

“VESTIRME QUIERO MAÑANA”:
UN *DECIR* BURLESCO DI GUEVARA (?), E QUALCHE RIFLESSIONE ECDOTICA

Giuseppe Mazzocchi
Università di Ferrara

Sul primo volume di *Cancionero General*, ho avuto modo di recensire, con le lodi che merita, la bella edizione della poesia di Guevara approntata da Maria D’Agostino.¹ Lo sforzo di ridarci in una versione filologicamente agguerrita tutti i testi del poeta è tanto più encomiabile vista la situazione non semplice che la produzione di Guevara presenta, con (in vari testi) la presenza di rimaneggiamenti d’autore o, almeno, di interventi ricreativi. Qualche perplessità che avanzavo nell’accettare sempre la prima delle due possibilità, non toglie merito alle cure di fino che l’editrice ha frequentemente dovuto applicare nella sua ricostruzione.

Di fronte a un testo, il 42 della sua edizione, Maria D’Agostino gettava però la spugna, e prendeva la determinazione, che definirei drastica, di trascrivere affiancate le due testimonianze del componimento. Certo, la situazione non è delle più semplici, se si considera che i due canzonieri implicati sono quelli di Pero Guillén de Segovia (MN19 nella siglatura di Dutton; il testo è adespoto alle cc. 724^r-726^r), e quello di San Martino delle Scale (PM1; attribuito a Guevara alle cc. 76^r-77^v): ci troviamo cioè di fronte a una trascrizione settecentesca da un lato, e dall’altro a un codice composto, esemplato nell’ultimo quarto del XV secolo da copisti italiani, nell’insieme poco attenti.² Si aggiunga che il prezioso manoscritto isolano è an-

¹ Guevara, *Poesie*, edizione critica a cura di Maria D’Agostino, Liguori, Napoli, 2003. *Vid.* *Cancionero General*, 1 (2003), pp. 79-87.

² *Vid.* A. Bartolini, “Il canzoniere castigliano di San Martino delle Scale (Palermo)”, *Bollettino del centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, IV (1956), pp. 147-187; H. R. Lang, “The So-Called *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*”, *Revue Hispanique*,

dato purtroppo smarrito (bisogna servirsi del microfilm che ne fu tirato a suo tempo), e che è per altro testimonianza unica per l'ultima *copla*. Nonostante tutto, e per semplice amore al metodo stemmatico, vorrei tentare quello che non hanno osato né la signorina D'Agostino, né prima di lei Isabel Toro Pascua nelle sue importanti premesse a un'edizione critica delle opere di Guevara:³ voglio cioè proporre la ricostruzione dell'originale a partire dai due testimoni superstiti. La situazione è così schematizzata dalla D'Agostino:

L'oscurità del testo è dovuta ad una tradizione estremamente compromessa. MN19 attesta numerose lezioni prive di senso, nonché alcune lacune segnalate dal copista con puntini sospensivi; si registrano inoltre per il v. 46 la lezione *por almuysar un costal* e subito dopo l'annotazione *bancał*, e al v. 47 la lezione *o un v.* e subito dopo *costał*, il v. 49 *o un varal* è biffato. PM1 dal canto suo, pur attestando un testo apparentemente migliore di MN19, poiché più completo, presenta delle caratteristiche linguistiche che lo rendono poco chiaro; si rilevano grafie come *squina* per *esquina* (v. 21), *stanyado* per *stañado* (v. 47), *amigua* e *braguas* per *amiga* e *bragas* (v. 3 e v. 27), *sacco* per *saco* (v. 16); l'introduzione di termini come *sota* per *só*, termini ibridi come *relonge* per *reloj* (v. 39) e parole deformate come *bayngua* per *boñiga* (v. 6) che manifestano nel copista caratteristiche italiano-catalanizzanti.

Di fronte a un situazione quale quella prospettata non è possibile eleggere uno dei due manoscritti quale testimone base per l'edizione del testo (concordiamo in questo pienamente con Toro Pascua).⁴ Si dovrebbe procedere ad una ricostruzione del componimento sulla base di entrambi i manoscritti senza privilegiarne nessuno. Operazioni di questo tipo sono però sempre rischiose; si procederà dunque in questa sede alla pubblicazione del testo così come appare in ciascuno dei manoscritti, limitando gli interventi al solo scioglimento delle abbreviazioni.⁵

XIX (1908), pp. 51-81; J. G. Cummins, "Pero Guillén de Segovia y el ms. 4.114", *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 6-32; N. Marino, "The *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* and Ms. 617 of the Royal Palace Library", *La Corónica*, VII (1978), pp. 20-23.

