

Juan de Tapia, *Poemas*, edición crítica de Luigi Giuliani, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, 137 pp.

Los estudios sobre la poesía cortesana del siglo XV han logrado en los últimos decenios un alcance y una madurez considerables, bien en cuanto a los aspectos histórico-literarios, temáticos y formales, bien respecto a los problemas textuales propios de la tradición poética. La aportación de especialistas de distintas escuelas ha permitido a lo largo del tiempo ir fijando de forma fiable y segura un repertorio poético cuya trascendencia se va desenrañando cada vez más gracias a la labor ecdótica realizada. El copioso caudal de las ediciones críticas de poetas del Cuatrocientos hispánico, que en los últimos años se ha enriquecido constantemente,<sup>1</sup> puede contar hoy con el cuidadoso trabajo de Luigi Giuliani, que ofrece al público el *corpus* de los poemas de Juan de Tapia.

La figura de Juan de Tapia reúne, como era frecuente entre sus coetáneos, las dos facetas de hombre de armas y poeta, entregado durante toda su vida a la combinación de la tarea militar con la literaria, tan íntimamente ligadas en el ideario cultural de la caballería en la tardía Edad Media. En el primer capítulo del libro ("El hombre y sus circunstancias: un recorrido entre poemas y documentos", pp. 13-22), el editor contribuye a esbozar de forma puntual y rigurosa el perfil biográfico de Juan de Tapia, acudiendo a documentos y fuentes de primera mano y ofreciendo nuevas hipótesis sobre la procedencia del autor, como el presunto origen aragonés, inferido a partir de algunas peculiaridades léxicas de sus versos.<sup>2</sup> El esmerado estudio de las fuentes históricas se manifiesta también en el valioso apéndice documental (pp. 119-129), que reúne ocho documentos de la Cancillería Real de Alfonso V conservados en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona: siete de ellos fueron exhumados y comentados por Francisca Vendrell de Millás en el estudio preliminar al *Cancionero de Palacio*,<sup>3</sup> mientras que el último, relativo

---

<sup>1</sup> Para citar sólo las ediciones más recientes, cf. Cartagena, *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000; Guevara, *Poesie*, ed. M. D'Agostino, Liguori, Napoli, 2003; C. Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2004.

<sup>2</sup> Giuliani había resuelto anteriormente la homonimia entre Juan de Tapia y Tapia, un autor de la corte de los Reyes Católicos representado también en el *Cancionero general* y durante largo tiempo confundido con nuestro poeta, en su "Tapia y Juan de Tapia: un caso de homonimia en los cancioneros", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, I (1991), pp. 49-62.

<sup>3</sup> *Cancionero de Palacio* (manuscrito n. 594), ed., estudio preliminar y notas por F. Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona, 1945.



al nombramiento de Juan de Tapia como castellano de Tropea, permanecía inédito.

El corpus poético de Juan de Tapia ha llegado a través de tres cancioneros que representan bien, por su procedencia, la trayectoria geo-política del autor: SA7 (mejor conocido como el *Cancionero de Palacio*) recoge parte de la producción poética de la corte de Juan II –en la que Juan de Tapia estuvo hasta la salida para Nápoles–; MN54 (el *Cancionero de Estúñiga*) y RC1 (el *Cancionero de Roma*) son dos colectáneas que, como es sabido, reúnen la materia poética de la corte napolitano-aragonesa de Alfonso el Magnánimo, de la que nuestro autor fue miembro durante muchos años. Una *recensio* tan reducida podría suponer una labor ecdótica sencilla y ágil; sin embargo, el estudioso ha tenido que enfrentarse a problemas textuales de varia naturaleza, sobre todo debido a corrupciones y lagunas que han impuesto una delicada operación de *restitutio textus*. Lo que a mi manera de ver resulta muy apreciable es la prudencia del editor, que enmienda conforme a un riguroso criterio de economía y renuncia a desenvueltas reconstrucciones *ope ingenii* cuando la conjetura para el lugar corrupto no ofrece suficientes apoyos textuales. Tras haber detectado dos errores conjuntivos de MN54 y RC1 y dos errores de MN54 contra RC1, Giuliani termina por corroborar la estructura de este grupo ya establecido por Mussafia para el conjunto de los textos de los cancioneros;<sup>4</sup> sistema de relaciones confirmado por Varvaro<sup>5</sup> en el *stemma* de su importante estudio sobre los poemas menores de Juan de Mena, ratificado finalmente por Scoles, Perinián, Mendia y De Nigris para los poemas de Carvajal, Suero de Ribera, Lope de Stúñiga y Juan de Mena.<sup>6</sup>

