

Para citar este artículo / To cite this article:

TOMASSETTI, Isabella (2021), «Ecdótica, interpretación y fuentes: la edición de los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10, pp. 381-409. <https://doi.org/10.14198/rcim.2021.10.08>

ECDÓTICA, INTERPRETACIÓN Y FUENTES: LA EDICIÓN DE LOS *SALMOS PENITENCIALES* DE DIEGO DE VALERA

ECDOTICS, INTERPRETATION AND SOURCES: EDITING DIEGO DE VALERA'S *SALMOS PENITENCIALES*

Isabella Tomassetti

Sapienza, Università di Roma, Italia

isabella.tomassetti@uniroma1.it

<https://orcid.org/0000-0002-9525-0437>

Este trabajo se inscribe en las líneas de investigación del proyecto financiado por el MINECO FFI2016-78302-P.

RESUMEN

Los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera constituyen un largo poema transmitido por el cancionero SA10a (Salamanca, Biblioteca General Histórica, ms. 2763). Al tener este texto una tradición monotestimonial, resulta más bien difícil detectar eventuales errores o trivializaciones que se inferirían del cotejo entre distintos manuscritos. Aun así, el poema presenta lugares textuales de gran interés para cuya interpretación ha sido muy útil acudir a la Vulgata. La fuente bíblica del poema de Valera, aunque sometida a un ejercicio de reescritura en clave cortesana, se ha revelado de hecho una importante herramienta para editar el texto castellano.

PALABRAS CLAVE: Diego de Valera; poesía cortesana; Salmos penitenciales; Biblia; ecdótica; fuentes; transmisión manuscrita

ABSTRACT

The *Salmos penitenciales* of Diego de Valera comprise a long poem found in the *cancionero* SA10a. Since it is the only extant version of this poem, it is difficult to detect any errors or trivializations that would be inferred from comparing manuscripts.



However, the poem presents textual cruces of great interest for whose solution the Vulgate has proven useful. The biblical source of Valera's poem, even if subjected to rewriting in the manner of courtly literature, has therefore shown itself to be an important tool for editing the Castilian text.

KEYWORDS: Diego de Valera; courtly poetry; *Salmos penitenciales*; the Bible; sources; ecdotics; handwritten transmission

CONTEXTO Y TRANSMISIÓN

Es bien sabido que cualquier ejercicio ecdótico implica a veces una buena dosis de interpretación por parte del editor, aunque hay que subrayar que hasta el ensayo más atrevido de *divinatio* debería estar basado en un atento estudio de los aspectos históricos, lingüísticos y literarios relacionados con el texto editado.¹

En el caso de obras con una fuerte impronta intertextual, puede resultar muy útil, además, el examen de la tradición manuscrita y/o impresa de las fuentes a la hora de optar por una variante u otra o, aún más, detectar eventuales corruptelas. Se trata de una cuestión crucial que tiene aplicaciones importantes sobre todo en la edición crítica de las traducciones, pero que también puede extenderse parcialmente a refundiciones y reescrituras de vario tipo que salpican la literatura medieval y no solo. Me ocuparé en esta ocasión de los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, obra que, por sus características, se presta a una doble reflexión metodológica relacionada con dos aspectos cruciales: por un lado la utilidad de las fuentes a la hora de establecer el texto crítico, por otro las ventajas y las insidias de todo ejercicio ecdótico basado en una tradición monotestimonial. Los *Salmos* de Valera, en efecto, como la mayoría de los poemas compuestos por el conquense, se transmitieron gracias a un único códice. Hay que asumir que en la tradición monotestimonial muchas innovaciones resultan imperceptibles y al no disponer de testimonios para la colación del texto están destinadas a quedarse sin enmienda. La identificación de una corruptela puede ser más o menos segura de acuerdo con el tipo de perturbación que se vislumbra en el texto; por otra parte, hay errores evidentes, casi siempre de tipo paleográfico y muy fácilmente corregibles que no le suponen ningún esfuerzo o dificultad de juicio

1 Me ocupé de este aspecto en un estudio sobre la enmienda conjetural en el corpus poético de Valera (Tomassetti 2018a, 2018b). Para consideraciones teóricas y metodológicas sobre la *divinatio*, remito a Orduna 1995, 2000. La reflexión sobre la enmienda conjetural como ineludible práctica ecdótica recorre toda la crítica filológica desde el primer estudio de Maas 1917. Véase también Pasquali 1934, Varvaro 1970, Contini 1971, Roncaglia 1975, Avalle 1978, Segre 1979, Blecua 1983, Antonelli 1985, Varvaro 1999, Avalle, 2002, Beltrami 2010, 2012.

al editor; finalmente hay corruptelas reconocibles pero opacas, cuya explicación requiere un estudio atento y cuidadoso del texto y cuya enmienda obliga a extremar la prudencia.

Volviendo a la obra que nos ocupa, el propio Valera designó «decir» a este poema en arte menor que consta de 364 versos (Tomassetti 2018c),² acudiendo a una terminología que induce a fechar la composición en el segundo cuarto del siglo xv, puesto que esta designación fue cayendo en desuso a mediados de la centuria para ser sustituida por la designación más genérica de «coplas». Valera construyó una parodia profana de los siete Salmos penitenciales estructurando orgánicamente el texto en siete series de coplas: cada serie está formada por ocho coplas de ocho versos cada una. Entre un salmo y otro hay un estribillo en forma de redondilla introducido por la rúbrica «gloria» que desempeña la función de antifona según se usaba en la liturgia de los Salmos penitenciales. Las coplas de ocho versos presentan el mismo esquema métrico (*abbaacca*) a lo largo de toda la composición. Cada sección, excepto la primera, se abre con la cita del primer versículo del Salmo contrahecho pero no hay acomodación del texto latino sino que éste desempeña la función de rúbrica al principio de la secuencia estrófica.

Este complejo y extenso poema fue transmitido por SA10, cancionero facticio conservado en la Biblioteca General Histórica de Salamanca (ms. 2763) compuesto por dos unidades codicológicas (designadas *a* y *b* por Brian Dutton) con cronología y procedencia distintas que Ana Rodado ha estudiado con gran esmero a lo largo de las últimas dos décadas hasta el último excelente estudio paleográfico, codicológico y estructural (Rodado 2020).³ Justo al principio de la primera unidad (a la que Dutton asignó la sigla de SA10a) se transcribió el texto de Valera, que abre, pues, el cancionero. Se trata de un poema bien conservado, cuya transcripción no resulta especialmente elegante pero que, en general, presenta un texto correcto con algunas pequeñas

2 Así lo presenta en el v. 316: «en este breve dezir».

3 Remito también a Rodado 2000, 2003, 2016, 2017. Para los criterios de compilación del cancionero, véase, asimismo, Beltran 1999.

corruptelas que veremos más adelante. Pero antes de entrar en estos aspectos más técnicos, me gustaría detenerme en la secuencia de los poemas transcritos en SA10a, pues nos proporciona datos de cierto interés.

