

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

III

2005

parecen desconocer aquellos cultos barrocos. Cabrá esperar, para tranquilizarse positivísticamente hablando, que encontremos otro posterior eslabón documental a la mencionada traducción del siglo XVII que su presentador R. Miquel i Planas halló en fondos catalanes. Ramon de Perellós, en vida hombre de la diplomacia, ha sabido mantenerse a flote de una y mil maneras. Por ejemplo, en 1836, el *Dublin Penny Journal* (25-6-1836), recogía una leyenda irlandesa protagonizada por Perellós y que, deformando su viaje y motivo, derivaba en una historia de fantasmas.³⁴ Allí hacía sobrevivir su nombre. No nos extrañe que en nuestros archivos centropeninsulares, con datación del siglo XVII, se relaten una vez más sus hechos.

³⁴ Vid. D. O'Connor, *Lough Derg and its Pilgrimages*, Joseph Dollard publisher, Dublin, 1879, pp. 95-100.

El cancionero de Leonard de Sos*

Francisco J. Rodríguez Risquete
Universidad de Gerona

Leonard de Sos (mediados del siglo XV), como tantos otros compañeros de su generación, es un poeta catalán prácticamente olvidado, y unas escuetas apariciones en las historias de la literatura de Martín de Riquer y Jordi Rubió sirven apenas, cinco siglos después, para desenterrarlos de los cancioneros catalanes en que se encuentran. En el caso de Sos, sus intercambios literarios con poetas barceloneses como Francí Joan Puculull, Joan Fogassot y Jaume Safont, además de sus contactos con la corte napolitana, nos lo dibujan como un hombre bien relacionado con los círculos poéticos a ambos lados del mediterráneo, motivo suficiente para despertar nuestro interés. Si no me engaño, el lector encontrará aquí argumentos suficientes para releer a esos poetas y para concederles un valor del que sólo disfrutaron en vida.¹

Del poeta al copista

De nuestro poeta conservamos dieciocho composiciones de extensión desigual que se encuentran en una sección única del llamado *Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (ms. 210), conocido con las siglas ZA1 en la tradición castellana y P en la ca-

* Este trabajo se engloba en el proyecto PB97-0653 del MCYT, y su autor ha disfrutado de una beca concedida por la Generalitat de Catalunya en 1999.

¹ Para una semblanza de Leonard de Sos véanse M. de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, III, Ariel, Barcelona, 1984⁹, pp. 401-416, y J. Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, I, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1984, pp. 315-317. Sus relaciones con Puculull y Fogassot se deducen de la *tenso* conservada en el ms. I del Ateneo Barcelonés, f. 45; para sus relaciones con Safont, autor años después de un conocido *Dietari*, véanse sus intercambios poéticos citados en el listado que ofrezco a continuación.

talana.² De ellas, ocho también se encuentran repartidas a lo largo del *Cancionero del Ateneo de Barcelona* (BA1/N), cuatro en el ms. esp. 225 de la Biblioteca Nacional de París (J) y otras dos en el ms. esp. 226 de la misma biblioteca (R). Véamoslo gráficamente en la tabla que sigue:

Aytall és hom com se mostra parlant	P 119 ^r		
Veritat vol qu'el ver sa manifest... [<i>La nau</i>]	P 121 ^r		N 203 ^v (cap. IV)
A, volentat, a consentir molt presta	P 147 ^r		N 197 ^r
Per vós m'atur deslberació	P 148 ^r	R 15 ^r	
[<i>Intercambio poético con Jaume Safont</i>]	P 149 ^r		N 146 ^r
Si tot lo temps despenia-n pensar	P 149 ^v		N 198 ^v
Pus amant muyr e mon pler se cambia	P 150 ^v		N 197 ^v
Passionat tench lo meu spirit	P 151 ^r		N 198 ^r
Lo meu deport és poder-vos mirar	P 151 ^v	J 227 ^r	N 154 ^r
Cell qui maldiu d'altre ne s'adelita	P 152 ^r	J 204 ^r	N 145 ^r
Cert, ara, Amor, me covendrà parla	P 152 ^v	J 226 ^v	
No gos mostrar ma volentat	P 153 ^r		
De vós me dolch qui perdu temps en va	P 154 ^r	J 227 ^r	
Esforç me fall volent loar a vos	P 155 ^r		
Si per fallir a mi subtil enginy	P 156 ^r		
Crueltat vol que gens no sia amar	P 157 ^v	R 13 ^r	
Tant quant més serch e més veigh	P 159 ^v		
Com poríem estimar	P 167 ^v		

