
UN NUEVO MANUSCRITO EMPAREDADO DE FINES DEL SIGLO XVI

Por Francisco MENDOZA DÍAZ-MAROTO*

A principios de agosto de 1982 se estaba restaurando en Albacete el convento renacentista de la Encarnación, que luego fue Maternidad. Un albañil que trabajaba en lo que parece había sido el refectorio, al hacer una roza para empotrar la instalación eléctrica, encontró un papel en un pequeño hueco del muro, cerca del artesonado. Unos días más tarde, y a través de una antigua alumna, la hoja llegó a manos de Aurelio Pretel, que la transcribió junto con Alfonso Santamaría y Luis Guillermo García-Saúco. Éste me proporcionó la transcripción y fotocopia del original, sobre el que, ya redactado el borrador de este artículo, Pretel, García-Saúco y yo establecimos el texto definitivo.

La hoja, actualmente conservada en el Archivo Histórico Provincial de Albacete, es de papel, mide 30×21'5 cm. y está escrita por una sola cara a tres columnas con letra —torpe en ocasiones— de finales del siglo XVI o primeros años del XVII. El texto es un poema de 106 octosílabos, dos de ellos no conservados y alguno más con lagunas debidas a los trozos que le faltan a la hoja por efecto natural del paso del tiempo.

* Al lado del mío, deberían figurar los nombres de mis buenos amigos arriba citados, sin cuya colaboración no hubieran sido posibles estas páginas. Por otra parte, el profesor Samuel G. Armistead tuvo la gentileza de leer el borrador de este artículo y me hizo interesantes observaciones que se han incorporado a la redacción definitiva. Mi agradecimiento también al profesor F. López Estrada, que me ha proporcionado fotocopia de su importante estudio "*Tradiciones andaluzas. La leyenda de la morica garrida de Antequera, en la poesía y en la historia*", Archivo Hispalense, núms. 88-89, pp. 141-231 (citaré LEstrada y página de la separata, que lleva numeración independiente).

Nuestro ms. presenta la versión más extensa conocida hasta ahora —la llamaremos A en adelante— de un curioso poema titulado “*Coplas de Antequera*” o “*Coplas de la morica garrida de Antequera*”, de las que poseemos otros textos del Siglo de Oro que reseñamos a continuación, clasificados por familias:

I) Versiones más emparentadas entre sí:

F = texto del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562); hay reimpresión moderna a cargo de A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto (Valencia, Castalia, 1954), en la que las *Coplas* ocupan los fols. 42-43 v. Es la versión que prefiere LEstrada, quien la reproduce en las pp. 24-26 de su estudio.

FG = texto de Aureliano Fernández-Guerra, tomado, según él, de un códice del siglo XVI cuyo paradero no indica; vid. cita y variantes con respecto a F en L. Estrada 26-27, n. 5.

C = texto de un pliego suelto impreso en Granada, 1573, por Hugo de Mena y conservado hoy en la Biblioteca Universitaria de Cracovia. Lo describe A. Rodríguez-Moñino en su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)* (Madrid, Castalia, 1970; en adelante citado DBPS), n.º 1010, y lo han reproducido E. Porebowicz (vid. LEstrada 31, notas 1 y 3), LEstrada 28-30 y, en facsímil, M.ª Cruz García de Enterría, *Pliegos sueltos poéticos españoles en la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975 (las *Coplas*, en las pp. 102-103).

Cor = cita de Gonzalo Correas, que en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, acabado en 1627 (ed. Louis Combet, Bordeaux, 1967), p. 283 [= 352 del ms.], incluye los dos versos que constituyen el estribillo: “*Si ganada es Antekera, ¡oxalá Granada fuera!*” (El dato, no recogido por LEstrada, lo debo a la erudición de S. G. Armistead.)

II) A = nuestro ms.

III) G = glosa —que no es tal, sino refundición*— de Cristóbal Gómez, aparecida en otro pliego de la misma ciudad e imprenta que C, e igualmente conservado en Cracovia. Lo describe el DBPS, n.º 924, y lo reproducen Porebowicz, LEstrada 31-34 y García de Enterría.

* Según LEstrada 46-47, “*parece un trabajo de retoque apresurado, que haría probablemente ante un texto manuscrito en relación de algún modo con el Pliego suelto*”.

Cov = cita de Sebastián de Covarrubias, que en su *Tesoro de la lengua*, de 1610, s. v. *alcandora* (vid. LEstrada 27, n 5), trae dos versos, que corresponden a los no conservados en A y son distintos de F y C, aunque parecidos a G: “*Si venís de madrugada/hallaréisme en alcandora*”.

IV) Y = versión conocida por García de Yegros (vid. LEstrada 6-10 y notas) hacia 1600, llamada por él “*un romance antiguo de la morica garrida de Antequera*” (LEstrada 21 y 83), del que da una quintilla cuyos dos últimos versos dicen: “*vide morica garrida/passear por la ribera*” (comp. con los vs. 5-6 de A).

V) Versión a lo divino: T = texto de Timoneda en su *Ternario espiritual* (Valencia, 1558), bajo el título “*Las Coplas de Antequera, contrahechas a Navidad*”, reproducidas por el P. Félix G. Olmedo, del que las toma LEstrada 35-37. Copió a Timoneda, con leves variantes (LEstrada 37, n. 2), Francisco de Ocaña en su *Cancionero para cantar la noche de Navidad, y las fiestas de Pascua* (Alcalá, Juan Gracián, 1603); hay reedición moderna con prólogo de A. Pérez Gómez, Valencia, “*...la fonte que mana y corre...*”, 1957, pp. 96-98.