³ I. Toro Pascua, "Algunas notas para la edición de la poesía de Guevara", en *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. di J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, IV, pp. 389-403.

⁴ I. Toro Pascua, "Algunas notas", p. 402.

⁵ Guevara, *Poesie*, pp. 312-313.

La studiosa italiana riprendeva, in effetti, quanto già observava Isabel Toro Pascua:

Ante panorama tal, la elección de un texto base y, por ende, la edición crítica de este poema sobre los dos testimonios conservados, es imposible. La única solución posible parece ser la edición sinóptica, esto es, una propuesta de reconstrucción del texto teniendo en cuenta las dos fuentes, pero sin basarnos prioritariamente en ninguna de ellas; el aparato crítico quedaría sustituido por la presentación de una transcripción estrictamente paleográfica del texto en sus dos versiones.⁶

A questo punto è necessario riprodurre la trascrizione dei due testimoni, così come la presenta Maria D’Agostino, anche se in più punti un riesame degli originali, e specialmente l’aver a disposizione la riproduzione fototipica delle carte che interessano di PM1, mi permette di ritoccarla. Per comodità del lettore evidenzio con il corsivo i luoghi in cui le lezioni divergono significativamente:

	MN19	PM1
	I	
	Vestirme quiero mañana	Vestir me quiero mayana
	deUfana	dufana
	por amor de mi amiga	por amor de mi amiga
	<i>cara puta de badaña</i>	<i>Caperuça de campana</i>
5	o de <i>campana</i>	v de <i>badana</i>
	<i>su aforro</i> de boniga	<i>y ell enforro</i> de bonygua
	la camisa de baldres	La camissa de baldres
	hasta los pies	fasta los pies
	<i>bien</i> labrada con bramante	<i>Muy</i> labrada con bramante
10	<i>un</i> jubon de Acipres	<i>y el</i> gubon de açipres
	y del <i>enves</i>	y del <i>reues</i>
	lo detras adelante	Lo detraç <i>por</i> adelalte
	<i>y la falda rozagante</i>	<i>y en las faldas coseguante</i>
	II	
	<i>Y de muy buena facion</i>	<i>Grançones por algodon</i>
15	y <i>invencion</i>	y <i>su fazion</i>
	entallado como saco	Entallado como <i>vn sacco</i>
	al pescuezo <i>el</i> un bra..	<i>y al</i> pescueso vn braon
	como melon	como <i>vn</i> melon

⁶ I. Toro Pascua, “Algunas notas”, p. 402.

- y *el otro so el sobaco*
 20 y el collar *en* la petrina
 por esquina
 aguetas de *cogombro*
 medias mangas de bocina
 montesina
 25 *abotonado en el ombro*
 con ojales que masonbro

III

- Bragas de guadamecil
 o de marfil
 unas calzas dalcornoque
 30 *y*por bragueta un candil
 o un barril
 abanpies de lenguadoque
 borceguíes ochavados
y estañados
 35 con *sus* puntas *muy* modernas
 zapatos *descalcañados*
*y*tras *trocados*
 por al. ques dos linternas
que lleguen a medias piernas.

IV

- 40 Y *vestido* un papahígo
 hasta ellonbrigo
 de alcatifa una jornea
 por *capirote* un postigo
 o un bodigo
 45 *por* tabeli una badea
 por almuyzar un *costal*
 o un *v.*
 unos guantes debahaña
 por *puñal* un *acial*
 50 o un *varal*
 por espada una guadaña
 como el *relax* de ocaña

V

Vna cadena de paja
 de ventaja

- y otro *sota lo* sobaco
 y ell colar *a* la pretina
 por squina
 agugetas de *cobronbo*
 medias mangas de bozina
 montezina
Abotonadas al ombro
 Con ogales que masombro

Braguas de guadamezil
 o de marfil
 vnas calças de alcornoque
 por bragueta vn candil
 o vn barril
 a vanpies de lenguadoque
 por almaysar vn *banqual*
 o vn *costal*
 vnes guantes de bahanya
 por *çinto* un *pretal*
 o vn *azial*
 por spada una guadanya
 Como el *relonge* de ocanya.