Después de los *Salmos* de Valera se copia una *Ledanía*, también atribuida a este autor y de carácter profano; a continuación figura una buena parte del corpus poético de Pero Guillén de Segovia, discípulo de Mena y Santillana que formó parte desde 1463, junto con Gómez Manrique, Lope de Estúñiga, Montoro y otros, de la corte del arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo. Entre los poemas de Pero Guillén de Segovia recogidos en esta primera sección de SA10a figura también una exégesis ortodoxa de los *Salmos penitenciales*, texto que tuvo acogida en la *editio princeps* del *Cancionero general* (Valencia 1511) pero que desapareció en las ediciones sucesivas debido a la censura inquisitorial. Ojeando la secuencia de autores contenidos en SA10a, se puede inferir un elemento de cierta importancia: junto con Diego de Valera y Pero Guillén de Segovia, figuran Gómez Manrique, Diego de Burgos, Lope de Stúñiga, Fernando de la Torre, Alonso de Lira, Juan de Viana, Juan Agraz, Juan de Torres, Alfonso Álvarez de Villasandino; el cancionero termina con una sección de Hernando Colón, autor a cuyo entorno podríamos incluso adscribir, de acuerdo con la hipótesis de Beltrán (1999), retomada y perfeccionada con argumentaciones muy convincentes por Ana Rodado, la recopilación de esta antología poética, dada la posición final de su corpus en el seno de la colectánea. Si se exceptúan Villasandino y Colón, se trata en general de autores coetáneos y en algunos casos pertenecientes a los mismos círculos aunque su recuento sugiere cuestiones más complicadas de transmisión textual: el hecho de que figuren poemas de Juan Agraz y Juan de Torres, por ejemplo, cuya producción se transmitió básicamente a través del *Cancionero de Palacio*, revela a mi modo de ver una estratigrafía compleja.

No cabe duda de que la selección de los textos responde a los gustos del compilador y hay que suponer que dispusiera de cuadernos de autor (con toda probabilidad en el caso de Pero Guillén de Segovia) o de recopilaciones previas de

las que fue sacando lo que mayormente le interesaba. El hecho de que muchos de estos textos sean *única* (lo son, como he dicho, los propios *Salmos penitenciales* de Valera) dificulta aún más el rastreo de las líneas de transmisión. Es bastante probable, pues, que el compilador tuviera a su disposición materiales procedentes del círculo de Alfonso Carrillo en los que se integraron también poemas pertenecientes a autores más antiguos como Alfonso Álvarez de Villasandino (Beltran 1999; Rodado Ruiz 2003).

La cuestión de la procedencia y aglomeración de los materiales poéticos es crucial a la hora de proponer una cronología de los textos: para la datación de la contrahechura de Diego de Valera no disponemos de datos seguros aunque podemos suponer, tanto por el estilo como por la estructura retórica, una fecha bastante temprana dentro de la trayectoria poética del conquense. Se trata, en efecto, de una composición de impronta amorosa, libre de referencias políticas o de apuntes palinódicos, rasgo que se ha detectado, sin embargo, en composiciones más tardías como las que se recopilaron en el *Cancionero de Salvá* (Tomassetti 2016). El poema, por otra parte, se inscribe en un filón paródico que tuvo una gran difusión en el segundo cuarto del siglo xv, con notables aportaciones de autores como Juan Rodríguez del Padrón, Suero de Ribera y Juan de Dueñas, estos últimos especialmente relacionados con la corte navarro-aragonesa. En este mismo círculo se sitúa Francisco de Villalpando, autor de una glosa profana del Salmo 50, el célebre *Miserere*. Villalpando pertenecía a un linaje aragonés y, junto con su hermano Juan, acompañó al rey Alfonso en la campaña de Nápoles siendo encarcelado con ocasión de la batalla de Ponza (1435). Es muy probable que haya escrito el *Miserere* antes de la expedición y al recopilarse el poema en el *Cancionero de Palacio* (SA7), cuya confección se acabó entre 1440 y 1444, dicha datación parece bastante plausible.⁴ El texto de Diego de Valera, como veremos, presenta varios puntos de contacto con la composición de Villalpando aunque, como es evidente, se trata de composiciones con estructura diferente puesto que el primero

4 Sobre SA7 remito a los numerosos estudios de Cleofé Tato (2003, 2005, 2010, 2012) que han arrojado luz sobre la estructura del cancionero y su material textual.

propone una reescritura de los siete Salmos penitenciales en su conjunto mientras que el segundo realiza únicamente el *contrafactum* del *Miserere*. Aun así, como veremos, ha sido posible identificar curiosas correspondencias intertextuales que revelan una familiaridad entre los dos poemas no explicable solo por la común fuente latina:⁵

Diego de Valera

Ave ya merced de mí (v. 9)

*Lávame de todo error
ya señor de aquí adelante
porque dinamente cante* (vv. 165-167)

Ante ti solo pequé
dios de amor tan poderoso
por lo cual *mui sin reposo*
mi *triste vida* gasté (vv. 173-176)

agora ya maldiré
con razón a la *fortuna*
pues amando *sola una*
vien sirviendo te enojé (vv. 177-180)

A ti *señor* soberano
den gloria todas las gentes
pues señores y *servientes*
gobiernas con la tu mano (vv. 205-208)

Francisco de Villalpando

Ave merçed de mí (v. 1)

*Senyor, d'aquí adelante
lávame de la mi pena
que padeço siendo amante* (vv. 7-9)

De ti senyor poderoso
es mi pena conozida:
dar no me quieres reposo
mas que passe *triste vida* (vv. 15-18)

Yo sé bien que concebido
soy en tiempo de *fortuna*
asimesmo soy nascido
no en pena *sola una*
mas a tantas, por amar,
ya me veo ser venido
que quiero desesperar. (vv. 29-35)

que, *senyor*, a buen *serviente*
como sueles, pena des,
entonces *te loaré* (vv. 125-126)

