

MARIA D'AGOSTINO

JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, “QUERRÍA SABER QUEXARME”. ENTRE LÍRICA CATALANA Y CASTELLANA... CON PETRARCA AL FONDO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

Resumen

La edición y el análisis de “Querría saber quexarme” permiten distinguir en un conjunto de textos de Berenguer de Masdovelles, Valera y Torroella —escritos en antífrasis al soneto LXI de Petrarca— las fuentes en las que fijó su atención Juan Fernández de Heredia para la composición del suyo y, en consecuencia, por un lado, avanzar una hipótesis sobre la circulación de ese conjunto de textos, y, por otro, confirmar la capacidad del poeta valenciano de amalgamar tradiciones líricas distintas.

palabras clave: Juan Fernández de Heredia, Francesco Petrarca, Joan Berenguer de Masdovelles, Diego de Valera, Pere Torroella

Abstract

Juan Fernández de Heredia, “Querría saber quexarme”. Between Catalan and Castilian lyrics ... with Petrarca in the background

The analysis and critical edition of “Querría saber quexarme” led to identify the sources employed by Juan Fernández de Heredia for his text in an ensemble of texts by Joan Berenguer de Masdovelles, Valera and Torroella, which are all antiphesis of Petrarca's LXI sonnet. Thus, this article brings forward both a proposal on the circulation of that ensemble of texts, as well as confirms the artistry of the poet from Valencia to blend together different lyrical traditions.

keywords: Juan Fernández de Heredia, Francesco Petrarca, Diego de Valera, Joan Berenguer de Masdovelles, Pere Torroella

1. Juan Fernández de Heredia y su poesía

Yo tengo entendido para mí que es la çibdad de Valençia del Çid una de las muy acompañadas de noble vezindad que ay en nuestra España, de señores e cavalleros de título bien eredados, e de ricos çibdadanos, e de todas las maneras de ofiçiales artesanos que una insigne e muy bien ordenada república son neçesarios; e aun para poder proveer a otras çibdades. E demás de ser la çibdad en sí por el tracto de la mar e de la tierra, es la gente del mundo más bien ataviada, e los ombres prinçipales e cavalleros biven e se tractan en sus casas e fuera dellas con tan ordinario exerçiçio de nobleza, que es otra segunda corte ver aquella republica (Fernández de Oviedo y Valdés 1983: I, 355).

Con estas palabras Gonzalo Fernández de Oviedo describía la ciudad de Valencia a principios del siglo XVI, y es justo en este ambiente donde vivió prácticamente toda su vida Juan Fernández de Heredia, uno de los más interesantes poetas *cancioneriles* de la primera mitad del siglo XVI y, sin lugar a dudas, un protagonista, junto con Luis de Milán, de la vida cultural de la corte de Germana de Foix. El poeta frecuentó la corte de la viuda de Fernando el Católico tanto en los años en los que, por deseo de Carlos V, Germana regentó la ciudad con el título de vi-reina en compañía de su segundo esposo, el marqués de Brandeburgo-Ansbach, como, sobre todo, cuando, entre 1526 y 1536, gobernó junto a su tercer marido, Fernando de Aragón, duque de Calabria, nombrado a su vez virrey de Valencia por el futuro emperador.

Juan Fernández de Heredia fue el perfecto representante de esos señores y caballeros descritos por Fernández de Oviedo en la sobredicha semblanza de Valencia. Nacido entre 1480 y 1485, era hijo de los señores de Andilla, si bien las noticias sobre su formación y su vida hasta 1510 son muy escasas. Fue precisamente en ese año cuando se casó con Jerónima Beneyto y Carroz Pardo de la Casta, una de las damas retratadas con más finura en *El Cortesano*, obra en la que, al menos por lo que se refiere a la representación literaria, la relación entre Jerónima y Juan se caracteriza por un continuo reprocharse las recíprocas faltas, aunque en un tono jocoso. En 1515, Fernández de Heredia formó parte de los caballeros que se ocuparon de la custodia de Valencia durante la peste que azotaba otras ciudades de la región, y en 1519 ya estaba al servicio de Germana de Foix, puesto que participó en las luchas contra las *Germanías*, distinguiéndose en la protección de los castillos de Corbera y Xàtiva contra los agermanados (Fernández de Heredia 1955: XI-XII). En 1532, fue nombrado juez en el certamen poético que se celebró en Valencia en honor de la Inmaculada Concepción. En el *Prólogo* a

la edición de las obras en loor de la Virgen, hay una descripción del poeta que confirma el aprecio en el que lo tuvo su entorno social: "extrenu spill y dechado de tota urbanitat y cortesana policia, y en actes militars y virtuosos experimentat primari" (Ferrando Francés 1983: 802; Marino 2014: 44); es indudable que el autor debió a su fama de poeta el nombramiento como juez del certamen, además de a su *urbanitas*, su cortesía y a la confianza en la que lo tuvieron los virreyes. En efecto, está demostrado que Fernández de Heredia había empezado a dedicarse a la poesía desde muy joven, como por otra parte era natural en un noble caballero de finales del siglo XV y principios del XVI, dado que en el grupo de poetas valencianos escogidos para figurar en el *Cancionero General* de 1511 aparece él también y hasta con 16 textos¹.

Es precisamente una de esas composiciones ya transmitidas en la obra de Hernando del Castillo, "Querría saber quexarme"², sobre la que este artículo centrará su atención, no antes, sin embargo, de haber resumido, siquiera a grandes rasgos, algunas de las peculiaridades de la poesía y de la poética de Fernández de Heredia, para mejor entender el significado que este texto adquiere en su producción.

Representante del *conceptismo cancioneril* más maduro, su agudeza, junto con la de otros ingenios de la poesía cancioneril del siglo XV, es celebrada por Baltasar Gracián en el *Discurso XXIV* de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, en el que se trata *De los conceptos por una propuesta extravagante, y de la razón que se da de la paradoja*. A esta categoría de "conceptos" pertenece "el encarecimiento paradojo" que, según Gracián, "es uno de los mayores excesos del pensar y así tan primoroso cuan dificultoso" en el que "puede proceder la razón al encarecimiento, aunque de ordinario le sigue y lo confirma" (Gracián 2001: I, 236). El ejemplo proporcionado por el inquieto jesuita es precisamente un texto de Juan Fernández de Heredia, "Es tan grande el sentimiento", cuyo concepto Juan Fernández de Heredia, definido por Gracián "eminente valenciano", logra "con admiración" encarecer confirmándolo con una paradoja³.

Además de adherirse con "arte de ingenio" a los más característicos usos estilísticos y retóricos de la lírica cancioneril, Fernández de Heredia fue un apasionado escritor de poesía de tipo tradicional, reconocida por la crítica como parte de su

1 Juan Fernández de Heredia es el poeta más joven de la colección de Hernando del Castillo. Para los poetas valencianos incluidos en el *Cancionero General* de 1511 cfr., cuando menos, Perea Rodríguez 2003 y Pérez Bosch 2009

2 Para la edición del texto cfr. el Apéndice.

3 Un análisis puntual de la composición de Fernández de Heredia celebrada por Gracián, en D'Agostino 2016: 122-25.

mejor producción. Hasta hoy se han registrado treinta y cinco *villancicos* de don Juan, a los que se tienen que sumar los diez que se encuentran insertos en la *Farça llamada La Vesita*⁴, totalizando cuarenta y cinco, un número considerable si se tiene en cuenta que las composiciones de Fernández de Heredia de segura atribución ascienden a 169 (D’Agostino 2006: 323)⁵. El uso que el poeta hace del villancico no difiere sustancialmente del de muchos de sus contemporáneos, es decir, que “juega con la materia tradicional, pero atrayéndola en la órbita del conceptismo cancioneril, acudiendo a juegos de palabras, dobles sentidos, paradojas, figuras etimológicas” (Ravasini 2016: 123; cfr. también D’Agostino 2016: 129-30). En efecto, entre el elevado número de villancicos que escribió y cuyo tema es el amor, es posible identificar tanto composiciones en las que se detecta ese “anhelo de lo natural” que, en palabras de Margit Frenk, acompaña el interés por este tipo de texto en las cortes españolas de finales del siglo XV y principios del XVI –y que, por lo tanto, se acercan a aquella enunciación clara y directa representativa de la tradición lírica románica, puesta en los labios de una voz femenina–, como otras cuyo desarrollo es más propiamente trovadoresco y donde se detectan los mismos giros retóricos de las canciones o de las composiciones más largas⁶.

