, 2000; Marín López y Torrente, 2000; Torrente, 2009; Bègue, 2013; Llergo Ojalvo, 2017), pero carecemos de datos de conjunto para la época que nos ocupa. El pliego de Cristóbal de Pedraza resulta en este contexto una reliquia valiosísima, pero una búsqueda completa del repertorio impreso (por otra parte muy fácil de llevar a cabo)³⁹ podría aportar muchos datos al respecto.

No menos representativo resulta este pliego desde otro punto de vista, el del desarrollo de la poesía castellana del siglo XVI. Al repasar las historias de nuestra literatura se observa un vasto vacío entre la primera edición del *Cancionero general* (1511) y la de las obras de Garcilaso y Boscán (1543) que parece haber sido ocupado exclusivamente por las reimpressiones de la compilación de Hernando del Castillo, pero ¿no se escribió más poesía en este largo tercio de siglo? Algunos estudiosos han revalorizado grandes creadores en octosílabos antes menospreciados como el Almirante, Castillejo o Juan Fernández de Heredia, otros han tratado de tender puentes entre los dos períodos (Beltran, 2017) fijando los parámetros de la poesía que entonces se producía y valoraba en la corte (Beltran, 2018b y 2018c), a menudo de muy escasas pretensiones culturales. Sorprendentemente, esta coincide con el tipo de obras que encontramos en los cancioneros musicales y en los pliegos sueltos: romances y, sobre todo, sus glosas, canciones cortesas y villancicos, siempre en un tono menor, retóricamente dominados por el lenguaje cortés, el equívoco y la voluntad de entretener, entretejidos a menudo con estribillos y villancicos de tradición musical (Beltran, 2020b). Es en este contexto donde quizá sería fructífero encuadrar desde el punto de vista de la historia poética del primer renacimiento el llamado *Cancionero de Velázquez de Ávila* (pliego n.º 629, Rodríguez-Moñino, 1951b), el *Espejo de enamorados* (pliego n.º 870, Rodríguez-Moñino, 1951c) o el de Juan de Molina (pliego n.º 369.5), que merecieron el honor de una digna publicación, pero solo el último fue objeto de una mínima aproximación histórico-literaria: «En el desierto que se extiende entre el *Cancionero general* y Garcilaso nos brinda un oasis donde reposar un momento» (Asensio, 1952: xxii, véanse además las pp. xvi-xxiv). Me pregunto si no podríamos localizar en estos y otros cancionerillos en pliegos un vector de evolución de la poesía castellana: al fin y al cabo, la imprenta dotó de un canal barato y eficaz a la viejísima costumbre de difundir los versos mediante cuadernos manuscritos (Beltran, 1995 y 2009b), que pronto se adaptaron al pliego (Beltran, 2005-2006).

En los ambientes especializados no es ningún secreto la importancia de los llamados «pliegos cultos» (los hay hasta en latín, Martín Baños, 2012, Mendoza Díaz-Maroto, 2000: 73) y «pliegos literarios» (Mendoza Díaz-Maroto, 2000: 73-81), pero creo posible y deseable incluirlos entre los testimonios vivos de la poesía que entonces se producía y consumía entre las clases ilustradas y tratar de establecer la vinculación de los pliegos poéticos de, al menos, una parte del siglo XVI con la poesía que entonces se producía; algunos estudios en este sentido resultan cada vez más estimulantes. No fue muy eficaz la llamada de atención sobre un pliego autorial de Jorge de Montemayor (Dupont, 1973, véase Montero, 2009: 712), pero recientemente se ha incidido, por ejemplo, en los pliegos de Lope de Vega (Ruiz Pérez, 2013). Al plantearse «el desarrollo de formas de mediación e intervención crítica destinadas a encauzar de algún modo la lectura de los textos

³⁹ Creo que se ha usado muy poco el útil «Índice de tonos para cantar y bailes» que se incluyó en Rodríguez-Moñino (1997: 985), aunque resultaría también muy fácil un repaso completo de las rúbricas en este repertorio; véase para el interés de estas menciones Ros-Fábregas (1993).

poéticos, en particular de aquellos difundidos como impresos» y «la estrecha relación por aquellos años entre poesía e interpretación musical» (Montero, 2004: 83 y 87 y Montero, 2009), no siempre tenemos conciencia de que, además de «satisfacer las necesidades de entretenimiento del público burgués», de llevar a término «la apropiación cancioneril» o de establecer «auténticos puentes entre la “alta” y “baja” cultura» (Puerto Moro, 2020a: 316 y 317), que todo esto sucedió, el pliego, por su facilidad de impresión y bajo coste, pudo funcionar también como medio autorial de difusión poética entre el creador, sus mecenas y sus lectores (hay material sobre este tema en Di Stefano 2014) o receptores inmediatos, o entre los ejecutantes de música de entretenimiento y el público (no siempre y casi con seguridad no prioritariamente callejero) al que destinaban el espectáculo.