Si se exceptúa la primera coincidencia textual, que interesa el verso 9 de los *Salmos penitenciales* de Valera, incluido en la sección del Salmo 6 (*Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripias me*) y el primer verso del poema de Villalpando, todas las otras se encuentran justo en la contrahechura del Salmo del *Miserere*. Se

5 Marco en cursiva los lugares intertextuales aquí y en otros pasajes citados.

observa una gradación de correspondencias textuales que va de la identidad completa a la reproducción de sintagmas, incluso con perífrasis sinonímicas, hasta la repetición de lexemas y de palabras en rima. Todas estas coincidencias no parecen casuales pero no es fácil identificar la dirección del préstamo aunque la figura de Diego de Valera destaque con creces respecto a la de Francisco de Villalpando en el panorama literario del siglo xv; además, la complejidad y extensión del ejercicio exegético llevado a cabo por Valera sugiere que pueda haber ejercido de modelo para el poeta aragonés que, sin embargo, optó por una contrahechura limitada pero más puntual y articulada del texto original. Sea como fuere, no cabe duda de que ambos textos son testimonios de un clima poético y de una moda literaria y no podemos excluir que compartan además el mismo entorno cortesano y una posible común ocasión compositiva. Si esta hipótesis fuera correcta, la datación de los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, debería situarse antes de 1444, término *ante quem* para la confección de SA7, códice que transmite el poema de Villalpando.

La familiaridad de Diego de Valera con la técnica retórica de la *religio amoris* queda corroborada además por otros dos textos que forman parte de su corpus poético: la ya mencionada *Ledanía* (ID 0535) que figura en el mismo SA10a y se copia justo después de los *Salmos penitenciales*, y un poema transmitido únicamente por el *Cancionero de Estúñiga* que se configura como una alegórica profesión de amor: «Non sé gracias nin loores» (ID 0571) (Salvador Miguel 1987: 416-418). El texto, además, comparte con los *Salmos* la misma estructura estrófica pues se compone de coplas de ocho versos con esquema *abbaacca*. Al final del decir transmitido por MN54 se leen unos versos que retoman algún lexema de la sección conclusiva de los *Salmos*, aunque la tónica de los dos poemas es opuesta. De hecho, en el primer texto asistimos a un canto lleno de júbilo y euforia, propio del primer estadio del amor (que el poeta identifica con una alegórica iniciación religiosa) y en el segundo a una súplica acongojada y dolorida, fruto del desengaño causado por la frustración amorosa:

ID 0571: «Non sé gracias ni loores» (vv. 33-44) *Salmos penitenciales* (vv. 313-320)

Amor, porque de tus dones
me diste muy largamente,
vengo aquí de presente
a fazerte relaciones
encima de *conclusiones*,
diziendo con alegría
de aquesta sennora mía
quáles son sus perfecciones.

Plégate, Señor, oír
mis *devotas oraciones*
e mis rudas *conclusiones*
en este breve *dezir*,
por que pueda conseguir
lo que tanto deseé,
que la vyda que pasé
más fue muerte que bivir.

Cum *devotas oraciones*
a Dios sirvo cada día
non ha cuenta su valía
de sus nobles condiciones.

Como es frecuente en la poesía de Valera, determinadas coincidencias léxicas no son sino marcas de una proximidad genética (Tomassetti 2015, 2016, 2017). En este caso, además, la construcción alegórica y la identidad del destinatario corrobora la idea de una contigüidad cronológica entre los dos poemas.

Pasando ahora, aunque brevemente, a la modalidad de reescritura profana de los Salmos, me centraré en el sexto, el famoso *De profundis*, cuyos versículos fueron citados por distintos autores y que unas décadas después sería objeto de una glosa profana muy irreverente por parte de Jaume Gaçull. Se trata del Salmo que en la Vulgata tiene el número 130 y cuyo segundo y célebre versículo Valera cita al principio de su versión.

Como en los demás Salmos de Valera, podemos inferir cierta tendencia selectiva del autor, que traduce y aprovecha, creando a menudo variaciones sintácticas y léxicas, solo algunos versículos (o porciones de versículos) conforme a su adaptabilidad dentro del nuevo sistema semántico.

Pasando a un examen más detenido del ejercicio retórico elaborado por Valera, notaremos 6 lugares del Salmo retomados de distintas formas en el texto castellano. El primero es el versículo inicial, «De profundis clamavi ad te domine», que resulta

traducido y amplificado en los vv. 1-4 de la primera copla de Valera: el complemento circunstancial «de profundis» se convierte en castellano en un sintagma más largo que ocupa todo el primer verso («De lo más baxo del suelo») y delata una voluntad de explicitación del escueto ablativo latino. La misma tendencia amplificadora se detecta en la versión del pretérito indefinido «clamavi», que Valera traduce con una perífrasis que se despliega en el segundo verso («a grande voces llamé») mientras que la última parte del versículo («ad te, Domine») ocupa el primer hemistiquio del v. 3 («a ti, Señor...»). El segundo hemistiquio del v. 3 y todo el v. 4 acogen una expresión perfectamente correspondiente al contenido del v. 2, donde el verbo «llamar» es sustituido por la perífrasis sinónima «alcé mi gemido» y el complemento indirecto «a ti» por la expresión «fasta el çielo», perífrasis metonímica que también revela cierto gusto por la variación expresiva.

El segundo versículo del Salmo sufre una adaptación aún menos puntual que la del primero. La expresión latina «Domine, exaudi vocem meam. / Fiant aures tuae intendentes / in vocem deprecationis meae» se concentra en los vv. 5-8 de la primera copla: aquí se omite la alusión metafórica a los oídos que escuchan los ruegos del fiel y se condensa la imagen bíblica recuperando el verbo «intendĕre» del texto latino, en ese caso referido a las orejas y aquí a la función intelectual de comprender. La acción concreta de escuchar, presente en el versículo latino, parece ser retomada en el texto castellano por la imagen de la cabeza que se vuelve hacia el amante sufridor («nin tu cabeça volver / a mí, triste, sin consuelo»). Los tiempos verbales, además, delatan un total cambio de perspectiva: si en el Salmo bíblico el pecador le pide socorro y piedad a Dios, aquí la voz lírica le recrimina a la divinidad el hecho de no haberlo escuchado, a pesar de todas las quejas que le dirigió.