Sin embargo, el interés por la poesía tradicional, la agudeza, el conceptismo, y una fenomenología de la pasión amorosa marcada por un profundo pesimismo –rasgos canónicos de la poesía cancioneril– se enriquecen en la obra de Fernández de Heredia con variaciones muy interesantes debidas especialmente a la influencia de Ausiàs March. De los textos del poeta de Gandía, Fernández de Heredia retoma numerosos símiles –a veces traduciéndolos literalmente al castellano con

4 Este es el título que aparece en el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña fechado en 1555. En la *príncipe*s de las *Obras* del poeta de 1562, el texto fue publicado como: *Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y plática que las damas en Valencia acostumbra a hacer y tener en las visitas que se hacen unas a otras*; sin embargo, cfr. Fernández de Heredia 2020.

5 Según Marino 2014, el número de textos que componen el *corpus* poético de Fernández de Heredia suma un total de 196, puesto que la estudiosa atribuye al poeta también todas las composiciones anónimas y en atestación única contenidas en el manuscrito 5993 de la Biblioteca Nacional de España, denominado *Cancionero de Valencia*. No es esta la ocasión para discutir las conclusiones de la estudiosa, sin embargo, siguen considerándose válidas las dudas reflejadas en D’Agostino 2014: 36, n. 3, puesto que las razones aducidas por Marino para confirmar la atribución de esas composiciones a Juan Fernández de Heredia no son plenamente convincentes, por lo cual cfr. también Ravasini 2016: 116-24, esp. 118 y 123.

6 La bibliografía sobre el villancico entre los siglos XV y XVI es extremadamente abundante; para su estudio como género culto y cortesano, “producto de una élite intelectual agrupada alrededor de las cortes ibéricas”, definición que se ajusta perfectamente al perfil humano y literario de Juan Fernández de Heredia, cfr., cuando menos, Tomassetti 2008 y la bibliografía fundamental citada.

alusiones explícitas bien a la acción de los médicos en el diagnóstico de la enfermedad de amor, bien a la debilitación física a la que el deseo insatisfecho ha llevado al amante, además de determinadas referencias al cuerpo del amante y de la amada, que no se advierten en la poesía cancioneril⁷. Todavía menos frecuentes en la tradición lírica castellana son ciertas imágenes como la de los gusanos que devoran la carne del amante mientras la amada se impregna las manos en su sangre –y que inmediatamente evocan en el lector celebrados versos de March como “absénça és lo verm que la gasta” (D’Agostino 2010: 179-81)– o el reconocimiento del deseo erótico de la mujer como algo natural expresado, en algunos casos, sin los tópicos matices misóginos que es posible detectar en otros textos del poeta, y que igualmente parecen evocar algunos de los textos del poeta de Gandía (D’Agostino 2016: 130-31). Sin embargo, la composición en la que el poeta expone más claramente su visión pesimista del amor es la *canzone* “Quan contraria del bien de mi provecho”⁸, en la que el naturalismo de inspiración aristotélica llega a consecuencias tan extremas que en los últimos versos de la composición se cuestionan algunos de sus fundamentos relativos a los *remedia*, como la posibilidad, defendida por parte de los médicos, de que el enfermo expulse sus humores malignos a través de un *coitum* con otra mujer, distinta de la que obsesivamente el amante desea:

[...] esté tan sin remedio que buscallo
podría ser mover en el pasçiente
otro humor que le mate estando tal:
mejor será dexar el mal sin cura,
sin curalle y que obre en él natura.

Ya han sido aclaradas (D’Agostino 2010:171-84, 2011) las razones por las que Juan Fernández de Heredia eligió poner en verso su teoría del amor precisamente a través de una de las formas métricas más representativas y cargadas de significados de aquel “modo italiano” (Boscán 1999: 115) de hacer poesía que él no apreciaba y que iba imponiéndose en España, así como ha sido editada y comentada la sintética *ars poetica* en verso en la que el poeta expresa sus ideas sobre formas y

7 Un ejemplo del uso de cierta terminología puede leerse también en algunos pasajes de las versiones manuscritas del *Regimiento de Amor* censurados en la *princeps*, para lo cual cfr. D’Agostino 2014.

8 “Quan contraria del bien de mi provecho” es uno de los textos que no se publicó en la *princeps* de las *Obras* del poeta de 1562. La *canzone* está atestiguada, junto con los 4 sonetos de Juan Fernández de Heredia, por el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña y por el manuscrito 2126 de la Biblioteca Nacional de España. La edición y el comentario del texto en D’Agostino 2011.

contenidos de la poesía (D’Agostino 2010: 173-75)⁹. En ella, el poeta reivindica la musicalidad del verso de arte mayor y de las coplas y motes de la tradición lírica de Castilla, y critica con ironía a “los modernos” que consideran la “octava rima” especialmente apropiada para cantar a las damas, sugiriendo en los últimos dos versos: “que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano”. Es evidente que el destinatario no declarado de los ataques de Fernández de Heredia es Juan Boscán, autor de la *Octava rima*, y es más que probable, como ya ha sido puesto de relieve (D’Agostino 2016: 134-36; cfr. también Gargano 2019: esp. 29-38), que sea precisamente a Fernández de Heredia a quien el barcelonés esté refiriéndose en la *Carta a la duquesa de Soma* cuando, a propósito de las resistencias a la “nueva poesía”, escribe:

Los unos se quexaban que en las trobas desta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonaban tanto como las castellanas. [...] Otros argüían diciendo que esto principalmente havia de ser para mugeres, y que ellas no curavan de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante [...] Que ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? (Boscán 1999: 116)

No hay que olvidar que Fernández de Heredia fue un corresponsal poético de Boscán, además de ser el tío de su mujer, y es, por lo tanto, muy razonable pensar que el barcelonés conociera de sobra las opiniones y las críticas que le dirigía el valenciano. De hecho, las ideas de don Juan relativas a la “revolución italianizante” tenían que ser bien conocidas a sus contertulios y amigos, puesto que es precisamente Fernández de Heredia quien en *El Cortesano* asume el papel de ‘teórico’ del soneto, anticipando la respuesta de Luis de Milán a don Diego Ladrón,

9 Recuérdese que, como se puso de manifiesto por primera vez hace años (2006: 325-26), el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña (ff. 1v-2r) contiene un *Prólogo* en el que el recopilador explica el orden que ha atribuido a los poemas en el cancionero, declarando también que: “es de notar que muchas cosas que a algunos parecieran fuera de cuenta don Joan lo hazia de artificio como en lo poco que ay al estilo ytaliano se parece”. Además de informar al lector que el poeta hacía estas cosas “de artificio”, el copista antepone a la transcripción de los textos al “estilo italiano” la siguiente rúbrica: “Aquí se contienen algunas obras al estillo ytaliano y es de notar que don Joan Fernandez nunca tuvo devocion a este arte de componer sino importunado de sus amigos y por tanto si algun curioso le querra notar sepa que no fue falta de entendello si no no querello hazer ni agradalle como el lo demuestra en estas estanças [...]”, D’Agostino 2010: 173. Cfr. también D’Agostino 2011: 268-69, D’Agostino 2014: 37, Marino 2014: 29, D’Agostino 2016: 132 n. 30, Fernández de Heredia 2020: 49.