Pertinente, precisa y ágil resulta también la descripción métrico-formal de los géneros y la exposición de los temas y de los artificios retóricos, contenida en el capítulo titulado “El corpus poético” (pp. 23-29). Además de marcar las peculiaridades léxicas del repertorio de Tapia, el editor no deja

<sup>4</sup> A. Mussafia, “Ein Beitrag zur Bibliographie der *Cancionero* der Marcusbibliothek in Venedig”, en *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen der Kaiserlichen Akademie Wissenschaften in Wien*, LIV (1867), pp. 81-134 y, del mismo autor, “Per la bibliografia dei *Cancioneros* spagnoli”, en *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie Wissenschaften in Wien*, 1900, pp. 1-24.

<sup>5</sup> A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Liguori, Napoli, 1964.

<sup>6</sup> Cf. Carvajal, *Poesie*, ed. E. Scoles, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967; B. Perinián, “Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, 16 (1968), pp. 5-138; Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. C. De Nigris, Liguori, Napoli, 1988; Lope de Stúñiga, *Poesie*, ed. L. Vozzo Mendia, Liguori, Napoli, 1989.



de realzar su inclinación por la *imitatio*: el *corpus* poético aparece plagado de citas y lugares intertextuales que el editor precisa y recalca puntualmente en las notas a los textos.

Los criterios de edición adoptados responden a la mayor coherencia: la renuncia a la ordenación cronológica de los textos, debido a la imposibilidad de establecer una sucesión segura de las composiciones en la trayectoria poética de Tapia, la normalización de todas las grafías no fonéticas, la conservación de algunos grupos consonánticos cultos y la exclusión del aparato de todas las variantes meramente gráficas. En cuanto a la edición de los textos, las parcas y ponderadas intervenciones de Giuliani se revelan impecables y acertadas, ya que las enmiendas obedecen, según los casos, a criterios paleográficos, métricos o semánticos. Además, en numerosas ocasiones, mejora y corrige lecturas anteriores proporcionadas por las ediciones de los cancioneros que transmiten los textos de Juan de Tapia.<sup>7</sup> Entre las enmiendas de tipo paleográfico me parece muy atinada la del texto III, v. 18 (“quien no s’acuerda de mí” por “una s’acuerda de mí” de SA7), mientras que entre las de tipo métrico señalo las del texto I, vv. 14 y 15 (“que puede haver mi pesar: / triste no fallo lugar”, por “que pueden haver mis pesares / triste, non fallo lugares”, lección transmitida por SA7), y la de II, v. 85 (“todos faz, mi buen señor” por “todos facet mi buen señor” de SA7). Atinada también me parece la enmienda del texto VI, v. 9, basada a la vez en criterios semánticos y paleográficos (“en el cual he devodado” por “en el cual he denodado” transmitida por SA7).

Dentro de un sistema de restituciones textuales generalmente meticuloso y correcto, sólo discrepo del autor en una enmienda al v. 40 del texto IX. Se trata de una canción que Juan de Tapia escribió cuando se encontraba encarcelado en Génova, dirigida a Biancamaria Visconti y en la que, tras desarrollar el elogio de la dama ensalzando su claridad y belleza, reproduce el *topos* de la metamorfosis de la naturaleza, de evidente memoria estinolvista y petraquesca. Transcribo aquí los vv. 37-44 de la edición de Giuliani, que corresponden a la última copla de la canción:

<sup>7</sup> Me refiero al *Cancionero de Palacio* (manuscrito n. 594), ed. cit., al *Cancionero de Palacio*. Ms. 2653 Biblioteca Universitaria de Salamanca, ed. A. M. Álvarez Pellitero, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 1993, al que remite según las normas bibliográficas elegidas, pero que, probablemente por una distracción, no figura en la bibliografía final, y a *El Cancionero de Estúñiga*, ed. N. Salvador Miguel, Alhambra, Madrid, 1987, al que el editor remite en varias notas a los textos pero que tampoco figura en la bibliografía final.



