



SOL MIGUEL-PRENDES¹
Wake Forest University - solmp@wfu.edu

UN CONVITE DE DON JORGE MANRIQUE A SU MADRASTRA EN PLIEGO SUELTO

RESUMEN

El poema burlesco *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra* ha recibido abundante atención crítica como sátira misógina. Este trabajo argumenta que, aunque el vituperio hubiera sido la intención original del autor, la intervención del compilador Hernando del Castillo, que lo incluyó en sus dos primeras ediciones del *Cancionero general*, y del impresor Juan de Villaquirán, de cuyo taller salió un pliego fragmentario con *Un convite* junto a otros dos poemas, dan lugar a inestabilidad genérica en la recepción: el inicial vituperio manriqueño deviene, en su pliego, en ingenioso disparate festivo, mudando su ascripción a uno de los géneros que, junto a los romances, más divulgación tuvieron en dicho soporte tipográfico.

PALABRAS CLAVE: Banquete burlesco, vituperio, disparate, pliego suelto, fragmento

ABSTRACT

The burlesque poem *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra* has received ample critical attention as an example of misogynous satire. This essay contends that, while slander may have been the poem's authorial intention, the interventions by compiler Hernando del Castillo, who included the poem in his first and second edition of the *Cancionero general*, and by printer Juan de Villaquirán, who published it along with two other poems in a now fragmentary chapbook, bring about generic variance in its reception: the initial slander becomes festive *disparate*, one of the most popular genres contained in chapbooks.

¹ **Sol Miguel-Prendes** is Associate Professor at Wake Forest University. She is the author of *El espejo y el piélagos. La Eneida castellana de Enrique de Villena*. She was Editor in Chief of *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures* (2007-2012) and President of the Council of Editors of Learned Journals (2014-2015). Her latest book is *Narrating Desire: Moral Consolation and Sentimental Fiction in Fifteenth-Century Spain* (2019).

KEYWORDS: burlesque banquet, slander, *disparate*, chapbook, fragment

Buscando un tema con el que honrar la memoria de Nancy Marino y que entroncara de alguna manera con sus trabajos, lo primero que me vino a la mente fueron las *Coplas* manriqueñas, tanto por su doble vertiente de elegía y panegírico, como por ser la materia sobre la que la llorada investigadora llevara a cabo su minucioso análisis en uno de sus últimos grandes trabajos, *Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception* (2011). La acogida de dicho estudio por parte de la crítica fue unánime: Marino se mueve con facilidad desde la sumaria biografía del poeta y el trasfondo histórico de las *Coplas* a un repaso de las reacciones críticas, literarias, visuales y musicales, al tiempo que abre nuevas líneas de investigación. Como pertinentemente ha señalado Julio Hernando, se trata de una obra seminal que al trazar la historia de la recepción de las *Coplas* construye un mapa de la historia cultural española.²

Pensé, por ello, dedicar mi contribución a la recepción de uno de los escasos poemas burlescos de Manrique que más atención crítica ha recibido en los últimos años, *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra*. Se trata de un banquete burlesco en el que unos criados desnudos y Manrique mismo, también ligero de ropa, sirven a la esposa de su padre y su séquito toda clase de alimentos nauseabundos en el marco de una casa en ruinas y llena de basuras. El poema, [ID6751] según la clasificación de Dutton, apareció en letras de imprenta en las dos ediciones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511 y 1514) así como en la edición exenta del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519. Queda también el testimonio de un pliego suelto acéfalo [18*PN] de la segunda decena del quinientos.

Mi análisis se va a centrar en este último, el cual no ha merecido sino breves menciones. Pretendo así incorporar metodologías que se han aplicado con éxito a este tipo de textos en transición de la cultura manuscrita a la imprenta: la consideración tanto de la integridad del fragmento en cuanto legítimo objeto de análisis como de las intervenciones de compilador e impresor en la difusión del poema en competición con la supuesta *intentio* del autor para sugerir las líneas de estudio de una microhistoria del pliego suelto poético en la confluencia de materialidad textual y contenido literario; aunque dado el alcance de este trabajo sería más cabal hablar de una nanohistoria.³

² Domínguez (2013); Hernando (2013); Martín (2013); Morrás (2014); Severin (2014); Zepeda (2014).

³ Siguiendo las pautas marcadas por Chartier, Lucía Mejías (2005) resaltaba la necesidad de reagrupar hermenéutica y morfología en el estudio la obra, en este caso particular de los fragmentos de la literatura caballeresca catalana. Sigue de cerca sus pasos Bamford (2011; 2018a); su más reciente estudio (2018b) aplica con gran éxito esa metodología a un ambicioso panorama de fragmentos medievales hasta el siglo XVII. Gómez Bravo (2013) ofrece un fascinante estudio de las confluencias de autoridad y testimonio material en las redes de difusión ma-

Un repaso a la crítica revela la incomodidad que ha producido *Un convite* al no encajar ni en la poesía amorosa ni en la profunda gravedad moral de las *Coplas*. A decir de Domínguez en su esencial estudio de la poética manriqueña, los críticos tendían a pasarlo por alto, como si se tratara de una aberración, junto con las otras dos composiciones satíricas atribuidas al poeta, “A una prima suya que le estorbava unos amores” y “A una beuda” (1993 147). Tal actitud, como ya señalara Márquez Villanueva un año antes, era consecuencia del “efecto paralizador” ejercido por la vehemente autoridad con que Menéndez Pelayo rechazó dicho poema en particular y la poesía burlesca de cancionero en general (1991-1992 305-306). De manera que no es de extrañar que en una edición crítica de la poesía completa de Manrique, publicada el mismo año que la monografía de Domínguez, Beltrán afirmara tajantemente en el prólogo que Manrique “no es un poeta satírico” (Manrique 1993 14). En las notas a pie de página, Beltrán se esfuerza en situar *Un convite* en la tradición de humorismo culinario medieval, pero confiesa que “no encuentra ningún ejemplo semejante a este;” por ello, recurre a una obra posterior, el banquete cómico de Luis Milán en *El cortesano* (1561), si bien, a diferencia de *Un convite*, no halla allí “el menor rastro de un deseo de zaherir.” Menciona también las feroces sátiras *Pleyto del manto* y *Carajicomedia* mucho más próximas cronológicamente—y físicamente, habría que añadir, en su disposición material dentro de la sección de burlas del *Cancionero general*—para concluir que “comparado con las groserías, la escatología y la procacidad” de aquellas, la de *Un convite* es moderada (Manrique 1993 138).