que le había preguntado “cómo quedará un soneto para que sea perfeto”, con un decidido “Aquí estoy yo que lo diré” (Milá 2001: 518). La que proporciona Fernández de Heredia no es una explicación técnica sino práctica, además de jocosa (cfr. Milá 2001: 518-19; López Alemany 2016: 595). En síntesis, el soneto tiene que ser directo, de fácil comprensión, sin complicaciones –al contrario de como en su opinión resultan muchos– y, sobre todo, si se desea que guste a las damas, no tiene que ser intrincado –“que no sean todo rama”– para que se pueda gozar inmediatamente de su ejecución o lectura (D’Agostino 2023: 291). No es una casualidad que Milán, si bien en la ficción literaria y “burla burlando”¹⁰, confíe a Fernández de Heredia la respuesta sobre la forma métrica más propia de la lírica italiana, haciéndole hablar en términos no muy diferentes de los utilizados por don Juan en su *ars poética*. Evidentemente, conocía y compartía las opiniones del amigo¹¹.

A raíz de todo lo dicho, resulta evidente que, si es cierto que Fernández de Heredia fue un eminente representante de todos los géneros y los recursos métricos, retóricos y conceptuosos de la lírica cancioneril, no lo es menos el que su poesía resulte especialmente original en el ámbito de esa misma lírica, y que muchos de sus textos y parte de su lenguaje poético –además del raro uso del valenciano¹²– solo se conciban tomando en consideración el ambiente cultural en el que se desarrolló toda su vida y actividad poética, como demuestra “Querría saber quexarme”, a cuyo análisis se dedica el siguiente apartado.

2. *Querría saber quexarme...* ¿Juan Fernández de Heredia petrarquista?

En los ff. 202r-203r del *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511 se recogen, bajo el epígrafe “Comiençan las obras de Juan Fernández de Heredia / y esta primera es una glosa que hizo a esta cancion que dize assi”, cinco compo-

10 En efecto, Milán ‘glosa’ la explicación jocosa de Fernández de Heredia como un cómplice: “Burla, burlando, don Joan dixo verdades, que burlas no son maldades avisando”, antes de volver a cantar sus sonetos (D’Agostino 2023: 291-92). Para el jocoso antagonismo entre Fernández de Heredia y Milán cfr. Sánchez Palacio 2003.

11 Sobre los sonetos de *El Cortesano* cfr. Ravasini 2014: 335-57; cfr. también, López Alemany 2013: esp. 95-133 y López Alemany 2016.

12 El valenciano es utilizado junto con el castellano y el portugués en *La Visita* y en otras composiciones; solo en el caso de “Amor no’s pot clamar de mi en res” la rúbrica precisa que se trata de: “Tres coplas al modo de las de Ausiàs March en lengua lemosina”, cfr. Fernández de Heredia 1955: 169.

siciones de Juan Fernández de Heredia, y entre ellas “Querría saber quexarme”¹³.

Se trata de un poema de seis coplas de pie quebrado, introducido por la siguiente rúbrica: “Otras suyas de una maldición que haze a sí mismo” (para la lectura integral del texto cfr. el Apéndice).

El tema de la composición es tópico: el poeta, desesperado por la crueldad de su señora e incapaz de alejarse de ella, se queja, consciente de la muerte que le espera. Según una aptitud canónica en el amante de lírica cancioneril, el destino que su sentimiento le reserva “no le pesa” (v. 14); sin embargo, no puede evitar maldecirse por haberse vuelto enemigo de sí mismo.

Lo que llama la atención del texto no es tanto, o no solo, la reiteración del verbo ‘maldecir’ que vuelve, en políptoton, once veces entre el verso 2 y el verso 69 –dando lugar, además, a la anáfora de “maldigo”, que del 15 al 43 introduce cada sextilla– sino los versos 15-21: “yo maldigo / aquel punto y aquel hora / c’os vi, por do fuy tan presto / mi enemigo. / Maldigo más aquel día / que mis ojos causa fueron / por do os viesse [...]”.

En efecto, cualquier lector de poesía reconoce en estos versos reminiscencias del celebrado soneto LXI de Petrarca:

Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno
et la stagione, e ’l tempo, et l’ora, e ’l punto,
e ’l bel paese, e ’l loco ov’io fui giunto
da’ duo begli occhi che legato m’anno;
et benedetto il primo dolce affanno
ch’i’ ebbi ad essere con Amor congiunto,
et l’arco, et le saette ond’io fui punto,
et le piaghe che ’nfin al cor mi vanno.
Benedette le voci tante ch’io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e ’l desio;
et benedette sian tutte le carte
ov’io fama l’acquisto, e ’l penser mio,
ch’è sol di lei, sì ch’altra non v’à parte.
(Petrarca 1996: 311)

Fernández de Heredia parece traducir literalmente del italiano al castellano: “l punto” > “aquel punto”; “l’ora” > “la hora”; “lo giorno” > “el día”, además de

13 Los textos de Fernández de Heredia recogidos en la obra de Hernando del Castillo, así como en la sección explícitamente dedicada al poeta, aparecen antologados en las secciones del volumen dedicadas respectivamente a las canciones, glosas de motes, y villancicos.

mencionar, naturalmente, los "ojos" por donde pasó la imagen de la amada que ocupa obsesivamente sus pensamientos.

El soneto del poeta de Valchiusa, en palabras de Santagata:

[...] ripropone, in forma distesa, uno dei modelli più diffusi nella poesia romanza, non solo dotta: quello, di origine biblica [...] delle benedizioni (a cui si connette, per opposizione, il motivo della maledizione). L'utilizzazione del modulo è però innovativa e originale, sia nei confronti della tradizione, sia delle altre numerose occorrenze interne [...]: infatti, sebbene la benedizione (o la maledizione) delle coordinate spazio-temporali relative al primo incontro con l'amata sia diffusa nella prassi lirica, l'enumerazione di accidenti cronologici e topografici contenuta nei primi 3 vv., enumerazione che definisce "la formula assoluta per dir così categoriale, della data benedetta", crea qui, o restaura, "l'eccezione fondamentale di augurio astrologico" [...]. (Petrarca 1996: 311).

Es evidente que, a pesar de los sintagmas retomados literalmente por el poeta valenciano y, por supuesto, de las obvias diferencias estilísticas, la distancia sustancial entre los dos textos radica en el hecho de que de los dos motivos destacados por Santagata como propios de la tradición poética románica, el poeta valenciano está conectándose con el que es el opuesto al petrarquesco. De hecho, contrariamente al poeta italiano, que bendice las circunstancias en las que por primera vez vio a Laura, los suspiros, los afanes, las lágrimas que vertió por ella, además de los versos que por ella escribió y que le otorgan la fama, Fernández de Heredia maldice exactamente esas mismas circunstancias, optando, al final de la composición, por contentarse con haber dejado testimonio escrito de su dolor y, sobre todo, de la "fe" que, al haber sido depositada en su señora, no puede ser sino "bendita", acabando, por lo tanto, en la última copla, por recuperar el término clave del texto de Petrarca y por glorificar a su dama.