El cancionero de Zaragoza, pues, recoge la obra completa de Sos en una sección autónoma, extremo que deberemos tener en cuenta más adelante. Es éste un cancionero reunido en los alrededores de la guerra civil catalana de 1462 por un compilador preocupado por la jerarquía de los autores representados. Así, Ausiàs March cuenta con dos amplias secciones situadas al principio y al final del manuscrito, con lo que se convierte en el poeta de referencia; en medio, varios cuadernos reúnen, casi al completo, la poesía catalana de Pere Torroella, su principal discípulo. Entre ambos se copian poesías de autores varios que compartían esos

² De acuerdo con los repertorios de B. Dutton, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, HSMS, Madison, 1982, y J. Massó Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, I, *La poesia*, IEC-Ipha, Barcelona, 1932. El manuscrito fue editado por Mariano Baselga, *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Cecilio Gasca, Zaragoza, 1896, y actualmente el profesor Jaume Turró prepara un estudio del mismo para la colección "Els Nostres Clàssics".

mismos ambientes. De entre ellos, el caso de Lleonard de Sos es digno de una mención especial. Efectivamente, su producción es la mejor representada en este cancionero (18 piezas) tras la de Ausiàs March (78 piezas) y Pere Torroella (22 piezas), y además observamos que su compilador se ha esforzado por separar su sección de las otras. Salvo en los casos de March y Torroella, lo normal en este cancionero es que el amanuense aproveche totalmente la caja de texto aunque en la misma página aparezcan poetas distintos, de modo que, salvo aquellos dos casos, no hay espacios en blanco en todo el cancionero. Hay, sin embargo, una excepción: la de Lleonard de Sos. El amanuense, tras copiar un ciclo satírico casi contemporáneo del cancionero, y sin haber ocupado toda la caja de escritura en su última página (f. 118^v), dejó en blanco el espacio restante para iniciar la sección de Sos en el recto del folio siguiente (f. 119^v); de la misma manera, cuando acabó de copiar la sección de Lleonard de Sos dejó nada menos que cuatro folios y medio en blanco antes de iniciar la parte dedicada a Pere Torroella (ff. 168^v-172^v). No hay duda, pues, de que los poemas de Sos reciben, cuando menos, un tratamiento sospechoso. Veamos si en él se produce otro tipo de irregularidad.

Es bien conocido que en la mayoría de los casos los cancioneros funcionan como una unidad sólo de manera accidental, ya que suelen ser una mezcla de piezas independientes que puede alterarse en cada nueva copia según lo quieran el azar o la decisión de un nuevo compilador. Aquí sólo me interesa una de esas alteraciones: la adición de nuevas piezas. En efecto, es habitual que nuevos lectores añadan nuevos poemas en los cancioneros, pero por desgracia cuando se saca una copia en limpio de ellos esas fases distintas en su elaboración se difuminan. Normalmente, en los cancioneros hispánicos el espacio para que el lector añada nuevos poemas es limitado, ya que suele reducirse a unos pocos folios al principio y al final, o a espacios entre secciones. Sin embargo, hay un tipo de piezas que por su poca entidad y por su autonomía un lector podía intercalar casi en cualquier espacio de su manuscrito: se trata de las esparzas y, en menor me-

dida, de las danzas. Muy a menudo vemos en los cancioneros cómo lectores posteriores (o los propios amanuenses al revisar su trabajo) han añadido estas dos formas poéticas en los márgenes de muchos folios o en pequeños espacios en blanco que quedaban al final de una composición. El cancionero catalán BA1 es un ejemplo inmejorable de ello, porque las encontramos en los márgenes o al pie de las páginas casi a continuo, aunque en realidad la mayor parte de cancioneros del ámbito románico nos serviría para atestiguarlo.³ Por desgracia, podemos sospechar que cuando se sacaba una nueva copia del manuscrito se integraban los nuevos poemas y, por lo tanto, hoy en día perdemos el hilo cronológico de su formación. Como trataré de demostrar a continuación, creo que eso es lo que se ha producido en la sección del *Cancionero de Zaragoza* dedicada a Lleonard de Sos.

