

# LA POESÍA DE DIEGO DE SORIA: PROBLEMAS DE EDICIÓN

María Begoña Campos Souto  
Universidade da Coruña

Esta comunicación no pretende sino llamar la atención sobre algunos de los problemas a los que deberá enfrentarse el editor que pretenda estudiar la producción de Diego de Soria, autor del que apenas conocemos escasos y muy vagos datos biográficos, que nos fueron proporcionados por Brian Dutton en su magno catálogo de la poesía cancioneril<sup>1</sup>, obra en la que sitúa la vida de nuestro autor en un período tan amplio como el que comprende los siglos XV y XVI; para tal estimación seguramente tomó en consideración la fecha probable de elaboración de aquellos cancioneros en los que se recogen (parcial o íntegramente) sus poemas líricos, así como el decurso vital de dos mecenas italianos de reconocido prestigio, a los que este vate dedica tres de sus cuatro composiciones conocidas: Lucrecia Borgia, duquesa de Ferrara<sup>2</sup> y César Borgia, duque de Valentín<sup>3</sup> (al cual ensalza tras su muerte, bien debido a una probable estancia en la

---

<sup>1</sup> Utilizaremos las mismas siglas que él acuñó tanto para referirnos a los manuscritos que hemos consultado como a las piezas en ellos recogidas.

<sup>2</sup> Hija del Papa Alejandro VI (Rodrigo Borgia) y de Vannoza Cattanei (1442- ?). Nacida en 1480; afianzó las disposiciones políticas familiares mediante sucesivos enlaces matrimoniales. El 26 de febrero de 1491 se redacta un contrato matrimonial con Cherubino Juan de Centelles, señor de Val d' Agora; roto el compromiso, es prometida a Gaspar de Próciga. Se casa con Giovanni de Pésaro para fortalecer la situación de su padre ante la enemistad napolitana; cuando esta alianza deja de resultar efectiva, tiene lugar la anulación matrimonial (18-11-1497), a la que suceden nuevos desposorios con Alfonso de Aragón, duque de Bisceglia y Alfonso del Este. Será duquesa reinante de Ferrara a partir de 1505; cargo en el que se distingue por su resistencia a los ataques a esta ciudad del Papa Julio II, feroz adversario de los Borgia; y que ocupa hasta su muerte (24-7-1519).

<sup>3</sup> Hermano de la anterior (1475-1507). Su padre le favoreció con abundantes beneficios eclesiásticos en España, donde llegó a disfrutar del obispado de Pamplona (de ahí su relación con la vida cortesana española, visible aún en composiciones líricas recogidas en varios cancioneros como en el *Cancionero General* de Hernández del Castillo (HCG).

Hombre de gran formación cultural, comienza muy pronto una brillante carrera eclesiástica interrumpida poco después de la muerte de su hermano Juan, que se ve obligado a abandonar al otorgarle el rey

corte de Ferrara, bien a causa de las estrechas conexiones que los Borgia aún tenían con las familias reales de España, especialmente con la de Navarra)<sup>4</sup>.

Por ello, el editor deberá acrecentar sus conocimientos sobre el extraordinario ambiente cultural desarrollado por estos dos mecenas en su corte, profundizar en las relaciones sostenidas entre los integrantes, más o menos asiduos, del círculo intelectual que fomentaban, así como determinar el grado de aceptación del que gozaba la poesía española en las diversas cortes italianas del momento<sup>5</sup> y aspirar a precisar un poco más en qué medida la nueva corriente literaria de inspiración italiana impregnaba y determinaba algunos rasgos de las poesías escritas por autores de origen hispano.