Al lado de la relación de «autores galantes intermedios» como los que inventarió Laura Puerto Moro (2019) habría que tomar también en consideración los autores altos o muy altos (de Juan de Encina, Bartolomé de Torres Naharro o Garci Sánchez de Badajoz a Pedro de Padilla, Jorge de Montemayor o Cristóbal de Castillejo, por citar solo algunos de los que pudieron intervenir en la impresión), aunque todos ellos vengán flanqueados por vates populares como Mateo de Brizuela, los «privados de la vista corporal» como Cristóbal Bravo, Gaspar de la Cintera o Francisco de Godoy y por personajes como Alfonso de Toro «coxo», que serían los que, por la cercanía a sus autores y difusores en los tiempos de la primera erudición, habrían de forjar a la postre la imagen hoy dominante de lo que en (en realidad no) fue en sus primeros momentos el pliego suelto. Creo que hemos hecho mal también al dejar en el tintero a autores de condición menos fácil de determinar como Rodrigo Osorio, Luis de Peralta, Francisco Marquina, Ginés Pérez de Hita, Juan de Leiva, Juan Sánchez Burguillos, Joan Timoneda o Feliciano de Silva (que, aun habiendo sido popularísimos, de ningún modo podían representar la cultura popular), por no hablar de los destinatarios ilustres como una hermana del Duque del Infantazgo, el Duque de Arcos o el de Nájera a los que no pocos de nuestros autores se atreven a invocar (Di Stefano, 2014 y Puerto Moro, 2020b). No todo en el pliego fue poesía popular y (exceptuada la irrupción ya tardía del canon petrarquista) conocemos demasiado mal la producción de la primera mitad de siglo como para despreciar esta fuente de información. Recordaré para terminar que el tipo de poesía que aquí hemos estudiado es el mismo que el admirado renacentista Juan de Valdés recomendaba como modelo de lengua y que uno de sus ejemplos, a la postre, lo conocemos exclusivamente a través de un pliego suelto (Pérez Priego, 2000; Beltran, 2018b); y subrayaré, con palabras de Maxime Chevalier (2000: 336), que «cuando reproduce, aclara y admira las coplas de motes que conoció en sus tiempos de cortesano, Valdés [...] declara que le gustaron estas coplas, explica por qué le gustan y las recomienda a la atención de los inteligentes [...]. Además —obsérvese bien— no se arrepiente por haber gustado de estos versos ligeros».

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso (1956): *Antología de la poesía española: poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos. Segunda edición con la colaboración de José Manuel Bleca (1964), Madrid, Gredos.
- ASENSIO, Eugenio (ed.) (1952): Juan de Molina, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, Valencia, Castalia.
- ASKINS, Arthur L.-F. e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo.
- ÁVILA, Francisco (1616): *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte*, Barcelona, Sebastián Comellas.
- BÈGUE, Alain (2013): «“Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío», *Criticón*, 119, pp. 99-126. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.625>
- BELTRAN, Vicenç (1991): *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre. Edición crítica con un estudio de su transmisión textual*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1995): «Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- BELTRAN, Vicenç (2005-2006): «Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del *Cancionero General*», *Incipit*, 25-26, pp. 21-56.
- BELTRAN, Vicenç (2009a): «Tradicón, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Critica del Testo*, 12, 1-2, pp. 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2009b): «Tipología y génesis de los cancioneros: del “Liederblatt” al cancionero», en *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Furio Brugnolo e Francesca Gambino (eds.), Padova, Unipress, I, pp. 445-472.
- BELTRAN, Vicenç (2016): «La *Primera parte de la Silva de varios romances*», en *Primera parte de la Silva de varios romances (...)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016, pp. 9-137.
- BELTRAN, Vicenç (2017): «La poesía española en la antesala del petrarquismo. Soria y los Soria», en *De lagrymas faziendo tinta... Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Virginie Dumanoir (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 165-191.
- BELTRAN, Vicenç (2018a): «Timoneda y sus *Rosas de romances*, en Joan Timoneda, *Rosas de romances. I. Rosa de amores. Rosa gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 1-323.
- BELTRAN, Vicenç (2018b): «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, Christoph Strosetzki et al. (ed.), Berlin, De Gruyter, II, pp. 26-59. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110450828-003>
- BELTRAN, Vicenç (2018c): «Un cancionerillo jocoso o *casi burlesco* (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, A. Zinato y P. Belloni (ed), Caeterio suave, 17, Como-Pavia, Ibis, pp. 93-124.
- BELTRAN, Vicenç (2020a): «*Chanson de femme*, folklore y mito», en *Los motz e-l so afinant. Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Meritxell Simó (ed.), Roma, Viella / IRCVM, pp. 13-33.
- BELTRAN, Vicenç (2020b): «“Rodrigo Osorio sobre dos coplas que se hallaron al señor don Jorge Manrique en el seno quando lo mataron”. Un nuevo testimonio manriqueño», *Lectura y Signo*, 15, pp. 141-162. DOI: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i15.6470>