y *poner me* vn papafiguo
 fasta *all* ellonbrigo
 de alcatifa vna gornea
 por *cobrigel* vn postiguo
 o vn bodiguo
 taheli vna badea
 borseguis ochauados
 stanyados
 con *vnas* puntas modernas
 capatos *restrastocados*
scarnados
 por alcorques dos lanternas
y pantorriladas las piernas

vna cadena de paja
 de auentaja

- | | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 55 | un firmalle como lazo
con quatro <i>huebos</i> de graja
y una sonaja
<i>engastonada en un hernazo</i>
y llebare en la mano | vn fermalle como laso
con quatro <i>veno</i> de graja
y vna sonaja
<i>Engastadas en fornazo</i>
y leuare <i>mas</i> en la mano |
| 60 | un milano
<i>pelando</i> en un boñuelo
<i>ypor</i> podenco un alano
<i>en verano</i>
y atado en <i>el soñuelo</i> | vn milano
<i>desplumando</i> en vn bunyelo
por podenco vn alano
<i>o vn marrano</i>
y atado <i>e</i> en <i>su nyello</i> |
| 65 | elPescuezo de mi abuelo | el pescueço de mi auuelo. |

VI

- | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 70 | Y <i>estara</i> mi amiga
de barriga
a la puerta de la calle
con un manajo despiga
o de ortiga
en la mano por ventalle
arracadas <i>de</i> rosquillas
<i>porlas</i> megillas
<i>colgando dos</i> cada oreja | y <i>poner sea</i> mi amiga
de barriga
a la puerta dela calle
con vn manajo de spigua
o de fortiga
en la mano por ventalle
<i>por</i> arracadas rosquillas
<i>en</i> las mexillas
<i>vn monton de</i> cada oreja
y en los braços por manillas
dos morçillas
fechas de sangre doueja
y por <i>marta</i> la peleja |
| 75 | y en los brazos por manillas
dos morçillas
hechas de sangre doveja
<i>ypor marta</i> lapelleja | |

VII

- | | | |
|----|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 80 | | vn yolel al colodrillo
como trillo
vna breua por balax
vn orillo guarneçido
por texillo
por stuche vn carcax
por bolson vn çorron
dun cabron
En que quepa la merienda
por tocado un camarron
o vn colchon
por troncado vna tyenda
E zentillas de falsa rienda. |
| 85 | | |
| 90 | | |

Mi affretto subito a dichiarare che provo, sperimentalmente, a supporre una ricostruzione sulla base della lezione di PM1, confortato in questo dall'antichità del codice, e specialmente dal fatto che è testimone unico per l'ultima strofa. L'intento ricostruttore deve evitare, nei limiti del possibile, a fronte della contrapposizione tra i due testimoni, la miscelazione soggettiva di lezioni che non siano garantite come proprie dell'originale.

In quest'ottica, di quali interventi (da fare, o meno, sulla scorta delle lezioni di MN19) il testo ha bisogno? Diamo per scontata una ripulitura dalla patina catalano-italianeggiante della grafia (documento prezioso certo, e dal valore storico culturale evidente, ma da conservare nell'edizione del canzoniere, non in quella di un suo testo),⁷ che avvicini, senza feticismi eccessivi all'uso grafico dominante nel castigliano quattrocentesco.⁸ Importa, credo, conservare i tratti grafici utili alla riproduzione della realtà fonetica del tempo e del luogo in cui il testo è stato scritto. In questo senso, naturalmente, punteggiatura, maiuscole e separazione delle parole dovranno riflettere l'uso attuale (fatta eccezione per l'apostrofo, adibito in caso di elisione). Per altro, e venendo alla questione sostanziale del testo, la testimonianza di MN19 non potrà essere trascurata, non solo perché il canzoniere pare abbastanza autorevole, frutto delle cure tipiche di un attento erudito settecentesco, ma anche per la qualità delle scelte che mostra. Si osservi, in particolare, il problema delle scambio delle due seconde emistroke delle *coplas* III e IV (un fenomeno tutt'altro che raro nella tradizione *cancioneril*), dove è altamente probabile che l'originale presentasse l'ordine del codice madrileno: in MN19, infatti, le strofe I-III presentano dall'alto (il copricapo) al basso (le calzature, appunto) gli elementi dell'*atuendo* burlesco, mentre le strofe IV e V sono dedicate agli accessori. Tale ordine deve dunque essere restaurato.

Da MN19 devono anche essere recuperate sicuramente per il testo critico queste lezioni: v. 22 *cogombro* (cobronbo è inesistente), v. 49 *puñal un acial* (çinto un pretal: ipometro), v. 56 *huevos* (veno), v. 59 *en* (mas en: ipometro), v. 63 *en el sañuelo* (e en su nyello). Nell'insieme, comunque, poca cosa per

⁷ Sul problema *vid.* le osservazioni che svolgevo in "Textos portugueses en cancioneros castellanos del siglo XV", in *Canzonieri iberici*, ed. di P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Toxosoutos, Noia (A Coruña), 2001, I, pp. 331-343.