Nuestra ignorancia sobre las actividades desarrolladas por quien se escondía bajo el nombre de Diego de Soria es la causa principal de que, incluso hoy en día, dudemos si nuestro autor no sería el mismo autor designado simplemente como Soria, sobre quien no disponemos de demasiados datos biográficos; esta opción se ve reforzada no sólo por el mayor número de composiciones realizadas por este poeta con respecto al que estudiamos, sino porque las poesías atribuidas a Diego de Soria suelen aparecer con anterioridad, a continuación o insertas en medio de una serie de composiciones atribuidas a Soria o a Antonio de Soria (lo que nos lleva a pensar, en último término, en la posibilidad de la existencia de un cancionerillo familiar anterior a los que hoy conocemos que contienen las poesías de los tres vates)<sup>6</sup>.

Ahondando en los problemas de identificación, debemos señalar que Brian Dutton adjudica a nuestro autor, en el índice de su magna obra, tan sólo tres composiciones: ID 2030, ID 2031 e ID 2032, recopiladas todas ellas en cancioneros tardíos: el *Cancionero de Poesías varias (MP2)*, el quinto libro inserto en el códice n.º 506, custodiado en la Biblioteca Pública de Toledo (*TP2*), copia parcial del anterior, y el *Cancionero General de 1511 (IICG)* que recogería únicamente el elogio dedicado a

---

francés, Luis XXII, el condado de Valentinois en agosto de 1498; al año siguiente emparenta, mediante matrimonio, con la poderosa familia de los Albret. En sus últimos años pierde todo el poder y se ve forzado a acogerse al favor de sus familiares más próximos (Lucrecia, Juan de Albret...) para escapar de prisión.

Su carácter violento propició que se le atribuyese la responsabilidad de numerosas muertes, incluyendo la de su hermano Juan, duque de Gandía -el favorito de su padre- y la de su cuñado Alfonso de Aragón; ello contribuyó sobremanera a enriquecer la leyenda negra de los Borgia.

<sup>4</sup> La fortuna de la familia Borja -o Borgia, como se les llegó a conocer en Italia, andando el tiempo- comenzó a prosperar gracias a las tierras que les donó Jaime I de Aragón tras la conquista de Valencia. Sin embargo, será gracias al poder eclesiástico que van alcanzando muchos de sus miembros (los papas Calixto III y Alejandro VI o Rodrigo Borja, abad de Ripoll y obispo de Barcelona) así como a acertadas alianzas matrimoniales que este linaje consigue alcanzar su máximo esplendor.

<sup>5</sup> Advertimos la notable influencia española, a través, sobre todo, de la corte papal, así como la estrecha conexión que la familia Borgia siguió manteniendo con las cortes de España.

<sup>6</sup> Recordemos que en la lírica cancioneril no resulta extraño que un mismo autor figure designado de maneras muy diversas en las rúbricas que acompañan a sus composiciones, lo que complica en gran medida la cuestión.

No obstante, Antonio de Soria mantiene una personalidad literaria bastante clara, inclinándose por el cultivo de las nuevas estrofas italianas (en particular, el soneto), en contraposición a Soria y Diego de Soria, quienes suelen optar por metros más tradicionales.

Lucrecia Borgia (ID 2030), cuya presencia se vería acrecentada en la segunda edición de esta *compilatio* (14CG) con la inclusión de ID 2032<sup>7</sup>.

En esta clasificación no se hace mención del poema anterior, contenido en *MP2* (ID 2029), donde ocupa los fols. 220v-221v, cuya rúbrica señala inequívocamente su autoría: «Obras de Diego de Soria y esta es una glosa que hizo sobre el romance de Durandarte»; a modo de presentación de un pequeño conjunto de composiciones del mismo poeta, tras él figuran los otros tres poemas incluidos en este cancionero (en el fol. 222r)<sup>8</sup>.