- BELTRAN, Vicenç (en prensa), «Romances y ministriles», en *VI Congreso Internacional de Romancero*, Universidad Complutense de Madrid (25-27 noviembre 2019), actas en prensa.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009): *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CALDERÓN, Manuel (1999): «Los villancicos de Juan del Encina», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.). Salamanca, Universidad, pp. 293-316.
- CAMINHA, Pero de Andrade (1898): *Poesias ineditas*, J. Pribsch (ed.), Halle, Max Niemeyer.
- Cancionero de Nvestra Señora: en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos. Aora nueuamente añadido* (1591): Barcelona, Viuda de Hubert Gotart.
- CASTAÑEDA, Vicente y HUARTE, Amalio (1929): *Colección de pliegos sueltos, agora de nuevo sacados, recogidos y anotados*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983): *Seis pliegos poéticos barcelonenses desconocidos, c. 1540. Estudio bibliográfico de...*, Madrid, El Crotalón.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1978): *La canción en Llanes*, Salamanca [edición del autor].
- CHEVALIER, Maxime (2000): «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin Hispanique*, 102, pp. 333-338. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.2000.5046>
- DI FRANCO, Ralph, LABRADOR HERRAIZ, José J. y ZORITA, C. Ángel (1989): *Cartapacio de Fco. Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014): «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado». *Revista de poética medieval*, 28, pp. 211-224. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2014.28.0.53204>
- DUPONT, Jean (1973): «Un “pliego suelto” de 1552 intitulé: “Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor”», *Bulletin Hispanique*, 75, pp. 40-72. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1973.4096>
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- [ENCINA, Juan del] (1496): *Cancionero de las obras de Juan del enzina*, Salamanca, s. i. (reimpresión facsimilar de E. Cotarelo. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928 y de esta en Madrid, Real Academia de la Lengua, 1989).
- ENCINA, Juan del (1996): *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.) (1998): *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces. Estudio y edición*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució «Milà i Fontanals» / Departamento de Musicología.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012): «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21, pp. 87-131.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, PUERTO MORO, Laura y MAHIQUES CLIMENT, Joan (en prensa): *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en Bibliotecas de Francia. Estudio bibliográfico y literario y edición facsímil*, México - Madrid, Frente de Afirmación Hispanista / Fundación Menéndez Pidal. 2 vols.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1989): *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