⁸ Seguo, dunque, in buona sostanza, i criteri che ho già applicato nell'edizione di altri testi quattrocenteschi: Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, La Nuova Italia, Scandicci, 1990; Hernando de Ludueña, *Dottrinale di gentilezza*, Liguori, Napoli, 1998; "La versione castigliana quattrocentesca delle *Vite di Dante e del Petrarca* di Leonardo Bruni", in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo*, ed. di L. Rotondi Secchi Tarugi, Nuovi Orizzonti, Milano, 2001, pp. 439-488.

un testo di quasi cento vv., che per la sua stessa natura letteraria non è di facile comprensione. Del resto non mancano le lezioni scorrette di MN19, anche oltre certe piccole cacografie (v. 4 *badaña*, v. 45 *tabelí*, v. 58 *hernazo*): v. 4 *cara puta* (*caperuça*; non dà senso), v. 12 *adelante* (*por adelalte*: ipometro), v. 25 *abotonado* (*abotonadas*: concordanza), v. 58 *engastonada* (*engastadas*: ipometro).

Per quanto riguarda le lezioni adiafore (numerose, ma non sempre altamente significative), credo che un editore debba, appunto, evitare il rischio del *pastiche*, e attenersi al testimone cui ha deciso di dare più credito, come si è detto PM1. Ma si osservi che, visto che la disposizione degli elementi finali del *pie quebrado* e del v. che lo precede produce in un caso guasto metrico (vv. 49-50), prediligo sempre l'ordine che per questi elementi presenta MN19, nella convinzione che qui si ha a che fare con le disattenzioni di un copista (quello di PM1), quando non alla gioiosa trascuratezza di fronte a un testo che si prestava a un'esecuzione (scritta o orale che fosse) in qualche (ridotta) misura ricreativa.⁹ Si veda il comportamento editoriale che tengo ai vv. 4-5 (dove scelgo la sequenza di MN19 nella successione tra un copricapo di pelle di pecora, e quindi una campana che ne svolge le funzioni, in un crescendo dell'assurdo costruito sulla disgiuntiva *o*, costante nel testo), o ai vv. 36-37 e 46-47. Non si può escludere, tuttavia, che l'inversione si sia prodotta talora in MN19: si veda ai vv. 14-15 come il copista banalizza (*vid. infra*), e ai vv. 72-73 la posticipazione di *por* (che qui la lezione dell'originale sia quella di PM1 è confermato dall'analogia di struttura –“*a por b*”– nei vv. precedenti e seguenti). Considero invece *difficiliores* i termini specifici di PM1, contro una lezione forse banalizzante di MN19 (che potrebbe essere intervenuto ritenendo guasti i passi di cui gli sfuggivano le allusioni a una realtà materiale ormai superata): è il caso delle lezioni dei vv. 14-15 e 63 (*marrano* non era più inteso, probabilmente, come referente zoologico); e in questa linea non intervengo sui non attestati *coseguante* (v. 13) e *cobrigel* (v. 43), confidando in fortunati rinvenimenti di una documentazione.

Su queste premesse, mi provo a dare di seguito un saggio di testo critico, accompagnato da un elemento essenziale quale il commento lessicale (mi auguro non troppo scheletrico) sotto forma di glossario. Mai, come in questo caso, lo stesso si costituisce in accesso indispensabile alla comprensione del testo, e dunque in fondamento della sua ricostruzione. Ci muoviamo nell'ambito del *disparate*, che, come ha così ben studiato Blanca

⁹ Idea che già suggeriva A. Bartolini, “Il canzoniere”, p. 182, di fronte ai risultati della collazione: “Le varianti, come del resto avviene spesso nel genere giocoso, abbondano straordinariamente, favorite qui anche dal decadente gusto del ‘disparate’”.

Periñán, ha nell'assurdo e nel rilievo dell'elemento nominale la sua forza:¹⁰ l'operazione che qui si è tentata è resa difficile da due ordini di motivi, che mi provo a schematizzare. In primo luogo una certa irregolarità metrica:¹¹ le dialefi che presentano negli stessi luoghi i due testimoni (vv. 2, 3, 10, 66),¹² e le pure coincidenti licenze nella misura del *pie quebrado* (che al v. 73, risulta irregolarmente pentastico, come al v. 381 del testo 36B dello stesso Guevara; mentre al v. 41 si impone una sospetta sinafia con *h-* secondaria), non permettono di fruire appieno del vantaggio che l'editore di un testo in prosa ha rispetto a quello di un testo in versi. In altri termini, per ragioni prosodiche la lezione di PM1 che presenti dialefe (vv. 17, 30, 62) non dovrà essere corretta su quella di MN19, mentre lo sarà l'ipermetria del v. 59, cui subentrerà la lezione (con dialefe) di MN19; e al v. 19 la dialefe di MN19 non sarà motivo sufficiente per dare a testo il catalanismo *sota* di PM1, né al v. 52 per accettare il valenzanismo *relonge* di quest'ultimo. D'altro canto, accolta per il v. 37 (un *quebrado*) la lezione di MN19, non si procede all'espunzione della congiunzione, che ridarebbe al verso la sua regolarità.

