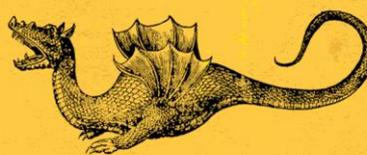




PROGETTO
MAMBRINO



HISTORIAS FINGIDAS

La poesía intercalada en el *Floramante de Colonia: Segunda Parte del Clarián de Landanís* de Jerónimo López. Edición y estudio

Pilar de Miguel García
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

El trabajo presenta la edición de los poemas que aparecen insertos en el *Floramante de Colonia, Segunda Parte de Clarián de Landanís*, libro de caballerías de Jerónimo López. El análisis de las características métricas y estilísticas identificadas en la obra se pone en relación con la poesía de cancionero. El estudio detallado de las circunstancias y función de las inserciones poéticas resalta la importancia de la perspectiva psicofisiológica en el tratamiento de la enfermedad de amor, rasgo que coincidiría con la práctica habitual en géneros afines, y muy especialmente con la ficción sentimental.

Palabras clave: poesía, *Floramante de Colonia*, *Clarián de Landanís*, libros de caballerías, Jerónimo López.

The work presents the edition of the poems inserted in the *Floramante de Colonia, Segunda Parte de Clarián de Landanís*, a book of chivalry by Jerónimo López. The analysis of the metrical and stylistic characteristics identified in the work is related to the poetry of the *cancioneros*. The detailed study of the circumstances and function of poetic insertions highlights the importance of the psychophysiological perspective in the treatment of «love sickness», a feature that would coincide with the usual practice in related genres, and especially with sentimental fiction.

Keywords: poetry, *Floramante de Colonia*, *Clarián de Landanís*, romances of chivalry, Jerónimo López.



El *Floramante de Colonia (II parte del Clarián de Landanís)*¹ sale de la pluma de Jerónimo López, disfrazado en el colofón como responsable de trasladar la obra del alemán al «vulgar»². Del autor se dice que es «escudero hidalgo de la casa del Rey de Portugal», pero no se conocen más datos sobre su biografía. La crítica lo asocia al contexto de la corte de Juan III de Portugal (1502-1557), a quien dedica toda su obra.

El libro se inscribe en el ciclo de los Clarianes, cuyos inicios corrieron a cargo de Gabriel Velázquez del Castillo, autor de una obra que introduce matices novedosos en el género con el *Clarián de Landanís*, libro de 1518³. En él se deja sentir la influencia del destinatario, Charles de Lannoy, noble estrechamente ligado a los designios de la política de Carlos V. Como mínimo, coinciden personaje histórico y protagonista de las aventuras en las iniciales C y L⁴. Del *Libro primero* de Velázquez del Castillo surgen dos continuaciones que no muestran vinculación entre sí, ni entre sus autores ni en el desarrollo de tramas y personajes; nada que deba sorprendernos en la literatura cíclica⁵. Por un lado, Álvaro de Castro, médico del primer conde de Orgaz, firma el *Clarián de Landanís (Primera Parte: Libro II)*, en 1522 (Toledo). Este autor sigue la estela del *Libro primero*. Por otro lado, Jerónimo López publica su *Floramante de Colonia: Segunda parte de Clarián de Landanís* en Sevilla. De él se conserva una única edición, la de 1550, aunque

¹ Manejamos la edición digitalizada del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura R-7685) impreso por Juan Vázquez de Ávila, en Sevilla, el 4 de julio de 1550. Véanse detalles en Eisenberg y Marín Pina, (2000, 296).

² Véase sobre esta cuestión el trabajo de Marín Pina (1994).

³ Se siguen los estudios de Guijarro Ceballos (2002) y de Roubaud (1999).

⁴ Guijarro Ceballos (2002, 254) apunta: «La fecha de publicación del libro coincide exactamente con el primer viaje del joven Carlos V a España; este detalle, unido a las abundantes reflexiones que aparecen en el *Libro primero de don Clarián* sobre la sucesión imperial o *translatio imperii*, ¿no nos permitirían hablar en cierto modo del primer libro de caballerías «carolino»?» En parecidos términos insiste Marín Pina (2009, 183): «Como la historiografía en verso, la poesía de cancionero o la ficción sentimental, los libros de caballerías se convierten en instrumento de propaganda política al servicio de la monarquía, empezando por los cinco primeros libros amadisianos sintonizados con la ideología mesiánica de la Corona».

⁵ «De la misma forma que Francisco de Moraes escribió su *Palmerín de Inglaterra* partiendo del *Primaleón* y sin conocer la continuación precedente, el *Platir*, del mismo modo que la *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo dos continuaciones independientes, la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez y la *Diana enamorada* de Gil Polo, tenemos un *Libro segundo de don Clarián* de un tal Álvaro, médico del primer conde de Orgaz, y una *Segunda parte de don Clarián* de Jerónimo López, escudero hidalgo del rey de Portugal, don Juan III (Guijarro Ceballos, 2002, 252). Véanse los excelentes trabajos de Marín Pina (2010) y Ramos (2017).

hay suficientes indicios para postular una *princeps* perdida. Apoyan esta deducción la cronología de las partes tercera y cuarta: el *III libro de Clarián de Landanís, Caballero de la Triste Figura* (Toledo, 1524) y el *Lidamán de Ganail: IV parte de Clarián de Landanís* (Toledo y Lisboa, 1528)⁶, así como las referencias intertextuales que aparecen en la *Cuarta parte* y que remiten a la *Segunda*⁷.

El conjunto de estas tres obras manifiesta diferencias notables respecto a la labor de Álvaro de Castro. Aquí nos interesa la inclusión de extensos pasajes en verso, muy abundantes en la *Segunda parte*, la salida de la pluma de López. Curiosamente, este excepcional caso de *prosimetrum* no se mantiene en las continuaciones, aunque ambas retomen algunas de las aventuras apuntadas y no desarrolladas en el *Floramante* (Guijarro, 2002). De hecho, es la abultada presencia de verso lo que singulariza nuestra obra, no solo en el ciclo de los Clarianes, sino en el resto de la producción caballeresca.