- Flor de enamorados: Cancionero llamado Flor de Enamorados, sacado de diuersos auctores agora nueuamente por muy linda orden copilado* (1562), Barcelona, Claudi Bornat.
- FRENK, Margarita (1946): *La lírica popular en los siglos de oro*, México, Universidad Nacional Autónoma.
- FRENK, Margit (1958 ed. 2000): «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, pp. 301-334, hoy en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 413-447. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v12i3/4.1364>
- FRENK, Margit (1962): «¿Santillana o Suero de Ribera?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, p. 437. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v16i3/4.1454>
- FRENK, Margit (1966): *Lírica hispánica de tipo popular*, México, Universidad Nacional Autónoma, segunda edición *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1977.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- GARVIN, Mario (2004): «Las coplas de Antón, el vaquero de Morana: transmisión y difusión», *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (eds.), Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, pp. 135-144.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (1980): *Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos*, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán (1877): *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Joaquín García Icazbalceta (ed.), México, Antigua librería Portal de Agustinos.
- GRIFFIN, Clive (1991): *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- INFANTES, Víctor (1981): «Un volumen viajero de pliegos impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. de Bure», *Studi Ispanici*, 6, pp. 9-21.
- INFANTES, Víctor (1999): «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Universidad, pp. 83-100.
- KNIGHTON, Tess (2001): *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LAIRD, Paul R. (1997): *Toward a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor (ed.) (1994): *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- LAMARCA, Montserrat (2015): *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- LAMBEA, Mariano (2000): *Íncipit de poesía española musicada ca. 1455-ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017): *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARÍN, Miguel Ángel (2000): «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVIII-XVIII)», *Revista de Musicología*, 23, pp. 103-130. DOI: <https://doi.org/10.2307/20797635>
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, y TORRENTE, Álvaro (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger.
- MARINO, Nancy (2018): *El «Cancionero de la corte de Carlos V» y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga*, *Medievalia Hispanica*, 24, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879625>
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2012): «Del latín en pliegos y folletos: Humanismo y formas editoriales en tiempo de Los Reyes Católicos (con la identificación de un incunable salmantino)», *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.). Salamanca, Semyr, pp. 697-709.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2000): *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MILÁN, Luis (1561, ed. 2001): *Libro intitulado el cortesano*, Valencia, Juan de Arcos, facsímil incluido en *El cortesano*, Vicent Josep Escartí (ed.), Vicent Josep Escartí i Antoni Tordera (estudio), Valencia, Biblioteca Valenciana / Ajuntament / Universitat, 2001.
- MONTERO, Juan (2004): «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de “Las obras de Jorge de Montemayor”)», *Bulletin Hispanique*, 106, pp. 81-102. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5182>
- MONTERO, Juan (2009): «Jorge de Montemayor (1520/1525-1561)», *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, pp. 704-715.
- MONTESINOS, José F. (1948): reseña de M. Frenk (1946), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 292-295. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v2i3.3379>
- MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrofica*, Biblioteca Románica Hispánica, I Tratados y Monografías, Madrid, Gredos.
- OCAÑA, Francisco de (1957): *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua (Alcalá, 1603)*, Antonio Pérez Gómez (ed.). Valencia, ...la fonte que mana y corre...
- PEDRAZA, Cristóbal de (1962): *Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos. para cantar la gloriosissima noche de navidad a los maytines...*, ed. facsimilar por Antonio Pérez Gómez, Murcia, 1962.
- PEDROSA, José Manuel (1998): «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, pp. 183-215.
- PEDROSA, José Manuel (1999): «De Camoens a la tradición sefardí de Sarajevo: vida literaria y pervivencia oral del villancico de *La marinera*», Oiartzun, Sendoa, pp. 14-31.

- Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos, para cantar la gloriosissima noche de nautidad a los maytines...*, ed. facsimilar por Antonio Pérez Gómez, Murcia, 1964.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel (2000): «Juan de Valdés y la poesía de cancioneros», *Homenaje a Francisco Ynduráin*, en *Príncipe de Viana*, Anejos, 18, 2000, pp. 229-238 (luego en *Estudios sobre la poesía de cancionero*, Madrid, UNED, 2004, pp. 289-299).
- Pliegos... Madrid* (1957-1961): *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Oporto* (1976): María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid: Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Praga* (1970): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, prólogo del Excmo. Sr. D. Ramón Menéndez Pidal... Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Cracovia* (1975): María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura (2010): *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- PUERTO MORO, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-305.
- PUERTO MORO, Laura (2019): «Sobre autores “galantes intermedios”. De la poesía amorosa cancioneril a la literatura popular impresa», *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (ed.), Alacant, Universitat, pp. 255-266.
- PUERTO MORO, Laura (2020a): «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)» *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 315-340. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78392>
- PUERTO MORO, Laura (2020b): «Literatura popular impresa y proyección social: pliegos poéticos del siglo XVI con dedicatario», *Anuario de Estudios Filológicos*, 43, pp. 271-288. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.43.271>
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951a): Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de amor, guisadillo de amor y El truhanesco (1573)*, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951b): Juan Velázquez de Ávila, *Cancionero* Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951c): *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio] (ed.) (1952): *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Margit Frenk (prólogo), Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962a): *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962b): «Cinco notas sobre romances», en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Edward M. Wilson (ed.), Barcelona, Ariel, 1976, pp. 215-229 previamente en *Anuario de Letras*, México, 2, 1962, pp. 15-26.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962-1967): «La ‘Flor de los enamorados’, cancionero bilingüe. Ensayo bibliográfico (1562-1954)», *Estudis Romànics. Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer*, (vol. 2), 11, pp. 33-47.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970): *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poeticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia - Editora Regional de Extremadura, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio y DEVOTO, Daniel (1954): *Cancionero llamado Flor de Enamorados (Barcelona 1562)*, Valencia, Castalia.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1965): *Cancionero musical de Palacio*, dir. Higiní Anglès. Vol. 3A y 3B. La música en la corte de los Reyes Católicos, IV, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972): *Joan Timoneda i la "Flor de enamorados", cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972 en l'acte de recepció pública de... a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Jordi Rubió i Balaguer*. Barcelona, Real Academia de Buenas Letras. También en la reimpresión de su *Poesía en el contexto cultural del siglo XVI al XVIII*. I., Barcelona, Curial, 1991, pp. 11-137.
- ROS-FÁBREGAS, Emilo (1993): «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: "Se canta al tono de..."», *Revista de Musicología*, 16, pp. 1505-1514. DOI: <https://doi.org/10.2307/20796006>
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1995): «La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, pp. 56-63.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2013): «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, pp. 165-193.
- SÁNCHEZ, Juan M. (1913): *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): «"Páseme, por dios, barquero". Variaciones e interpretaciones de un texto poético», *Salina. Revista de Lletres*, 20, pp. 75-80.
- SCHWARTZ, Roberta Freund (2001): *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- SEGRE, Cesare (1961): «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 63-67.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2016): «Antecedentes del Romancero nuevo pastoril (1560-1589): Juan Timoneda, Lucas Rodríguez y Pedro de Padilla», *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa, Esther Jiménez Pablo (ed.), Madrid, Polifemo, pp. 633-654.
- SUBIRÁ, José (1962): «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», *Revista de Literatura*, 22, pp. 5-27.
- TIMONEDA, Joan (1561): [*Sarao de amor*]. Valencia, Juan Navarro.
- TOMASSETTI, Isabella (2008): *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberber.
- TORRENTE, Álvaro (2009): «The early history of villancico libretti», *Scientific Researches. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 80, pp. 326-336.
- URREA, Pedro Manuel (2012): *Cancionero*, María Isabel Toro Pascua (ed.). III. Larumbe, Zaragoza, Universidad.
- VILLANUEVA, Carlos (1994): *Los villancicos gallegos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ANEXO I