Árboles, aves y yervas,  
 los mundanos elementos,  
 a todos fazéis contentos,  
 a todas cosas conservas;  
 los peces de la corriente,  
 cualquier animal reposa  
 viendo la vuestra graciosa  
 cara muy resplandeciente.

El lugar enmendado, como se ha dicho, se encuentra en el v. 40, donde los ms. RC1 y MN54 coinciden en la lección corrupta "contiemplas", corregida por el editor en "conservas". Nos encontramos frente a un punto importante, ya que constituye uno de los dos errores conjuntivos de MN54 y RC1 que se han podido detectar en el corpus de Juan de Tapia. Como resulta evidente, la lección de los manuscritos es en principio inaceptable, ante todo porque infringe el esquema métrico: el tetrástico de la copla castellana, en efecto, requiere en el v. 40 una rima *-ervas* que sin embargo se pierde, debido a una probable dificultad de lectura o a una laguna de un antígrafo de MN54 y RC1 que el *exemplar* de los mismos subsanó con una lectura errónea. Además de las razones métricas ahora alegadas, la lección "contiemplas" tampoco resulta aceptable desde el punto de vista gramatical, ya que introduce una segunda persona singular en un contexto donde el poeta se dirige sistemáticamente a la dama tratándola de *vos*. Pero, por otra parte, el verbo "contemplar" en su acepción de 'complacer'<sup>8</sup> resulta semánticamente coherente y conforme al sentido expresado en el verso anterior, donde se dice que con su presencia la dama "a todos haze contentos".<sup>9</sup>

La enmienda propuesta por Giuliani pretende reestablecer la identidad rímica, pero, como reconoce el mismo editor, no aparece satisfactoria por la desinencia verbal (en efecto reproduce, como la lección enmendada, una segunda persona singular, en oposición con el resto del texto) y, añadido yo, también por razones semánticas. De hecho, el verbo "conservar" sugiere un efecto que parece antitético respecto a la acción ejercida por la dama sobre la naturaleza toda: la figura femenina hace que los elementos y las criaturas se transformen y se inhiban ante su grandeza y magnificencia. El efecto que la dama produce sobre la naturaleza es de alteración y trastorno más que de

<sup>8</sup> Cf. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001<sup>21</sup>, s.v.: "Complacer a alguien, ser condescendiente con él, por afecto, por respeto, por interés o por lisonja".

<sup>9</sup> No podemos excluir la posibilidad de que se trate de un aragonesismo, ya que la acepción de "complacer" prima en el ámbito lingüístico catalano-aragonés.



conservación. Por otra parte, como se apuntaba antes, si se opta por un criterio de coherencia gramatical, así como resulta inadecuado “contiemplas”, también se debe considerar incorrecto el homólogo “conservas”. Esto nos lleva a deducir que la palabra rimante del v. 40 no puede ser una forma verbal sino un adjetivo o un sustantivo: la presencia de un lexema perteneciente a esta categoría gramatical, además, permitiría corroborar un paralelismo sintáctico que el poeta parece haber querido realizar en los vv. 39-40 con una elipsis del verbo *hacer* en el v. 40 (“a todos fazéis contentos / a todas cosas .....”). La corrupción material de un antígrafo o, a mi parecer con más probabilidad, una lección particularmente inusitada y difícil del original pudo haber producido esa trivialización transmitida por los manuscritos. Proponer una enmienda convincente, económica y basada en criterios paleográficos o semánticos decisivos me parece difícil y aventurado. Sin embargo, me atrevo a formular la siguiente propuesta: “a todas cosas, consiervas”, donde “consiervas” es femenino plural del sustantivo “consiervo”, usado en este contexto como adjetivo y en función predicativa. Este sustantivo, derivado del latín *CONSERVUS* se usaba para indicar el siervo o esclavo de un mismo señor. En este verso el poeta estaría diciendo que todos los seres naturales son igualmente supeditados al dominio de la dama, que ejerce su poderío e influencia sobre toda la naturaleza. La poca frecuencia del término “consiervo” y su carácter inusual y culto pudieron ser, pues, factores determinantes para la banalización que se produjo en la tradición. Aunque no podamos afirmar con certeza que la lección “consiervas” sea la original, sí podemos sostener que es *difficilior* con respecto a las formas verbales “conservas” y “contiemplas”.<sup>10</sup>