Recordemos que es habitual la inclusión de poemas en el género, desde las escuetas muestras del *Amadís* de Montalvo hasta las copiosas de Feliciano de Silva en su larga lista de obras, sin olvidar el peso de la lírica en el último de los *Especiosos* impresos, el de Marcos Martínez de 1587⁸. Pero su proporción y su importancia estructural en el *Floramante* aconsejan un estudio detallado de este rasgo compositivo. Lo ha destacado perspicazmente Guijarro Ceballos (2003, 8) en un párrafo que liga el libro a los modos de la ficción sentimental: su estructura «corre pareja a una fractura constante del discurso narrativo de las aventuras, entrecortado por la inserción de abundantes segmentos en verso y de fragmentos retóricos

⁶ Testimonios extraídos de Eisenberg y Marín Pina, (2000, 292-303), donde también se da noticia de un «D. Clarián Libro quinto» y un «D. Clarian Libro 6.º». No se sabe que estos textos hayan sobrevivido.

⁷ Se encontrarán en los folios 73 v. y 131 v. Guijarro Ceballos (2002, 252) apunta al respecto: «Es posible que estas remisiones tan concretas de la *Cuarta parte* se refieran precisamente a una edición de la *Segunda parte* hoy perdida, con una foliación distinta a la edición de 1550. Entiendo que no sería muy lógico por parte de Jerónimo López ofrecerle al lector de la *Cuarta parte* las páginas del manuscrito de la *Segunda parte* donde se iniciaba una aventura incompleta, y sí parece factible pensar que apunta a esa edición perdida que defiende en esta exposición». Señala también la anomalía en la difusión impresa del ciclo en su introducción a la guía del *Floramante de Colonia* (2003, 7-9) y en su trabajo sobre el ciclo (2004).

⁸ Del Río (2013, 2-3). Véase la reciente revisión de Bognolo (2018), así como Sarmati (2018).

prefijados como llantos, lamentaciones, consolatorias, argumentaciones o ejemplificaciones, que recuerdan poderosamente la dinámica de la novela sentimental y su *mise en pages*.

Desde esa perspectiva nuestro libro mostraría rasgos suficientes para presuponer una deuda con la poética en boga en el momento de su publicación, tanto por la generosa presencia del verso como por la actitud didáctico-teórica subyacente que comparte con las ficciones sentimentales de la época⁹. Por lo demás, el careo con la monumental obra de Brian Dutton¹⁰ resalta la originalidad de un elenco que, plegado a los moldes formales e ideológicos de la lírica amorosa cancioneril, ha sido claramente pensado para la inclusión en este original libro de caballerías.

Métrica y estilo

Teniendo en cuenta que nuestro corpus se inserta en una obra escrita con toda probabilidad entre 1518 y 1524, y no en 1550, fecha de la edición consultada y única conservada, la variedad de estrofas y temas, esquemas rítmicos y accidentes del verso que observamos en el *Floramante* nos ha permitido considerar una relación estrecha con la poesía de cancionero, alejada de esquemas poéticos italianos que, aclimatados por Garcilaso entre 1532 y 1536, comienzan a desarrollarse a mediados del siglo xvi, tras el aldabonazo que supone la edición conjunta con la obra de Boscán en 1543¹¹.

⁹ En respuesta a esta sugerencia realizada por Guijarro Ceballos, Tobias Brandenberger realiza el análisis de los rasgos que distinguen el *Floramante de Colonia* de otras obras del género caballeresco. Observando la historia amorosa de Floramante y Arminadora, considera los rasgos de inserción, esto es, los compartidos por ambos géneros, caballeresco y sentimental, como un índice que permite pensar en una orientación de la obra de Jerónimo López hacia los moldes de la ficción sentimental. Entre ellos, el enamoramiento de oídas del protagonista, motivo tradicional de la literatura caballeresca, y la insistencia en el lamento del caballero Floramante que comparte tendencia con la ficción sentimental (Brandenberger, 2012).

¹⁰ Dutton (1991-1997).

¹¹ Lapesa (1968).

En veintiuno de los ochenta y siete capítulos se intercalan composiciones en verso. En total, hay 567 versos en arte mayor y 510 en arte menor. El balance de versos y estrofas de la obra es el que se muestra a continuación:

	Núm. de versos	Núm. de estrofas
Terceto	3	1
Pareado	4	2
Copla de arte menor	48	6
Canción	87	7
Copla de pie quebrado	118	13
Copla real	250	25
Copla de arte mayor	567	71

Versos en arte menor	510 (octosílabos)
Versos en arte mayor	567 (dodecasílabos/endecasílabos)
Total	1077

La relación descriptiva de las estrofas según su localización en la obra y en orden de edición es la siguiente:

- 1) Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos octosilábicos de cuatro rimas consonantes (dos quintillas que constituyen la mudanza y vuelta). Esquema: abaab/cdccd:abaab.
- 2) Coplas de arte menor (3): combinaciones estróficas de ocho versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en dos redondillas de rima abrazada (abba:acca).

- 3) Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de siete versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en una redondilla y un terceto que repite el primero a modo de estribillo (con una ligera variación al inicio: *Descanse/ así que...* Esquema: abb/cddc:abb.
- 4) Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de ocho versos octosílabos, distribuida en dos redondillas de tres rimas consonantes: la segunda repite la de la primera a modo de estribillo Esquema: abb/cddc:abba.
- 5) Copla de arte mayor: ocho versos de once y doce sílabas, de tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de rima abrazada (ABBA:ACCA).
- 6) Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos con tres rimas consonantes, formada a su vez por dos redondillas de las que la última repite la rima de la primera (abba:cddc:abba).
- 7) Coplas de pie quebrado o coplas mixtas (13)¹²: combinaciones estróficas de nueve versos con cuatro rimas consonantes, agrupados en forma de redondilla seguida de una quintilla que inicia con pie quebrado tetrasílabo. Salvo la primera estrofa, que es de tres rimas: abba:αcaac, el resto, menos las excepciones que se señalan, siguen la estructura de la segunda estrofa: edde:ffggf. Excepciones: las estrofas tercera y octava son de 10 versos y no de 9, y la última, de 8; además, la estrofa octava, de 10 versos, no lleva quebrado (son dos quintillas: abaab:cdccd), y las estrofas 1.^a, 12.^a y 13.^a llevan el quebrado en pentasílabo y no tetrasílabo (solo la última compensa por sinafía el cómputo). La estrofa séptima varía la rima alterna: abba:αcdcd, así como la última, de 8 versos: abba:αcdc.
- 8) Coplas reales (6)¹³: estrofas de diez versos de ocho sílabas de cuatro rimas consonante, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
- 9) Coplas de arte mayor (55)¹⁴: combinaciones de ocho versos de once o doce sílabas con tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas: ABBA:ACCA; excepcionalmente, la estrofa 52.^a es de siete versos y los versos endecasílabos son al menos 52 de 439, un 12 % aproximadamente.