VI) Imitación: M = texto, contrahecho para aplicarlo a la conquista de la Isla Tercera —en la que participó Lope de Vega—, en el villancico “*Si ganada es la tercera oxala Turquía fuera*”, que va al final del pl. s. n.º 1.014 del DBPS: vid. facsímil en la ed. que hace Rodríguez-Moñino de *Los pliegos sueltos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962, p. 290 (vid. también la p. 87). Esta versión no la conoció LEstrada, quien incluye en su estudio, pp. 37-39, una denominada por él “*versión burlesca*” que, en nuestra opinión, nada tiene que ver con las *Coplas*.

VII) Versiones en prosa, en forma de leyenda, derivadas de las *Coplas*: empiezan por la de García de Yegros y pueden verse en LEstrada 6-21.

Editamos a continuación el manuscrito, que se reproduce en facsímil, con objeto de ponerlo al alcance de los especialistas en poesía española del Siglo de Oro. Respetamos las grafías del original —incluida la ocasional falta de tilde en la ñ—, pero marcamos la división estrófica, desarrollamos las abreviaturas, separamos las palabras y usamos las mayúsculas, puntuamos y acentuamos a la moderna. En las notas, que llevarán la misma numeración que los versos, así como en el somero estudio que hacemos al final, tratamos de

aclarar algunos problemas del texto y plantear otros cuya solución se nos escapa.

*Si ganada es Antequera,
ojalá Granada fuera.
Yo me levantara vn lunes
por mirar bien Antequera
5 y vi morica garrida
pasear por la varrera.
Sola va y sin companera
en grarnavias d'un contrai;
yo le dix: —Alá yçalema.—*

1 y 2 Este pareado inicial, que juega con la paronomasia *ganada/Granada*, parece situar la acción inmediatamente después de la conquista —o pérdida, según se mire— de Antequera, ocurrida el 6 de mayo de 1410, y sin embargo, el poema se desarrolla durante el asedio de dicha plaza: vid. LEstrada 68 y, sobre la discutible puntuación del estribillo, n. 5 de la p. 27 (también n. 9 de la p. 81, sobre *oxalá*). Como hemos indicado, en 1627 Correas recoge estos dos versos, sin duda proverbiales desde hacía mucho, y que C repite al final de cada estrofa (tras la 3.^a, correspondiente a nuestros vs. 35-42, y al final, con la forma “*Si Antequera era ganada / oxala fuera Granada*”).

3. Parece el comienzo de un romance, y podemos recordar de pasada que en el Romancero, el lunes tiene muy a menudo un carácter fatídico: vid. *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, de Samuel G. ARMISTEAD y Joseph H. SILVERMAN (Berkeley-Los Ángeles-Londón, University of California Press, 1971), pp. 177-179, n. 6.

5. En F y C “*vi mora con osadia*”, en G “*vide morica garrida*”; según LEstrada 78, el sintagma *morica garrida* —que en p. 61 localiza en un romance de Valdovinos aparecido en el *Cancionero s. a. de Amberes*— es “*innovación tardía, pero tan acertada que sirvió desde entonces como título*”. Corominas, por su parte, observa que *garrido* “*en el Romancero es vocablo frecuente en el sentido de ‘hermoso’, ‘gallardo’, ‘elegante’*”.

6. *varrera* = *barrera*¹, acep. 2.^a del DRAE (*Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 19.^a ed., que utilizamos en todas estas definiciones): “*en la fortificación antigua, parapeto para defenderse de los enemigos*” —o, más simplemente, “*muralla*”—.

8. *grarnavias* (lectura dudosa, podría ser *grarnadías*; en C *granacha* y en F, *garnachas*): sin duda hay error aquí y son más acertadas las lecturas de los impresos (la *garnacha*¹ era una “*vestidura talar con mangas...*” usada por los togados y, aunque no lo diga el DRAE, también por las mujeres); *contray* “*especie de paño fino que se labraba en Courtrai de Flandes*”. Según LEstrada 80, “*los vestidos de la mora no son muy apropiados para su condición*”.

h g r a n d e s t a m p a
o f f a l a g r a n d e s t a m p a
t o m e l l e v m t a m p a
p r i m o r a d u a m t a m p a
f o i m o r i c a g r a n d e
f a s e m p o r t a v a r u r
g o l a v a f f i m c o n p a r u r
m g o r n a d y f d e m c o p r i
t i l e d i f e a l a y c a l e r a
f i r u s g o n d i m e l a y g a n

U l l a p o n p q f a b i n
e l l e n g a n f e d e g u l e i
e l f o m e t e g i g m g o i
t i n d e n t e e l g r a n d v i a
f e l l e g a n d e
e n m l e n g a n m e l i a f f i
e l l e d e s g a l e
e l g a n d e f a g a p u r i
d e s q u e h a b l e f e g r o
e g m o s e a b u n a b u n d a
m o s e g u n a p i r o d e m m e s
q u e d e d i v s m a l a d e p r i m
e n d i s c o n g r a m p e n a
e m a l a y f a l d e r r a n
q u e h e i d e a l i c a r m
g r a n d e m e s e l c a r d e

D e s q u e s e n p h e r i p o
f l o f f i m o n p a m e n
f a h m e e u r v a h e p d e
o m p o s e n b r a f a n d e
f a l a g r a n d e
f i m m e n f i m m e s
f u r o v o s q u e v i
q u e l l e o b a d e l i m p e r