I
 Vestirme quiero mañana
 de ufana,
 por amor de mi amiga:
 caperuça de badana
 5 o de campana,
 y el enforro de boñiga;
 la camisa de baldrés

¹⁰ B. Periñán, *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI XVII*, Giardini, Pisa, 1979.

¹¹ Le strofe, di 13 vv., presentano uno schema *aabaabcddcadd*, che non è registrato altrimenti se non nella *respuesta Para dar señor tal glosa* adesposta nel *Cancionero general* del 1511 (c. 156^r): in quest'ultimo componimento, tuttavia, il v. finale deve probabilmente essere espunto (e lo sarebbe senza danno per il senso), per simmetria con la struttura dodecastica della *pregunta*. Lo schema non è comunque difforme da altri noti per unità strofiche dallo stesso numero di vv. Cf. P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Deuxième partie. Les Formes*, Plihon, Rennes, 1953, pp. 101-103; A. M. Gómez Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares-Madrid, 1998, p. 509 (258.1).

¹² Come rimarca Maria D'Agostino (Guevara, *Poesie*, p. 33), la scarsa presenza della dialefe nella versificazione del poeta può addebitarsi agli interventi di normalizzazione di Hernando del Castillo, il cui *Cancionero general* è testimonianza unica per parecchi testi.

fasta los pies,
muy labrada con bramante;
10 y el jubón de açiprés
y del revés,
lo detrás por adelante
y en las faldas coseguante;

II

grançones por algodón,
15 y su fación
entallado como un saco;
y al pescueço un brahón,
como un melón,
y el otro so el sobaco;
20 y el collar a la pretina;
por esquina
agujetas de cogombro;
medias mangas de bozina
montesina,
25 abotonadas al hombro,
con ojales que m’asombro;

III

bragas de guadamecil
o de marfil;
unas calças de alcornoque;
30 por bragueta un candil
o un barril;
avampiés de Lenguadoque;
borceguíes ochavados
estañados,
35 con unas puntas modernas;
zapatos descalcañados
y trastrocados;
por alcorques dos lanternas,
y pantorrilladas las piernas.

IV

40 Y ponerm’he un papafigo,
fasta el ombrigo;
de alcatifa una jornea;

por cobrigel un postigo
 o un bodigo;
 45 tahelí una badea;
 por almaizar un costal
 o un bancal;
 unos guantes de bahaña;
 por puñal un acíal
 50 o un varal;
 por espada una guadaña,
 como el reloj de Ocaña;

V

una cadena de paja
 de aventaja;
 55 un firmalle como lazo,
 con cuatro huevos de graja,
 y una sonaja
 engastada en fornazo.
 Y llevaré en la mano
 60 un milano,
 desplumando en un boñuelo;
 por podenco un alano
 o un marrano,
 y atado en el señuelo
 65 el pescueço de mi avuelo.

VI

Y ponerse ha mi amiga
 de barriga,
 a la puerta de la calle,
 con un manojo d'espiga
 70 o de ortiga
 en la mano por ventalle;
 por arracadas rosquillas
 en las mexillas,
 un montón de cada oreja;
 75 y en los braços por manillas
 dos morcillas,
 fechas de sangre de oveja;
 y por marta la pelleja;

VII

- un joyel al colodrillo
 80 como trillo;
 una breva por balax;
 guarneçido un orillo
 por texillo;
 por estuche un carcax;
 85 [y] por bolsón un çorrón
 d'un cabrón
 en que quepa la merienda;
 por tocado un çamarrón
 o un colchón;
 90 por troncado una tienda,
 centillas de falsa rienda.

Glossarietto- Abbreviazioni: AUT= *Diccionario de la lengua castellana* (“de Autoridades”), Ibarra, Madrid, 1727-1739, ed. facsimile, Gredos, Madrid, 1964. Bernis= C. Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II Los hombres*, CSIC, Madrid, 1979. DCE= J. Corominas-J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991. DRAE= Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Ludueña= Hernando de Ludueña, *Dottrinale di gentilezza*, Liguori, Napoli, 1998. Maíllo= F. Maíllo Salgado, *Los arabismos del castellano en la baja Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991².