¹² Sigo la terminología de Navarro Tomás (1978).

¹³ Se considera una única composición, aunque se intercalan breves frases en prosa, que introducen verbos de lengua, marcando la continuidad del relato en verso.

¹⁴ Es la composición en verso más larga de la obra; se divide en tres partes correspondientes a tres momentos distintos de la narración que coinciden con la aparición de dos personajes que interactúan con el protagonista.

- 10) Coplas reales (10)¹⁵: estrofas de diez versos octosilábicos, con cuatro rimas consonantes, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
- 11) Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos (salvo el primer verso, que es de nueve), distribuidos en dos redondillas con tres rimas consonantes (abba:cddc:abba).
- 12) Coplas de arte menor (3): estrofas de ocho versos octosílabos, agrupados en dos redondillas, con tres rimas abrazadas (abba:acca).
- 13) Coplas reales (9): estrofas de diez versos octosílabos (eneasílabos los versos 1.º y 5.º de la estrofa 2.ª y heptasílabo en el verso 6.º de la estrofa 7.ª), agrupados en dos quintillas de cuatro rimas consonantes (abaab:cdccd).
- 14) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 15) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 16) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas (once en los versos 2.º y 6.º), agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 17) a. Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
- 18) b. Terceto: estrofa de tres versos octosílabos de dos rimas consonantes (abb).
- 19) Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
- 20) Canción formada por una redondilla seguida de ocho versos octosílabos en estructura de dos redondillas, que forman cuatro rimas consonantes; la redondilla final repite las rima y los últimos versos de la primera a modo de estribillo (abba:cddc:abba).
- 21) a. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA).
- 22) b. Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos regularmente octosilábicos, de cuatro rimas consonantes (abbab:cddcd:abbab).
- 23) Coplas de arte mayor (11): estrofa de ocho versos normalmente dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).

Las irregularidades encontradas en los versos del *Floramante* indican mínimos desvíos de Jerónimo López respecto a unos esquemas métricos que estaban claramente establecidos en el primer cuarto del siglo xvi. La

¹⁵ Se considera como una sola composición aunque presenta epígrafes que organizan el contenido de una única situación narrativa: contextualización espacial de Floramante y diálogo con la doncella mensajera.

cuestión más compleja es la que afecta al arte mayor, ya que el arte menor se manifiesta regularmente octosilábico.

En todas las composiciones en arte mayor encontramos, de manera desigual, variación en el número de sílabas: los versos son en su mayoría dodecasílabos, pero también hay endecasílabos, algunos versos tridecasílabos, incluso algún octosílabo aislado¹⁶. Fernando Gómez Redondo, sin olvidar la tradición bibliográfica que tanto ha aportado al esclarecimiento de la cuestión desde Nebrija hasta la actualidad, nos recuerda la pertinencia del decasílabo dactílico gallego-portugués como precedente de este verso –algo que ya había sido apuntado por Navarro Tomás–, frente al alejandrino y sus variantes, a partir del cual se construye un esquema versal que atiende antes a la disposición de los acentos y que se llamará «arte real» o «mayor» en oposición al «común» o menor, el octosílabo¹⁷. Básicamente, el esquema del arte mayor se construye sobre dos hemistiquios, que alternan cláusulas ternarias y binarias; su regularidad se asienta en los acentos y no en el número de sílabas, de modo que la simetría de los versos se consigue en función de un patrón rítmico¹⁸. La doble cadencia, el sometimiento a la prosodia rítmica y la fluctuación silábica en los versos de arte mayor de Jerónimo López son palpables:

Abrid los oídos, discretos letores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
escuchad el poner de mi corta pluma,	o òoo òo o óoo óo	A-A
no porque cierto de sabia presuma,	[o] óoo óo o óoo óo	D-A
mas porque notando miréis sus temores	o óoo óo o óoo óo	A-A
y assí, perdonando sus yerros mayores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
porque tan alto se quiso sobir,	[o] òoo óo o óoo óo	D-B
os pide humildemente queráis bien oír	o óoo òoo o óoo óo	C-B
del buen amador sus grandes clamores.	o óoo óo o óoo óo	B-A

¹⁶ Para el análisis del arte mayor se siguen los imprescindibles estudios de métrica de Navarro Tomás (1978) y Lázaro Carreter (1996).

¹⁷ Nebrija explica en su gramática: «El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte maior», frente al «dímetro iámbico, que los latinos llaman quaternario, y nuestros poetas pie de arte menor, y algunos de arte real, regular mente tiene ocho sílabas» (Quilis, 1980, 154-155 y 152).

¹⁸ Lázaro Carreter (1996) y Gómez Redondo (2013).

La variación silábica de los versos se ajusta a la estructura rítmica del verso mediante mecanismos prosódicos como la sinalefa y la dialefa, que mantienen la regularidad de la doble cadencia, combinando dáctilo y troqueo, provocando a su vez traslados acentuales. Por otra parte, los versos del *Floramante* representan en su mayoría las variantes descritas por Navarro Tomás como las más frecuentes en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena: A-A, D-A¹⁹.

Esporádicamente, Jerónimo López introduce versos que resultan anómalos incluso si seguimos estas consideraciones, como por ejemplo los versos con periodos de menos de cinco sílabas con resultado octosilábico («Piedad, pues tienes robada») o el decasílabo «Passión, piedad a mí escondida», con clara asimetría entre hemistiquios. Para un gramático próximo a los usos y las normas de este metro como Nebrija tampoco esta variación silábica resulta extraña, teniendo en cuenta que «en comienzo del verso podemos entrar con medio pie perdido, el cual no entra en el cuento y medida con los otros» (Nebrija, 1980, 151), es decir, el equivalente al anacrusis de Navarro Tomás: «Assí que puede este género de verso tener doze sílabas, o onze, o diez, o nueve, u ocho» (Nebrija, 1980, 156).

Ahora bien, si comprobamos la solución que ofrece en su gramática²⁰, vemos que los versos extraños al ritmo y a la medida simétrica habitual de Jerónimo López, a veces, simplemente, fallan, como es el caso del octosílabo anteriormente señalado «Piedad, pues tienes robada».