Domínguez coincide con Beltrán que la sátira debió ejercer poca atracción en el poeta. A diferencia de Beltrán, que únicamente se detiene a considerar el nivel de agresividad desplegado en la invectiva de *Un convite*, se admira Domínguez de su inesperada calidad poética. Manrique presenta una imagen femenina opuesta a la idealización del amor cortés y la burla se lleva a cabo alterando las convenciones de la hospitalidad y el respeto debido tanto a la mujer como a la madre. La técnica es una inversión del lenguaje y los temas cortesanos (1993 147-50), técnica que Beltrán extenderá a toda la poesía satírica cancioneril.⁴

Años antes, coincidiendo con la reevaluación de la poesía burlesca cancioneril, Serrano de Haro (1978) y Márquez Villanueva (1991-1992) se habían interesado en el extraño

nuscritas del siglo XV. El estudio de Francomano de las diversas materializaciones de *Cárcel de amor* (2018) es un brillante ejemplo de una microhistoria del libro.

⁴ Beltrán habla de la poesía satírica cancioneril como el reverso de la poesía cortés (“Los primeros pliegos poéticos” 96). Así lo entiende también Laura Puerto Moro: “es posible entender la poesía cortesana burlesca como parodia y reverso de la lírica amorosa, desde donde resulta lógica la automática degradación que ejerce sobre el motor del universo poético de Palacio: la idealización de la dama” (2015: 191)

banquete y llevado a cabo meticulosas exégesis.⁵ El primero data la composición después de 1476, año de la muerte del maestro don Rodrigo, posiblemente en la estación de primavera o de verano, cuando se enramaban suelos y paredes, una costumbre que se puede rastrear en el poema. Tendría que haber sido necesariamente en 1478, ya que en 1477 Manrique estuvo en prisión y murió en abril de 1479. Serrano de Haro vincula su génesis a las rencillas surgidas entre el poeta y Elvira de Castañeda –al tiempo madrastra y cuñada como tercera esposa de su padre y hermana de su propia esposa– a consecuencia del testamento a la muerte del maestro. Al ser un poema tardío, destaca Serrano de Haro, Manrique exhibe “una gran capacidad de descripción” y “su madurez de oficio” en un homenaje de burlas donde se recurre a un procedimiento satírico que evita la crítica directa para reírse de las pretensiones de su madrastra exponiendo la propia miseria del poeta. Sugiere, además, la posibilidad de que “naciera en ocasión festiva, como el Carnaval, lo que al mismo tiempo que disminuiría su índole ofensiva, explicaría su carácter de mascarada.” Comparado con la poesía amorosa manriqueña, cuyas abstracciones subliman la realidad, la comicidad “sensual y extrovertida” del “combite” la degrada (1978 205).

Márquez Villanueva insiste en la hábil técnica de la inversión, propia de la madurez del poeta, que pone patas arriba todos los códigos relacionados con la etiqueta del banquete. Acepta este crítico la presencia de algunos elementos típicos del carnaval, pero no así la inserción del poema en la literatura carnavalesca propiamente dicha ya que la voz manriqueña rechaza el papel de bufón y los surrealistas disparates que alcanzarán su culmen en Juan del Encina. En cambio, identifica un “super-texto” que, por medio de inquietantes dilogías, desarrolla una “terrible sátira personal” donde se expresa de la manera más despiadada “la represada bilis del hijastro” (1991-1992 322). Allí se encuentran, pues, humillantes insinuaciones sexuales en un clima de acoso tan feroz que, Márquez Villanueva sospecha, lo que se sirve a la madrastra en el degradado banquete no es sino “algunos platos de genitales guisados” (1991-1992 320).

Las consideraciones más recientes se remontan a la primera década del siglo XXI. Domínguez, en la entrada sobre Manrique del *Dictionary of Literary Biography* (2004), no se aparta de lo ya dicho en 1993, aunque parece aceptar, si bien con grandes reservas y eliminando la violencia, la tesis de Márquez Villanueva (“there is a vague sexual undertone to the whole affair that makes it quite inappropriate for a female relative, even one related by marriage” 72).

⁵ El interés por *El cancionero de obras de burlas*, en el que se incluye *Un convite*, empieza a despuntar en los años 70 con la antología de Jauralde Pou y Bellón Cazaban (1974) y la edición crítica de Domínguez (1978). Una edición exenta de la *Carajicomedia*, por su parte, interesó a los críticos (Varo, 1981) y produjo una edición muy limitada con ilustraciones de arte (Montañés 1976). De ellas da noticia Puerto Moro (2011).

Finalmente, Cortijo Ocaña (2003) se aleja de contexto sociohistórico para indagar en la adscripción genérica del poema al que considera un “festín burlesco,” subgénero de la comedia burlesca que cuenta con unas cincuenta composiciones fechadas entre 1625 y 1680, coincidiendo en su mayoría con el reinado de Felipe IV. Es éste un tipo de teatro cortesano que se representaba durante la época de carnaval. El repertorio de comidas repulsivas y la inversión degradante son componentes tanto del carnaval como del incipiente teatro castellano de Juan del Encina y la comedia burlesca. Se trata, pues, *Un convite* de una composición parateatral que se habría representado en un Martes de Carnaval, día en que generalmente se celebraría la mayor parte de las comedias burlescas de la corte de Felipe IV. En el concienzudo comentario a cada estrofa que Cortijo lleva a cabo en mastodónticas notas a pie de página se elaboran con incontestables referencias las particularidades de las grandes líneas de interpretación: la tergiversación de la poesía amorosa cancioneril, el dialogismo, la escatología y el absurdo carnavalescos, sin olvidar las referencias sexuales y un velado antisemitismo.