Acial: “Instrumento hecho de una cuerda de cerdas o cáñamo, grueso menos de un dedo, cuyos cabos se meten por un agujero en el extremo de un palo fuerte del tamaño de media vara, con el qual se sugetan las bestias para herrarlas o curarlas quando no quieren estarse quietas” (AUT).

Agujetas: “La tira o correa de la piel del perro o carnero curtida y adobada, con un herrete en cada punta, que sirve para atacar los calzones, jubones y otras cosas” (AUT; Ludueña, p. 201).

Alcatifa: “Especie de tapete, o alfombra fina” (AUT; Maíllo, pp. 229-230).

Alcorque: “Como los chapines y los pantufos, los alcorques eran calzados con suela de corcho. [...] En la época de los Reyes Católicos, los alcorques que usaban los hombres eran calzados sin punta ni talón, por lo cual se podían llevar conjuntamente con los zapatos o con los borceguies” (Bernis, p. 55).

Algodón: serviva per l’imbottitura dei cosiddetti “jubones fornidos”, che facevano sembrare più robusto chi li indossava (Bernis, p. 12).

- Almaizar:** specie di turbante moresco, spesso di vivaci colori (Bernis, pp. 57-58; Maíllo, pp. 402-403); la forma *almuuzar* di MN19 non è attestata.
- Avampiés:** “El guardapolvo, o pedazo de tela pegado a la polaina, que sirve para cubrir los pies” (AUT).
- Badana:** “La piel del carnero, u oveja, curtida, blanda, y de poca dura” (AUT).
- Badea:** “Cierta género de sandía, o melón bastardo, de carne floxa, insípida y desabrida” (AUT); “Este término, al parecer de tipo genérico, pasó al castellano guardando cierta ambigüedad en cuanto al referente, a la vez que generaba (si no es que se habían generado en hispano-árabe) unos rasgos sémicos de tipo peyorativo respecto a la calidad de dicho referente” (Maíllo, p. 299).
- Bahaña:** dal contesto un tipo di pelle; il termine va forse connesso a *bahañón*, che occorre due volte nel *Victorial* come attributo del cavallo, e con significato incerto.
- Balax:** “Piedra preciosa, una de las nueve especies de berilo, semejante al rubí, aunque no de tan encendido color” (AUT).
- Baldrés:** “Cuero de oveja, o carnero curtido, que de ordinario es blanco, aunque se suele dar de colores. Es el ínfimo, y menos fuerte” (AUT).
- Bancal:** “También se toma por el tapete, paño, o cubierta que se pone sobre el banco, para que no se vea la madera, o para adorno” (AUT).
- Bolsón:** “El bolso grande en que se guarda el dinero de repuesto” (AUT).
- Bragas:** “Los hombres que vestían a la moda, usaban entonces unas bragas sumamente pequeñas y ajustadas. Las calzas extraordinariamente ceñidas que llevaban los elegantes, difícilmente hubieran admitido debajo una prenda con más tela” (Bernis, p. 11).
- Brahón:** “Una como rosca, o pestaña de paño, u otra tela, hecha de diferentes pliegues y dobleces, en forma redonda, que se pega en la ropilla, o sayo, sobre el nacimiento de los brazos, junto a los hombros” (AUT).
- Bramante:** “Cierta género de hilo gordo, u de cordel mui delgado hecho de cañamo” (AUT).
- Calzas:** per farle aderire al corpo venivano irrigidite “con tela o cañamazo” (Bernis, p. 13).
- Camisa:** normalmente arrivava sopra il ginocchio (Bernis, pp. 10-11), e nel XV sec. la portavano ricamata e decorata anche gli uomini.
- Caperuza:** “Nombre que se daba a cualquier tocado” (Bernis, p. 69).
- Capirote:** “Cobertura de la cabeza, que está algo levantada y como que termina en punta” (AUT).
- Centillas:** nastrini decorativi di cui si faceva abbondante uso (DCE, II, p. 87; Ludueña, p. 183).