El tercer versículo del Salmo aparece aún más difuminado en la versión de Valera. El texto latino («Si iniquitates observaveris, Domine / Domine, quis sustinebit») contiene una petición de clemencia basada en la reflexión de que nadie podrá sobrevivir sin el perdón de Dios; en los vv. 18 y 19, Valera reproduce la misma

petición concretando la expresión latina «iniquitates observaveris» con el imperativo negativo «...no debes demandar / más vengança...». El mismo sustantivo «vengança» vuelve pocos versos más abajo, en la misma copla, retomando el cuarto versículo del Salmo: «Quia apud te propitiatio est, / ut timeamus te» aparece con una formulación completamente nueva pero marcada, como en el salmo latino, por la petición de misericordia («que, Señor, el perdonar / es a ti mayor vengança»).

Los últimos dos pasajes muestran una conexión más lábil entre sí pero ofrecen a la vez otros elementos de reflexión: se trata de la sección inicial del quinto versículo («Sustinui te, Domine») que no se traduce en ningún lugar de la versión castellana pero se vislumbra en el v. 34 («que más vale sostener»), donde se retoma exactamente el mismo verbo latino «sustinĕre» que evoca fónicamente el texto original aunque el significado del pasaje se aleje mucho de él. También el sexto versículo del Salmo («anima mea in Domino magis quam custodes auroram...»), aludiendo a la esperanza que el alma tiene de ser socorrida por Dios, reaparece en los vv. 44-47 del texto de Valera, donde se pierde la fuerza plástica del texto bíblico pero figura el latinismo «ánima» que remite claramente al versículo.

Estas son las correspondencias más explícitas entre el Salmo 130 y el *contrafactum* de Valera: como se ha visto, afectan a una porción muy limitada del texto castellano y sin embargo su identificación ha sido importante para poder comprender y describir el ejercicio intertextual del poeta conquense. Los pasajes directamente implicados en un proceso de traducción más o menos literal son escasos pero alcanzan en algunas ocasiones un alto grado de fidelidad. La operación de Valera, por otra parte, no tenía nada que ver ni con el romanceamiento ni con la exégesis puntual del texto original sino con un ejercicio retórico que pretendía renovar y prestigiar la expresión cortés acudiendo a un repertorio de imágenes y a un lenguaje pertenecientes a otro ámbito. De hecho las convergencias textuales detectadas representan una tipología de reescritura que se extiende a todos los Salmos penitenciales de Diego de Valera: la porción más resistente del Salmo, es decir la que tiende a ser trasladada de una forma más o menos literal o con variantes perifrásticas y amplificadoras, es la inicial,

casi siempre correspondiente con el primer versículo. Este fenómeno no sorprende, puesto que la sección de exordio de un texto es la que resulta más eficaz y evocadora en cualquier operación intertextual. Se registran, asimismo, reproducciones parciales de versículos internos, con adaptaciones de vario tipo que matizan la relación intertextual pero no dejan de ser rastros importantes de la operación textual efectuada. Otro aspecto relevante es la eliminación de cualquier referencia al imaginario concreto que salpica el texto bíblico con el fin de crear una obra más coherente con el trasfondo ideológico del amor cortés. Finalmente, ha sido posible detectar en algunos lugares la deferencia del autor hacia el texto de la Vulgata, pues hay opciones que son claros latinismos léxicos y su presencia revela que Diego de Valera debió basarse en el texto de la Vulgata más bien que en algún romanceamiento de los muchos que circularon a lo largo del siglo xv.⁶ Por otra parte, esta circunstancia no debe sorprender, puesto que Valera era un letrado que conocía muy bien el latín y no necesitaba ninguna traducción para acceder a textos escritos en dicha lengua.

De profundis clamavi a[d] te domine

Salmo 129

De lo más vaxo del suelo
a grandes voces llamé
a ti, Señor, y alcé
mi gemido fasta el cielo
5 et jamás a mi grave duelo
nunca te plogo entender
nin tu cabeça volver
a mí, triste, sin consuelo.

1. *Canticum ascensionum.*
De profundis clamavi ad te,
Domine;

2. Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendent
in vocem deprecationis meae.

6 A este propósito transcribo el romanceamiento de la Biblia de Arragel (1422-1430), trasmitida por un códice del primer cuarto del siglo xv. Cfr. *Biblia medieval* [<http://corpus.bibliamedieval.es/> última consulta 9 de julio de 2020]. 1. De profundis clamavi / de las profundinas te llamo señor. 2. o señor oye la mi boz ¶ sean las | tus oreias entendientes la boz delas | mis petiçiones. 3. sy los pecados guardas | señor señor quien se sosterna. 4. ¶ que con|tigo es el perdon por la tu ley. 5. ¶ espero | al señor & espera la mi anima & ala su palab|ra mas que espero. 6. ¶ mi alma es [espera] al señor | mas que los que guardan alas mañanas & [fol. 422v-b] las noches. 7. ¶ espera israhel al señor que | con el señor es la misericordia & copiosa | cerca del es la redempçion. 8. ¶ el qual rede|mira a israel de todas las sus iniquidades.

10 Vien sabes que confesé
ante ti ya mis erradas,
e siguiendo las pisadas
de tus siervos vien amé;
por lo qual, Señor, cobré
cuidados e gran tristura
15 et jamás nunca folgura
por tu cavsa rrecobré.

*Pues no debes demandar
más vengança del que yerra
et delante ti la tierra
20 gimiendo quiere uesar
que, Señor, el perdonar
es a ti mayor vengança,
pues volviendo la valança
te puedes luego vengar.*

25 Qu'en verdad muchos leý
que en grandes yerros cayeron
y de ti bien rreçibieron;
de los quales muchos vi
y el conorte que sentí,
30 en el punto que estos leo,
et saver mi buen deseo
con que sienpre te seguí.

*Que más vale sostener
35 gran pena por chico error
que non ser mereçedor
de grandes penas aver
y, Señor, debes saver
qu'el coraçón virtuoso
non se vençe ni [e]l medroso
40 la pena puede estorçer.*

Oýda mi petiçión
te plega, Señor, que sea
mi ánima que desea
muy linpia, sin corrençión,

3. *Si iniquitates observaveris,
Domine,
Domine, quis sustinebit?*

4. *Quia apud te propitiatio est,
ut timeamus te.*

5. *Sustinui te, Domine,
sustinuit anima mea in verbo
eius;
speravit*

6. *anima mea in Domino
magis quam custodes auroram.
Magis quam custodes auroram*

7. *speret Israel in Domino,
quia apud Dominum misericordia,
et copiosa apud eum redemptio.*

8. *Et ipse redimet Israel
ex omnibus iniquitatibus eius*

45 e sin ninguna exepción
alcance aquella vitoria
que tus santos de la gloria
ganaron con discrijón.