D i f e l l e q u e d e f e l l e
h e i c i n q u a l c a l l e m e r a d e
e o s q u e p r e d p o l a d e s e
p l o a b d e s f e p m a b r i
d e s q u e u n e l a d e g a r a
h e i b a r a l o u r t i c a m r o m
f a p e r e t e l m o r o a l i
e n g a n d e v i p a m e l a g o n

U l l a p o n p q f a b i n
e l l e n g a n f e d e g u l e i
e l f o m e t e g i g m g o i
t i n d e n t e e l g r a n d v i a
f e l l e g a n d e
e n m l e n g a n m e l i a f f i
e l l e d e s g a l e
e l g a n d e f a g a p u r i
d e s q u e h a b l e f e g r o
e g m o s e a b u n a b u n d a
m o s e g u n a p i r o d e m m e s
q u e d e d i v s m a l a d e p r i m
e n d i s c o n g r a m p e n a
e m a l a y f a l d e r r a n
q u e h e i d e a l i c a r m
g r a n d e m e s e l c a r d e

D i f e l l e q u e d e f e l l e
h e i c i n q u a l c a l l e m e r a d e
e o s q u e p r e d p o l a d e s e
p l o a b d e s f e p m a b r i
d e s q u e u n e l a d e g a r a
h e i b a r a l o u r t i c a m r o m
f a p e r e t e l m o r o a l i
e n g a n d e v i p a m e l a g o n

D i f e l l e q u e d e f e l l e
h e i c i n q u a l c a l l e m e r a d e
e o s q u e p r e d p o l a d e s e
p l o a b d e s f e p m a b r i
d e s q u e u n e l a d e g a r a
h e i b a r a l o u r t i c a m r o m
f a p e r e t e l m o r o a l i
e n g a n d e v i p a m e l a g o n

D i f e l l e q u e d e f e l l e
h e i c i n q u a l c a l l e m e r a d e
e o s q u e p r e d p o l a d e s e
p l o a b d e s f e p m a b r i
d e s q u e u n e l a d e g a r a
h e i b a r a l o u r t i c a m r o m
f a p e r e t e l m o r o a l i
e n g a n d e v i p a m e l a g o n

U l l a p o n p q f a b i n
e l l e n g a n f e d e g u l e i
e l f o m e t e g i g m g o i
t i n d e n t e e l g r a n d v i a
f e l l e g a n d e
e n m l e n g a n m e l i a f f i
e l l e d e s g a l e
e l g a n d e f a g a p u r i
d e s q u e h a b l e f e g r o
e g m o s e a b u n a b u n d a
m o s e g u n a p i r o d e m m e s
q u e d e d i v s m a l a d e p r i m
e n d i s c o n g r a m p e n a
e m a l a y f a l d e r r a n
q u e h e i d e a l i c a r m
g r a n d e m e s e l c a r d e

+

¹⁰ *Y rrespondióme: —Alá ygrai.—*

*Ella pensó que sabía
el lenguaje de su lei;
dixome “Regi rangei”
tradente algarabía.*

¹⁵ *Díxele: —Senora [mía],*

en mi lengua me habló.—

*Ella dixo: —[O]galá
algamía yo supiera.—*

9. La palabra *çalema* (= *zalema* ‘reverencia o cortesía humilde en muestra de sumisión’), con el prefijo verbal árabe *y*, está incluida en la fórmula de saludo, que según Armistead podría traducirse por ‘*Dios [te] guarde*’; Fernández-Guerra (vid. LEstrada 80) traduce *çalema*, palabra que Corominas documenta por primera vez en 1591, como ‘*Y contigo la paz, salud*’. C trae *ala y xulay*, F *Ala çulay* (‘*Dios es mi paz*’, según Fernández-Guerra) y el v. siguiente es ‘*çalema me respondiera*’.

10. *Alá ygrai* debía de ser una fórmula árabe —paralela a la del v. anterior— para responder al saludo, pero desconocemos su significado exacto; *rrespondióme*: la *rr*— al principio de palabra se utilizó hasta el siglo XVIII.

11. *lei* = *ley* tiene aquí el sentido de ‘*religión*’, ‘*raza o pueblo*’: vid. el v. 63. Los vs. 11-18 faltan en las demás versiones.

13. *Regi rangei*: otro arabismo cuyo significado ignoramos. Esta acumulación de formas árabes podría hacer pensar en un morisco —los hubo en Albacete, y se sabe que uno de ellos, espadero, vivió cerca del convento en el siglo XVI— como autor de A; al profesor Armistead la parece que, en conjunto, el arabismo del ms. es algo más ‘auténtico’ que el de las otras versiones, las cuales tienen menos palabras árabes. En relación con éstas, LEstrada 80 opina que se trata de ‘*fórmulas comunes que sabría cualquiera que se hubiese acercado a la frontera*’.

14. El cultismo *tradente*, que no hemos encontrado en los diccionarios, quizá signifique aquí ‘*usando*’; *algarabía* ‘*lengua árabe*’.

15. Hé suplido el *mía* olvidado en el ms., pero exigido por el cómputo silábico y por la rima. Este olvido y las demás irregularidades que iremos viendo, pueden indicar que se trata de una copia hecha apresuradamente, sin mucho cuidado o por alguien no muy experto en el arte de la escritura:

16. Entiéndase ‘*habladme [vos] en mi lengua*’. Las formas como *hablá*, conservadas hoy en la América voseante, se perdieron en España hacia 1625.

17. Suplimos la *o*— que olvidó el copista por la proximidad de otra vocal idéntica, tipo de *lapsus calami* muy frecuente y del que hay más ejemplos en el ms. La grafía *g* en *ogalá* y *algamía* puede indicar que el copista era semianalfabeto, o bien que se trataba de un morisco no muy ducho en la utilización de los grafemas del castellano.