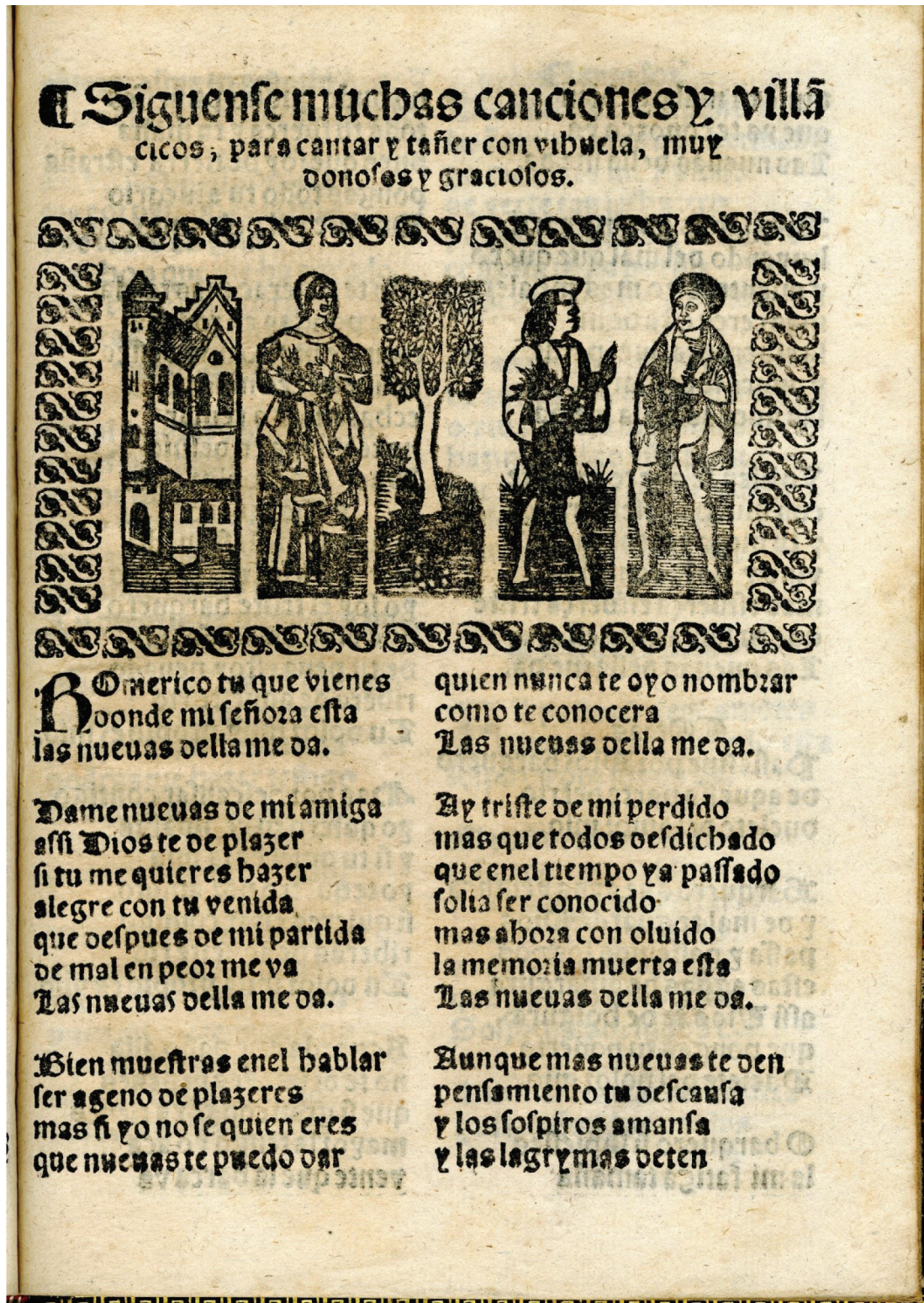
CUADRO SINÓPTICO DE TESTIMONIOS

	*677.5	678	819	159.5	834	775	882	883	1066	63	96JE	UC	FE
Íncipit	-1539	1540- 1543	1540- 1543	1540- 1547	1540- 1550	1551- 1564	1560- 1565	1564?	1560- 1575	1570	1496		*1556
Romerico tú que vienes	5	2				3	4	4	1				
Pássesme por Dios barquero	3	1				2	3	3	2				
Al pastor que tiene amores									3	1			269
No me demandes carillo	2	4			9	4	5	5	4				24
Pues vós consentís	4	5				5			5			*	
Ningún cobro ni remedio				13		7			6		*		
Cómo te va en amores									7				
Si no te dueles señora			7						8				
Pedir te quiere zagala									9				23

ANEXO II

REPRODUCCIÓN FACSIMILAR

[Original conservado en Williamstown (Massachussets), Williams College, Chapin Library]



dime tu mal y tu bien
que ya te conozco ya
Las nuevas della me da.

Bien sabes que me parti
huyendo del mal que quero
y mientras yo mas me alegro
mas cerca esta de mi
la esperanca que perdi
y nunca se cobzara
las nuevas della me da.

Yo bien se que te partiste
con mucha desesperanca
y tu bienauenturanca
vino y no la conociste
mas esfuerca esfuerca triste
que tu fama viva esta
Las nuevas della me da.

COtras.

Passemme por Dios barquero
de aqueſſa parte del rio
duelete del amor mio.

Barquero que ayas ventura
y de mal te guarde Dios
passa y passemos los dos
estas aguas de amargura
assi Dios te de holgura
que pongas tu poderio
Duelete del dolor mio.

O barquero si supieſſes
la mi fatiga ramaña

no dudo que no pusiesses
toda tu fuerca y tu maña
pues que soy de tierra eſtraña
pongas todo tu aluedrio
Duelete del dolor mio.

ſto te quieras mas tardar
ni te pongas en rodeos
cumple preſto mis deſſeos
no me dexes mas penar
echaremos a remar
no te metas en deſulo
Duelete del dolor mio.

El barquero.

A ti hombre laſtimado
que dizes ſer eſtrangero
yo ſoy el triſte barquero
que viuo deſconſolado
de tu pena eſtoy penado
ribera de aqueſte rio
Tu dolor muy propio es mio.

Mas por deſcanſar contigo
yo quiero tu compania
y ſi tu quieres la mia
yo te quiero por amigo
ſi quieres eſtar conmigo
riberas de aqueſte rio
Tu dolor muy propio es mio.