- Collar:** “El jubón quedaba cubierto por las otras prendas que los hombres vestían encima. Sus únicas partes visibles eran las mangas y el ‘collar’, o cuello” (Bernis, p. 12).
- Estañado :** duro come lo stagno (mentre la pelle dei *borceguíes* era morbiddissima).
- Firmalle:** catalanismo molto ben documentato nel castigliano quattrocentesco (DCE, II, p. 902); “un firmalle como” va inteso “un fermaglio sotto forma di”.
- Granzones:** “Nudos de la paja que quedan cuando se acriba, y que ordinariamente deja el ganado en los pesebres, por ser lo más duro de ella” (DRAE 1884).
- Jornea:** “Prenda corta decorada con blasones o alcohada para ser llevada sobre las armas. Es muy posible que, como el paletoque y la huca, se compusiera de dos paños unidos en los hombros” (Bernis, p. 97).
- Joyel:** francesismo frequente nello spagnolo quattrocentesco (DCE, III, p. 530).
- Jubón:** “Desde su aparición en el traje civil europeo del siglo XIV, con sorprendente simultaneidad en todo el Occidente, se había convertido en una prenda imprescindible para los hombres que vestían a la moda. Se ponía siempre sobre la camisa; cubría la mitad superior del cuerpo hasta la cintura, donde se sujetaba a las calzas con las agujetas” (Bernis, p. 98).
- Manilla:** “El adorno que trahen las mugeres en las muñecas, compuesto de unas sartas que dan varias vueltas, de perlas, corales, granates u otras cuentas” (AUT).
- Ochavado:** “se aplica a lo que está formado con ocho lados y ángulos iguales: y así se dice plaza ochavada, jardín ochavado” (AUT); i *borceguíes* eleganti erano, al contrario, sottili e a punta (Bernis, pp. 30-31).
- Pantorrilladas:** imbottite, per ostentare una muscolatura inesistente; l’uso è documentato da Rodríguez del Padrón e Diego de San Pedro (Ludueña, p. 181).
- Papahigo:** “Cierta pedazo del paño, o tela de que está hecha la montera, que tirándole hacia abajo cubre toda la cara y pescuezo, menos los ojos: del qual usan los que van de camino para ir defendidos del aire y el frío” (AUT; Bernis, p. 114).
- Pretina :** “Cierta especie de correa, con sus hierros para acortarla o alargarla, y su muelle para cerrarla y atarla a la cintura encima de la ropilla” (AUT).
- Tahelí:** variante di *tahalí*, “Tira de cordován, ante, u otro cuero, que cruza desde el hombro derecho hasta la cintura en el lado izquierdo, donde se juntan los dos cabos, y se pone la espada” (AUT; Maíllo, pp. 445-446).

Texillo: “Especie de cinta que podía hacerse con materiales diversos” (Bernis, pp. 130-131).

Varal: “La vara mui larga, y gruessa” (AUT).

Zamarrón: “El zamarro, u zamarra grande, y tosca” (AUT; Bernis, pp. 134-135).

Non sta a me, naturalmente, giudicare la solidità del risultato ottenuto: non mi sfugge l’opinabilità di certe scelte, ma i luoghi in cui credo sia possibile nutrire dubbi sono assai pochi. Quello che penso sia da escludere, alla luce anche del testo critico offerto, è l’arbitrarietà dell’operazione qui svolta. Da due testimoni contrapposti, approdiamo infatti ad un unico testo, e il lavoro ha permesso di far cadere tutta una serie di elementi sicuramente spuri, e aprire la strada alla comprensione letteraria del pezzo. Il testo, in questa forma, non è mai esistito, si obietterà. Nella totalità dei suoi dettagli probabilmente no, ma nell’insieme è certo più vicino all’originale, alla volontà dell’autore, di quanto lo siano individualmente ciascuno dei due testimoni. Come spiega in un paio di pagine memorabili Cesare Segre, l’associazione tra metodo stemmatico e ricostruzionismo alla Viollet-le-Duc non è legittima, non foss’altro perché il filologo non distrugge mai i documenti della storia, che restano sempre a disposizione, per ogni verifica o miglioramento futuro del suo lavoro. Ma ad importare (e molto) qui sono le riflessioni sulle analogie di lavoro tra metodiche filologiche e di restauro attuali:

Comune al restauro dei monumenti e alla filologia è il doppio movimento: verso un passato che si vuole recuperare, verso un futuro a cui si cerca di consegnare i manufatti nelle condizioni migliori. Restauro e filologia si applicano alle fasi storiche attraversate dall’opera, sforzandosi di comprenderle e portare alla luce i vari stati in cui essa, sopravvivendo, si è venuta a trovare. Ma come l’ecdótica, oggi il buon restauratore rifugge da interventi non assolutamente convalidabili. Egli elimina le aggiunte prive di valore, e solo se le strutture originali sono conservate. Se per qualche motivo, per esempio di ordine storico, deve intervenire, mette in evidenza la natura diversa dell’elemento aggiunto. In complesso, possiamo dire che il restauratore non cerca più di ottenere un monumento spogliato della storia intercorsa, ma piuttosto un monumento ripulito con prudenza, integrato nei limiti del necessario. Come noi, egli indica semmai nei suoi studi e nelle sue fotografie ai raggi X le fasi anteriori che non si possono riacquistare indenni. [...] Asimmetria tra i luoghi dove si può, anzi si deve intervenire, e quelli in cui è meglio evidenziare i guasti senza correggere, perché mancano dati sicuri per l’integrazione; con in

mezzo lo spazio libero alle ipotesi e alle alternative suggerite dall'intelligenza filologica.¹³