Se volverá sobre el soneto LXI y sobre la posibilidad de que Fernández de Heredia estuviese teniendo en cuenta directamente el modelo italiano a la hora de escribir "Querría saber quexarme"; pero antes, convendría detenernos en las dos tradiciones líricas que, como se ha apuntado, el poeta tenía constantemente presentes y conjugaba en su quehacer poético: esto es, la castellana y la catalana.

En efecto, y como subrayaba Santagata refiriéndose al soneto de Petrarca¹⁴, a la vez que las bendiciones de la dama, de origen bíblico, en la poesía románica se registran también algunos ejemplos de maldiciones ya desde los provenzales, y las

14 Un elenco comentado, si bien sintético, de las posibles fuentes de Petrarca desde los poetas provenzales hasta Boccaccio, sobre todo de las que contienen el tema astrológico, se encuentra en Petrarca 1996: 312-13.

tradiciones líricas castellana y catalana no representan una excepción desde este punto de vista¹⁵. De hecho, al estudiar el texto “Maldigo por vos el día” de Diego de Valera, Tomassetti declara que “podrían citarse varias composiciones más o menos coetáneas que llevan en el íncipit el mismo marcador lingüístico-temático, es decir, una forma conjugada del verbo ‘maldecir’ que vehicula una queja del poeta contra sí mismo o su propia suerte” y proporciona un breve elenco de los textos registrados (2016: 969). Sin embargo, y como la misma estudiosa pone de manifiesto, el poema de Valera —que en principio parece una “tópica queja de amor”— se vuelve “muy interesante”, puesto que el poeta “al escribir esta composición [...] tenía presente el soneto LXI de Petrarca” (967), es decir, el mismo texto del poeta de Valchiusa al que nos hemos referido para “Querría saber quejarme”. Pero hay más: del puntual análisis de Tomassetti se desprende que la actitud de Valera frente al modelo italiano es idéntica a la que se ha constatado a propósito de la composición de Fernández de Heredia; esto es, que, en contraste con Petrarca, que bendice las circunstancias y los efectos de su amor por Laura, Valera los maldice, confiando la expresión de su despecho “con aún más énfasis [a] la misma técnica anafórica” (967) y a las iteraciones léxicas presentes en el soneto y que se han evidenciado también en “Querría saber quejarme”. Un atento cotejo entre los textos de Valera y de Petrarca le permite a Tomassetti desvelar los elementos que la composición del español comparte con el soneto italiano. Aunque no se trata, en ningún caso, de “una traducción en regla”, y la imitación no es nada fácil de detectar por la simplificación y la amplificación a las que Valera somete el texto de Petrarca, la estudiosa concluye que “no es descabellado suponer un tipo de imitación de Valera con el objetivo de crear un texto exactamente opuesto en cuanto al contenido” (967).

No cabe duda de que, frente a la presencia en la tradición lírica castellana de un texto como “Maldigo por vos el día” y a su imitación de “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”, resulta imprescindible averiguar si Fernández de Heredia, a la hora de escribir “Querría saber quejarme” tuvo presente el soneto italiano o, más bien, la antífrasis cancioneril realizada por Valera.

Pues bien, a partir de la comparación entre los dos textos se evidencian dife-

15 Inabarcable la bibliografía sobre el sistema de los géneros en la lírica románica. Para una síntesis reciente de la cuestión cfr. Asperti 2013 con exhaustiva bibliografía. Sobre la *mala cansò* occitana, considerada un subgénero de la *cansò* y no siempre distinguida de la *chanson de change*, cfr. Riquer 1987, quien analiza algunas de las posturas críticas clásicas sobre el tema, además de centrarse en la influencia de la *mala cansò* sobre el *maldit*, género bien representado en la poesía catalana frente a los escasos ejemplos presentes en la lírica castellana; cfr., cuando menos, Archer-Riquer 1998 y la bibliografía recogida en Archer 2018.

rencias, semejanzas y algunas sorpresas.

La primera diferencia es de carácter estructural: Valera utiliza la copla castellana, mientras que Fernández de Heredia la de pie quebrado. Además, a diferencia del valenciano, que, como ya se ha apuntado, a partir del verso 15 y hasta el 43, introduce cada sextilla de sus coplas con el término "maldigo" (que reaparece también en el v. 40), el conquense repite el lema en todos los versos impares de las cuatro que componen el suyo, así como en el íncipit del "Fyn". Es decir, que en Valera la maldición resulta aún más obsesiva que en Fernández de Heredia, extendiéndose a lo largo de toda la composición, mientras que en la de este se centra especialmente en las coplas II-IV.

Por lo que se refiere a las semejanzas, hay algunos pasajes del texto de Fernández de Heredia en los que pareciera que subyacen los octosílabos de Valera. Compárense los vv. 1 y 4-5 del conquense con los vv. 19-24 del texto del valenciano:

Maldigo por vos el día
[...]
maldigo mis tristes ojos
por mirar sin discreción¹⁶

Ambos poetas maldicen el día del encuentro con la dama y los ojos por los que penetró en sus almas la imagen de la mujer¹⁷. Los de Valera son definidos "tristes" porque son origen de una mirada indiscreta que en su momento le enamoró provocando la desesperación en la que se debate y, puede que, también, por la tristura que acompaña la toma de consciencia de su fracaso como amante; los de Fernández de Heredia son directamente la "causa" de la vista de su señora –"por do os viesse"– hasta el punto de que, dada la belleza de la dama, habría sido una culpa no quererla, puesto que esos mismos ojos quisieron que la amase. El concepto expresado es el mismo y entre los dos textos se detectan sintagmas casi idénticos, como "Maldigo por vos el día" de Valera y "Maldigo más aquel día" de Fernández de Heredia.

Lo mismo se verifica al comparar la copla IV de la composición del conquense con los versos 25-30 de "Querría saber quexarme".

16 El texto de Diego de Valera se cita de aquí en adelante a partir de la edición de Tomassetti 2016: 974, a la que se remite también para la lectura integral de la composición.

17 En realidad, el poeta valenciano reitera la maldición del día en los vv. 19-24, puesto que ya ha sido expresada en los vv. 15-17 con la mención del "punto y la hora" en que vio a su señora por primera vez.

Valera

Maldigo mi pensamiento
que jamás non vos olvida,
maldigo ya mi perdida
persona con desatiento,
maldigo quien libertad
amando quiso perder,
maldigo quien en poder
non tiene su voluntad.

Fernández de Heredia

Maldigo mi pensamiento
y también mi voluntad
pues ha sido
causa de mi perdimiento,
causa de la libertad
qu' é perdido.
Maldigo más mi memoria
que ningún punto s'olvida [...]

Estas coplas expresan el mismo sentimiento de angustia debido a la *immoderata cogitatio* y a la enajenación de sí mismo, y comparten un idéntico íncipit; además, en el texto de Fernández de Heredia se reproducen los mismos términos presentes en los versos de Valera: “voluntad”, “libertad”, “olvida” y “perdido”, este último con cambio de género en el texto del valenciano y que da lugar a una figura etimológica con “perdimiento”, mientras que en el conquense el lema se repite en el políptoton: “perdida-perder”. Se podrían adjuntar más ejemplos de las semejanzas que es posible identificar entre los dos textos, en los que los estados anímicos de los amantes se ponen de manifiesto utilizando términos idénticos o muy parecidos, pero lo dicho se considera suficiente para proponer la hipótesis de que Fernández de Heredia conocía la composición de Valera. Ahora bien, si frente a tantas semejanzas se duda en afirmar una dependencia directa, es porque, como se apuntaba, también hay algunas sorpresas a la hora de cotejar los textos.