La desazón que *Un convite* ejerce en modernos lectores ha dado lugar a la exégesis filológica del referente en un desesperado intento de comprender, o incluso justificar, algo que se percibe de un particular mal gusto y que, no obstante, exhibe en todo su esplendor la maestría poética manriqueña. A falta de documentos que evidencien la reacción de Elvira de Castañeda es imposible deducir la impresión que el poema le causara al blanco original de las burlas. Serrano de Haro, cuya documentada biografía dio a conocer la violenta disposición de Jorge Manrique no sólo hacia la madrastra-cuñada sino hacia su propia esposa, especula que el aguinaldo titulado “Señora muy virtuosa” de Gómez Manrique, tío del poeta, habría sido una caballerescas defensa de Elvira en la contrafactura del primer verso de *Un convite* que dice “Señora muy acabada” (1966 121).

Agotado el análisis textual, Serrano de Haro apunta, si bien no llega a desarrollar la idea, la importancia de la textualidad de la compilación misma en que se ha transmitido el poema. En su afán de identificar antecedentes, en este caso la imaginaria morada donde se sirve el repugnante banquete, Serrano de Haro nota que en el *Cancionero general* de 1511 Hernando del Castillo hace preceder *Un convite* del largo “aposentamiento que fué hecho en la corte en la persona de Juvera al papa Alixandre cuando vino a Castilla por legado” (1978 206). Este crítico viene a sugerir que la razón de agrupar el *Aposento en Juvera* [ID2999] y *Un convite* en la sección de obras de burlas provocantes a risa—son los dos primeros poemas—sería la jocosa degradación de un espacio físico como parte del escarnio a que se somete a los participantes en ambas composiciones.⁶ Sin embargo, en el *Cancionero general* de 1514, la sección de burlas elimina el *Aposento* y se inicia, en

⁶ Un análisis del anónimo *Aposento en Juvera* lo lleva a cabo Domínguez en “La sátira del *Aposento*” (2017).

cambio, con el muy obsceno *Pleyto del manto* [ID6821], la adición de García de Astorga [ID6922] y la “respuesta de los señores coño y carajo” [ID6923], inmediatamente seguidos de *Un convite*, lo cual vendría a apoyar el dilogismo que Márquez Villanueva identifica como base del implacable vituperio a la madrastra.

Por otra parte, si se considera la sección *Obras de burlas* en el conjunto total de la compilación de Castillo se debe señalar que, mientras que en la primera edición las burlas van precedidas de un convencional *Purgatorio de amor* del bachiller Jiménez [ID6745], en la edición de 1514 este es sustituido por un largo *Doctrinal de gentileza* del comendador Hernando de Ludueña, maestresala de la reina Isabel [ID1895]. Entre otros temas, se alecciona en él sobre “quien deue burlas y como han ser las burlas” y se considera un acierto “dezir sin ofender” (v. 351); se dedica una sección al vestir (vv. 102-213), diciendo del cortesano que “se sabra vestir / según el cuerpo y el gesto / sin que nadie le dotrine / ni que le puedan dezir / grossero ni desonesto” (vv. 561-566); otra sección del *Doctrinal* es una habitual loa de las mujeres (vv. 862-906).

Si se acepta la intuición de Serrano de Haro que el espacio degradado de Juvera atrae la posición de *Un convite* en el *Cancionero general* de 1511, no es difícil ver en la *ordinatio* elegida por Hernando del Castillo en 1514 la técnica de inversión satírica apuntada por Domínguez: no solamente el *Pleyto del manto* es un obsceno manual de villanías, sino que *Un convite*, donde Manrique se muestra ofensivo, soez y casi desnudo, contraviene a su vez todas y cada una de las convenciones corteses defendidas por Ludueña. Quizá convenga recordar las consideraciones de Rico sobre la raíz ovidiana que nutre la unidad de ciertas obras medievales, en particular el *Libro de buen amor*, las cuales—creo—todavía pueden aplicarse sin mayores inconvenientes al *Cancionero general*. Tal raíz, dice Rico, “arranca menos de los libros, tomados uno a uno, que de los códices” que contenían las obras del poeta latino, en los que “las osadías del *Ars* se paliaban con los *Remedia* inmediatos (como Juan Ruiz combina la invectiva y la lección amorosa)” (164). El paradigma misceláneo de Hernando del Castillo se conecta al espíritu ovidiano del *Libro del Arcipreste*—en sí otro cancionero—, especialmente en la contraposición final de manual de cortesía e insulto obsceno.⁷ La *ordinatio* de Hernando del Castillo coincide, asimismo, con el momento de agotamiento de la poesía cortés de cancionero, a la cual, para seguir con las consideraciones de Rico, Hernando del Castillo trataría de revivificar con inusitadas mezclas.⁸

⁷ La tesis del *Libro de buen amor* como cancionero la desarrolla Heusch (2011) mientras que Gerli considera el libro de Arcipreste un subtexto fundamental de la poesía castellana de cancionero (2001).

⁸ “[E]l agotamiento de los géneros clásicos de la tradición medieval convidaba, antes de orillarlos en mayor o menor medida, a intentar remozarlos por la vía de la combinación y de la mixtura” (Rico 1997 166).