La duda se ve acrecentada por la doble atribución o las imprecisiones de las rúbricas en los distintos cancioneros. Así, *MP2* inaugura la serie dedicada a Diego de Soria con la rúbrica que hemos mencionado, a la que siguen, para ID 2030 «Copla de Diego de Soria en loor de la duquesa de Ferrara, que llamaron madona Lucreçia. En ID 2031 (fol. 222r según la numeración antigua y 208r siguiendo la moderna) la rúbrica se refiere al poema anterior: «Otra suya al duque Valentín»; idéntico esquema encontramos en ID 2032: «Otra suya a la sepultura del duque Valentín». En ambas oportunidades remiten, aparentemente, a la información proporcionada por las rúbricas anteriores; sin embargo, es deber del editor desconfiar de las atribuciones autoriales no especificadas ya que, en muchos casos, la fe en la disposición lineal de los cancioneros nos mueve a incurrir en error.

En *TP2*, sin embargo, aparece ID 2030 presentado como «De Soria. Loor de la duquesa de Ferrara, madama Lucrecia», a continuación de una serie de composiciones carentes de rúbrica introductoria o que se limitaban a informar acerca del tipo de composición que presentaban (*soneto, romance, villançico*...). Al mismo tiempo, la mayoría de estas poesías son el único testimonio que conservamos, por lo que no podemos apoyarnos en ellas para intentar establecer una identificación autorial cierta. Es más, la rúbrica inicial nos plantea una nueva dificultad<sup>9</sup>. Si bien esta rúbrica puede apoyar la atribución autorial a Soria proporcionada por *IICG* y *14CG*, impresos en los que las composiciones a las que hemos venido haciendo referencia se inscriben como pertenecientes a Soria (y debemos recordar que *IICG* se recopiló, posiblemente, mucho antes de la redacción de los manuscritos anteriormente indicados), no podemos olvidar que Antonio de Soria, cuyas composiciones preceden a las de Diego en *MP2* y le son muy próximas en *TP2*, a pesar de ser autor de villancicos, también lo es de sonetos, epístolas, y canciones hechas «A manera de las de Italia»; es muy probable que este poeta

---

<sup>7</sup> Sin embargo, cuando consultamos *IICG* comprobamos la presencia de este poema. A. Rodríguez-Moñino tampoco lo incluye dentro de las poesías añadidas, con posterioridad, en las sucesivas ediciones de este cancionero.

<sup>8</sup> Esto se debe, sin duda, a un leve descuido cometido a la hora de efectuar el índice de autores, puesto que, si acudimos al índice global de la obra de Dutton, podemos comprobar que ID 2029 se atribuye a Diego de Soria, si bien escribe «Soria. Soria, Diego, de», es decir, vacila en la designación del posible escritor.

<sup>9</sup> ¿Las palabras «De Soria» son una simple mutilación de los datos ofrecidos en *MP2* (habitual en una copia parcial y tardía) o nos proporcionan un indicio para identificar a Soria con Diego de Soria?.

vijase a este país, donde conocería y comenzaría a practicar los nuevos metros y no resultaría extraño que, para ello, escogiese la española corte papal, donde se reunían grandes artistas.

Las restantes poesías recogidas en *TP2* insisten en la autoría de Soria, para lo cual aluden a la rúbrica de ID 2030: ID 2031 («Otra suya al duque Valentín») e ID 2032 («Del sepultura del dicho duque»).

En *IICG*, aparece ID 2029 en el fol. 137 -dentro de la sección dedicada a los romances- precedido de la rúbrica «Glosa de Soria», que hace referencia al tipo de relación que esta composición guarda con el romance popular que la precede. En el fol. 183<sup>r</sup> de esta misma *compilatio* figura ID 2030 «Otra suya»; en esta oportunidad la rúbrica alude a su autor, pues está recogida dentro de una pequeña sección que abarca del folio 181<sup>r</sup> al 183<sup>r</sup> y reúne parte de las obras de Soria incluidas en este cancionero.

El *Carpatacio de Hernández de Padilla (MP7)* no soluciona el dilema planteado, pues presenta a ID 2029 bajo la denominación genérica de «glosa».

A tenor de lo expuesto, resulta imposible, por el momento, establecer de modo definitivo el *corpus* poético de los autores mencionados.