Recordemos que, en lo referente a la intención que motiva tales mecanismos prosódicos, Lázaro Carreter considera «el desorden como meta» en este lenguaje poético. La poética del metro de arte mayor, la «poética del ritmo», obligaba a tales arbitrios basándose en la consideración de que el distanciamiento del idioma «era el método para transformar en poesía cualquier contenido» (Lázaro Carreter, 1986, 92).

En cuanto a la estrofa, Jerónimo López emplea en todos los casos una octava compuesta de dos cuartetos de doce sílabas (con las variaciones

¹⁹ Navarro Tomás (1978, 117).

²⁰ «Puede tener este género de versos ocho sílabas en una sola manera: entrando sin medio pie en ambos los adónicos y acabando entrambos en sílaba aguda; como en los versos: Sabia en el bien, sabia en el mal» (Nebrija, 1980, 157). Transcribo como *y* el signo tironiano.

señaladas), trabados por tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA) y con una cesura que divide el verso en dos hemistiquios dactílicos. De nuevo, según Navarro Tomás esta octava es la más habitual en los poetas del *Cancionero de Baena* y fue consagrada por Santillana y Juan de Mena²¹, pero también fue utilizada, previamente, en los orígenes del verso de arte mayor, en la *Revelación de un ermitaño* o la *Danza de la muerte* y ha de diferenciarse del dodecasílabo dactílico, estrofa convertida en metro independiente a raíz del predominio del tipo A-A en el *Laberinto*.

Con ello, deducimos que Jerónimo López mira hacia la tradición cuatrocantista para componer los versos en arte mayor, estructura que actúa como medio de expresión de los temas elevados y los asuntos graves, consagrada por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* a finales del xv, y no hacia las innovaciones que, por el mismo tiempo, fueron llevadas a cabo por Francisco Imperial y el Marqués Santillana²², que no cuajarían hasta más tarde y que lograrían entonces adaptar la isorritmia del arte mayor al isosilabismo del endecasílabo. El arte mayor de Jerónimo López, además, se adapta bien, por su longitud y cadencia, a los largos pasajes en verso con carácter narrativo, que redundan en la expresión de los tópicos amorosos en boca de sus personajes enamorados, elevando a su vez los discursos a una categoría acorde con su estatus de persona noble como veremos más adelante.

Frente al arte mayor, basado en la posición del acento, el octosílabo se define por el número de sílabas. En cuanto a su prosodia rítmica, la norma métrica que resume el isosilabismo del octosílabo, en la que coinciden tratadistas medievales y modernos, consiste en que la séptima sílaba ha de ser tónica y la octava átona, siendo libres las demás²³. Esta libertad da lugar a una amplia variación en el interior del verso que provoca múltiples estructuras rítmicas: trocaica si empieza por dos sílabas átonas, dactílica cuando la primera es tónica y mixta cuando la tónica es la segunda y

²¹ Navarro Tomás (1978, 123).

²² Los intentos de Imperial o Santillana en el siglo xv no habían fructificado, la poesía de cancionero castellano conservó sus metros y poética independientes y acentuó caracteres propios en cuanto a temas y actitudes (Lapesa, 1985, 218).

²³ Beltrán (2002).

va seguida de un troqueo más un dáctilo o al revés. Tal prosodia adquirió total libertad en el siglo xvi, de modo que los resultados de tipo trocaico, de «tono especialmente lírico», se equipararon a los de tipo dactílico, de expresión «más viva y vehemente»²⁴, en parte por la influencia del teatro en verso y del auge de los romances nuevos²⁵.

El *Floramante* da muestras de la variación rítmica apuntada en sus 510 versos octosílabos en los que mantiene regularmente el isosilabismo con esporádicas excepciones y en los que hace uso abundante de mecanismos de compensación silábica: sinalefas, dialefas, diéresis y sinéresis. Excepcionalmente, pueden encontrarse desplazamientos del acento fonológico en favor del prosódico como el que se encuentra en estribillo y vuelta de la tercera canción, toda ella muestra de prosodia y de uso de metaplasmos.

La libertad rítmica de los versos en arte menor del *Floramante* coincide con la de sus coetáneos que, a principios del siglo xvi y a menudo en los cancioneros, demostraban haber asentado las estructuras métricas de origen provenzal o gallegoportugués a la lengua castellana.

En cuanto a las estrofas, la elección de Jerónimo López coincide con las preferencias recogidas en los cancioneros de la época. Al margen de la nutrida presencia del arte mayor de la obra, que también tenía cabida en los cancioneros por la influencia y estima de autores como Mena o Santillana, aunque en menor medida que otro tipo de composiciones²⁶, Jerónimo López se sirve de estrofas tradicionales adaptándolas a los modelos

²⁴ Del estudio de Navarro Tomás se deduce que las modalidades rítmicas, propias de la fluctuación de los orígenes provenzales del octosílabo, se fueron asentando en función de las preferencias de los autores y del tono de la poesía a lo largo del siglo xv, de lo que resultó el trocaico más acorde con la tradición provenzal del verso y el dactílico y mixto, como alternativas enfáticas. Para la evolución y expansión del octosílabo: Navarro Tomás (1978, 151-53 y 214-15).

²⁵ Sobre la convivencia de formas tradicionales e innovadoras de la métrica italiana conviene recordar lo dicho por los estudios de Bleuca (1970, 11-24) y Lapesa (1985).

²⁶ Rafael Lapesa señala que las coplas de arte mayor, favorecidas en el *Cancionero de Baena* por haber alcanzado su cumbre con la *Comedieta de Ponza* de Santillana y el *Laberinto de Fortuna* de Mena, perdían terreno ante el empuje del octosílabo y coplas de pie quebrado pero seguían usándose en la poesía de gran aparato, y en el *Cancionero General* y otras compilaciones de su tiempo aparecen versos de arte mayor en debates y también ficciones como la *Guerra de amor* de don Luis de Vivero, *La escala de Amor* de Jorge Manrique o el *Infierno de amores* de Guevara, donde elementos líricos se encuadraban en relatos alegóricos (Lapesa, 1988, 252-260).

de composición que se fueron asentando a finales del siglo xv y principios del xvi. De este modo, como las formas estróficas mayoritarias en la poesía cancioneril, las del *Floramante* en arte menor son combinaciones de cuatro o cinco versos (redondilla y quintilla) dobladas, que se corresponden con los tipos de mayor difusión del octosílabo, en estrofas de ocho y diez versos por copla (la copla de arte menor, la copla mixta, por un lado; la copla real, por otro).