La edición exenta del *Cancionero de obras de burlas* de 1519, cuyo único testimonio (British Library HC.20.b.22) contiene la anónima *Carajicomedia*, mantiene un agrupamiento que combina los de ediciones anteriores del *Cancionero general*: el *Aposento en Juvera* abre la colección, seguido del *Pleyto del manto* y *Un convite*. Es muy posible que para esas fechas, casi cuarenta años después de la composición de *Un convite*, la identificación de la madrastra con la figura de Elvira de Castañeda hubiera pasado al olvido o, de mantenerse, poco importaría a los compradores, y lectores en general, de una compilación en la que el esquema constructivo se debe a una comicidad basada en el escarnio, la inversión y la obscenidad.⁹ El hecho de que en ningún momento se mencione el nombre de la viuda del maestre don Rodrigo favorece la apropiación del poema para la exhibición de una indecencia burlesca que, a decir de Díez, recurre a la violencia y el humor para llevar a cabo un ejercicio de ingenio (62). En ese sentido, conviene recordar la consideración de Márquez Villanueva cuando se aparta por un momento de la anécdota personal para leer la madrastra como arquetipo y parodia de la dama cortés.

Beltrán ha estudiado el proceso de tradicionalización por el que textos cortesanos, rechazados por anticuados o pasados de moda, son asimilados por las clases populares. Es bien conocido que el *Cancionero general* fue canibalizado en numerosos pliegos sueltos. La imprenta popular había contribuido con ellos a la creación de un nuevo público lector y, en su deseo de capitalizar los éxitos editoriales, a consagrar una serie de géneros como es el caso del disparate (2005 104), que en el *Cancionero general* habían sido microgéneros humorísticos según la terminología de Puerto Moro (2015 212). Debido a su carácter popular, en estos pliegos predomina el arte menor y las estructuras orientadas a la lectura y recitación oral (Beltrán 2005 82).

El pliego poético fragmentario en que se ha conservado *Un convite* está reproducido en el número XI de la edición facsímil de los pliegos poéticos del XVI pertenecientes a la biblioteca Rodríguez-Moñino realizada por Arthur L. F. Askins. Únicamente han sobrevivido la segunda y tercera hojas gracias a su utilización en las pastas de un libro—desgraciadamente no queda constancia de cuál—como refuerzo de la encuadernación.¹⁰ Contiene las últimas cuatro estrofas de un *Pater noster*, el texto completo de *Un convite* con el encabezamiento “Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra,” y el comienzo de un *Nique* (“Aquí comienza el Nique”). Askins se hace eco de lo ya dicho por el ilustre bibliófilo cuya colección edita: se trata de un pliego de cuatro hojas, “publicado

⁹ Como indica Puerto Moro, en las *Obras de burlas* “más de un 70% de los textos responden al *vituperium* personal construido sobre los términos más soeces” (2015 211).

¹⁰ Que la idea fuera del librero, del encuadernador o del propietario es imposible de determinar. Como señala Bouza, los libros se vendían sin encuadernación o envueltos en papelón (1999 88). Se trata, pues, de lo que Lucía Mejías denomina “fragmentos instrumentales” (2005 247).

ca. 1520, del que compró Fernando Colón, en 1524, el ejemplar descrito en el *Regestrum* de su biblioteca” en cuya reseña se enumeran seis composiciones de Antón de Montoro que estarían en la cuarta hoja (1981 1: 27). Askins recoge, además, los comentarios que Rodríguez-Moñino dedicara al folleto en su edición y estudio del *Cancionero general* de 1511, de donde provienen la mayoría de los poemas que se habrían perdido al final del fragmentario pliego. Rodríguez-Moñino identifica allí el *Pater noster* como el *Pater noster de las mugeres* de Salazar, que el pliego, o Colón, habría atribuido erróneamente a Manrique “por acreditar el paño;” se identifica asimismo al autor del *Nique* como Diego Núñez de Quirós; y se ofrece la fecha de 1514 *ante quem*, año de la segunda edición del *Cancionero general* donde entran por primera vez el *Pater noster de las mugeres* y el *Nique* (1: 27-28). F. J. Norton, que examinó el pliego de Rodríguez-Moñino, lo data entre 1515 y 1520 y lo reconoce como obra del impresor Juan de Villaquirán—es el número 1136 de su catálogo (1977)—quien había adquirido el taller de Hagenbach en Toledo. De dicho taller había salido una gran cantidad de pliegos poéticos así como sendas impresiones del *Cancionero general* en 1517 y 1520 (1966 52-55).

Resulta difícil y cuando menos peligroso contradecir a tan venerables autoridades, pero no puedo dejar de expresar la duda de que el pliego de la colección Rodríguez-Moñino corresponda exactamente al reseñado por Colón. Mi sospecha surgió al leer en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo la descripción de las obras contenidas en el cancionero titulado *Dechado de galanes*. En la lista proporcionada por Gallardo se agrupan al final “un Niqué hecho por el comendador Escribá, ‘Nunca vi descanso cierto’; el *Pater noster* de las mujeres, compuesto por Salazar, ‘Rey alto á quien adoramos’; un convite de D. Jorge Manrique á su madrastra (sic), ‘Señora muy acabada’” (entrada 4116 vol. 2: 551). Esta agrupación la confirma Rodríguez-Moñino cuando da cuenta del número 4116 del *Regestrum* de la Biblioteca Colombina, que sería la información que Gallardo copió. Rodríguez-Moñino todavía no puede corregir la falsa atribución del *Nique* al comendador Escribá, como sí lo hará al describir el pliego acéfalo antes mencionado. Del pequeño cancionero *Dechado de galanes* dice:

Su tamaño era en 4º y probablemente estaba impreso en letra gótica, llegando a abultar lo que un par de pliegos a dos columnas. Colón lo adquirió en Medina del Campo el 19 de noviembre de 1524, en la exigua cantidad de 18 maravedís y, por tanto, hay que suponer que la impresión sería del mismo año o poco anterior, en todo caso después del 20 de julio de 1514, fecha de la segunda edición de la obra de Castillo, o del 31 de agosto de 1517 en que se concluyó de imprimir la tercera o del 20 de enero, data de la cuarta ... No puede haber copiado de la primera porque no se encuentran en ella varias composiciones que solo se incorporaron a partir de 1514. (1966 62)

Según esto, tanto el pliego acéfalo como el *Dechado de galanes* fueron adquiridos por Colón a pocos días de distancia—el 24 de octubre de 1524 y el 19 de noviembre, respectivamente—en Medina del Campo. Ambos testimonios contienen *Un convite*, pero

mientras que en el pliego de Colón va precedido por el *Pater noster de las mujeres* erróneamente atribuido a Manrique y seguido del *Nique* más seis poemas burlescos del Roper, en el *Dechado de galanes* está precedido del *Nique* y seguido del *Pater noster*, agrupado al final con otros poemas amorosos que poco tienen de burlescos. Nada más queda del original *Dechado de galanes* si bien Bacchelli da noticia de una reimpresión, hecha en Sevilla en 1550 y conservada en la Biblioteca Estense de Modena, que Caravaggi ha demostrado depende exclusivamente de la segunda edición del *Cancionero general* (Valencia 1514) o de la toledana de 1517, realizada por Juan de Villaquirán. No obstante, el listado de los poemas que ofrecen los estudiosos italianos tampoco se corresponde con la reseña de Colón copiada por Gallardo y mencionada por Rodríguez-Moñino. En la copia de la Estense aparecen el *Nique*, seguido por otros seis poemas de amor, y *Un convite*, pero no el *Padre nuestro de las mujeres*.

De todo ello se puede deducir lo que Rodríguez-Moñino, en su gran sabiduría, advierte al describir su opúsculo: “[e]s posible que no fuese ésta señalada la sola edición suelta” (2002 27). Si es así, cabe la posibilidad que el pliego acéfalo correspondiera a una de las muchas ediciones que circularían en ese momento, en las que impresores y libreros tomaban al pie de la letra los criterios del paradigma organizativo que Hernando del Castillo había explicado en su prólogo:

E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graues arriba leydas les causaron, puese a la fin las cosas de burlas prouocantes a risa, con que concluye la obra porque coja cada vno por orden lo que más agrada a su apetito. (Fol. 2^o)

Es obvio que Castillo no tenía aquí en mente la explosión de pliegos sueltos a que su compilación daría lugar, sino un criterio más ovidiano y, según opina Díez, más mercantil por cuanto trata “de especializar la oferta para grupos distintos de consumidores” (2015 50). Pero es precisamente esta estrategia comercial la que permite a impresores como Villaquirán producir baratos pliegos y más tarde, ya en la década de los 50, a los talleres sevillanos de los herederos de Dominico de Robertis o la imprenta zaragozana de Esteban de Nájera sacar cuidadas y asequibles ediciones de bolsillo de sus selecciones de superventas, como documenta Caravaggi.

Incluso tratándose del mismo pliego que adquirió Colón, únicamente contamos con el fragmento que contiene las cuatro últimas coplas del *Pater noster* y 72 versos (acabando con “sino el bien acostumbrado”) del *Nique*, que circundan *Un convite*. Como Bamford plantea, el fragmento, como legítimo objeto de análisis, no es metonimia de una supuesta totalidad, sino que su integridad reside en su misma condición fragmentaria que apunta a fenómenos culturales más amplios (2011 31). Adaptando la sentencia de Grendler citada por Francomano que “los libros que parecen diferentes *son diferentes*” (2018 107, mi traducción) se puede afirmar la singularidad de este pliego fragmentario

como índice de las variaciones comerciales del mercado editorial y de su repercusión en la *mouvance* material y la inestabilidad en la recepción de las formas.

Habría que preguntarse, por consiguiente, en qué manera el paradigma misceláneo de los diferentes testimonios afectaría su recepción. Ya se ha mencionado que su inclusión en la sección de *Obras de burlas*, en muy prominente posición, necesariamente pondría el acento en su carácter de vituperio obsceno, pero una somera mirada al pliego—sobre todo si se ignoran las evaluaciones críticas que he revisado antes—cuestiona cualquier esencialismo.

El fragmento del pliego comienza con el verso “Señor pues somos humanos” que inicia las cuatro redondillas finales del *Pater noster de las mujeres*. El poema [ID6919], compuesto por Gregorio de Salazar, había sido añadido por Castillo a la segunda edición del *Cancionero general* inmediatamente antes del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña. A pesar de la negativa opinión de algunos críticos decimonónicos a quienes molestó su irreverencia, es una parodia ingeniosa en la que se deforma el sentido original de la oración al insertar una de sus frases en latín al final de cada redondilla en castellano, adjudicándole un cariz jocoso.¹¹ Según Gernert, está estrechamente relacionada con el *Paternoster trobado y dirigido a las damas* compuesto por Rodrigo de Reinosa, siendo imposible saber a cuál de ellos se debe la primera versión. La de Salazar circuló sobre todo en pliego suelto y se encuentra también recogida en una antología italiana, los “Cartapacios salmantinos del siglo XVI,” y en el *Cancionero antequerano* del siglo XVII (2009 1: 361-62). Para esta investigadora, el escarnio paródico no se dirige al modelo sagrado, sino que se trata de “una burla del empleo exacerbado de la hipérbole sagrada en la poesía cancioneril” en su idealización de la mujer (2009 1: 363). Sin embargo, si la burla cancioneril va dirigida contra los excesos cortesés, el pliego que compró Colón—o quizá Colón mismo—lo atribuía a Manrique, “por acreditar el paño” pensaba Rodríguez-Moñino. Quienquiera que fuera, sin duda tenía en mente *Las coplas que hizo don Jorge Manrique a una beuda que tenía empeñado un brial en la taverna* donde las dos últimas estrofas son burlesca parodia de una letanía en la que los santos invocados son lugares famosos por sus vinos. Una anécdota referida al poeta portugués Garcia de Resende, citada por Marino, asocia a Manrique con la oración del Padrenuestro desde un enfoque diferente. Como secretario del rey João II, Garcia de Resende fue llamado a la cámara real una noche cuando el monarca, que no conseguía dormir, le pidió que recitara las coplas manriqueñas, las cuales, precisó el rey, convenía saberlas de memoria como el *Pater noster* (2011 85-86).