Gloria

50 A tñ, Señor soberano,
den gloria todas las gentes
pues señores e sirvientes
governas con la tu mano.

APLICACIONES ECDÓTICAS

Todos estos aspectos de la reescritura de Valera, como veremos, son cruciales a la hora de proceder con la edición del texto. La tarea editorial de los Salmos, como decía al principio, no ha sido especialmente compleja gracias al buen estado de conservación del manuscrito y a la atención del copista que, en general, transcribe un texto correcto. Hay que realzar, sin embargo, la intervención de otra mano (la que Ana Rodado designa como la del corrector Z) que en alguna ocasión enmienda o integra el texto copiado por la mano D (la que se ocupa de la copia de los ff. 2r-4v) y F (ff. 5-8), correspondientes a los copistas que se encargaron de transcribir las dos obras de Valera (Salmos y Ledanía).⁷

En cuanto a la morfología de la copia, he podido identificar los siguientes fenómenos:

- Errores de transcripción de los epígrafes latinos
- Despistes y titubeos del copista corregidos en el folio por el mismo amanuense o por otra mano.
- Errores leves debidos a omisión o trueque de grafemas y subsanables gracias a la métrica o a criterios gramaticales como la concordancia nominal y verbal.
- Lecciones problemáticas.

⁷ Remito, una vez más, a Rodado Ruiz 2020.

Errores de transcripción de los epígrafes latinos

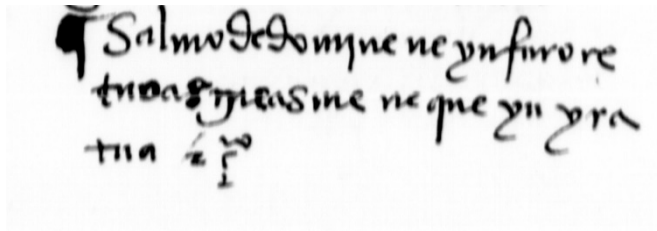
Pasando a la primera tipología de error, quizá la más obvia al tratarse de una obra transcrita por copistas castellanos, notamos en general cierta tendencia a castellanizar las preposiciones latinas y a adaptar los grafemas latinos convirtiendo en *n* el grafema *m* del acusativo latino, transcribiendo con *ç* el dígrafo *ti*, etc. También se dan casos más graves de confusión morfológica, como en el epígrafe del Salmo 32. Aquí va la serie de epígrafes latinos en la transcripción del copista y en su versión correcta:

Salmo 32: SA10a-2 (2v)	Salmo de veaticorum Salmo de beati quorum remissae sunt iniquitates et quorum tecta sunt peccata
Salmo 38: SA10a-3 (2v-3r)	Salmo de domine ne yn furore tuo arguas me neque yn yra tua etc. Salmo de Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me
Salmo 50: SA10a-4 (3r-v)	Salmo de miserere mey deus Salmo de Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam (...)
Salmo 102: SA10a-5 (3v-4r)	Salmo de domine exaudi oraçione(m) mean Salmo de Domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te veniat
Salmo 130: SA10a-6 (4r-v)	de profundis clamavi a te domine De profundis clamavi ad te Domine
Salmo 142: SA10a-7 (4v-5r)	dominexaudi oraçione(m) mean Domine exaudi orationem meam auribus percipe obsecrationem meam in veritate tua exaudi me in tua iustitia

Despistes y titubeos del copista corregidos en el folio por el mismo amanuense o por otra mano.

En cuanto a la segunda tipología de fenómenos de copia, como he dicho, notamos un discreto número de intervenciones por parte del mismo copista o de la mano de un corrector. Se trata de operaciones de poca entidad pero que indican cierto interés por la corrección de la copia o por una mejor disposición del texto en el folio. Tanto la primera como la segunda modalidad de intervención se detectan ya en las rúbricas:

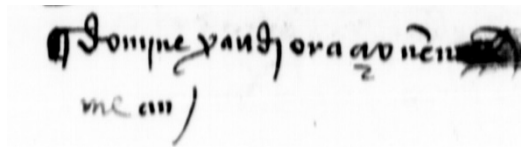
a) SA10a-3: Salmo de domine ne yn furore tuo asrguas me neque...



f. 2v

En esta rúbrica el copista se autocorrigie borrando una s que había escrito en lugar de la r de *arguas*.

b) SA10a-7: Dominexaudi oratione(m) ~~mean~~
mean

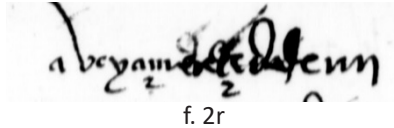


f. 3v

En este epígrafe el adjetivo *mean* se borra y se transcribe en la línea de abajo.

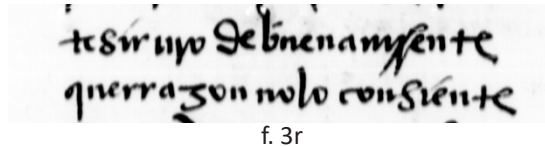
c) También en el interior de los versos el copista se autocorrige por las mismas razones indicadas arriba:

SA10a-1, v. 9: Ave ya m(erced)erced de mj



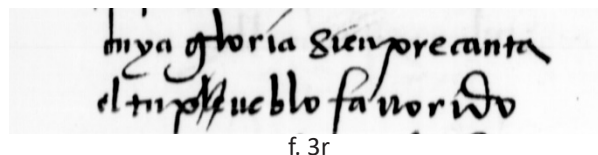
Aquí se nota cómo el copista quiso escribir al principio la forma abreviada *m(erced)* y luego, quizá al darse cuenta de que le quedaba mucho espacio a disposición, decidió eliminar la abreviación y transcribir *merced* de la forma desarrollada pero quedaron el título y, por supuesto, la tachadura que delata la intervención.

d) SA10a-3, v. 45: te siruio de buena miente



Aquí el copista borra la vocal *i*, probablemente transcrita por asimilación con la otra palabra en rima *consiente*.