Según establece Navarro Tomás, las coplas de arte menor, de origen gallegoportugués, con entrelazamiento de semiestrofas por la rima, que imitaban las de arte mayor, fueron frecuentes en el *Cancionero de Baena* y tuvieron un papel predominante en autores como Fernán Pérez de Guzmán, Santillana y Mena, pero su popularidad descendió en favor de la copla castellana, de cuatro rimas, a mediados del siglo xv y quienes mantuvieron la estrofa de tres rimas fue probablemente a causa de la influencia del arte mayor; la elección de esta estrofa de tres rimas consonantes por parte de Jerónimo López manifiesta esta inclinación de preferencia tradicionalista²⁷.

La copla de pie quebrado o mixta, concretamente, la combinación de redondilla más quintilla, aparece con frecuencia en el *Cancionero de Baena* y se prodigó en la segunda mitad del siglo con cuatro rimas, sin enlace entre las semiestrofas, favoreciendo la variante abba:cdccd. Asimismo, fue utilizada por Juan del Encina en su cancionero, con preferencia por el enlace de las semiestrofas e inclinación por la forma métrica antigua de dos o tres rimas, y también, en la combinación de cuatro rimas (abba:ccddc), a menudo con pie quebrado, por Montemayor en el libro séptimo de la *Diana* y por Barahona de Soto en su *Lamentación novena*²⁸.

El autor del *Floramante*, por una parte, incluye la variante del pie quebrado en esta estrofa, y por otra, muestra notables irregularidades en el desarrollo del poema. Su composición resulta poliestrónica, con mezcla en el número de rimas (tres en la primera estrofa, cuatro en las siguientes) y

²⁷ Para Tomás Navarro Tomás la presencia de las coplas de arte mayor se reduce a la mitad en el *Cancionero General* de 1511 en favor de la de cuatro rimas, que llegó a ser la más habitual en el siglo XVI momento en el que recibe el nombre de *copla castellana* (Navarro Tomás, 1978, 130).

²⁸ Navarro Tomás (1978, 132-133 y 219).

variación en la estructura métrica, que da lugar a los esquemas: abba:αcaac, abba:αcddc; abaab:cdccd: abba:αcdcd y abba:αcdec. Además, el pie quebrado desaparece tanto en las décimas como en las coplas formadas con un pentasílabo y no en el común tetrasílabo (solo en la última se compensa el cómputo octosilábico por sinafía). Sin embargo, tenemos en cuenta que es el accidente del verso el que define la composición, dotándola de ese «carácter propio» que Navarro Tomás acusaba en el uso del quebrado (Navarro Tomás, 1978, 134). El mismo estudioso equiparaba el efecto del verso corto al de la diferencia estructural que existe entre una redondilla y una quintilla, lo que en cierto modo explicaría el hecho de que Jerónimo López prescindiera del quebrado en las estrofas en las que sustituye la redondilla por la quintilla en las estrofas de diez versos, ya que con ello manifiesta el efecto de contraste buscado.

Respecto a las coplas reales, las más numerosas, sabemos que fueron muy cultivadas en la poesía lírica y dramática del siglo xvi, más frecuentemente en la forma de cuatro rimas, como las utilizadas por Jerónimo López, y que fueron representadas también en la tragedia *Filomena*, en el paso de *La razón y la fama*, de Timoneda y en la poesía de Boscán sobre la definición de amor (Navarro Tomás, 1978, 218). Las del *Floramante* muestran mínimas irregularidades, tan solo las señaladas respecto al cómputo silábico en la edición, y su empleo se da en las formas dialógicas del monólogo y del diálogo en sus respectivos contextos.

Destaca la inclusión de dos estrofas menores, el pareado y el terceto, en letras que dependen especialmente de la situación en la que se insertan para comprender su sentido poético y función contextual, ya que van ligadas a una imagen: se trata de las composiciones 17 y 18 de la edición, y su carácter lacónico acentúa el dramatismo del contexto mágico en el que se insertan. El terceto, además de como forma de letra, es utilizado por Jerónimo López como estribillo en dos canciones, algo considerado por la crítica como anómalo en la lírica de cancionero, ya que el terceto restringe su aplicación comúnmente a los villancicos, pues el modelo más habitual de la canción cortesana incluye una redondilla o una quintilla a la cabeza,

seguida de una única mudanza y estrofa de vuelta que repite la métrica del estribillo²⁹.

Las canciones de Jerónimo López presentan tres tipos de estrofas en la cabeza: dos tercetos, tres redondillas y dos quintillas; las estructuras de mudanza y vuelta alternan mayormente redondillas y quintillas, dando lugar a estrofas de ocho y diez versos, salvo una, de siete, que repite con mínimas variaciones el terceto inicial a modo de estribillo³⁰. La tendencia general en las canciones del *Floramante* es repetir en la única vuelta el esquema rítmico de la estrofa inicial junto con algunas palabras y, en la mayor parte de los casos, entre uno y tres versos completos de la cabeza, a modo de represa, como en la composición primera³¹. La variación métrica y temática se reserva para la estrofa de mudanza, dinámica que casa con la de los poetas de cancionero que en torno a 1500 habían ya fijado la estructura de la canción reduciendo sus posibilidades a este esquema básico de estribillo, mudanza y vuelta.

En conjunto, en orden de mayor a menor número versos aportados al total de la obras, se distribuyen así: veinticinco coplas reales (250 versos), trece coplas mixtas o de pie quebrado (118 versos), siete canciones (87 versos), seis coplas de arte menor (48 versos) y, por último, dos pareados y un terceto aislado. El octosílabo como metro del género menor, caracteriza los tipos de estrofas empleados por Jerónimo López dentro del molde que conocemos como lírica cancioneril: isosilabismo octosilábico y consonantismo cortesano.

²⁹ Keith Whinnom señala que la canción típica castellana de finales del siglo xv presenta una repetición invariable de las rimas del «pie de la canción» en la vuelta, con excepciones solo de los poetas más antiguos Juan de Mena o el Marqués de Santillana; nunca se dan más de cuatro rimas y la inmensa mayoría de las canciones se redactan en cuartetos, quintillas y, menos, en sextillas, con apenas presencia del pie quebrado salvo en casos antiguos, como Rodríguez del Padrón, o portugueses, como Joao Manuel o Joao de Meneses y, además, relaciona esta limitación métrica con el culto del concepto (Whinnom, 1981, 40). Para Vicente Beltrán, «la canción se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retronx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial» (Beltrán, 1988, 132).