Veamos, antes de nada, qué poemas aparecen entre los folios 119^r y 168^r, donde se concentran todos los poemas de nuestro autor:⁴

³ En los márgenes de los ff. 78^r, 79^r y 192^r de BA1 hay añadidas sendas esparzas de Pere Joan de Masdovelles, y lo mismo sucede en los ff. 192^r, 193^r y 194^r con otras de Pere Torroella, en el f. 194^r con una de Jordi de Sant Jordi y en el f. 203^r con otros 14 versos del poema castellano "Para mientes a mis ojos". Una ojcada rápida a otros cuatro cancioneros catalanes y castellanos nos lleva a tropezar inevitablemente con el mismo fenómeno: al pie del f. 228^r de MN16 fueron añadidas dos coplas de Antón de Montoro, en el margen del f. 344^r de MH1 un lector copió una estrofa del *Maldezir de mugeres* de Pere Torroella que faltaba en la versión del primer copista, al pie del f. 150^r del cancionero catalán J salta a la vista que el amanuense añadió una esparza de Ausiàs March con posterioridad a la primera copia, y ya ha sido estudiado el caso de BU1, donde las canciones castellanas de Romeu Llull (estribillo y copla con vuelta: en total, no más de 14 versos) fueron añadidas en los márgenes o al pie de los folios (cfr. Romeu Llull, *Obra completa*, ed. de J. Turró, Barcino (Els Nostres Clàssics), Barcelona, 1996, pp. 261-295).

⁴ El poema "Passionat tench lo meu spirit", cuyo *senyal* aparece en la tabla entre corchetes, sólo consta de dos estrofas sin *tornada* ni rúbrica de ningún tipo; sin duda se trata de una versión incompleta que el amanuense de ZA1 copió sin solución de continuidad respecto al anterior: la ruptura no coincide con un cambio de folio, lo que sugiere que su modelo ya debía estar deturpado. El poema "Esforç me fall volent loar a vos" presenta dos *tornades*, cada una con un *senyal* distinto.

Autor	Incipit o título	Senyal	Género	Folio
Ll. de Sos	Aytall és hom		Elogio a un anónimo	119 ^r
Ll. de Sos	<i>La Nau</i>		Elogio a Alfonso IV	121 ^r
Ll. de Sos	A, volentat		Canción de amor	147 ^r
Ll. de Sos	Per vos m'atur	Fi del que pens	Canción de amor	148 ^r
Ll. de Sos	Enemorats		Pregunta, esparza	149 ^r
J. Safont	En Leonard		Respuesta, esparza	149 ^r
Ll. de Sos	Si tot lo temps	Fi del que pens	Canción de amor	149 ^r
Ll. de Sos	Pus amant muyr	Fi del que pens	Canción de amor	150 ^r
Ll. de Sos	Passionat	[Fi del que pens]	Canción de amor	151 ^r
Ll. de Sos	Lo meu deport	Fi del que pens	Canción de amor	151 ^r
Ll. de Sos	Cell qui maldiu		Moral, esparza	152 ^r
Ll. de Sos	Cert, ara, Amor	Fi del que pens	Canción de amor	152 ^r
Ll. de Sos	No gos mostrar	Fi del que pens	Danza amorosa	153 ^r
Ll. de Sos	De vos me dolch		Canción de amor	154 ^r
J. Safont	Jonquers amichs		Satírica, esparza	155 ^r
Ll. de Sos	Esforç me fall	Fi del que pens	Elogio marquesa de Oristany	155 ^r
Ll. de Sos	Si per fallir	Na que servesch	Lai de amor	156 ^r
Ll. de Sos	Crueltat vol	Na que servesch	Canción de amor	157 ^r
Ll. de Sos	Tant quant mes serch		Elogio Alfonso de Cardona	159 ^r
J. Puculull	No sap què-s fa		Canción religiosa	166 ^r
Ll. de Sos	Com porien stimar	Clara co-l sol	Danza amorosa	167 ^r