La primera es que en “Querría saber quexarme” el poeta traduce literalmente un lugar del soneto de Petrarca que no está en el texto de Valera, y la segunda es que, si hubiese utilizado como fuente de su composición solo el texto del conquense, no se explicaría la vuelta al lema clave del poeta italiano, ‘benedicir’, que aparece al final de la composición, ni menos aún la mención de su escritura poética. Naturalmente, no puede excluirse que a la hora de escribir su poema Fernández de Heredia estuviera manejando los dos textos, el de Petrarca y el de Valera, pero la cuestión es más intrincada.

En efecto, en el mencionado elenco que Tomassetti proporcionaba acerca de los textos que empiezan con formas conjugadas del verbo ‘maldecir’, aparece también “Maldito yo sea si sé que me faga” de Juan de Villalpando (Caravaggi 1989: 110)¹⁸. El texto es uno de los cuatro rubricados como “sonetos” en LB2 y presenta

18 Se trata de un número de textos muy escaso, dado que suma un total de 5 composiciones, in-

el término “maldito” en todos los versos impares. Como ha señalado Caravaggi (105) y luego reiterado Tomassetti, en realidad no se trata de un soneto, puesto que no se compone de endecasílabos, sino de versos de arte mayor; sin embargo, es evidente que Villalpando al escribir –o al intentar escribir– un soneto estaba pensando en la tradición italiana, y no puede excluirse “que también este autor, quizás, antes de Valera, quisiera componer un *controcanto* del mencionado soneto de Petrarca”, aunque entre el texto del aragonés y el del italiano la estudiosa no detecta las correspondencias que ha observado entre el de Valera y el soneto de Petrarca (Tomassetti 2016: 969).

En realidad, tampoco se observan coincidencias significativas entre el texto de Villalpando y el de Fernández de Heredia, salvo la manifestación en ambas composiciones de una vehemente protesta por haber entregado su propia libertad a la dama y, naturalmente, de la reiteración del verbo ‘maldecir’.

Si se ha hecho mención del texto del aragonés es porque Rodríguez Risquete (Torroella 2011: 277) lo ha puesto en relación con la composición “Maldich a mos fasta e trista ventura” de Pere de Torroella (2011: XI), pero, sobre todo, porque ambas composiciones, la de Villalpando y la de Torroella, junto con “Maldigo por vos el día” de Valera y “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora” de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra 1938: 23), forman parte de un grupo de textos recientemente estudiados por Beltran (2023), todos relacionados entre sí y todos escritos presumiblemente entre 1439 y 1445, en un momento en el que, como aclara el estudioso, estos poetas “es trobaren tot a Castella [...], atrets per la darrera temptativa que va fer Joan de Navarra por controlar la política castellana” (Beltran 2023: 87)¹⁹. Se remite a la lectura del trabajo de Beltran al curioso lector que quiera profundizar en las puntuales correspondencias existentes entre esas composiciones, que el estudioso no excluye que se originaran en una “sessió poética a la corte de Joan II”, no muy diferente de las muchas que se documentan en manuscritos y crónicas de la época²⁰; lo que interesa aclarar ahora es qué papel

cluidas las de Valera y Villalpando; cfr. Tomassetti 2016: 969.

19 Quisiera expresar mi agradecimiento a Vicenç Beltran, quien, con su habitual generosidad, me permitió leer y adelantar algunos de los resultados de su investigación aún inédita.

20 Como subraya Beltran (2023), no es de excluir que Santillana estuviera presente en la corte de Juan II en el mismo momento en que se reunieron allí los poetas que nos interesan y que fuera precisamente la presencia del futuro marqués, que por aquellos años experimentaba el soneto, el estímulo para que todos se midiesen con “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”. En efecto, esta composición de Petrarca subyace sin duda en el primer cuarteto del primer soneto de Santillana, el cual loa la fortuna y “el punto y la hora que tanta belleza / me mostraron”, aunque en los versos que siguen se queje de la crueldad de su señora y no se trate, como recuerda Beltran, de un “poema

juega “Querría saber quexarme” ante este conjunto de textos.

Como se ha evidenciado, entre las diferencias estructurales que se detectan al cotejar la composición de Fernández de Heredia y “Maldigo por vos el día”, se halla la frecuencia con la que se repite en anáfora el término “maldigo”; ahora bien, así como la composición de Valera comparte con las de Villalpando y Torroella la repetición del lema en todos los versos impares, la de Fernández de Heredia, en cambio, parecería atender al modelo de Joan Berenguer de Masdovelles, en cuyo texto “el verb *maldich* ès repetit al primer hemistiqui de totes le semiestrofes” (Beltran 2023: 80), exactamente como en “Querría saber quexarme” del v. 19 al 43. Además, si en las dos composiciones castellanas y en la de Torroella el lema se encuentra sistemáticamente en el incipit del verso, en la de Masdovelles es precedido por “eres” en el v. 1, mientras que en todas las demás ocurrencias se alternan los sintagmas “enquer maldich” y “e mays maldich”, exactamente como en el v. 37 del texto de Fernández de Heredia introducido por “más maldigo”. Asimismo, “Querría saber quexarme” es el único texto, junto con el de Masdovelles, que al principio de la maldición repite en secuencia tres de las indicaciones temporales presentes en los versos de arranque del soneto de Petrarca, es decir, “giorno” “ora” y “punto”. Pero hay más: el incipit de “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora” que, como nota Beltran, remite en línea directa a su modelo, difiere de este en que anticipa “punt” a “ora”, que es exactamente el orden con el que los dos términos aparecen al principio de la maldición de Fernández de Heredia: “yo maldigo / aquel punto y aquel hora” (vv. 15-16). Aparece evidente que hay bastantes indicios para avanzar la hipótesis de un conocimiento por parte de nuestro poeta de “Eres maldich lo jorn, lo punt e l’ora”; se trata de indicios diferentes, pero no menos fuertes que los identificados a propósito de “Maldigo por vos el día” de Valera, el cual, según el análisis realizado por Beltran, muestra compartir a su vez muchos elementos con la composición de Masdovelles. Sin embargo, las analogías entre “Querría saber quexarme” y el conjunto de textos examinados por Beltran no se limitan a las expuestas hasta ahora, dado que, al parecer, no cabría duda de que Fernández de Heredia a la hora de escribir el suyo tuviese en cuenta también el de Torroella. De hecho, a partir del v. 19 y hasta el 42, en cada sextilla de “Querría saber quexarme” se maldicen, por orden, los ojos, el pensamiento, la memoria y la razón. Es decir, el poeta maldice el entero proceso de enamoramiento, incluso

d’un amor feliç, sinó d’una frustració” (2023: 85). En todo caso, y como también recuerda entre otros Beltran, el soneto LXI de Petrarca debía de ser bastante conocido, sobre todo entre los poetas catalanes, dado que, sin duda antes de 1408, Pere de Queralt se despide de su amada maldiciendo el día que se enamoró de ella: “d’on heu maldich lo jorn, e .l punt e l’ora”; cfr., cuando menos, Riquer 1987: 121 n. 7, y Beltran (2023: 85).

hasta la razón que le permite, además, darse cuenta de la condición desesperada de cautivo de amor en la que se encuentra. Exactamente lo mismo puede leerse en las primeras dos estrofas de "Maldich a mos fats e trista ventura" de Torroella, como precisa su editor: "formalmente, el poema es un *maldit* que vitupera, paso a paso, cada uno de los escalones por los que pasó el amante para acabar subyugado a su dama, y cada uno de los pasos [...], desde los sentidos externos y el procesamiento de los datos recibidos en los sentidos internos, hasta la intervención del intelecto o la memoria" (Torroella 2011: XI).