Un aspecto significativo de la producción de Juan de Tapia, realizado oportunamente por el editor en las notas de muchos textos, es el gusto por la alusión, la reminiscencia o hasta la cita de versos ajenos, ya sea de autores anteriores, ya sea de coetáneos. La tendencia al diálogo intertextual en la lírica castellana del siglo XV es un fenómeno amplio, generalizado y poco estudiado, con múltiples maneras de realización, y no sorprende apreciarlo en un autor que pertenecía a un círculo cortesano volcado en la composición y en la fruición de productos poéticos. Entre las alusiones, referencias y citas más o menos puntuales que Giuliani apunta en las notas a los textos me complace señalar la de I, 17 en que se detecta un sintagma utilizado por el Arcediano de Toro y Villasandino (“no sé qué sea”), la de V, 1-2 donde

<sup>10</sup> El término “consiervo” apenas está documentado y la ocurrencia más antigua que he podido detectar se encuentra en el *Fructus sanctorum* de Alonso de Villegas (1594): “A un mal siervo, porque no quiso perdonar a otro su consiervo una pequeña deuda, sino que le echó en la cárcel...” (cf. Real Academia Española, CORDE, que usa la edición de J. L. Canet, LEMIR, Valencia, 1988, 6.30).



Juan de Tapia aprovecha otro sintagma ya usado por Suero de Quiñones y Suero de Ribera (“dueñas y donzellas”), la de X, 13-14 y X, 20 donde el poeta reutiliza dos *topoi* (la alusión a otras damas y el secreto de amor de X) con una formulación lingüística muy parecida a la de Villasandino y finalmente la cita de un célebre verso usado por Macías y Villasandino (“si no ver y de-sear”) en la canción XIV.

Son muchos los lugares intertextuales evidenciados por Giuliani y muchos otros podrían señalarse tras un examen detenido del *corpus* de Juan de Tapia. Me limito aquí a remarcar el juego retórico-gramatical de VII, 50 y 52 (“ya padescce et padesció”; “que lo que sufro et sufría”), basado en una sucesión de formas verbales conjugadas en tiempos diferentes, recurso ampliamente utilizado por Villasandino en las cantigas “Crueldat e trocamento” e “De gran cuita sofridor”. Se nota además la presencia difusa en IX de lexe-mas también utilizados por Villasandino en su *cantiga de loor* “Señora flor de azucena” (“luna”, “cristal”, “fermosura”) junto a la importante metáfora de la claridad aplicada a la dama que en el texto de Tapia se expresa con un término morfológicamente arcaizante (“claror”) y que casi evoca el sistema expresivo de la escuela gallego-castellana, especialmente el estilo de Villasandino.

Y, en efecto, el autor de Illescas parece ser el interlocutor privilegiado de Juan de Tapia, quien incrusta sus versos con sintagmas, fórmulas y expresiones del que fue probablemente su modelo poético favorito, el fundador de una escuela de la que Juan de Tapia se consideraba epígono y deudor.<sup>11</sup> Pero el diálogo con las fuentes asume a veces el perfil de un juego irónico y hasta paródico, como se puede notar en el texto XVI. Lo transcribo según la edición de Giuliani:<sup>12</sup>

Laida, por nombre garrida,  
dama de tanta beldat,  
haved de mí piedat,  
non fagáis penar mi vida.

Vuestros ojos tan loçanos,  
vuestro aire de fermosa,  
vuestro lindor de graciosa

<sup>11</sup> Para garantizar que los textos de Villasandino se conocían y se leían dentro del círculo cortesano de Juan de Tapia es suficiente considerar su presencia en SA7.

<sup>12</sup> Me permito sugerir aquí una propuesta de corrección en la puntuación del *incipit* de XVI: puesto que Tapia parece querer especificar que “Laida” es el nombre de la dama, pondría la coma después de “nombre”, dejando así el adjetivo “garrida” en función apositiva.



me han traído muchos daños;  
 por ser vos tan entendida,  
 mirando vuestra honestad,  
 Laida, por vuestra beldad,  
 non fagáis penar mi vida.