Es muy posible que en su ubicación cancioneril el *Pater noster* de Salazar se entendiera como “parodia abiertamente misógina” de naturaleza “agresivamente antifemenina,” se-

¹¹ La fortuna de este ingenioso tipo de parodia a los dos lados del Atlántico la estudia Castaño (2007).

gún apunta Gernert siguiendo la pauta marcada por críticos anteriores, pero el fragmento que se conserva en el pliego no apoya esa interpretación:

Señor pues somos humanos
satisfaz nuestras querellas
y rogamos te que dellas
nos guardes y de sus manos
et ne nos inducas.

Pues tanto las requerimos¹²
y no podemos vencellas
tu señor nos guarda dellas
que nos pornan si las vemos
in tentacionem

Plegate señor querer
auer de nos piedad
no pongas la libertad
como a eua en su poder
sed libera nos a malo

y pues que tan desonesto
somos dellas maltratados
plegate señor que presto
seamos dellas pagados
Amen.

Su lectura produce la impresión de la contrafactura amable y risueña de una familiar oración que pone en el acento no en la imperfecta naturaleza femenina, sino en el deseo masculino. Por su parte, el *Nique* que cierra el pliego había sido otra de las adiciones de Castillo a la edición del *Cancionero general* de 1514. Aparecía allí bajo el título *Nunque hecho por el mismo* [ID6911] referido a “Diego Núñez de Quirós natural de Sevilla” cuyas coplas lo preceden. En el pliego carece de atribución, indicando únicamente “Aquí comienza el Nique.” Su fama la recoge Gregorio Mayans y Siscar en su *Rhetorica* cuando, entre los ejemplos notables de repetición, menciona el “celebrado *Nunque*” de Diego Núñez de Quirós que imitó “con afectado estudio Alonso de Varros en sus *Proverbios Morales*” (1757 195).

Asimismo, el poeta inglés Robert Southey lo incluye bajo el título *El Nunca por Diego Nunez de Quiros* en la selección de poesías tomadas del *Cancionero general* de la sección dedi-

¹² En el *Cancionero general* “por que tanto las queremos.”

cada a la literatura de España y Portugal en su *Common-place Book* (1849-1851, publicado póstumamente), una especie de personal *florilegium* que, a la manera de los escritores románticos, servía de inspiración. Southey elige poemas del Conde de Paredes, Juan Álvarez Gato y el famoso romance de don Juan Manuel *Gritando va el caballero* en una *ordinatio* cuya fórmula resulta difícil de elucidar. Curiosamente, incluye también *Un combite que fizo D. Jorge Manrique a su madrastra* (sic) para más adelante en la entrada “Jorge Manrique”—posicionada entre “Boscan” y “Ballads”—narrar la anécdota del rey João II.¹³ La caótica selección, sin embargo, revela que las coplas manriqueñas eran lo suficientemente conocidas para que Southey se limitara a mencionarlas, preocupándose únicamente de la anécdota de Garcia de Resende. Más interesante sería averiguar si la selección de poemas del *Cancionero general* corresponde a Southey o la tomó prestada de compilaciones que circularan en pliegos sueltos con los que se pudo haber familiarizado durante su estancia en Portugal y España. Aún desconociendo las pautas seguidas por Southey, no es arriesgado afirmar que no se refieren a obscenidad, blasfemia o vituperio, sino más bien a un tipo de ingenio que el erudito inglés debió encontrar cuando menos exótico y que corresponde a la conocida visión romántica anglosajona de España (su sección de literatura española y portuguesa en el *Common-place Book* precede a otra titulada “Middle Ages”).

José María Sbarbi define la forma del *Nique*, bajo la voz *nunque*, como “tiramira de versos pareados” y explica que la palabra *nunque* “es probable que deba su origen a la circunstancia de empezar sus pareados con uno de los vocablos *nunca* ó *ni*, á la manera que se da el nombre de *perqué* á los que comienzan preguntando *por qué* y respondiendo con el correlativo *porque*” (1891 253). De esta manera, el *Nique* se presenta como una subcategoría del *perqué*, poemas estructurados alrededor de la anáfora con una cierta flexibilidad que no requiere la repetición específica de la causal *porque*. Como señala Perinián, de cuyo estudio tomo estas consideraciones, uno de los caminos que sigue el *perqué* en el siglo XVI es la arquitectura basada en la repetición anafórica cada dos versos y la inmovilidad sintáctica. Aquellos que repiten *ni*, dependiendo de una expresión negativa inicial, son utilizados generalmente en textos didáctico-morales de carácter aforístico, mientras que en los *perqué-disparate* la tendencia anafórica viene marcada por insistentes referencias visuales (1979 83-85, 90). El *Nique* parece ser una combinación de ambos subtipos. Comienza diciendo:

Nunca vi descanso cierto
 en esta vida doliente
 ni vi mayor desconcierto
 que biuir entre vil gente

¹³ La recepción de las *Coplas* en el siglo XVIII la estudia Marino en el tercer capítulo de su estudio (95-115).

El pliego se interrumpe después de:

Ni vi otro mayor mal
que pobreza en el hidalgo
ni ay otro hijo dalgo
sino el bien acostumbrado

El término *nique* o *nunque*, que compiladores y estudiosos asignan a este poema, refiere obviamente al mismo tipo de anáfora que el *perqué* y la repetición de “vi” lo sitúa en el ámbito visionario.