Desque le hablé seguro
20 *asomóse a vna almena:*
no sé quién tiró del muro
que le dé Dios mala estrena.

Ella dixo con gran pena:
—*¡O, mal ayas, alcarrán,*
25 *que as herido a Licarán,*
suyo mueras en cadena!—

Desque me sentí herido,
solo y sin companera,
salíme por vn hegido
30 *do un poco senbrado fuera.*

Yo la vi que seguía
y tan linda y tan cortés:
juro vos que no vi tres
que le lleven delantera.

18. *algamía* = *aljamía* 'nombre que daban los moros a la lengua castellana'.

21. C y F dicen aquí "*vn perro tiró del muro*", por lo que la forma del ms. podría ser un eufemismo que nos hace pensar nuevamente (vid. notas 13 y 17) en un refundidor morisco; sin embargo, el texto de G coincide con A. Aquí (cfr. los vs. 27 y 54) no queda claro si la saeta y la herida son reales o metafóricas, de amor (en las versiones en prosa, tiro fallido vengado por la fornida morica despeñando al autor); el moro que acecha para disparar desde una almena recuerda el romance de *Álora la bien cercada*.

22. *estrena* 'dádiva, alhaja o presente que se da en señal y demostración de gusto, felicidad o beneficio recibido'.

24. *alcarrán*: palabra árabe que significa 'cornudo', según me indica Armistead (vid. S. M. Stern, "*Qarrán-cornudo*", *Al-Andalus*, 15 [1950], p. 106, y M. Canard, "*À propos de l'arabe Qarrán 'cornard'*", *Al-Andalus*, 17 [1952], pp. 219-220); Fernández-Guerra traduce '*marido engañado, no hombre de guerra*'.

25. En C "*heristes a Lizaran*", en F "*pues heriste Anizaran*" y en G "*pues heristes a Liçarán*"; según Armistead, corresponde al árabe *nasrani*, árabe marroquí *nesrani* 'cristiano' (Fernández-Guerra traduce '*nazareno, cristiano, contemplador, galán*').

27-34. Las demás versiones carecen de esta estrofa.

29. *hegido* = *ejido* (la *h*— es antietimológica) '*campo común de todos los vecinos de un pueblo, lindante con él, que no se labra, y donde suelen reunirse los ganados o establecerse las eras*'.

31. Verso cojo que podría enmendarse añadiendo *me* tras *que*. Es dudosa la lectura *seguía*, aunque eso parece ser lo que pretendía escribir el copista.

- 35 *Díxete que me dixese
hacia cuál calle morava,
porque yo presto la viese
si la cibdad se tomava.*
Díxome: —En el alcazava
40 *hallarás, cristiano, a mí
en poder del moro Alí,
con quien vivo malcasada.*

[2.ª columna].....

.....

*m.....a.....r mora
s..... a lo que tú quisieres.*

33. *juro vos*: hacia 1500 el *vos* complemento se convierte en *os*, pero se conserva a veces, como aquí, la forma plena.

39. *el alcazava*: en el siglo XVI empieza a usarse el artículo femenino *el* solamente con los sustantivos femeninos que empezaban por *a*— (hoy *á*—, y hasta entonces se utilizaba ante cualquier vocal, como puede verse aquí, v. 74: *el escaramuza*); *alcazava* ‘recinto fortificado, dentro de una población murada, para refugio de la guarnición’.

41. F, C y G dicen ‘*en braços del moro Alí*’, expresión más directa:

42. El tipo de la (bella) malmaridada o malcasada es un tópico de la poesía renacentista: vid. *El cancionero español de tipo tradicional* de José M.ª Alín (Madrid, Taurus, 1968), n.º 38 y notas. pp. 324-326, así como el artículo de Dolly Lucero de Padrón ‘*En torno al romance de La bella malmaridada*’ BBMP, 43 (1967), pp. 307-354; LEstrada 56-59 y n. 6 estudia la relación de las *Coplas* con las canciones de malmaridada.

43-44. Estos vs. y los dos anteriores, que figurarían en el trozo perdido del ms., aparecen así en C y F (idénticos, salvo pequeñas diferencias gráficas, pero distinto en Cov, vid. atrás): ‘*Si a la mañana vinieres / hallarme has en alcandora / mas christiana que no mora / para lo que tu quisieres*’; este último verso es bien revelador, máxime si se tiene en cuenta que *alcandora* significaba ‘*camisa*’. Los cuatro vs. siguientes se apartan completamente de las versiones impresas, que a su vez presentan notables diferencias entre sí.

- 45 Y..... por mí fueres
 con[ti]go me llevarás
 y de mí çerto harás
 como de tu compañera.
 —Yo te agradezco, aunque mora,
50 lo que quieres por mí haçer,
 que sin más me conoçer
 quieres ya ser mi señora.
 Por lo qual en esta ora
 mil saetas me as tirado
55 de un amor mu[y] ylimitado
 estremado en gran manera.—
 Díxele que me dixese
 [las] senas de su marido
 porque yo se lo truxese
60 pręso, muerto o malherido.

46. Suplimos la sílaba que falta por rotura del papel.

49. Entiéndase '*aunque [eres] mora*'. Los vs. 49-56 faltan en las demás versiones.

50. La sinalefa entre *mí* y *haçer* indica que la *h*—, la cual dejó de aspirarse a mediados del xvi, era ya muda cuando se escribió el ms.