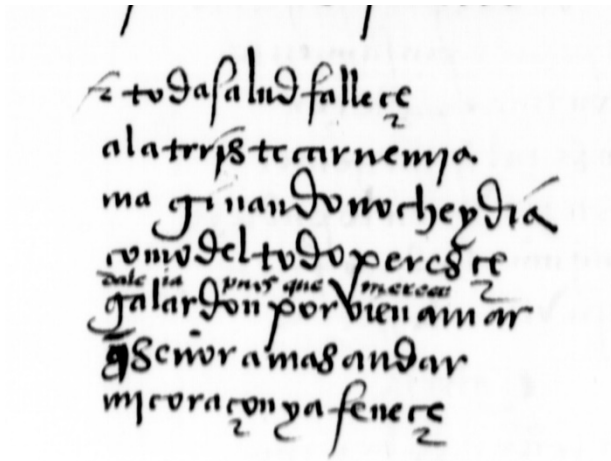
e) SA10a-4, v. 4: el tu pteueblo fauorido



En este verso el amanuense anticipa la consonante líquida y al darse cuenta borra el dígrafo *le* para seguir transcribiendo correctamente la lección *pueblo*.

f) Finalmente, en dos lugares diferentes del poema, se observan una palabra y un verso sobreescritos, la primera para corregir un error de transcripción, el segundo para integrar la copla:

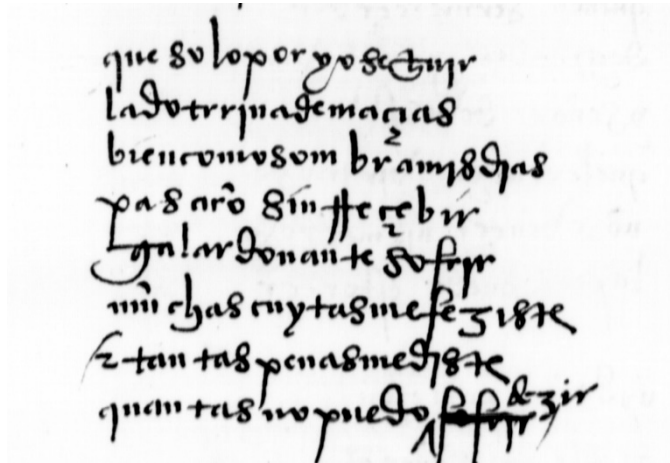
SA10a-3, v. 22: dale ia pues que merece



f. 2v

El copista había saltado este verso y al darse cuenta, con toda probabilidad después de haber copiado la estrofa, decide añadirlo en el espacio interversal.

SA10a-5, v. 17: quantas no puedo sufrir dezir



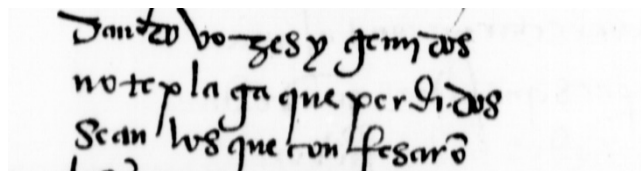
f. 3v

Aquí el amanuense transcribe erróneamente la forma «sofrir» que acababa de copiar tres versos más arriba y, al darse cuenta del error, la borra y sobrescribe la forma correcta «dezir».

Errores leves debidos a omisión o trueque de grafemas

En cuanto a la tercera tipología, la que propiamente podemos reconducir a los errores de copia de los que el amanuense no se percató, se han notado básicamente pequeñas corruptelas fácilmente subsanables:

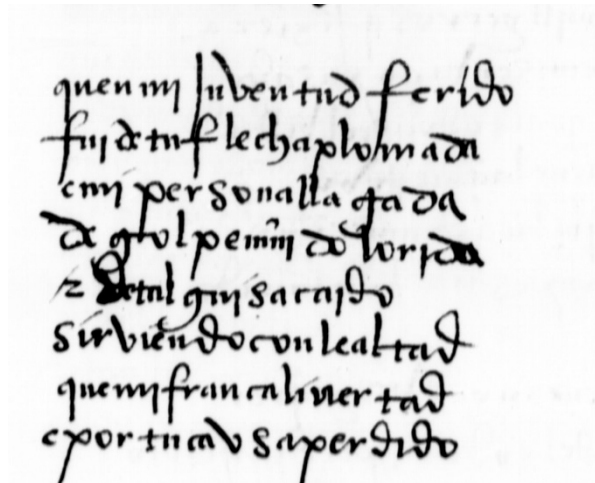
a) SA10a-2, v. 38: no te plaga que perdidos



f. 2v

La lección que se debería corregir en este lugar, cuando menos de acuerdo con el *usus scribendi* del poeta, es *plaga*. En el castellano medieval esta forma corresponde mayoritariamente al sustantivo femenino de derivación culta y está documentada en pocas ocasiones como tercera persona singular del subjuntivo de *placer*. Basta con acudir al CORDE para comprobar que la casi totalidad de las ocurrencias de la forma *plaga* en el siglo xv (288 de 303) se refieren al sustantivo y no a la forma verbal. La enmienda es bastante banal, ya que es suficiente sustituir la vocal *a* por la *e* para tener la forma correcta *plega* (derivada de *placeat* latino) documentada por otra parte en otros dos versos de los mismos Salmos (SA10a-3, v. 5, «Nin te plega ya sufrir»; SA10a-6, v. 43, «te plega señor que sea»; SA10a-7, v. 1 «Plégate, Señor, oír»), en dos lugares del *Tratado de virtuosas mugeres* del mismo Valera y en otros 411 casos solo en documentos del siglo xv. Efectivamente la forma *plega* fue la más común hasta el siglo xvi, mientras que *plaga* (con función verbal) resulta documentada solo en 15 casos y la forma *plazca* únicamente en tres casos. Aunque el corpus de la RAE no sea exhaustivo, sí es lo suficientemente extendido como para constituir una base estadística muy fiable.

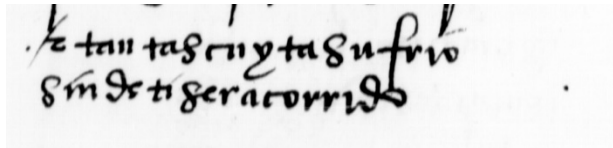
b) SA10a-3, v. 13: de golpe mui dolorida



f. 2v

En este caso también el error reside en el trueque de una vocal y la posición en rima de la palabra vuelve bastante fácil la enmienda. De hecho la forma *dolorida* rompe la rima en *ido* que debería situarse en ese verso y también la estructura gramatical sugiere la forma masculina *dolorido* referida a *golpe*. La enmienda consiste sin más en la sustitución de la *a* de *dolorida* por la *o*, cambio que reintegra la regularidad métrica y la coherencia gramatical.