Si aceptamos, en un primer momento, que la producción poética de Diego de Soria se reduce a las cuatro composiciones determinadas por B. Dutton, resulta imprescindible acudir a los propios textos para tratar de determinar sus características más destacadas. La consulta personal de los códices implicados nos proporciona detalles de relevancia, ya que sólo así podemos apreciar la pérdida de folios en los originales (como sucede en *MP2*), y determinar el método por el que se optó en una época determinada para paliar esas faltas, agrupando obras que, en la redacción original, no eran sucesivas e, incluso, podían no pertenecer al mismo autor, dando así la falsa impresión (a aquel que limita su consulta a un microfilme o fotocopias) de estar asistiendo a un todo *continuum*, ejecutado tal como fue proyectado.

En efecto, el estudio codicológico nos ofrece datos de capital importancia: conoceremos las deturpaciones y variaciones que ha experimentado un texto o un grupo de textos, así como los posibles errores -a la hora de establecer la autoría de una determinada composición- a los que nos puede conducir la unificación descuidada de diferentes partes del códice, sin que el nuevo compilador considerase necesario advertir de la desaparición de algunos folios, de las obras que estaban incluidas en cada uno de ellos ni de si se trataba efectivamente del mismo autor o género que se estaba recogiendo antes del vacío producido. Al mismo tiempo, los códices facticios (*TP2*, por ejemplo), nos proporcionarán interesantes informaciones sobre la cultura de la persona que elaboró esa reunión artificial, la calidad de los códices de que disponía, así como del criterio utilizado para su agrupación (la fecha pareja, etc.; en el caso del cancionero toledano esa unión se debe a la suma de varios cancionerillos de épocas bastante variadas), entre otros aspectos.

De las cuatro poesías atribuidas a Diego de Soria, tres son coplas elogiosas -obras, pues, de circunstancia- destinadas a los dos conocidos hermanos Borgia. Parece aflorar una intencionada vena irónica bajo la explícita lauda en las dos composiciones dedicadas al duque de Valentín, lo que puede indicar que ya cuando se compuso la

primera éste había caído en desgracia, hecho que permitiría ubicar el primero de los poemas a principios del siglo XVI; el segundo poema -ID 2032- se escribiría inmediatamente tras la muerte del duque, en 1507. El último texto, una glosa hecha sobre el conocido romance de Durandarte, si por un lado, muestra el creciente aprecio que los poetas cancioneriles iban sintiendo por estas piezas de procedencia aparentemente popular, por otro abre una serie de interrogantes: ¿en qué medida podemos afirmar que este romance es de inspiración popular y no se debe a la pluma de éste u otro autor?<sup>10</sup>, ¿de qué manera modificó la existencia de esta glosa la difusión y la propia configuración del romance?, ¿ambos se transmitían en los mismos ambientes y de la misma forma o qué diferencias presentaban en este aspecto?, ¿al principio este romance se recogía oralmente y pasó, posteriormente, a recogerse por escrito?<sup>11</sup>, ¿cuál era el grado de conocimiento del romance primigenio que los distintos compiladores suponían en el lector al que iban dedicados estos cancioneros?<sup>12</sup>...

El género de la glosa, por otra parte, tiene unas características propias que determinan ciertas dificultades para el editor; una de ellas reside en la interpretación en base dialogística de la composición, debido a la relación intertextual que el poema mantiene no sólo con el texto o textos que sirven de base al autor, sino también con aquellos que participan de los mismos personajes o reflejan una historia semejante o conectada con el romance, que vienen circulando en el mismo período y aún con posterioridad. No podemos tampoco obviar los prejuicios que algunos investigadores sienten hacia esta modalidad literaria<sup>13</sup>.