Hay otros conceptos, imágenes, sintagmas o simples lemas que podrían alegarse para confirmar la relación entre el texto de Fernández de Heredia y el de Torroella, sin embargo, solo añadiremos uno importante. En la tornada de "Maldich a mos fats e trista ventura" el poeta deja la anáfora de "maldich" y "la canvia pel mot *bendich*" (Beltran 2023: 80), puesto que nada hay en su señora que pueda ser objeto de *vituperatio* (Torroella 2011: XI, vv. 33-36). El mismo cambio, como se ha apuntado al principio de este apartado, se verifica en "Querría saber quexarme", cuyo *explicit* lee: "sola la fe dexaré / que esta se llama en ser vuestra / fe bendita".

Una conclusión, la de Torroella retomada por Fernández de Heredia, que, a diferencia de lo que sucede en los textos de Valera y de Villalpando y a pesar de la ausencia del lema 'bendir', comparte también la composición de Masdovelles, cuya *tornada*, como evidencia Beltran, "rectifica [...] les maledicciones del poema, invocant 'una / qui em pot aydar, si'm vol aser comuna'" (2023: 80).

Resulta evidente, por lo tanto, que Fernández de Heredia conocía los textos de Masdovelles y de Torroella, y es probable que conociese la composición de Valera. De hecho, aunque solo con conocer los textos de los dos catalanes habría podido llegar a escribir en castellano versos análogos a los de Valera, las coincidencias señaladas entre su texto y "Maldito por vos el día", en algunas circunstancias literales, inducen a creer que tuvo la posibilidad de leerlo. En realidad, el *decir* de Valera está transmitido solo por PN13, pero esto no quiere decir que no circulara en pliegos o manuscritos hoy perdidos²¹. Considerando las conclusiones de Beltran sobre la posibilidad de que todos los textos que analiza se escribieran en un momento histórico concreto, a su parecer en una sesión de poesía en la corte de Juan II de Navarra, no puede excluirse, sino que incluso podría ser una hipótesis razonable, que las composiciones escritas por tantos ilustres poetas como antífrasis nada menos que a un soneto de Petrarca, se transcribiesen juntas y tuviesen

21 Para la tradición textual de la obra de Diego de Valera cfr. Tomassetti 2014, 2016 y 2017 y la bibliografía referida.

una circulación de la que hoy en día no tenemos testimonios, pero de la que “Querría saber quexarme” podría representar una prueba.

¿Y Petrarca? No cabe duda de que Fernández de Heredia compuso “Querría saber quexarme” distribuyendo en su texto elementos procedentes de los de Masdovelles, de Torroella y de Valera, pero ¿hasta qué punto era consciente de que detrás de estas composiciones estaba “Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, et l’anno”? ¿Tenía un conocimiento directo del soneto LXI?

La respuesta es afirmativa, puesto que hay un pasaje del texto de Petrarca que solo está en “Querría saber quexarme”, y es la ya señalada referencia a la escritura poética inspirada por la amada, escritura gracias a la cual Petrarca “fama acquista”, mientras que Fernández de Heredia se “queda” contento.

A la luz de todo lo dicho, es evidente que la composición de un texto como “Querría saber quexarme” atestigua, por un lado, la voluntad del valenciano de formar parte, si bien idealmente, de un grupo de poetas que habían ‘justado’ sobre un mismo texto en castellano y en catalán, mientras que, por el otro, confirma –y ya desde los inicios de su actividad poética– el deseo de amalgamar en su quehacer poético esas dos tradiciones líricas.

De hecho, Fernández de Heredia elige para su texto el castellano, utiliza la copla manriqueña y muchos de los recursos retóricos propios de la poesía cancioneril, al mismo tiempo que inserta en su composición elementos estructurales y semánticos procedentes de textos catalanes.

Lo que menos le interesa parecerían ser la lírica italiana y su máximo exponente, y esta falta de interés junto con la reafirmación, cuando no la defensa (D’Agostino 2010: 182-83), de las dos tradiciones líricas en las que fundamentalmente se inspira “Querría saber quexarme”, se mantendrán inalteradas a lo largo de toda su vida, a pesar –y como se ha señalado al principio de este trabajo– de Boscán y de la “nueva poesía” a la que, por lo menos en la corte de Germana de Foix y del duque de Calabria, se miró con sospecha si es que no se redujo, entre burlas y veras, a un juego de corte más (cfr. Ravasini 2014: esp. 344-56).

APÉNDICE

Querría saber quexarme

6 coplas de pie quebrado: abcabcdefdef

La composición está transmitida por cinco testimonios, tres impresos y dos manuscritos: el *Cancionero General* de 1511 (11CG, ff. 202v-203r); el *Cancionero General* de 1514 (14CG, ff. 173v-74r); el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña (B2050, ff. 47v-48r); el manuscrito 3993 de la Biblioteca Nacional de España, (MN17, f. 67r, *Cancionero de Gallardo*), y la *princeps* de las *Obras de Ioan Fernandez de Heredia*, publicada en Valencia por Ximen Pérez de Lloriz en 1562 (P)²². El texto transmitido por 11CG y 14CG es absolutamente idéntico y presenta un único error en el verso 65, en donde atestigua “también porque ver no puedo”, lección sintácticamente incorrecta en el contexto en el que se inserta, puesto que los versos 63-66 leen: “pues e escrito / lo que quereis y hazeyz / tambien porque ver no puedo / ser bendito”.

Distinta, en cambio, es la situación de los dos manuscritos. MN17 atestigua solo las dos primeras coplas de la composición; la omisión fue señalada por Azá-ceta en su edición del *Cancionero de Gallardo*, en donde el estudioso publicó el texto integralmente añadiendo las coplas que faltaban con las transmitidas por P. Además de las cuatro coplas que faltan, el manuscrito madrileño transmite tres errores en los versos 3, 14 y 24. En el verso 3 se lee “que me muestro”, sintáctica y métricamente incorrecto, debido a que altera el sentido del texto y a que los versos de pie quebrado son todos tetrásticos; en el verso 14 atestigua “y aunque no pesa d'esto”, hipómetro, en lugar de “y aunque no me pesa d'esto”, mientras que en el verso 24 se lee “que os amase”, que altera el esquema de las rimas. B2050

22 Las siglas utilizadas por el *Cancionero General* de 1511, el *Cancionero General* de 1514 y el *Cancionero de Gallardo* son las de Dutton (1990-1992); para el manuscrito de la Biblioteca General de Cataluña y para la *princeps* se ha optado por las elegidas por D'Agostino (2006: 320). Para la edición de 1562 se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R2874. En la edición del texto se ha obrado según los siguientes criterios: la grafía elegida es la del testimonio base. Las intervenciones se han limitado a los siguientes casos: se ha regularizado el uso de *u* y *v*; se han resuelto las abreviaturas; se han distinguido según el uso moderno las mayúsculas y las minúsculas; se ha introducido la puntuación según el uso moderno. Se ha prescindido de las variantes gráficas.