Aguarda que paſſo alla
no te deſmañes ni penes
que ſi gran congoxa tienes
mayor la tengo yo aca
vente que la barca va

entra y dime tu amorio
Tu dolor muy propio es mio.

Si vienes apassionado
mayor passion es la mia
fino traes alegria
mucho a que me ha dexado
aqui estoy desesperado
riberas de aqueste rio
Tu dolor muy propio es mio.

Qual amor te a asfi berido
di desdichado amor
que de tu mesmo dolor
estoy yo tan affligido
mas penado y mas perdido
passendo calor y frio
Tu dolor muy propio es mio.

Mas por descansar contigo
tomare tu compania
porque si quieres la mia
podras me bazer testigo
de aquesta vida que sigo
riberas de aqueste rio
pues tu dolor es el mio.

Daca aca dame la mano
amigo de buena gana
en la voluntad muy sana
pues mi coracon es sano
y podra ser que el verano
riberas de aqueste rio
mudaremos aluedrio.

El amador.

Dios te salve compañero
buē amigo mas que hermano
yo me hallo muy vfano
de verte tan lastimero
pues me quieres q̄ te quiero
con esta tema por fio
Pues tu dolor es el mio.

Mas no mudemos querer
de aq̄llas por quien penamos
o viuamos, o muramos
hazme amigo este plazer
que es de mucho merecer,
mi señora amigo mio
Duelete del dolor mio.

Otra cancion.

Rel pastor q̄ tiene amores
quando en el ganado esta
sospinos por siluos da.

El pastor enamorado
sospinos da por siluar
y dexa el ganado estar
a pacer por lo vedado
anda tan embelesado
que si a caso a siluar va
Sospinos por siluos da.

Tuve de las claras fuentes
y de los floridos prades

A 4

porque amorosos ruydados
no le caen en las mientes
Sospira y habla entredientes
y por dezir vzi alla
Sospiros por siluos da.

Nunca duermo siempre vela
en el campo duro y seco
consolamente el Eco
con el habla y se consuela
No halla quien del se ouela.
y si el adoler se va
Sospiros por siluos da.

La zagala a quien el ama
es de tanto merecer
que el se consuela en la ver
y ella huye si el la llama
Quando lagrymas derrama
si llorar no quiere ya
Sospiros por siluos da.

En el roble y su corteza
con el agudo cuchillo
pinta el dolor no senzillo
que padece de crueza
Metese por la aspereza
tañendo y si a cantar va
Sospiros por siluos da.

Zagales deziros quiero
que en el monte ay vna filua
que todo pastor que filua
muere de amores primero.

Y tambien el compañero
si a caso con el esta
Sospiros por siluos da.

¶ fin.

¶ Villancico.

Nome demandes carillo
pues q̄ no te me daran
que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

No tomes tal fantasia
para mientes a tu daño
cata que te desengañó
no tengas tal ofadia
porfiar en tal porfia
dos mil daños te vendran
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Creo que tengo plazer
que no te cures de mi
que no te quiero querer
pues no hazes para mi
torna torna, torna en tí
tus pensamientos do van
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

No me quieras te requiero
pues que no te quiero yo
porque amor no verdadero
siempre te dira de no.

cata que te auiso yo
no te fies en ser galan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Si por loca fantasia
tu muy desastrada suerte
te diere pena de muerte
no fera la culpa mia
aunque causas cada dia
las penas que no te dan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

De mi padre soy querida
de mi madre muy amada
quierenme como a la vida
yo soy bienaventurada
pues que no me falta nada
no quiero tomar affan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Si dizes que los amores
son alegria y plazer
no los quiero conocer
ni gozar de tus fauores
estate con tus dolores
consuelete el rabadan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Otro Villancico.

Pues vos consentis
que suffra tormento

tambien yo consiento.

Quien quiera que sienta
mi grande passion
dira que es razon
que yo lo consienta
pues vos soys contenta
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Lo que vos hiziereys
he yo por bien becho
aunque mi provecho
jamas procurays
pues que vos holgays
quereys consentir
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Hazeys me sufrir
vos vn tal plazer
yo en no merecer
no dexa sentir
querays consentir
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Yo puse la vida
a vuestro mandado
holgando de grado
que fuesse perdida
que de vos vencido
es el vencimiento
para mi tormento.

Recibo victoria
 y siendo vencido
 en ver mi sentido
 alegre memoria
 que estando en la gloria
 en el pensamiento
 no cabe tormento

Pues vuestra hermosura
 me quiere perder
 yo quiero querer
 lo que ella procura
 pues sufrir tristura
 en mi pensamiento
 tambien soy contento.