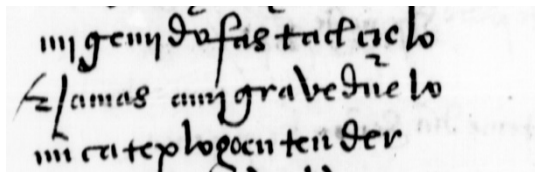
c) SA10a-4, v. 7: e tantas cuyta sufrio



f. 3r

En este caso simplemente se produjo la caída de la desinencia sigmática del sustantivo, error fácilmente comprensible por la presencia de la misma consonante *s* al principio de la palabra siguiente *sufrio*. La enmienda, pues, entra en las intervenciones más banales que un filólogo pueda hacer.

d) SA10a-6, v. 5: et jamas a mi grave duelo



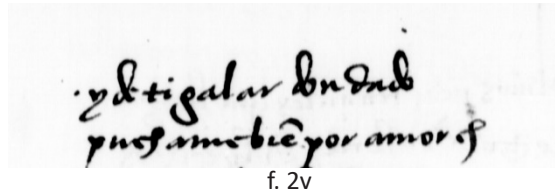
f. 4r

La presencia de la preposición *a* en este verso crea una hipermetría fácilmente enmendable con la eliminación de la misma.

Lecciones problemáticas

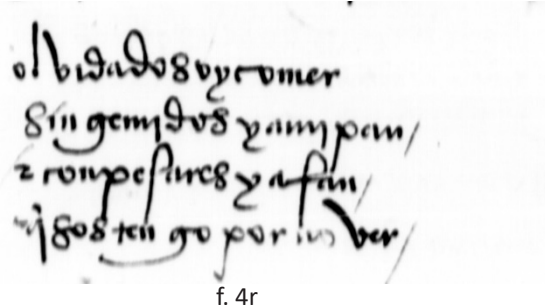
Entre las lecciones que me han inducido a una reflexión más ponderada acerca de la lengua y el estilo de Diego de Valera figuran los siguientes pasajes:

a) SA10a-2, v. 28: y de ti galardón dado



Se trata de una forma aparentemente incorrecta que podría fácilmente corregirse en «y de ti galardonado». No cabe duda de que la enmienda, además de reproducir una forma muy utilizada en la poesía cortesana, constituiría también un paralelismo sintáctico con la forma «ser perdonado» del verso anterior. Sin embargo, es posible que Valera quisiera usar una sintaxis latinizante y que el participio *dado* reproduzca la forma absoluta latina *dato*. Puesto que se nota en todo el poema cierta tendencia a construcciones sintácticas latinizantes, debido obviamente al influjo del texto bíblico que constituye el trasfondo de Valera, he optado por no enmendar el pasaje ya que la lección «galardón dado», a pesar de todo, resulta *difficilior* con respecto a la más usual «galardonado».

b) SA10a-5, v. 26: Olvidado soy comer.



El último lugar textual digno de atención por su difícil interpretación tiene que ver con el comienzo de la cuarta copla de SA10a-5:

Olvidado soy comer
sin gemidos ya mi pan
et con pesares y afan
que sostengo por no ver
alegre rresplandeçer
contra mi tu dulce faz
pues señor conmigo paz
te pido si puede ser.

Llama en seguida la atención la curiosa construcción frástica donde el verbo *ser* no solo rige el participio pasado *olvidado* sino que constituye una locución verbal con el infinitivo *comer*. Al copista de SA10 no debió de parecerle tan rara esa construcción si la trasladó tal y como se encontraba en el antígrafo. Para poder averiguar la aceptabilidad de esa lección a falta de otros testimonios, tenemos como siempre la opción de acudir al texto latino a fin de comprobar si Valera tradujo de forma más o menos puntual un versículo que hiciera referencia a la imagen de comer el pan. Afortunadamente la comprobación nos ofrece una pista para resolver la duda y considerar completamente fiable la lección. En efecto, el quinto versículo reza:

Percussum est ut faenum et aruit cor meum quia oblitus sum comedere panem meum

Mi corazón está herido y seco como hierba tanto que olvido comer mi pan

El versículo latino presenta de hecho la misma secuencia sintáctica que hemos detectado en el verso de Valera. El poeta, pues, quiso traducir literalmente la locución verbal latina forzando la sintaxis castellana de acuerdo con una estrategia expresiva que usa también en otros lugares del texto.

Es curioso comprobar cómo la singularidad de esta construcción sintáctica llevó a los editores de los *Salmos* a equivocarse la lectura del primer verso de la copla en cuestión. Tanto Torre y Franco-Romero como Dutton, de hecho, leyeron «olvidados

vy comer», procediendo a una partición incorrecta de la unidad de escritura y confundiendo la *o* con una *v* que no se justifica paleográficamente: en efecto, el copista transcribe la *v* siempre con un ástil muy largo y marcado, como puede notarse en el cuarto verso de la misma copla («que sostengo por no verte»)⁸. Por otra parte, la lectura de Torre y Franco-Romero y Dutton, aun resolviendo la anomalía sintáctica, crea una ambigüedad semántica y sintáctica aún más acusada.

Otro *locus* de interés es el verso siguiente, no solo por la presencia del sintagma *mi pan* que forma un hipébaton nada inusual en el *usus scribendi* de Valera sino también por el sintagma *sin gemidos* que parece contradecir el contenido del sexto versículo:

A voce gemitus mei adhesit os meum carni meae

De la voz de mi gemido mi boca se pegó a mi carne

Aquí la preposición *sin* niega cuanto se ha expresado en el original latino, donde los gemidos son tan altos que la boca llega a representar todo el cuerpo de quien está sufriendo. Por lo tanto, en este pasaje, resultaría más oportuna la preposición *con*, cuya presencia, además, constituiría un paralelismo con el verso sucesivo «et con pesares y afan». Se trata sin duda de una enmienda no fácilmente explicable desde el punto de vista paleográfico pero queda claro que nos encontramos ante un *locus* sospechoso que revela un defecto del antígrafo o una lectura equivocada de un copista en un punto no identificado de la tradición. La enmienda que me atrevo a proponer, pues, es la siguiente:

Olvidado soy comer
con gemidos ya mi pan
[...]

8 Remito, respectivamente, a Torre & Franco-Romero 1914: 266 y a Dutton 1991, IV: 199.

Como se ha podido apreciar, este rastreo entre los errores de copia, reales o presuntos, que he podido detectar en el único testimonio que nos transmite los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, nos ha deparado alguna grata sorpresa. La extremada codificación de estos poemas, cuyas pautas expresivas tienden a ajustarse a códigos convencionales compartidos por emisores y receptores, hace que la copia en la práctica no revista gran dificultad. La pobreza de la tradición textual de los *Salmos* también se explica, como el resto del corpus de Valera, por una circulación restringida y circunscrita de los poemas que en este caso, además, podrían haber sufrido los efectos de la censura. El olvido que sufrieron estos *contrafacta* del siglo xv en la tradición impresa del siglo xvi revela por otra parte un cambio de boga que radica en aspectos estilísticos y retóricos: si comparamos la glosa del *De Profundis* de Jaume Gaçull con la de Valera, al margen de la destacada irreverencia del valenciano, no tardaremos en descubrir la mayor complejidad expresiva e intelectual de Gaçull, como era de esperar habiendo pasado medio siglo desde las primeras experimentaciones de Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera, Suero de Ribera, Francisco Villalpando.