En principio, la sucesión de obras de Sos tal y como nos la transmite este testimonio no parece obedecer a ningún criterio de ordenación, pero tenemos indicios serios para suponer que tanto las esparzas como las danzas fueron interpoladas en algún momento de su transmisión. La esparza *Cell qui maldiu*, por ejemplo, fue copiada sin prever espacio alguno para la letra capital, algo que en nuestro cancionero sólo ocurre cuando la presencia de un poema no estaba prevista inicialmente. Además, otra de las esparzas, la dirigida a un tal Jonquers, no es de Lleonard de Sos, sino de Jaume Safont, como muy bien observó Martín de Riquer.⁵ De este modo, si sospechamos que estas piezas de poca entidad (danzas y esparzas) son adiciones ajenas a la colección, podemos comprobar qué ocurre si prescindimos del resto

⁵ M. de Riquer, *Hist. lit. cat.*, III, p. 416.

de danzas y esparzas. El resultado empieza a arrojar luz sobre esta sección: los ambiciosos elogios a distintos personajes abren y cierran el cancionero, y en su núcleo central las canciones se ordenan atendiendo a su *senyal* poética: primero *fi del que pens* y luego *Na que servesc*. Nada indica, por el momento, que nos hallemos ante un cancionero ordenado por el autor, pero al menos ya podemos empezar a evaluar esta posibilidad.⁶

Como puede observarse, esta propuesta no está exenta de problemas. En efecto, los dos ciclos poéticos no se suceden de una manera clara: antes y después de los poemas con el *senyal Fi del que pens* hay otros sin *senyal* que no son elogios ni parecen encajar en el esquema propuesto. Una lectura atenta de este ciclo, sin embargo, demuestra que, muy al contrario, están ordenados siguiendo una secuencia bien calculada. Atendamos a los poemas con el *senyal Fi del que pens* y a las piezas inmediatamente anterior y posterior. En el primero, “A volentat”, el poeta, desde la razón, reprende a su voluntad por querer someterse al amor, ilustrándolo con el debate clásico de la razón y la voluntad: “Bé tens sforç en dir ‘Axí·s farà’ / com Rahó·t diu ‘No·t deus enamorar’; / bé tens sforç en fer·la prest callar / pus que no·t plau aquell contrast que·t fa” (vv. 17-20). En el segundo poema, “Per vós m’atur”, confiesa que ya se ha sometido a él y que su resolución es firme, y lo hace detallando el proceso: la vista y todos los sentidos, al contemplar a la dama, le han llevado a abandonar la postura que había mantenido antes de verla (“Per vós m’atur creure seny ni rahó, / si bé·n tal cas molt poch ha los cregul”, vv. 17-18). En el tercer poema, “Si tot lo temps”, se arranca en elogios hacia la dama, y en los siguientes describe el sufrimiento amoroso y los debates internos que soporta durante el enamoramiento: en “Puys amant muyr” invoca a la muerte ante la dureza de la dama, y en el incompleto “Passionat” se debate entre la muerte y la agonía mediante una imagen que recuerda a Ausiàs March. En la sexta pieza, “Lo meu

⁶ Además de la interpolación de las danzas y las esparzas, habría que suponer que la pieza de Puculull “No sap què·s fa sinó cell qui Deus preguà” es una adición al final de la sección que el copista de ZA1 también integró en su copia.

deport”, se defiende de las falsas acusaciones de su dama, que lo rehúye, e intenta demostrar su amor sincero, y en la siguiente, “Cert, ara, amor”, afirma que su dama “veig que té milloria” (v. 10), no sin cierta euforia. El último poema, por fin, declara su renuncia al amor y, de nuevo desde la razón, manifiesta a la dama que “no us port la voluntat primera” (v. 12), es decir, que ha dejado de amarla (“no us vull ja per enemorada”, v. 16), en buena medida por sua indiferencia; y vuelve sobre el debate entre la razón y la voluntad, aunque ahora han cambiado las tornas: «que·b gran sforç mon seny ha subjugada / la volentat, qui us era tan sclava / que sol un punt no us partia devant» (vv. 20-22). Los ocho poemas, por lo tanto, pueden leerse como una secuencia perfectamente organizada que refleja un episodio amoroso desde el principio (es decir, el debate interior previo al enamoramiento) hasta el final, cuando el amante abandona a la dama perdida toda esperanza; en medio asistimos, ordenadamente, al proceso del enamoramiento, al elogio, a la descripción del sufrimiento y a las etapas de un amor nunca correspondido. Ahora empezamos a entender por qué ni el primero ni el último de los poemas contienen el *senyal Fi del que pens*, y es que, si están escritos antes y después del amor, de ningún modo la dama podía ser el fin de los pensamientos del amante.