Villancico.

Ningun cobro ni remedio
 puede mi vida cobrar
 sino vuestro remediar.

Que si vos no remediays
 doy la vida por perdida
 si remedio no me days
 triste Dido soy perdida
 pues por vos pierdo la vida
 si os partis por la mar
 que no ay otro remediar.

En contentar y seruiros
 fue el fin de mi deseo
 mis cuydados y sospiros
 por vos sola los poseo

y ningun remedio siento
 que escuse de me matar
 sino vuestro remediar.

Tos sola soys el remedio
 de mi muerte y perdimiento
 yendo vos no se que medio
 ponga medio a mi tormento
 assi que medio no siento
 para la vida me dar
 sino vuestro remediar.

Respuesta.

Haz llantos quantos podras
 triste reyna sin ventura
 que matarte bien podras
 mas tu nunca lo veras
 a Eneas y a su figura.

Otro Villancico.

Qomo te vs en amores
 dime lo amigo y amado
 que a mi caro me an costado.

Como te va con aquel
 que a mi ha sido traydor
 muy bien me va con amor
 y mas con la causa del
 este continuo cruel
 dime lo amigo y amado
 que a mi caro me an costado.

Amigo puedes llamarme
 amado nunca lo he sido

y aun desseo me a nacido
tener razon de querarme
Cuentame por consolarme
lo que en amozas passado
que a mi caro me an costado.

Cuentame tu pensamiento
y tu pena si ay lugar
como te podre contar
cosas que no tienen cuento
Todos dan esse descuento
mas entre los que an amado
que a mi caro me an costado.

Cotro Villancico.

Sino te dueles señora
de mi que muero por ti
quien se dolera de mi

Aduero yo señora mia
con amor muy verdadero
y con querer muy entero
de seguir esta porfia
si ahora se me desuia
el remedio que esta en ti
Quien se dolera de mi.

El amor demasiado
me haze ser vezidor
de las ansias y dolor
de que estoy apassionado
y sino soy remediado

brevemente yo por ti
Quien se dolera de mi.

No mires mi indignidad
sino tu gran perfeccion
y mira bien la passion
que me causa tu beldad
ten de mi ya piedad
pues sabes muero por ti
Quien se dolera de mi.

Por ti muriendo yo viuo
con mil penas y tormentos
de ti son mis pensamientos
y mi coracon captiuo
y si esse tuyo es esquivo
no para dezir de si
Quien se dolera de mi.

No quieras ser homicida
de vn tu siervo leal señora
que quieras ser causadora
que se pierda esta mi vida
la qual yo doy por perdida
sino es buelta a mi por ti
Quien se dolera de mi.

Y si consientes que muera
te suplico en conclusion
me des la tu bendicion
porque este en bolgãça entera
pues es cosa verdadera
que hare morada en ti
Quien se dolera de mi.

COtra cancion.

Pedir te quiere zagala
 Daqueste triste zagal
 por no sufrir tanto mal.

Pedir te quiere si as mientes
 este zagal atrevido
 segun lo as remitido
 a tus deudos y parientes
 zagala si tu le mientes
 desesperara el zagal
 Por no sufrir tanto mal.

Pedir te quiere y te pide
 solo a tu consentimiento
 porque sin el ya le cuento
 muerto y por tal se despide
 segun le veo y le vide
 aborrido esta el zagal
 Por no sufrir tanto mal.

COtra cancion.

A los tus amozes
 Carillo no fies
 cata que no llozes
 lo que abozar ies.

No ves tu la luna
 Carillo menguarse
 y amor y fortuna
 que suele mudarse

y suele pagarse
 de amoz no confies
 Cata que no llozes
 lo que abozar ies.

Guardate Carillo
 no estes tan v fano
 porque en el verano
 canta bien el grillo
 no seas agudillo
 de amozes no fies
 Cata que no llozes
 lo que abozar ies.

Donde te desvias
 escuchame vn cacho
 q amor es mochacho
 y haze niferias
 ni iguales son dias
 de amoz no confies
 Cata que no llozes
 lo que abozar ies.

Ni siempre es de dia
 ni siempre haze escuro
 ni el bien ni alegria
 es siempre seguro
 que amoz es perfuro
 de amoz no confies
 Cata que no llozes
 lo que abozar ies.

C fin.

Fecha de recepción: 22 de mayo de 2021
 Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2021