El estudio de los textos nos advierte también de la cultura del copista (por ejemplo, en *MP7* no se suele respetar la distribución de los versos y se incurre, además, en errores de hiper e hipometría, lo que nos mueve a pensar que este escriba no poseía una cultura literaria adecuada, y que, posiblemente, se limitaría a copiar de memoria o partiendo de una copia provisional que no enmendó en ningún momento). Esta impresión se ve corroborada si nos fijamos en los frecuentes fallos ortográficos de tipo etimológico que aparecen en *MP7*, frente al mayor rigor demostrado por el copista de

---

<sup>10</sup> A pesar de su origen popular, el romance también se puede deber a la creación de un autor específico, comenzar su difusión en un medio gráfico y pasar posteriormente a ser reproducido oralmente. ¿Qué opción es la más adecuada en este caso?

<sup>11</sup> En este caso deberíamos -a pesar de ser realmente una utopía- intentar establecer cuál fue la variante privilegiada y el grado de intervención de la persona que lo copió o se inspiró en él para realizar la glosa, o ambas, tuvieron a la hora de transcribir y retocar el texto.

<sup>12</sup> Y es que si en algunos casos se considera necesaria la inclusión del romance original (*IICG*, *MP7*), en otros el amanuense o aquella persona que determinaba el contenido de estas obras misceláneas optaba por suprimirlo, sin duda confiado en que quien leyese este poema, inmediatamente lo reconocería como glosa de aquél, tal y como parece reconocerlo el copista de *MP2* en la rúbrica que introduce el poema: «Obras de Diego de Soria. Y ésta es una glosa que hizo sobre el romance de Durandarte».

<sup>13</sup> Como las que lastran las siguientes opiniones de Hans Janner: «el deseo de interpretar poéticamente versos célebres o circunstancias memorables, llegó a tener en la mente del glosador prioridad sobre toda clase de convenciones de la creatividad lírica. De no ser éste el caso, el glosador hubiera tenido que darse cuenta de la merma de espontaneidad que causan versos ajenos en el natural de la propia imaginación», cf. Hans Janner (1990, pp. 254-255).

*MP2* (recordemos que el ensordecimiento de las sibilantes sonoras y el betacismo estaban prácticamente consolidados en el habla). Así, por ejemplo, tenemos *passado, bien, olvidado, hablemos, hazes, tristezas (MP2)* frente a *pasado, vien, olvidado, ablemos, açes, tristeças (MP7)*.

A estos errores debemos añadir otros:

A. Sustituciones pronominales u omisiones de vocablos monosilábicos que no afectan al cómputo silábico:

<i>MP2</i> qual parece en mi cuidado [...]	<i>MP7</i> qual parece mi cuidado [...]
<i>MP2</i> Viéndote averme olvidado [...]	<i>MP7</i> Viendo tú averme olvidado [...]
<i>IICG</i> Aquí tiene poca tierra el que toda la temía [...]	<i>TP2</i> Aquí yaze en poca tierra el que toda le temía [...]

B. Utilización de un léxico arcaico en la copia más moderna:

<i>MP2</i> entrambas, aora [...]	<i>MP7</i> entramas, agora [...]
----------------------------------	----------------------------------

C. Errores de lectura claramente visibles, que entorpecen la recta comprensión de una estrofa:

<i>MP2</i> y porque me desacuerda verte tan presto mudado [...]	<i>MP7</i> y porque me desacuerda por ti tan presto mudado [...]
--	---

D. Recreación de versos:

<i>MP2</i> tratadme como a enemigo que aunque biva mal penado desde aquí, señora, os digo [...]	<i>MP7</i> tratadme como a nemigo, enemigo reprovado, que yo así os lo digo [...]
---	---

E. Recurso al hipérbaton:

<i>MP2</i> del todo no se despide [...]	<i>MP7</i> no del todo se despide [...]
---	---

F. Repetición de algunos versos al comienzo de un folio:

*MP2* Sin la culpa, cualquier pena  
soy contênto de sufrilla,  
mas la culpa qu'es agena [...]