Periñán, que estudió las variaciones de este subtipo del disparate en los siglos de oro, momento en que dicha forma lúdica alcanzó su máximo apogeo, incluye *Un convite* como iniciador del esquema del disparate-fiesta, esquema que a su vez asocia al subtipo de la visión y al arquetipo del mundo al revés. Aunque no menciona el *Pater noster de las mujeres*, la burla de los códigos lingüísticos religiosos que allí se lleva a cabo, lo sitúa de lleno en los parámetros del disparate “en su condición de mentira juguetona ... siempre en clave de irrisión y y con función de solaz y descanso.” El disparate, concluye esta estudiosa, es la “jocosa expresión [de] la perspectiva lúdica de la locura en cuanto energía vital positiva y regeneradora (1979 77-78).

La asociación del arquetipo del mundo al revés y locura se manifiesta visualmente en el grabado que se utilizó en el pliego suelto que contenía el *Pater noster* de Rodrigo de Reinosa; se trata, según da noticia Gernert, del mismo con que Fadrique de Basilea ilustró su edición de una *Stultiferae naves* en Burgos a principios del XVI (361 n1).¹⁴ En este pliego [20*RT], de fecha aproximada al nuestro (¿1520? Según Dutton), el carácter misógino y vituperativo que Gernert asocia con las parodias del Padrenuestro es claro. Al *Pater noster* de Reinosa le siguen las coplas *A la chinagala la gala chinela* donde se arma una galera de damas cortesanas y “putas ceuiles” sin número (v. 7), lo que motivaría la asociación con el grabado que abre la obra de Jodocus Badius Ascensius; concebida como un *addendum* a la *Stultifera navis*, versión latina de la popular *Nave de los locos* de Sebastian Brant, el escritor flamenco dispone una armada de cinco naves capitaneada por Eva, madre de toda locura (De Gendt 2010).

El cariz del fragmento de Salazar en nuestro pliego no resulta tan agresivamente misógino como el de Reinosa, sino que se percibe, en cambio, ese aspecto juguetón de la locura que Periñán identifica en los disparates y que no reside en la violencia del insulto, sino en una

¹⁴ La xilografía se puede ver en la primera página de la edición digital de la *Stultiferae naves* disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

demostración de lo que Gracián llamará agudeza y arte de ingenio. Es un humor festivo, como festivo es el banquete que se ofrece a la madrastra, como ya señalaran Serrano de Haro y Cortijo Ocaña, pero que no se limita a la celebración del Carnaval propiamente dicho o a una representación parateatral, sino que remite a la fiesta popular en general.

Desde una perspectiva antropológica, Campo Tejedor (2009) ha estudiado la persistente tradición de diversiones clericales burlescas, con especial atención a las fiestas que se celebraban en honor de la primera misa de los misacantanos, donde eran objeto de burla por parte de otros clérigos. Pero los cómicos sermones, pullas, parodias, bailes, danzas y cantos con que se honraba al misacantano, nota Campo Tejedor, tenían lugar en multitud de otras celebraciones religiosas como las fiestas de locos (*feſta ſtultorum*) de los clérigos en Navidad, las manifestaciones del *risus paschalis* en la misa de Resurrección, las tarascas y gigantones que acompañan la celebración del Corpus. Y más allá del calendario religioso, la subversión de lo sacro y la celebración del caos en el disparate aparece en otros ritos liminares vitales como la boda y la ceremonia de grado. De ello se hacen eco los sínodos que los prohíben en cualquier lugar público.

El vituperio con que Jorge Manrique escarnece a Elvira de Castañeda mantiene su violento cariz como feroz sátira misógina tanto en el *Cancionero general* como en su excisión en *Obras de burlas*. En el fragmentario pliego, sin embargo, pierde su aire de crispación y adquiere el de disparate donde las locuras del texto son espejo de las del mundo en el marco del ambiente bromista de cualquier celebración festiva popular. El pliego da la impresión de que los tres poemas que en él se hallan son creación de Jorge Manrique, con quien se asociaban tanto parodias religiosas como profundas reflexiones morales. Rodeando *Un convite*, los fragmentos del *Pater noster* y del *Nique* adquieren un tono de broma ligera. Leídos los tres en conjunto parecen particularmente apropiados a los festejos de una boda: las picantes demandas de los mozos que ofrece el *Pater noster*, las ingeniosas mofas a una madrastra que puede ser ahora madrina o suegra, la pulla a la novia donde el *Nique* dice no haber visto “ni otra mejor donzella / que aquella que casan presto.” La forma popular de los tres poemas—redondillas, cuartetos y tiramira de octosílabos—favorece su memorización y su declamación.¹⁵ El vituperio manriqueño deviene, en su pliego, en ingenioso disparate festivo, mudando su ascripción a uno de los géneros que, junto a los romances, más divulgación tuvieron en ese soporte tipográfico.

¹⁵ Campo Tejedor describe la costumbre de los trovos nupciales que hace remontar a la Edad Media cuando la presencia de juglares en las bodas “era tan necesaria como la del cura.” Además, recuerda que el *Romancero del Cid* describe las bodas del héroe y Jimena “como si se desarrollasen en un clima burlesco en el que caben los trovos y las bromas” (2006 216).