³⁰ Composición 3 de la edición (f. XLIX v.).

³¹ Composición 1 de la edición (fs. IX r. y v.).

El análisis revela que la distribución entre arte menor y arte mayor se realiza de forma equitativa y muestra una tendencia hacia sus dominantes respectivas: el octosílabo se reserva para la agudeza, en forma de canciones, coplas de arte menor, coplas reales y coplas de pie quebrado o mixtas, que responden también a formas dialógicas del discurso, y el arte mayor, para la narratividad, como muestran los epígrafes de los capítulos, los largos monólogos de los personajes, que incluyen ejemplos y argumentaciones, y las coplas laudatorias finales³². Además, Jerónimo López reproduce las técnicas heredadas de la lírica tradicional gallegoportuguesa o provenzal, normalizadas por los poetas cortesanos y de cancionero: la alimetría o regularidad estrófica y el consonantismo regular. A ellos se suman otros recursos propios de los poetas de cancionero, como la rima abrazada de las coplas en arte mayor y sus correspondientes en arte menor como técnica de enlazamiento de versos y estrofas propia de la maestría mayor³³.

Encontramos asimismo en las composiciones poéticas del *Floramante* otros mecanismos, gramaticales y léxicos, que potencian el conceptismo de la expresión. Destacan muy especialmente los vocativos que, en el inicio del verso, inciden sobre el ritmo y estructura de los poemas, ya sea con el valor apelativo que requiere el diálogo, como ocurre en 9b, entre *Floramante* y el ermitaño («Salve, Regina de misericordia»...) o en 9c, en el intercambio entre los amantes («Mira, señora, discreta loada»...); ya sea ligados a la personificación de abstractos, algunos presentes en el ejemplo 9a, o en invocación a la naturaleza que escucha silenciosa las penas del enamorado: «¡O campos, florestas, silvares verduras / Ninfas, sentidos, oh musas del canto!»; ya sirvan para enfatizar el carácter ejemplarizante de ciertos pasajes dirigidos a personajes o a los propios lectores («Abrid los sentidos, discretos letores»...). No faltan, como era de esperar, en los versos laudatorios de la dedicatoria y en la apelación al lector de las coplas

³² Véase: Marín Pina (2005).

³³ Recuérdese la diferencia entre poeta y trovador, señalada por el Marqués de Santillana en el *Probemio* y por Juan del Encina en *Arte de poesía*: ambos se diferencian por la maestría que demuestra el poeta en el mantenimiento de la rima, el ritmo y el cómputo silábico, además de por el consonantismo, frente al asonantismo trovadoresco.

finales («Oye, lector, con sobra de zelo»...). En definitiva, el recurso al vocativo actúa conjuntamente con la exclamación y la pregunta retórica como refuerzo del tono declamativo, tanto en la expresión de sentimientos como en el diálogo. Estructura y ritmo de las composiciones se ven profundamente marcados por ese empleo sistemático.

Pero hay otros efectos de simetría basados en la repetición y el paralelismo, tanto sintáctico («de males, de tus bienes, de pasión»...) como semántico, en los *manzobres* o asociación de vocablos derivados de la misma raíz, figura característica de los poetas de finales del siglo xv, y en algún leixaprén («quexar / Quexar», est. 1, comp. 2), además de alternancias o contraposiciones del tipo *muerte/vida*, que nos llevan a pensar en la utilización por parte de Jerónimo López de técnicas conceptuales, igualmente heredadas de la lírica trovadoresca y muy comunes en las poesías de cancionero: «voy combidando la muerte / con mi vida miserable; porque ya viviendo muero; biviendo la muerte; mortal es la vida o escusado es el bivar / pues la vida es el morir»³⁴.

Puesto que las poesías del *Floramante* giran mayoritaria, si no exclusivamente, en torno al tratamiento del amor, no se debe pasar por alto lo que afirmaba Keith Whinnom sobre esta poesía cancioneril: la regularización de la métrica va acompañada en los poetas de finales del siglo xv y principios del xvi por la propensión al conceptismo, lo que desembocó en una reducción del vocabulario, enriquecido en contrapartida por la polisemia y los dobles sentidos, que actúan como resortes de una buscada ambigüedad en el lenguaje. En este tipo de lírica, limitada conceptualmente a abstracciones, las palabras pueden adquirir diferentes significados y dar lugar a juegos y eufemismos que «constituyen un idioma especial que hay que aprender» (Whinnom, 1993, 65). Los dobles sentidos de *fe*, *condena*, *pasión*, *muerte* o *gloria* mantienen una presencia constante en los versos amorosos del *Floramante*, como se observa en la tercera estrofa de la segunda composición o en la estrofa cuarta de la séptima. Abundan asimismo las paradojas que potencian la expresión enajenada del enfermo de amor que,

³⁴ En la estrofa cuarta de la composición séptima; entre otras: est. 6, comp. 8; est. 16, comp. 9; ests. 7 y 8, comp. 9b, y comp. 17, vv. 2 y 3.

en la soledad del bosque, publica sus penas sin encontrar consuelo ni alivio: «no soy quien digo,/mas un hombre que no fuera»³⁵. Estas figuras de ornamento difícil, que dependen del contenido semántico de las palabras por ausencia de léxico concreto, junto con las de ornato fácil, ligadas al enlace de versos y estrofas, ambas fuertemente enraizadas en la lírica tardomedieval, fueron normalizadas por los poetas cancioneriles y repercutirán tanto en las composiciones de los místicos como en el conceptismo de nuestros escritores barrocos³⁶.

Un último aspecto cabría destacar en los poemas del *Floramante*: la descripción de la naturaleza se corresponde con lo habitual en la lírica amatoria cancioneril, pues atiende solo a resaltar el paisaje como trasunto del estado anímico. Los elementos paisajísticos se perciben como un espacio simbólico o alegórico acorde con los sentimientos del caballero, no como un entorno apacible disfrutado por los sentidos. Esta representación alegórica del paisaje aparece de manera muy marcada en las composiciones séptima, novena y décima, composiciones en las que en el plano léxico destaca el uso de sustantivos sin calificar: *montañas, breñas, espesura, montes, carreras, campos, florestas y verduras* o *valles* y *yermo*. Los adjetivos, muy escasos (*solitarios, sombrosas* y *silvares* de las composiciones séptima y novena), tienen una función asimilada al epíteto, pues no pretende tanto describir como demostrar.