51. *me conoçer*: las construcciones de este tipo se usaron hasta fines del siglo xvii.

55. En el original dice *mu ylimitado*, lo que consideramos error mecánico y por tanto enmendamos; de todos modos, tras la *u* hay un pequeño trazo que podría ser *i* o deberse a que la pluma patinó.

56. El tema de la mora o morisca encantadora aparece en el romance de la *Mora Morayma* y en una serie de poemas líricos como el cortocidísimo "*Tres morillas me enamoran / en Jaén*" o el n.º 84 de la antología citada de Alín, sacado del *Cancionero musical de Palacio*: vid. LEstrada 70-78.

58. En el original, a continuación del v. 57 dice *las senas*, luego tachado, y este v. 58 empieza por *con*, que nos hemos permitido enmendar. Recuérdese que uno de los romances más difundidos —con diversas asonancias— en todo el mundo hispánico se titula precisamente *Las señas del marido*, si bien su tema es muy diferente (vid. LEstrada 60 y n. 6 en p. 64).

Rrespondió con gran sentido:

—Yo te las diré, Mulei;
pues que ya soi de tu lei,
no me pongas en olvido.

⁶⁵ *Es vn onbre apersonado
y a por nonmbre Rreduán,
barbispeso [y a]lhenado,
trae vn caballo alazán.*

61. Vid. nota al v. 10.

62. *Mulei*: según Armistead, 'mi dueño'; Fernández-Guerra traduce *Amuley* como '¡Oh señor mío!'

65. Se acerca aquí nuestro ms. (por segunda vez, vid. n. 21) a G, que dice: "*Es un hombre apersonado, / y ha por nombre Reduán, / barvi espesso y alheñado; / lleva un caballo alazán*". La palabra *apersonado* no figura en el DRAE, pero en casos como éste, es frecuente en castellano vulgar la metátesis: *apersonado* es adjetivo antiguo que significaba 'de buena presencia'; Corominas sí lo registra, s.v. *persona*, con el sentido de 'corpulento' (1.^a doc. h. 1550).

65-72. Excepcionalmente, aquí es más amplia la versión de los impresos, por lo que vamos a reproducir las dos estrofas que corresponden a esta del ms. en C: "*Es vn moro barbicano / de cuerpo no muy pequeño / y aunque biue algo malsano / el gesto tiene halagueño / Mi palabra y fe tempeño / que aljuba lleva vestida / de seda y oro texida / qual aquesta que tenseño / Si ganada es Antequera / oxala Granada fuera. // Porque no comprendas yerros / lleva mas escucha y cata / una lança con dos fierros / que al que hiere luego mata / Caparaçon descarlata / con el cauallo alazan, / borzeguis de cordouan / y los estribos de plata / Si ganada es Antequera / oxala Granada fuera*".

66. Como decimos después, hubo un romance viejo fronterizo de Reduán —"nombre muy frecuente en la poesía morisca", según LEstrada 86—, y en diversos pliegos sueltos del XVI aparecen otros Reduanes: vid. las descripciones en el DBPS, núms. 691, 759, 760 y 1.140. Si en el v. 41 se ha llamado al marido Ali, debe entenderse que su nombre era Ali Reduán, como se le llama en G (vid. LEstrada 85).

67. G nos ayuda en la lectura *[a]lhenado* —dudosa por rotura del ms.—, participio del verbo *alheñar* 'teñir con polvos de alheña' [de hojas de ese arbusto]; *barbispeso* = *barbiespeso* 'que tiene espesa la barba'.

La cota de un jazerán,
70 *las estriberas de plata,*
con vn capuz d'escarlata
y dora[da] la çimera.

Manana con más de mil
salir á al escaramuza
75 *con esos moros de Muza*
y Mahoma el alguacil.

Entonzes podrás venir
abueltas de otros cristianos,
porque quiero que a tus manos
80 *mi marido presto muera.*

Si me sacas d'esta villa
salva, segura y en paz,
darte [he] armas y alfaraz
y dinero a maravilla.

68. El caballo alazán como tópicpo poético lo estudian S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN en una nota publicada en *RoPh*, 21 (1967-68), pp. 510-512: "Jud.—sp. *alazure*: An Unnoticed Congener of Cast. *alazán*".

69. *jazerán*: el DRAE no registra esta palabra, pero sí *jacerina* 'cota de malla'; según Corominas, s. v. *jacerino*, Dozy señala ejemplos de *jacerán* en castellano antiguo.

72. El ms. dice *y dora la cimera*, verso cojo que hemos enmendado; *cimera* 'parte superior del morrión, que se solía adornar con plumas y otras cosas'.

74. *salir [h]a* ('saldrá'): perífrasis verbal que, como se sabe, dio origen al futuro románico. Sobre *al*, vid. nota 39.

76. *alguacil*: aquí tiene el significado de 'general', 'jefe' o 'protector', aceps. que no figuran en el DRAE.

78. *abueltas de* (*a vueltas de*, en el DRAE, *a bueltas* en el *Diccionario de Autoridades*) significa aquí 'envuelto en', 'acompañado por'; F trae *abuelto*, C *abuelta* y G *a vuelta*. Desarrollamos la abreviatura habitual, aunque algo anticuada por entonces, de *cristianos*, como en el v. 86, si bien está sin abreviar en el v. 40.

81-88. Estrofa que falta en las demás versiones.

83. Suplimos el [h]e que olvidó el copista —igual sucede con la misma estructura sintáctica en las versiones impresas—, como en otros casos, por ser vocal idéntica a la anterior. Según Corominas, la palabra *alfaraz* ('caballo que usaban los árabes para las tropas ligeras') "apenas puede considerarse voz romance".