El editor señala oportunamente la presencia de términos del registro poético tradicional como “garrida” y “loçanos” y detecta también el posible oxímoron *laida / garrida*, evidenciando el significado que el adjetivo “laida” tiene en castellano (‘sucia’) y apuntando por tanto a una posible lectura del texto como canción de escarnio más bien que de elogio. La interpretación de Giuliani me parece refinada y sagaz y me ajusto a ella añadiendo otra pequeña nota al intertexto de Juan de Tapia: el nombre “Laida”, decididamente inusual en el castellano de la época, corresponde en efecto a un adjetivo despectivo en perfecta antinomia con otro nombre, “Linda”, que también tenía el valor de adjetivo y que, curiosamente, guarda una significativa semejanza fónica con su negativo “Laida”. La copiosa frecuencia del adjetivo “linda” en la lírica castellana más arcaica es tan meridiana que no me parece necesario subrayarla ahora. Pero sólo un poeta construyó un texto entero basándolo en el juego verbal entre “Linda” (nombre propio) y “linda” (adjetivo), ensalzando la iteración gracias al recurso métrico-retórico de las *coblas capdenals*: me refiero, naturalmente, a la canción “Linda, desde que bien miré” de Alfonso Álvarez de Villasandino. La correspondencia que acabo de sugerir es corroborada por una serie de coincidencias textuales que me parecen irrefutables; a este propósito cito los vv. 23-25 del texto de Villasandino, los únicos que contienen rimas y palabras en rima presentes también en el texto de Tapia :

Linda con toda beldat,  
 donosa sin crueldat,  
 señora, avet piedad

El proceso de integración estilística resulta fino y sutil, ya que Juan de Tapia realiza algunas pequeñas variaciones y sustituciones gramaticales que difuminan y diluyen la reutilización; pero estas convergencias, junto con la presencia de un sustantivo especialmente sospechoso como “lindor” (v. 7), cuya morfología arcaizante apunta además al sistema expresivo de Villasandino y de los gallego-castellanos, me parecen argumentos de peso a favor de la lectura del texto XVI como un divertido e irónico homenaje a Villasandino. El disfraz paródico sugerido por el nombre “Laida” sigue siendo posible, pero a la luz del juego intertextual, de la coherencia léxica y de la

unidad temática del texto me persuade más la hipótesis de que Juan de Tapia haya querido aprovechar un nombre fónicamente afín a "Linda" para poder realizar una exquisita evocación textual: una resonancia que se enriquece, además, con la vistosa ambigüedad engendrada por la acepción negativa y despectiva de "Laida".

No dudo de que el diálogo de Juan de Tapia con sus antecesores y modelos pueda haberse realizado en otros textos y en formas tan complejas y sutiles como la que acabamos de describir. La existencia de ediciones cada vez más seguras y fiables, como la llevada a cabo por Luigi Giuliani, constituye sin duda un sólido aliciente para la profundización en los conocimientos sobre la lírica castellana de la tardía Edad Media, sobre todo en el terreno de la indagación intertextual. Se echan en falta todavía instrumentos tan básicos como concordancias, rimarios, inventarios del léxico en rima y cuantos repertorios más puedan ofrecer herramientas de búsqueda textual y materiales de análisis contrastivo. Sólo a través del examen microscópico de la tradición, mediante el sondeo minucioso de cada uno de sus lexemas y sintagmas, especialmente de las palabras rimantes, ejes estructurales del texto poético y lugares de intensificación semántica, se podrá descubrir la textura real y profunda del intertexto poético.<sup>13</sup> Con el refinamiento de las metodologías críticas y de la investigación filológica es de esperar que se produzcan resultados cada vez más cabales y valiosos: en esta dirección la edición de Luigi Giuliani se presenta sin duda como un producto de referencia.

Isabella Tomasetti  
*Università di Roma "La Sapienza"*

<sup>13</sup> Sobre este tema remito al importante trabajo de conjunto de A. F. Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos (contactos e sobrevivência)*, Almedina, Coimbra, 1978 y, para un caso específico de intertextualidad en la tradición ibérica, a la reciente y documentada investigación de G. Vallín y M. I. Toro Pascua, "Lírica culta, lírica tradicional, interacciones ('ver y desear'): un villancico popular de origen trovadoresco" en *Actas del IV Congreso Internacional de Lyra Mínima* (en prensa), que afecta directamente a uno de los textos de nuestro poeta.