Lamentablemente, la existencia de este ciclo no demuestra que el conjunto del cancionero de Sos sea una colección ordenada por su autor, pero afianza la sospecha decisivamente. Argumentos, desde luego, no faltan, en primer lugar porque se trata de una sección autónoma que reúne su obra completa conocida; en segundo lugar porque, si se quiere, puede verse una arquitectura organizativa, donde los elogios, en este caso los poemas de mayor ambición, encabezan y cierran la colección, y los poemas de amor están ordenados por ciclos; en tercer lugar, porque uno de esos ciclos detalla ampliamente una historia de amor que, ahora sí, hay que adjudicar a la intervención del propio Sos. Si el cancionero fue articulado por el autor, quizás la clave esté en el personaje anónimo a quien va dirigido el primero de los poemas,

una curiosa composición dirigida a alguien que había hecho gala de su retórica ensalzando la ciudad de Barcelona.⁷

Del autor al cancionero

Brevemente, me gustaría proponer una hipótesis sobre la presencia de la sección de Sos en el *Cancionero de la Universidad de Zaragoza*. Como he adelantado al principio de esta comunicación, han sido varios los investigadores, ya desde Baselga, que han vinculado nuestro manuscrito a los ambientes que rodeaban al príncipe Carlos de Viana, tanto por las fechas en las que debió ser compilado como por la adscripción a su corte de algunos de los poetas mejor representados en él, caso de Pere Torroella. De Leonard de Sos sólo se sabe que en 1448 era ujier de armas de Alfonso el Magnánimo, y que diez años después estaba en Italia al servicio de Ferrante de Nápoles.⁸ Un primer rastreo en distintos archivos de Barcelona me ha permitido dar con nuevos documentos que aparecerán en trabajos futuros, pero uno de ellos nos interesa ahora de manera prioritaria. En un documento del Archivo Real de Barcelona fechado en enero de 1459 el príncipe Carlos de Viana nombra a su servidor “mossèn Leonart de Sos” caballero suyo en agradecimiento por las gestiones que ha llevado a cabo en su nombre ante la curia de Roma.⁹ Estamos en los años inmediatamente anteriores a los que parece situarse el *Cancionero de Zaragoza*, y ante esta circunstancia es obligatorio preguntarse si la pre-

⁷ Los estudios actuales prestan cada vez más atención a los cancioneros autoriales y a sus variadas técnicas de composición; de entre ellos los más útiles, por su perspectiva y por la bibliografía actualizada que ofrecen, son los de Olivia Holmes, *Assembling the Lyric Self. Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2000; Valeria Bertolucci, «Il canzoniere di un trovatore: Il ‘Libro’ di Guiraut Riquier», *Medioevo Romanzo*, 5 (1978), pp. 216-59; *id.*, “Libri e canzonieri d'autore nel medioevo: Prospettive di ricerca”. *Studi mediolatini e volgari*, 30 (1984), pp. 91-116 (ambos estudios están recogidos en su *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 87-146); Vicenç Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de J. Guijarro Ceballos, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 27-53.

⁸ Las referencias concretas pueden verse en J. Rubió, *Hist. lit. cat.*, I, pp. 316-317.

⁹ El documento se encuentra en el ACA, varia de canc., reg. 392, f. 103, y está fechado en Messina el 16 de enero.

sencia de su colección en un cancionero vinculado al príncipe no será el resultado de la relación entre el servidor y su señor. Confiamos en que estos interrogantes se resuelvan en el futuro. De momento me contentaría con que, al final de estas páginas, el lector compartiera conmigo las palabras siempre sabias de Jordi Rubió y Balaguer, quien, hablando de Leonard de Sos, afirmaba que “quan hom hagi interpretat bé no solament el sentit sinó sobretot la intenció d’algunes d’aquestes obres, la poesia de Sos presentarà trets d’originalitat que ara només intuïm”.¹⁰

¹⁰ J. Rubió, *Hist. lit. cat.*, I, p. 315.