Volviendo al texto transmitido por SA10a, como se ha visto, los errores detectados son identificables mayoritariamente como *lapsus calami* de poca entidad cuya enmienda resulta fácil. Sin embargo, como siempre ocurre en textos monotestimoniales, no podemos tener la seguridad de que lugares aparentemente correctos no escondan variantes o hasta corruptelas del texto original. En el caso de los *Salmos*, la presencia de un texto fuente como es el texto bíblico, aun considerando la forma muy peculiar en que Valera lo aprovecha y reproduce en su *contrafactum*, no deja de proporcionar importantes sugerencias e indicios a la hora de editar el texto. Hemos visto cómo en una ocasión el texto de la Vulgata permite comprender, y por lo tanto aceptar, una lección francamente anómala para la sintaxis castellana del siglo xv y sin embargo adscribible al ejercicio estilístico de Valera, muy propenso a calcos sintácticos del latín.

Sea como fuere, la edición de los *Salmos* confirma una vez más la importancia de un examen ponderado de las lecciones de un testimonio único acudiendo a todos los instrumentos posibles, puesto que no solo un *locus* aparentemente correcto puede encubrir pasajes defectuosos, lagunas y manipulaciones del texto original sino que, como hemos comprobado, hasta lecciones sospechosas por su rareza u obscuridad pueden resultar aceptables tras un cuidadoso estudio filológico.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALVAR, Carlos (1998), «La poesía de Mosén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)», en *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, 1, ed. Andrea Fassò, Luciano Formisano y Mario Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-13.
- ANTONELLI, Roberto (1985), «Interpretazione e critica del testo», en *Letteratura italiana IV. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, pp. 141-243.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1978), *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore.
- AVALLE, D'Arco Silvio (2002), *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- BELTRAMI, Pietro G. (2010), *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino.
- BELTRAMI, Pietro G. (2012), «A proposito di errori nella critica del testo romanza», *Ecdotica*, 9, 162-171.
- BELTRAN, Vicenç (1999), «Tipologías y génesis de los cancioneros: la organización de los materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, ed. Vicenç Beltran, Begoña Campos, M^a Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato, Noia, Toxosoutos, pp. 9-54.
- BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CONTINI, Gianfranco (1971), «La critica testuale come studio di strutture», en *Atti del II Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto (Venezia, 18-22 settembre 1967)*, Le Monnier, Firenze [reimpr.: Gianfranco Contini (1990). *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino].
- [CORDE] Real Academia Española, *Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [consulta: 07-07-2020].
- DUTTON, Brian (1991), *El Cancionero del siglo xv (ca. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad, 7 vols.
- MAAS, Paul (1990), *Crítica del texto*, Firenze, Le Monnier [1^a ed.: 1917].
- ORDUNA, Germán (1995), «II. La edición crítica como arte de edición. 1. *Interpretatio - Iudicium* (*Mio Cid*, vv. 2686-88 y 2428-29. 2. De la oralidad al impreso», *Incipit*, 15, pp. 1-22.
- ORDUNA, Germán (2000), *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger.
- PASQUALI, Giorgio (1934), *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier.

- RODADO RUIZ, Ana M. (2000), «Notas para la edición de SA10», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, ed. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 1547-1557.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2003), «Nuevas notas para la edición de SA10», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»: in memoriam Manuel Alvar, 1*, ed. Jesús Luis Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento, pp. 481-493.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2016), «El Cancionero antiguo de Salamanca (SA10a): materiales de un código de poesía medieval», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, Monographic Issue. *Codicología y bibliografía: cancioneros y romancero*, coord. Josep Lluís Martos, pp. 361-373.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2017), «Poesía única y deturpación textual en SA10a», en *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant, pp. 271-290.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2020), «Un código facticio de cancioneros manuscritos del siglo XVI», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 7, pp. 59-101.
- RONCAGLIA, Aurelio (1975), *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (ed.) (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SEGRE, Cesare (1979), «Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema», en *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, pp. 53-70.
- TATO, Cleofé (2003), «El Cancionero de Palacio (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)», en *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena», 1*, ed. Jesús Luis Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento, pp. 495-523.
- TATO, Cleofé (2005), «Huellas de un cancionero individual en el Cancionero de Palacio (SA7)», en *Cancioneros: materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 59-89.
- TATO, Cleofé (2010), «Un acercamiento al problema de las atribuciones en el Cancionero de Palacio (SA7)», en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- TATO, Cleofé (2012), «Prolegómenos a la edición del Cancionero de Palacio (SA7)», en *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, ed. Pilar Lorenzo y Simone Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 299-317.

- TOMASSETTI, Isabella (2015), «Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de San Román* (MH1)», *Studj romanzi*, n.s. XI, pp. 53-74.
- TOMASSETTI, Isabella (2016), «La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, 1, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 959-981.
- TOMASSETTI, Isabella (2017), «Hacia una edición de la poesía de Diego de Valera: los poemas del *Cancionero de Estúñiga* (MN54)», en *En Doiro antr'ó Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, ed. José Carlos Miranda, Porto, Estratégias criativas, pp. 925-945.
- TOMASSETTI, Isabella (2018a), «Tradición monotestimonial y edición de textos: reflexiones sobre la enmienda conjetural», en *Literatura Medieval (Hispanica): Nuevos Enfoques Metodológicos y Críticos*, ed. Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 405-418.
- TOMASSETTI, Isabella (2018b), «Reflexiones sobre la enmienda conjetural. Calas en la tradición poética de Diego de Valera», *Incipit*, 38, pp. 107-130.
- TOMASSETTI, Isabella (2018c), «Los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera: entre cortesía y parodia», en *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura - Cultura – Lengua*, ed. Christoph Strosetzki, Berlin-Boston, de Gruyter, pp. 262-273.
- VARVARO, Alberto (1970), «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 65, pp. 73-117.
- VARVARO, Alberto (1999), «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», en *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del convegno (Roma, 25-27 maggio 1995)*, ed. Anna Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 11-26.