⁸⁵ *Yrnos emos a Castilla*
 y tornarme [he] yo cristiana
 luego y de muy bue[na gana]
 por salir des.....—

[3.^a columna] [Ello]s estando en aquesto,
⁹⁰ . *añafil sonó en la villa.*
 —*Vamos de aquí muy pres[to]*
 (dixo la mora garrida).
 Yros es por esa orilla
 y cobríos d'un pavés;
⁹⁵ *de las voces no curéis,*
 con vien vamos a Casti[lla].—

86. Suplimos el *[h]e* como en el v. 83.

87. Nos hemos atrevido a suplir lo que sin duda estaba escrito en el trozo que falta; *luego* significaba 'inmediatamente'.

88. Seguramente habría que suplir *des[ta mancilla]*. Como advierte Armistead, en todo este pasaje se desarrolla el tema central de la composición: el de la mora que, enamorada de un guerrero cristiano, se convierte y huye con él; es tópico antiguo, muy frecuente en la épica francesa (sirvan de ejemplo Galiana en la leyenda del *Maynete* y Floripes en la de Carlomagno y los Doce Pares).

89. Hemos suplido el casi seguro comienzo de este verso, que es una fórmula típicamente romancística.

90. *añafil* 'trompeta recta morisca de unos 80 centímetros de longitud, que se usó también en Castilla'.

91. Suplimos aquí, como en el v. 96, la sílaba final que no llegó a escribir el copista por falta de espacio.

93. Habrá que entender '*es [fuerza] iros*', '*debéis iros*'; menos probable parece la lectura *Yros, es por esa orilla*.

94. *cobríos* = *cubríos*: a lo largo del siglo XVI van desapareciendo las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas, pero hay formas como *cobrir* que llegan al siglo XVII; *pavés*, 'escudo oblongo y de suficiente tamaño para cubrir casi todo el cuerpo del combatiente'. La y del comienzo está escrita sobre una *d*: ¿corrigió el escriba porque se dio cuenta de que omitía un verso?

96. Vid. nota al v. 91. He aquí la tercera coincidencia de A con G: en C "*amor vamos a Castilla*" y en F "*echad por essa ladera*".

*Díxele: —Quedaos adiós,
g[en]til dama, pues que sé
que soys cierta mía vos,
100 yo vuestro por mi fe.—
Rrespondióme y díxome,
los ojos vajos llorando:
—[A]i, Ficalvi, ¿para cuándo
vuestra buelta esperaré?*

97-104. Esta última estrofa del ms. falta en las demás versiones.

98. *g[en]til*: el ms. presenta aquí un pequeño agujero.

99. La segunda palabra del verso no tiene una lectura clara, podría ser *soys* o *pues*; nos hemos inclinado por la primera, ya que el leer *pues* obligaría, para dar sentido al verso, a corregir *vos* por *sos* 'sois', forma que deja de usarse en España y en la América no voseante hacia 1570, aunque se conserva hoy en la voseante y en judeo-español oriental.

100. Verso cojo que podría enmendarse añadiendo *soy* antes o después de *vuestro*, palabra que aparece abreviada.

101. Este verso rima con el anterior y con los demás acabados en —é porque, aunque la palabra final es esdrújula, lleva un acento secundario en el pronombre enclítico.

103. Por rotura del ms., falta la primera letra, que podría ser *A* o *D*; según ARMISTEAD, *fi-qalb-i* significa 'sobre mi corazón', y la palabra árabe *calvi* figura en una canción recogida en 1592 por el músico Francisco Salinas (*De musica libri septem*) y antes en la controvertida reconstrucción que Cejador (vid. su edición, *Clásicos Castellanos*, II, pp. 136-137) hizo del v. 1229b del *Libro del Buen Amor*.

104. Es inevitable aludir aquí —como LEstrada 91, que conocía el texto sin esta estrofa— al "fragmentismo". Las versiones en prosa sí tienen un final cerrado: un soldado francés suplanta al galán (Pedro Montalvo) y rescata a la mora; Pedro y el francés se la disputan y, tras la conquista de la plaza y el bautismo de la mora, se casa con el español, apadrinados por el infante D. Fernando. Es evidente que las versiones en prosa poseen menos encanto poético que las versificadas, con su final trunco que tantas posibilidades deja abiertas.

No vamos a hacer aquí una comparación detallada entre las demás versiones y la nuestra, pero sí diremos que el ms. pertenece claramente a una familia o rama textual distinta de F y C, que presentan versiones muy semejantes en conjunto, y es casi seguro que la *Flor* tomara el texto de la tradición¹, de un ms. o de un pl. s. no conservado anterior y semejante a C; G pertenece a otra familia distinta, pero dan que pensar las tres coincidencias con A que hemos señalado en las notas. Desde luego, ninguno de los textos conservados es el "primitivo", pues T, obligadamente posterior a él, es sin embargo la versión más antigua conservada.

Es ms. presenta un texto más amplio que los impresos —104 [mas 2] versos, frente a 2 + 72²— y en algunos casos muy divergente. Habíamos pensado en un principio que el ms., por las razones apuntadas en las notas a su texto³, era una copia hecha descuidadamente, quizá al dictado o de memoria; ahora, sin desechar esa hipótesis, estamos convencidos de que el poema debió de tener vida tradicional —probablemente, oral⁴ y manuscrita—, aunque seguramente menor que si se hubiera tratado de un romance.