atestigua una versión de la composición en la que los versos, a excepción de los primeros doce y de los últimos seis, separados del resto por un espacio en blanco, no se presentan copiados agrupados por coplas, como en los demás testimonios, sino todos seguidos, con una letra mayúscula que marca el inicio de cada sextilla. El texto transmitido por el manuscrito de Barcelona se caracteriza por la omisión de los versos 19-24 y el error es debido casi seguramente a una *omissio ex homoioteleuto*. En efecto, y como se ha apuntado más arriba, a partir del verso 19 y hasta el 43, cada sextilla de la composición es introducida por el término “maldigo” (con la variante “más maldigo” en el verso 37), que se repite, además, en el verso 40. En B2050 los versos que faltan son los primeros del texto introducidos por el término en anáfora, y habrían constituido la cuarta sextilla del manuscrito de Barcelona, es decir, según la versión de los otros testimonios, la segunda sextilla de la II copla. Como consecuencia de este salto de igual a igual, la quinta sextilla de B2050 es la segunda de la III copla de 11CG, 14CG y P (es decir, la sexta sextilla), prosiguiendo así hasta el final de la composición. Aparte de la omisión de los versos 19-24 y de la consecuente alteración de la correcta estructura de las coplas III, IV, V y VI, B2050 transmite en los vv. 14-17 una lección errónea: “y aunque no me pesa d’ello / yo maldigo / aquel punto y aquel ora / c’os vi por do propuse sello / mi enemigo”, en lugar de “y aunque no me pesa d’esto / yo maldigo / aquel punto y aquel ora / c’os vi por do fuy tan presto / mi enemigo”, atestiguado por los demás testimonios. Si “d’ello” por “d’esto” en el verso 14 cabe considerarlo una variante equipolente, la lección del verso 17 –correctamente en rima con 14– “propuse sello” por “fuy tan presto”, es un error, ya que altera la sintaxis. De hecho, “propuse sello” podría referirse solo a “verme muerto” (v. 13), entendiendo el texto en el sentido de que el poeta maldice el punto y la hora en los que vio la dama y se propuso morir de amor por ella, secundando así el deseo de la misma expresado en los versos 11-13; sin embargo, si así fuera, el verso 18 –“mi enemigo”– acabaría no teniendo relación sintáctica con los versos anteriores y sucesivos, quedándose completamente aislado. B2050 transmite en el verso 65 “también por ver que no puedo”, lección correcta con respecto a la de 11CG y 14CG y que, como se verá enseguida, aísla el manuscrito de Barcelona frente al resto de la tradición. Queda, de hecho, por analizar la situación de la *princeps*. El texto transmitido por P es el mismo de 11CG y 14CG, a excepción de tres variantes en los versos 7, 60 y 64. En el primer caso en P se lee “porque” frente a “y pues”, lección compartida por 11CG, 14CG y B2050; en el verso 60 atestigua “y siempre ardiendo” en lugar de “y mas ardiendo” de las dos ediciones del *Cancionero General* y del manuscrito de Barcelona, y lo mismo sucede en el verso 64,

en donde la lección "que quanto quereis hazeis" es única de P. Es sabido (cfr. Fernández de Heredia 1955: XVIII, D'Agostino 2006: 320, D'Agostino 2014: 35-36) que la impresión de las *Obras* de 1562 no fue dispuesta por el autor, quien, según las declaraciones del *Prólogo* del editor, nunca se había ocupado de recoger sus poesías²³; también es cierto que en algunas circunstancias las versiones de los textos transmitidas por los manuscritos son más fiables que las de la *princeps* (cfr. D'Agostino 2014, cfr. también Fernández de Heredia 2020: 48-50). No puede excluirse que las tres variantes equipolentes atestiguadas por P sean intervenciones del autor sobre un texto que, al ser publicado en el *Cancionero General* de 1511, se remonta sin duda a sus primeros experimentos poéticos, pero tampoco se puede tener certeza de ello y es difícil imaginar que en una versión del texto enmendada por el mismo poeta persistiese el error común que P comparte con 11CG y 14CG en el verso 65. Además, las lecciones de las dos ediciones del *Cancionero General* y del manuscrito de Barcelona para los versos 7, 60 y 64 concuerdan, pero es difícil que la fuente directa de B2050, fechado en 1555, pueda haber sido, por lo menos en el caso de este texto, la versión transmitida por 11CG o 14CG. Esto, no tanto por el hecho de que en el verso 65 B2050 atestigua la lección correcta, dado que el de los impresos es un error fácil de enmendar, sino porque si el copista del manuscrito de Barcelona hubiese copiado el texto de una de las ediciones de 11CG, de 14CG o de unos de sus derivados, ciertamente habría podido, al principio, incurrir en la *omissio ex homoioteleuto* arriba ilustrada, pero al final del texto habría sido difícil que no se diera cuenta del error, puesto que la última copla en 11CG y 14CG está rubricada como *Cabo*, y, naturalmente, tiene un *incipit* que no es el mismo de la última de B2050. Además, como bien sabe cualquiera que haya manejado una copia de 11CG o la de 14CG, el paso de una estrofa a otra está muy claramente indicado en el impreso a través de un espacio en blanco que las separa y por un calderón que antecede la inicial de cada estrofa, y, considerando que el recopilador de B2050 es en general bastante esmerado, es poco probable que al darse cuenta del error no hubiese intentado subsanarlo. Se diría en cambio que son más razonables las siguientes hipótesis: o que B2050 estuviera copiando de un manuscrito en el que los versos se transmitían todos seguidos, sin interrupción entre las distintas coplas, pudiendo así fácilmente caer en el error, o que su modelo presentase ya el salto de igual a igual, del que era imposible que el copista pudiera darse cuenta por razones semánticas.

23 Declaraciones similares sobre el descuido de Juan Fernández de Heredia respecto a su *corpus* poético se encuentran en el prólogo del copista del manuscrito de Barcelona, para lo cual cfr. D'Agostino 2006: 325 y D'Agostino 2014: 37.

A la luz de todo lo dicho, se elige como texto base 11CG.

*Otras tuyas de una maldición que haze a sí mismo*²⁴

Querría saber quexarme
de mí mismo y maldecirme,
pues que nuestro²⁵
que ni yo puedo apartarme
ni tan poco arrepentirme 5
de ser vuestro.
Y pues mi ventura y vos²⁶
me tiene tal que me veo
qual me véys,
tan en las manos de Dios, 10
que se cumplirá el deseo
que tenéys

de verme muerto, señora,
y aunque no me pesa d'esto²⁷,
yo maldigo 15
aquel punto y aquel ora
c'os vi, por do fuy tan presto²⁸
mi enemigo.
Maldigo más aquel día
que mis ojos causa fueron 20
por do os viesse,
tal que fuera culpa mía
no quereros, pues quisieron
c'os quisiesse²⁹.

24 *Rúbrica* otras tuyas de una maldición que haze a sí mismo] maldición del mismo a sí MN17 don Joan Fernandez maldiziéndose porque quería una señora ingrata B2050 otras en que se maldize siendo servidor de doña Hieronima Beneyta que después fue su mujer P.

25 3 que nuestro] que me nuestro MN17.

26 7 y pues] porque P.

27 14 no me pesa d'esto] no pesa desto MN17 no me pesa d'ello B2050.

28 17 do fuy tan presto] do propuse sello B2050.

29 19-24 maldigo mas aquel dia / que mis ojos causa fueron / por do os viesse / tal que fuera culpa mía / no quereros pues quisieron / c'os quisiesse] omitidos en B2050 24 c'os quisiesse] que os amase MN17.

Maldigo mi pensamiento ³⁰	25
y también mi voluntad, pues ha sido causa de mi perdimiento, causa de la libertad qu' é perdido.	30
Maldigo más mi memoria, que ningún punto s'olvida d'acordarme qual os vi, porqu'esta gloria debiera darme la vida	35
y es matarme.	
Más maldigo la razón que he tenido para verme en lo qu'estó, maldigo mi condición	40
que sin vos querer quererme os quiera yo. Maldigo mi triste vida y mi desdichada suerte, pues es tal	45
que como cosa perdida me dexa bivar la muerte por más mal.	
Pues no tengo más poder con poderme maldezir	50
me consuelo, no porque aya de creer qu'esto me hará luzir más el pelo, mas como haze 'l condenado	55
qu'en el infierno s'está maldiciendo, yo de verme acá juxgado con más penas qu'él allá y más ardiendo ³¹ ,	60

30 MN17 no transmite las coplas III-VI.

31 60 y mas ardiendo] y siempre ardiendo P.