G. Reducción de la carga informativa facilitada:

<i>MP2</i> Habla el autor dando fin a la obra. Fin.	<i>MP7</i> El autor.
---	----------------------

La consulta de los textos también nos ha de proporcionar interesantes datos sobre los gustos del poeta; en este caso podemos observar su predilección por las quintillas octosilábicas o, por un léxico sencillo, en contraposición al gusto por la dilogía que transparenta su aprecio por la concentración conceptual, de manera que *pena* puede remitir tanto al sentimiento de dolor como a una pluma de *ave*, *pensar* referirse al esfuerzo intelectual o equivaler a juzgar, calibrar, *mudar* a cambiar el vestuario, a enmudecer o a cambiar de actitud. Así, los versos dedicados a Lucrecia de Borgia:

«que querer començar obra  
do no alcança el pensamiento,  
pérdida es que no se cobra»

pueden ser interpretados (siguiendo una lectura lineal del poema) como una declaración del poeta en la que se manifiesta incapaz de cantar la hermosura de esta dama; no obstante no sería tampoco desdeñable entenderla como una composición revestida de un doble sentido, según el cual estaría reclamando a la dama un ofrecimiento no cumplido. Esta dupla lectura se percibe con más claridad en los dos poemas dirigidos a César Borgia, que oscilan entre la loa y la burla. Véanse, si no, los últimos versos de ID 2032, en donde se refiere a la tumba de César Borgia:

«¡Oh, tú que vas a buscar  
cosas dignas de mirar!  
Si lo mejor es más digno,  
aquí acabas tu camino;  
de aquí te puedes tornar», (vv. 5-9),

donde se puede entender:

- a) Que la tumba del duque de Valentín se reviste de la dignidad de su persona y, por esto mismo, es el objeto más admirable que se pueda conocer.
- b) El autor indica al caminante que retroceda, ya que lo que busca no se corresponde con lo que encontrará en ese lugar y le recomienda que siga su jornada.

Al mismo tiempo, goza presentando parejos o conectados vocablos, que pertenecen a una misma esfera semántica: *felgracia*, *cuidados/pensamiento*, *perdidol pasado*; a este respecto es de particular relevancia la atención con que favorece la presencia de términos referentes a los sentidos físicos (de la voz, la vista y el tacto especialmente)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Sin embargo, debemos manejar con cuidado estas observaciones porque, como es bien sabido, en la poesía de cancionero se repiten hasta la saciedad tanto los habituales recursos retóricos como toda una serie de tópicos propios de su concepción ideológica (el amor cortés, las reflexiones que provoca la proximidad de la muerte, la burla, etc.); ello convierte en casi del todo imposible encontrar un solo rasgo que nos permita justificar, sin ninguna duda, la atribución autorial inequívoca de un texto determinado.

Como hemos podido comprobar, el campo de trabajo es amplio y viene a confirmar que en modo alguno se puede investigar un poeta cancioneril de manera aislada, puesto que cada una de las partes que componen su estudio están estrechamente vinculadas con la actividad de sus contemporáneos; debemos ampliar nuestros proyectos de estudio iniciales si queremos ofrecer unos resultados dignos y, hasta cierto punto, fiables. La identidad de Diego de Soria es aún un enigma a resolver, pero nunca llegaremos a desentrañar esta incógnita si nos encerramos en el análisis de estas cuatro composiciones a él atribuidas y no investigamos quiénes fueron ni en dónde desarrollaron su actividad lírica y vital Soria y Antonio de Soria.

## BIBLIOGRAFÍA

- DUTTON, BRIAN Y JINEEN KROGSTAD, ed. (1990-1991). *El cancionero del siglo XV (c. 1350-1550)*. Salamanca, Universidad, 7 vols.
- JANNER, HANS (1990): «Nuevos criterios para editar glosas», en Pablo Jauralde *et al*, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, pp. 253-260.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, ed. (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española.