BIBLIOGRAFÍA

- Askins, Arthur L. F. *Pliegos poéticos del s. XVI de la biblioteca Rodríguez-Moñino*. Vol. 1 y 2, Joyas Bibliográficas, 1981.
- Bamford, Heather. *Cultures of The Fragment: Uses of the Iberian Manuscript, 1100-1600*. U of Toronto P, 2018.
- . “Fragment and Referent in Material Texts Identified as the *Libro de buen amor*.” *La corónica*, vol. 47, no. 1, 2018, pp. 73–95.
- . “Fragment as Phenomenon and Philological Subject.” *La corónica*, vol. 39, no. 2, 2011, pp. 29–60.
- Beltrán, Vicenç. “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular.” *Revista de Literatura Medieval*, vol. 17, 2005, pp. 71–120.
- Bouza, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. U de Salamanca, 1999.
- Campo Tejedor, Alberto del. *Trovadores de repente: una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra*. Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, 2006.
- . “Diversiones clericales burlescas en los siglos XIII a XVI.” *La corónica*, vol. 38, no. 1, 2009, pp. 55–95.
- Castaño, Ana. “El ‘Padrenuestro’ y los siete pecados capitales: glosas paródicas a ambos lados del Atlántico.” *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Beatriz Mariscal y Aurelio González, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 479–89.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero General recopilado por Hernando Del Castillo (Valencia, 1511)*. Editado por Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, 1958.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Notas a propósito del convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra.” *Revista de Filología Española*, vol. 83, no. 1–2, 2003, pp. 133–44.
- De Gendt, Anne-Marie. “On Pleasure: Conceptions in Badius Ascentius’ *Stultiferae Naves* (1501).” *Early Modern Medievalisms: The Interplay Between Scholarly Reflection and Artistic Production*, editado por Alicia Montoya et al., Brill, 2010, pp. 67–91.
- Díez, J. Ignacio. “Obscenedad de ideas y palabras en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.” *Las “Obras de burlas” del Cancionero general de Hernando del Castillo*, editado por Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Áquez, Publications of eHumanista, 2015, pp. 47–83.
- Domínguez, Frank A. “Jorge Manrique.” *Castilian Writers, 1400-1500*, editado por Frank A. Domínguez y George D. Greenia, vol. 286, Gale, 2004, pp. 60–80.
- . “La sátira del *Aposento en Juvera* y su trasfondo histórico-cultural: la visita del Cardenal Rodrigo de Borja a España como legado entre 1472 y 1473.” *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 37, 2017, pp. 622–68.
- . *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*. The UP of Kentucky, 1993.
- . “Review of Jorge Manrique’s ‘*Coplas por la muerte de su padre*:’ *A History of the Poem and Its Reception*.” *Speculum*, vol. 88, no. 3, 2013, pp. 828–30.

- Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*. U de Salamanca, 1991.
- Francomano, Emily C. *The Prison of Love: Romance, Translation, and the Book in the Sixteenth Century*. U of Toronto P, 2018.
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Vol. 2, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.
- Gernert, Folke. *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista*. CiLengua, 2009.
- Gerli, E. Michael. "On the Edge: Envisioning the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Palacio*." *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 1, 2001, pp. 1–11.
- Gómez Bravo, Ana. *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*. U of Toronto P, 2013.
- Hernando, Julio F. "Review of *Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception'*." *Rilce*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 573–76.
- Heusch, Carlos. "Los 'Tiempos Çiertos' del *Buen amor*: estructura y genética textual en la obra de Juan Ruiz." *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor"*. Congreso Homenaje a Jacques Joset, editado por Francisco Toro Ceballos e Isabel Godinas, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011.
- Lucía Mejías, José Manuel. "Literatura caballeresca catalana: de los testimonios a la interpretación (un ensayo de crítica ecdótica)." *Caplletra*, v. 39, 2005, pp. 231–56.
- Manrique, Jorge. *Poesía*. Editado por Vicente Beltrán, Crítica, 1993.
- Marín, Paola. "Review of *Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception'*." *Hispania*, vol. 96, no. 1, 2013, p. 178.
- Marino, Nancy F. *Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception'*. Tamesis, 2011.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sobre el *Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*." *Scripta Philologica: in honorem Juan M. Lope Blanch*, vol. 1: Lingüística general e historia, historia de la lingüística, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, pp. 305–26.
- Mayans y Siscar, Gregorio. *Rhetorica de don Gregorio Mayans i Siscar*. Vol. 2, Herederos de Gerónimo Conejos, 1757.
- Morrás, María. "Review of *Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception'*." *La corónica*, vol. 42, no. 2, 2014, pp. 207–11.
- Norton, F. J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge UP, 1977.
- . *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge UP, 1966.
- Periñán, Blanca. *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Giardini editori, 1979.
- Puerto Moro, Laura. "Sobre el contexto literario e ideológico de la *Carajicomedia*." *Atalaya*, vol. 12, 2011, <http://journals.openedition.org/atalaya/824>.
- . "Tradición temática en el *Cancionero de obras de burlas*." *Las "Obras de burlas" del Cancionero general de Hernando del Castillo*, Publications of eHumanista, 2015, pp. 187-221.

- Rico, Francisco. "Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)." *Romance Philology*, vol. 51, no. 2, 1997, pp. 151–69.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los siglos de oro*. Editado por Víctor Infantes, GeNueve Ediciones, 2002.
- . *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio del romancero español en el siglo XVI*. U de Salamanca, 1966.
- Sbarbi, José María. *Refranes, adagios y proverbios castellanos y las obras ó fragmentos*. Imprenta Litografía de los Huérfanos, 1891.
- Serrano de Haro, Antonio. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Gredos, 1966.
- . "Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra." *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, editado por Edward M. Wilson, vol. 2, La Fonte que Mana y Corre, 1978, pp. 203–17.
- Severin, Dorothy Sherman. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre:' *A History of the Poem and Its Reception* / *Poems for the Royal Weddings, 1496-97*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, no. 2, 2014, pp. 214–15.
- Southey, Robert. *Southey's Common-Place Book*. Editado por John Wood Warter, Reeves and Turner, 1876.
- Zepeda, Jorge. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre:' *A History of the Poem and Its Reception*." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 16, no. 2, 2014, pp. 573–76.