La composición, de "carácter lírico y narrativo a la vez" (LEstrada 70) y que no nos parece muy sobrada de calidad poética, es de tema fronterizo, aunque sería más exacto hablar de poema morisco; Menén-

1. Vid. LEstrada 65. No queremos entrar de lleno en esta cuestión, pero compartimos las palabras de Rodríguez Moñino y Devoto, para quienes la *Flor* es "un conjunto de materiales extraídos de manuscritos o de la tradición oral" (apud LEstrada 24); también dicen que "nunca se sabe, en la lírica española (o, por lo menos, nunca se sabe del todo...) cuándo una pieza es o no popular", y añaden: "Esta transmisión de temas y hasta de versos de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular prueban una vez más el carácter tradicional de la lírica española..." (apud LEstrada 53, n. 14).

2. Son 9 estrofas, de 10 vs. en el pl. s. porque repiten el estribillo al final de cada una. Concretamente, faltan en F y C los vs. 11-18, 27-34, 49-56, 81-88 y 97-104 del ms., si bien éste, como ya hemos dicho, refunde en una las estrofas 6.^a y 7.^a de F y C; G tiene 78vs. irregularmente distribuidos en estrofas.

3. Los *lapsus calami* y los versos cojos.

4. Abonan esta hipótesis, además de las características de nuestro texto y de la existencia de T y M, el hecho de que Correas recoja el estribillo y Covarrubias otros dos versos. Como dice LEstrada 37, n. 3, "el uso de verter a lo divino la poesía profana se encuentra desde los mismos orígenes del Cristianismo", y la divinización de una poesía es "índice de su difusión..., pues para esta clase de poesía popular de devoción se elegían las obras más conocidas comúnmente de todos" (LEstrada 36).

dez y Pelayo la denominó acertadamente "*serranilla morisca*"⁵. Nos recuerda de lejos romances como el de *Reduán (Primavera*⁶ n.º 72) o los que se refieren a la pérdida de Antequera (*Primavera* núms. 74-76). Don Ramón Menéndez Pidal⁷ dice que los romances moriscos, de fines del XVI y cuyo florecimiento se debe en buena medida a Lope de Vega, "*tienen sus raíces y antecedentes en los romances fronterizos vistos desde el campo moro*". También advierte que "*desde antiguo revelan los romances influjo, a veces muy fuerte, de ideas y sentimientos moros, simpatía hacia el pueblo enemigo, pero no traducción de originales árabes*"⁸. Creemos que esto último debe aplicarse también a nuestro poema, pero, a la vista del abundante vocabulario arábigo que presenta, y del eufemismo del v. 21 —compartido con G—, no parece descabellado postular para A un adaptador morisco⁹.

En cuanto a la métrica, y como se ha visto, el poema comienza con un pareado¹⁰, al que siguen 13 estrofas pertenecientes al tipo que

5. Vid. su juicio y el de los demás —pocos— estudiosos que se han ocupado de las *Coplas* en LEstrada 48. A continuación examina este crítico las semejanzas y diferencias existentes entre las *Coplas* y las *serranillas*, término que engloba composiciones de varios tipos.

6. Se trata de la *Primavera y flor de romances*, 2 vols., de F. J. WOLF y C. HOFMANN (Berlín, Asher, 1856), más accesible en la reedición de Menéndez y Pelayo, tomos VIII-IX de su *Antología de poetas líricos castellanos* (vol. VIII de la llamada Edición Nacional, Santander, CSIC, 1945). LEstrada 59-64 señala varias expresiones comunes entre las *Coplas* y el *Romancero*, y a él se debe un estudio sobre "*La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro*", Sevilla, 1956.

7. *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, 2 vols. (Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2.ª ed.), II, p. 126. Es interesante recordar también que la *Historia de las Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (1595), "*mezcla a la prosa trece romances fronterizos antiguos, cuatro refundiciones nuevas de romances viejos y veinte romances moriscos*" (ibid., II, p. 131).

8. Op. cit., II, p. 34.

9. El "*primer autor*", como casi siempre ocurre en poesía tradicional o semitradicional, es desconocido. La atribución a Juan Galindo, como dice LEstrada 42, es tardía y no tiene fundamento.

10. Era el estribillo o villancico, al que ya nos hemos referido, pero conviene recordar que "*el villancico es un núcleo lírico, popular, de concentradísima brevedad y alta carga poética, como resulta ser esta exclamación guerrera del principio de las Coplas*" (LEstrada 65); para éste "*parece indudable que las Coplas se cantaban*", cosa muy lógica si gozaron de tradicionalidad y fueron vertidas a lo divino e imitadas en M.

T. Navarro Tomás¹¹ denomina *coplas de arte menor*, y A. Quilis¹², *octavillas*. Se trata, en definitiva, de cuartetos o redondillas enlazadas, pues cada copla de arte menor (ocho versos) está dividida en dos semi-estrofas de cuatro. La disposición de las rimas, como es habitual en este tipo de estrofas¹³, puede seguir varios esquemas. El más utilizado en nuestro ms. es *abab:bccb* (vs. 19-26, 35-42, 57-64, 89-96 y 97-104), pero en seis ocasiones, y contra las reglas de la estrofa¹⁴, queda sin rima un octosílabo: esquemas *abba:acc—* (vs. 11-18, 49-56 y 73-80), *abab:bcc—* (vs. 65-72) y *abab:—ccb* (vs. 27-34); quedan fuera de nuestro recuento las dos estrofas incompletas (vs. 43-48, precedidos de dos no conservados, seguramente un caso más de *abba:acc—*, y 81-88, que parece seguir el esquema *abba:acca*) y los vs. 1-10, que casi tienen rima romancística: *aa:—a—a:abab*. Tampoco es normal que la rima sea a veces asonante: vs. 39-42, 90-92 y 94-95. Añadamos por último que la asonancia *é.a* —es decir, la del estribillo— aparece en 18 versos (núms. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 18, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 34, 48, 56, 72 y 80), siempre en verso par excepto en cuatro casos, si bien más que una verdadera asonancia es la rima consonante —*era*, menos en los vs. 9 (—*ema*) y 20, 22, 23 y 26 (—*ena*).