Esta valoración de la naturaleza más imaginada que real, solidaria del desasosiego del enamorado, dista mucho de la sensibilidad que demuestran los poetas cancioneriles que abrirán el camino a Garcilaso y los petrarquistas posteriores. No desentona Jerónimo López de lo resaltado por Lapesa (1985) para los alrededores de 1500: un «sombrió telón de fondo» mantiene el envés conceptual a la hora de recrear paisajes imaginarios acordes con la contención recatada y el silencio cortés³⁷.

³⁵ Comp. 7, est. 7: capítulo liii, fol. xcv r.

³⁶ Del Río (2012, 9).

³⁷ Como ejemplo, propone un romance lírico de Juan del Encina, muy divulgado en la época, en el que se pueden observar paralelismos con el lenguaje empleado por Jerónimo López (Lapesa, 958, 35).

El *Floramante de Colonia* entre la herencia cancioneril y la ficción sentimental

A la vista del recorrido por los versos del *Floramante* resulta evidente su ajuste a las estructuras, técnicas y motivos desarrollados por la tradición cancioneril. En la forma los poemas acusan la isorritmia o el isosilabismo, según el modelo estrófico del arte mayor o del arte menor, así como la alimetría y el consonantismo cortesanos. El estilo y el lenguaje pertenecen al fondo común compartido por los poetas de la época; igualmente tienden al entrelazamiento de versos y estrofas con el uso de mecanismos léxicos y gramaticales basados en la simetría y la repetición. Estos rasgos de complejidad pasan a la estructura del contenido. Así, el léxico revela una tendencia a la ambigüedad semántica, apoyada en el uso de la polisemia y los dobles sentidos de términos mayoritariamente abstractos, que dotan de complejidad al poema. Se alambica así la expresión, que adquiere una doble lectura de connotaciones eróticas muy habitual en los poetas cancioneriles y que repercutirá posteriormente en el gusto por el conceptismo y la paradoja de los poetas áureos.

Los intentos de innovación de Jerónimo López en el género de los libros de caballerías se centran, precisamente, en el desarrollo de la *variatio* con la intercalación de largos pasajes en verso. Para ello introduce una amplia muestra poética que mira hacia la tradición medieval hispánica, tanto del arte mayor como del menor. Su función va más allá de la expresión redundante de sentimientos de los personajes. Los largos parlamentos en verso introducen un paréntesis métrico en el contexto prosístico, de igual modo que las composiciones líricas, a menudo, incluyen verbos de acción y suponen en el desarrollo de la trama giros narrativos o cambios de situación. Esta práctica logra en ocasiones que la acción se detenga en la expresión íntima de los sentimientos de un personaje o en las advertencias de carácter moralizante con fines doctrinales. Y en otras ocasiones hace que la acción avance o se abra a nuevas situaciones en sentido dramático, como ocurre en los diálogos de *Floramante* con la doncella mensajera, con el ermitaño o con la propia amada Arminadora. De modo que en la intercalación, los dos tipos de discurso, prosa y verso, se integran; no se separan o disgregan.

En los modos de ejecución de los poemas destaca la implicación de la música, ligada tradicionalmente a la creación y la expresión líricas. La asociación repercute en la caracterización de los personajes como caballeros cortesanos, aptos para el combate marcial y también para la escaramuza lírica ajustada a la etiqueta literaria de palacio³⁸. Los instrumentos que sirven de acompañamiento, arpa, laúd, vihuela, restringidos comúnmente a espacios aristocráticos, apoyan dicha caracterización³⁹. A su vez, la música, ligada a la poesía, adquiere un valor curativo en la amplia mayoría de situaciones en las que se interpretan esas composiciones amorosas en verso. Este aspecto de la meloterapia⁴⁰ es solidario de la caracterización de los protagonistas como enfermos de amor *hereos*.

La insinuación y representación de la sintomatología de esta enfermedad es una constante en las composiciones del *Floramante*, lo que permite al autor mostrar su conocimiento sobre las doctrinas naturalistas que intentan dar respuesta al origen y evolución del proceso amoroso, tema polémico y muy en boga en los círculos cultos de la época, ya que dividía las opiniones entre la ortodoxia religiosa y la heterodoxia más cercana a círculos cortesanos⁴¹. Todo ello se traduce en la obra de Jerónimo López en una serie de rasgos paralelos a los fines doctrinales de las ficciones sentimentales que disfrutaban de su apogeo editorial por las mismas fechas. En este sentido, el autor utiliza a los personajes, el cronista Vadulato, el ermitaño e incluso el escudero Carestes, para imprimir a la obra un tono moral y didáctico que aparece condensado en el término *tratado*, introducido en las coplas laudatorias, el mismo término empleado en los títulos de las ficciones sentimentales para apuntar a la actitud filosófica subyacente en estas narraciones amorosas.

Si atendemos a los rasgos que caracterizan la ficción sentimental, según la revisión que realiza Brandenberger (2012) de la evolución del género y su contexto literario, observamos que se ha de apuntar a la deuda con este género la particular ampliación de la trama amorosa, que implica

³⁸ Del Río Noguerras (1993).

³⁹ Rey (1997).

⁴⁰ Excelente revisión de la base teórica se encontrará en Lacarra (1988).

⁴¹ Cátedra (1989).

el análisis introspectivo minucioso de los sentimientos de los personajes, vertido en la variedad del *prosimetrum*, bajo la enunciación en primera persona en la mayoría de los casos, pero también en forma dialogada en otros. Por lo demás, razonamientos, ejemplificaciones, comparaciones, en la mayoría de los casos marcados tipográficamente con el uso de epígrafes, remiten a los usos propios de la *mise en page* del género de la ficción sentimental. A ello habría que añadir el suspenso del final feliz en la historia amorosa principal, y los motivos recurrentes de las lágrimas, las visiones y los sueños, más la alusión a personajes mitológicos e históricos en la ejemplificación de los peligros asociados a la pasión erótica.

Por último, señalaremos que las peculiaridades destacadas en el *Flo-ramante* se corresponden con la tendencia hacia la experimentación adoptada por los libros de caballerías de la época de Carlos V (1517-1556). Es habitual en este periodo la introducción de propuestas narrativas relacionadas con otros géneros con los que se compite por el éxito editorial. Es el caso de la obra de Jerónimo López, quien siempre dentro de los márgenes del código genérico, descarga buena parte de la trama amorosa sobre el uso de poemas. Como era de esperar, su apuesta por potenciar el análisis introspectivo de la pasión erótica echa mano tanto del estilo como de las teorías médicas que habían servido para caracterizar a un amplio espectro de personajes de ficción desde *La Celestina* al teatro y la ficción idealista. Demuestra con ello su atento seguimiento de los gustos literarios del lector en la encrucijada entre la Edad Media tardía y el Renacimiento.