È questa prudenza, mai scevra dall'assunzione di responsabilità, quella che qui si è cercato di usare. E su di un componimento di rilevante interesse, sia per gli storici della poesia del Quattrocento castigliano, sia per quelli dell'abbigliamento (un elemento segnico essenziale nella cultura della stessa epoca),¹⁴ che può essere fruito in una lezione che ne facilita la comprensione. Qui, come invito all'approfondimento in tal senso, non mi resta che rimarcare i numerosi punti di contatto con il testo, adespoto nel *Cancionero general* del 1511 (cc. 231^r-232^r),¹⁵ che inizia “Yo me quiero ataviar”. In 9 strofe di 12 vv. con *pies quebrados l'escudero* descrive il proprio *atavio* burlesco, per dedicarne quindi 4 alla descrizione della propria *amiga*. La somiglianza strutturale è forte: si osservi la coincidente bipolarità maschile-femminile, e lo stesso ordine (alto-basso, vestiti-accessori) nella distribuzione degli elementi. Si osservi anche l'analoga tecnica di espressione del deforme (“*a* por *b*”), la comune aggettivazione ponderativa positiva incongruente all'oggetto, la valenza del *pie quebrado* nell'implementazione del comico, o nella proposta di alternative comunque risibili (“*a* / o *b*”). Ma colpiscono certe coincidenze che fanno sospettare che forse un poeta conosceva il testo dell'altro, come dimostrano i luoghi seguenti: v. 30 “una antorcha por puñal” (*cf.* qui il v. 49); vv. 37-39 “Unas chinelas calçadas / y enferradas / en dos plateles d'estaño” (*cf.* v. 34); vv. 61-62 “puesto un tocado de cuerno, / vien moderno” (*cf.* v. 35); vv. 86-87 “del revés / abrochado por delante” (*cf.* vv. 11-12); v. 90 “encordado con bramante” (*cf.* v. 9). E per brevità non registro, tra gli elementi produttori di grottesco, ortaggi, oggetti d'uso rurale, elementi zoologici coincidenti, talora condivisi (segno di una coscienza di genere molto forte) dall'*Almoneda trobada*¹⁶ di Juan del Encina.

Nell'ambito del *disparate* ci si disegna insomma quasi un sottogenere, quello dell'*atuendo* burlesco, che presenta una fisionomia molto precisa, e si

¹³ C. Segre, *Due lezioni di ecdotica*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1991, pp. 31-32. *Vid.* inoltre C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 120-128 (“Filologia e poetica delle rovine”).

¹⁴ Per un inquadramento di questo aspetto e i rimandi bibliografici necessari *cf.* H. de Ludueña, *Dottrinale*.

¹⁵ Passa poi al *Cancionero de obras de burlas* e ai *pliegos sueltos*. Edizione e commento del pezzo in G. Mazzocchi, “Modelli e antimodelli: descrizione della bellezza femminile nella lirica spagnola del Quattrocento”, in *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, ed. di L. Secchi Tarugi, Cesati, Firenze, 1998, pp. 53-73.

¹⁶ J. del Encina, *Obras completas*, ed. di A. M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, II, pp. 1-7.

arricchisce ora di un campione importante.¹⁷ È superfluo osservare che solo in una società che possedeva appieno il codice dell'abbigliamento, che i due testi permettono di individuare perfettamente,¹⁸ possono avere luogo stravolgimenti come questo; anche se va subito precisato che si tratta di uno stravolgimento tutto retorico, tutto di parole, tutto poetico.

¹⁷ Al sottogenere appartiene anche il *Villancico de las bodas* stampato nel 1594, e presente tra i *pliegos* di Gottinga (il testo in Perinán, *Poeta ludens*, p. 121): qui l'elemento burlesco consiste nella remota dislocazione nello spazio di ciascun componente dell'abbigliamento: si tratta di una tecnica per produrre comicità utilizzata anche in altri pezzi burleschi, ad esempio la poesia "Oh qué aparato de guerra" di Antón de Montoro.

¹⁸ Si vedano ad esempio, in entrambi i testi, i riferimenti alle mode moresche, per cui cf. C. Bernis, "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIV (1959), pp. 199-228.