Recordemos también unas palabras de Francisca Vendrell: “Al parecer, la repetición del estribillo era íntegra en un principio y con el tiempo fue reduciéndose, hasta llegar posteriormente a eliminarse...” (apud LEstrada 47).

11. En su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1974, 4.ª ed.), p. 128: “Estrofa formada por ocho octosílabos repartidos en dos grupos, 4-4, y enlazados por dos o tres rimas”.

11. En su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1974, 4.ª ed.), p. 128: “Estrofa formada por ocho octosílabos repartidos en dos grupos, 4-4, y enlazados por dos o tres rimas”.

12. Vid. su *Métrica española* (Madrid, Ediciones Alcalá, 1969), p. 108.

13. NAVARRO TOMÁS (loc. cit.) dice: “Las combinaciones de las rimas coinciden con las de las coplas de arte mayor, *abab: baab, abab:bccb, abba:acca, etc.* Como forma más común, la copla de arte menor produjo variedades más numerosas que su grave hermana mayor. Los esquemas indicados fueron los más corrientes”. Añade que la estrofa es de origen gallego-portugués, que se utilizó mucho en la primera mitad del siglo xv (principalmente en los decires del *Cancionero de Baena*) y que “descendió su popularidad desde mediados de siglo”.

14. En realidad, lo que ocurre es que A se encuentra a medio camino entre el esquema métrico del villancico glosado (F) y el de las coplas de arte menor (C y G, vid. LEstrada 44 y 47); téngase en cuenta esto para las demás irregularidades que señalamos.

Las coplas de arte menor o octavillas se utilizaron bastante en el siglo XV, pero muy poco en el XVI. Como además Rodríguez-Moñino¹⁵ llama a nuestro poema "viejsimo" (con respecto a la fecha del pl. s., 1573), hemos de suponer que un desconocido tomó o adaptó de la tradición las *Coplas*, compuestas seguramente en la primera mitad del siglo XV¹⁶ y las copió a fines del XVI o primeros años del XVII¹⁷, cuando estaba en todo su apogeo la poesía morisca, moda que se manifiesta principalmente en los romances.

¿Fue un morisco el autor de nuestro ms.? ¿Lo copió una monja del convento albaceteño o al menos lo escondió¹⁸ luego por miedo a que le encontraran un papel profano? ¿Se lo enviaría un galán de monjas¹⁹?

15. Vid. su DBPS, p. 40.

16. LEstrada no se pronuncia sobre la cuestión, pero en la p. 22 cita la opinión de A. FERNÁNDEZ GUERRA, según el cual "este «romance» fue escrito en 1410". Nosotros no creemos que pueda asignarse sin más a las *Coplas* la fecha de la toma de Antequera.

17. He aquí lo que permite deducir el examen de las grafías del ms. (vid. además lo que hemos ido diciendo en las notas sobre rasgos morfológicos y sintácticos):

a) No aparece *e*, *et* como conjunción copulativa ni *f*— inicial latina conservada, así que el texto es posterior a c. 1520.

b) Las grafías son normalmente etimológicas, pero hay algunas excepciones (*bien*, v. 4 / *vien*, v. 96; *as*, *a*, *emos*, *ayas*; *varrera*; *hegido*; *dixese*; *truxese*, etc.) que sitúan al ms. en una fecha posterior a mediados del siglo XVI, época de los grandes cambios en el sistema fonológico del español.

c) Las grafías *fojgalá* y *algamia*, como ya hemos dicho, pueden revelar un copista semianalfabeto. Muy normal era, en cambio, la falta de tilde en la *ñ*.

18. Aunque poco habitual, no es la primera vez que aparece en España un ms. árabe o morisco —si es que el nuestro lo es— emparedado: el prof. Armistead me señala los artículos de F. CODERA "Almacén de un librero morisco descubierto en Almonacid de la Sierra", BRAH, 5 (1884), pp. 269-276, J. BOSCH VILÀ, "Dos nuevos manuscritos y papeles sueltos de moriscos aragoneses", *Al-Andalus*, 22 (1957), pp. 463-470, y J. MARTÍNEZ RUIZ, "Un nuevo texto aljamiado: el recetario de sahumerios en uno de los manuscritos árabes de Ocaña", RDTP, 30 (1974), pp. 3-17.

19. No quisiéramos caer en aquello de "y dicen que averiguan lo que inventan", pero la hipótesis es muy sugestiva y compatible con las otras dos, e incluso permitiría dar una interpretación alegórica —quizá la que le daba la supuesta monja— al poeta: morisca garrida malcasada = "malmonjada", cristiano = galán, Antequera = convento, Alí Reduán = abadesa, las saetas serían de amor, etc.

No lo sabemos, así que cada cual puede elegir la hipótesis que prefiera. Nosotros terminamos aquí la tarea que nos habíamos propuesto: dar a conocer este curioso manuscrito desemparedado poco ha, de manera que pueda ser leído y estudiado por quienes lo deseen.

F.M.D-M.