Cabo

hago en mi esto que véys
 y de mi contento quedo,
 pues é 'scrito
 lo que queréys y hazéys³²
 también por ver que no puedo³³ 65
 ser bendito.
 Y pues más en mí no sé
 si otra cosa se muestra,
 sea maldita;
 sola la fe dexaré 70
 qu'esta se llama en ser vuestra
 fe bendita.

Bibliografía citada

- ARAMON I SERRA, RAMON (1938), *Cançoner dels Masdovelles (Ms. II de la Biblioteca de Catalunya)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Biblioteca de Catalunya.
- ARCHER, ROBERT (2018), "Ausiàs March y los maldicientes", *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 7: 1-18.
- ARCHER, ROBERT; RIQUER, ISABEL DE, eds. (1998), *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ASPERTI, STEFANO (2013), "Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale", *Studi Mediolatini e Volgari*, 59: 67-107.
- AZÁCETA, JOSÉ MARÍA, ed. (1962), *El Cancionero de Gallardo*, Madrid, CSIC.
- BELTRAN, VICENÇ (2023), "Poetes i diplomacia al seguici de Joan II: entre Petrarca, Santillana, Torroellas, Masdovelles, i Juan de Villalpando", *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, coords. Marinela Garcia; Francesc Llorca; Lúcia Martín; Josep Lluís Martos; Joan M. Perujo i Gabriel Sansano. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante: 79-89.
- BOSCÁN, JUAN (1999), *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1989), "Los sonetos de Juan de Villalpando", *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Perinián; Francesco Guazzelli. Pisa, Giardini, 2 vols.: I, 99-111.
- D' AGOSTINO, MARIA (2006), "Apuntes para una edición de la obra poética de Juan

32 64 lo que quereys y hazey[s] que quanto quereys hazey[s] P.

33 65 tambien por ver que no puedo] 11CG 14CG P.

- Fernández de Heredia", *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Juan Paredes; Vicente Beltran. Granada, Universidad de Granada: 319-35.
- D'AGOSTINO, MARIA (2010), "Lengua, lenguaje y linaje nella poesía di Juan Fernández de Heredia", *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua a traduzione a Valencia*, eds. Alfonsina de Benedetto; Ines Ravasini. Bari, Pensa: 171-84.
- D'AGOSTINO, MARIA (2011), "Qué más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano. Juan Fernández de Heredia e la poesía italianeggiante", *Ogni Onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera; Giuseppe Mazzocchi; Paolo Pintacuda. Como-Pavia, Ibis, 2 vols.: I, 289-307.
- D'AGOSTINO, MARIA (2014), "¿De carne de ángeles o con grande perfección hechas? La poesía de Juan Fernández de Heredia del manuscrito a la versión impresa", *La poesía en la imprenta antigua*, ed. Josep Luís Martos. Alicante, Universidad de Alicante: 35-59.
- D'AGOSTINO, MARIA (2016), "Un caballero galán / de damas enamorado. La lírica amorosa de Juan Fernández de Heredia ¿un 'reprehensor' de Boscán?", *Crítica del Texto*, XIX/2: 121-36.
- D'AGOSTINO, MARIA (2023), "Juan Fernández de Heredia, la poesía italianeggiante e *El Cortesano*", "Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara". *Studi in onore di Ines Ravasini*, eds. Alfonsina di Benedetto; Paola Laskaris. Bari, Pensa: 283-97.
- DUTTON, BRIAN (1990-1991), *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN (1955), *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN (2020), *Comedia de Corte "La Vesita" de Juan Fernández de Heredia, poeta y caballero valenciano*, ed. Francesc Massip, Salamanca, SEHL&SEMYR.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, GONZALO (1983), *Batallas y Quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 2 vols.
- FERRANDO FRANCÉS, ANTONIO (1983), *El certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- GARGANO, ANTONIO (2019), "Amigo de cosas nuevas. Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española", *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, eds. Mercedes Blanco; Juan Montero. Sevilla, Universidad de Sevilla: 15-41.
- GRACIÁN, BALTASAR (2001), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.
- LÓPEZ ALEMANY, IGNACIO (2013), *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en "El Cortesano" de Luis Milán*, Chapel Hill, Department of Romance Languages/The University of North Carolina.
- LÓPEZ ALEMANY, IGNACIO (2016), "El sonsoneto y la práctica poética cortesana del siglo XV", *Revista de estudios hispánicos*, 50/ 3: 583-603.
- MARINO, NANCY F. (2014), *El Cancionero de Valencia: Mss. 5993 de la Biblioteca Nacional. Edición y Estudio preliminar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

- MILÀ, LLUIS DE (2001), *El Cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, estudis introductoris de Vicent Josep Escartí; Antoni Tordera, Valencia, Biblioteca Valenciana/Ajuntament de València/Universitat de València, 2 vols.
- PERA RODRÍGUEZ, OSCAR (2003), “Valencia en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2003, 21: 227-51.
- PÉREZ BOSCH, ESTELA (2009), *Los valencianos del Cancionero General. Estudio de su poesía*, Valencia, Universidad de Valencia.
- PETRARCA, FRANCESCO (1996), *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- RAVASINI, INES (2014), “Poesía y vida de corte: los sonetos de Luís del Milán”, *Revista de poética medieval*, 28, 2014: 335-57.
- RAVASINI, INES (2016), “Nancy F. Marino. *El Cancionero de Valencia*: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional. Edición y estudio preliminar”, *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 21/2: 116-24.
- RIQUER, ISABEL DE (1987), “La mala cansó provenzal, fuente del maldit catalán”, *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5: 109-27.
- SÁNCHEZ PALACIO, ESMERALDA (2003), “Lluís de Milà i Joan Fernández de Heredia a la cort dels ducs de Calàbria”, *Misce.lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V Centenari de seu naixement 1502-2002*, Burriana/València, Magnífica Ajuntament de Burriana/Biblioteca Valenciana: 433-58.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2014), “Círculos cortesanos y producción poética: el Cancionero de Salvá (PN13)”, *Revista de poética medieval*, 28: 43-73.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2016), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia”, *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. Constance Carta; Sara Finci; Dora Mancheva. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2 vols.: I, 959-81.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017), “Hacia una edición de las obras de Diego de Valera: los poemas del *Cancionero de Estúñiga* (MN54)”, *En Doiro antr’o Port e Gaia. Estudios de Literatura Medieval Ibérica*, eds. José Carlos Ribeira Miranda; Rafaela da Câmara Silva. Porto, Estrategia Creativas: 925-41.
- TORROELLA, PERE (2011), *Obra completa*, ed. Francisco Rodríguez Risquete, Barcelona, Barcino.

Maria D’Agostino es catedrática de Literatura Española en la Universidad de Nápoles Suor Orsola Benincasa. Ha publicado las ediciones críticas de Guevara, *Poesie* (Napoli, Liguori, 2002) y de los *Versos de Juan de la Vega* (Pisa, ETS, 2022) y es autora de las monografías *La leggenda di Cola pesce. Una versione spagnola del secolo XVII* (Roma, Salerno Editrice, 2008) y *La nobil città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento* (Roma, Salerno Editrice, 2017).
maria.dagostino@unisob.na.it