Edición de los poemas

Se ofrece seguidamente la edición de los poemas precedida o seguida de los fragmentos en prosa que los enmarcan. Tanto las circunstancias de su inclusión en el curso de la trama, como los modos de ejecución, que en muchas ocasiones delatan un lazo estrecho con la música y con las cualidades del caballero cortesano, pueden hacer muy útil esta forma de presentación. Se facilitan así datos sobre el contexto narrativo y literario del empleo de poemas en la prosa, circunstancia que apunta hacia la hibridación característica del género⁴². Por lo demás, el trabajo pretende modestamente contribuir al estudio del componente lírico en los libros de caballerías, asunto que puede ayudar a comprender mejor el panorama poético en los siglos áureos.

Transcribimos la edición digitalizada del original impreso por Juan Vázquez de Ávila en Sevilla, el 4 de julio de 1550, conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid), R-7685. Para ello seguimos, con alguna mínima variante, los criterios del Centro de Estudios Cervantinos en su colección «Los libros de Rocinante»:

- Usamos la grafía *u* para el valor vocálico de la *u*, y reservamos esta para el consonántico exclusivamente, a la vez que se respeta la alternancia *b/v*.
- Empleamos la grafía *i* para el valor vocálico y semivocálico. Dejamos la *j* para el sonido consonántico prepalatal y reservamos el uso de la *y* para la posición final absoluta de palabra y para la conjunción copulativa en los casos que aparece como tal.
- Respetamos el uso de *n* ante *p* o *b* y reflejamos la presencia o ausencia de *h* inicial.
- Recogemos las ocurrencias y alternancias de *-s/-ss* y de *j/x*.

⁴² Véase sobre la hibridación: Marín Pina (2008, 165-190).

- Mantenemos el digrama *qu-* ante *a, o, u*.
- Reducimos los grupos cultos *ch > qu, ph > f* y *th > t*.
- El signo tironiano se transcribe como *e* y mantenemos la alternancia de la conjunción copulativa *tal* y como aparece en el texto.
- Seguimos en la acentuación las normas vigentes, pero marcamos con tilde *nós* y *vós* cuando cumplen función de sujeto.
- Empleamos el apóstrofo para marcar la elisión de vocales. Indicamos entre corchetes las pocas adiciones al texto que se han introducido y entre paréntesis angulares las supresiones.
- Desarrollamos las abreviaturas sin ningún tipo de indicación.
- Corregimos los mínimos errores evidentes, señalándolos en nota a pie de página.

Los poemas van numerados por orden de aparición. En primer lugar figuran las composiciones integradas en el texto. Por último, se incluyen las que corresponden a los paratextos (epígrafes de capítulo y poema último del *trasladador*).

1. Cap. III⁴³

F. IX r.: Como a todo esto las riguridades pasadas no cessassen, vieron en el aire una muy hermosa donzella que con una harpa hazía tan dulce son que los coraçones de los enamorados cavalleros se bolvieron muy alegres, y no cessando el suave canto, hizo la presente canción:

Las altas proezas tuyas, [f. IX r.]
animoso cavallero,
no consienten que me huyas
por dezir tus fuerças cuyas
5 son de quien fueron primero.

Las estrañas aventuras
no duran con tal favor.
Las selváticas figuras, [f. IX v.]
las disformes criaturas,
10 todas vences sin temor.
Assí que proezas tuyas,
esforçado cavallero,
no consienten que me huyas
por dezir tus fuerças cuyas
15 son de quien fueron primero.

Con tanta melodía e suavidad dezía esto la muy hermosa donzella que los cavalleros con la memoria de sus señoras gravemente fueron atormentados. La donzella⁴⁴, que en su dulce tañer proseguía, contra los cavalleros assí dixo: –Vosotros, señores y amigos míos, sufrid la grave cuita que

⁴³ La canción deriva la trama hacia el tema amoroso, caracterizando a los personajes como caballeros enfermos de *hereos*. Cabe señalar en cuanto a los instrumentos de acompañamiento en el *Floramante* (composiciones 1, 4, 6, 11, 19), la aparición de un arpa, la vihuela hasta en cuatro ocasiones, y, por último, el laúd. En cuanto a su presencia en la literatura, estos instrumentos aparecen en manos de caballeros y gente de alcurnia y en escenas domésticas, solitarias, nocturnas y melancólicas, según apunta Rey (1997, 41-100).

⁴⁴ En la edición manejada se lee *danzella*.

vuestras amigas vos causan, que más ravidias passiones avéis passado de las que avéis de passar—.

2. Cap. xv⁴⁵

F. xxx v.: No vos parezca que la voluntad de las mugeres anda siempre fixa, que unas horas se muestran crueles, otras plazereras, otras congoxosas. —Plega a Dios —dixo Riramón de Ganaíl— que me ture este favor como hasta agora—. E dando un fuerte suspiro, dixo:

	Ninguno deve hablar	[f. xxxv v.] ⁴⁶
	en nobleza de donzella,	
	pues que todas con querella	
	a Dios se deven quejar.	
5	Quexar de quien fue amar,	
	pues la gracia e discreción,	
	en ella con gran razón,	
	quiso Dios asigurar.	
	Esta es suave flor	
10	más que todas las nacidas,	
	esta es la que vencida	
	tiene mis fuerças d'amor,	
	esta es la que temor	

⁴⁵ La narración de la aventura del caballero Riramón y su enemigo Timadón en el Paso Peligroso se interrumpe para introducir el monólogo nocturno del caballero y la expresión sentimental del dolor de ausencias. Su escudero le replica en el diálogo en prosa hablando mal de las mujeres y su carácter antojadizo. Sigue así los consejos de la teoría médica que recomiendan el concurso de un varón sabio o un amigo que critique a las féminas. A ello Riramón responde dando muestras de la destreza literaria propia de un amante cortés con las coplas de arte menor dedicadas a la defensa de su amada y del amor, que propician, mediante el lenguaje escogido, el doble sentido erótico del servicio amoroso. Por lo demás, Riramón demuestra con su respuesta padecer *heros* al no ceder en su obstinación, a pesar de los consejos de su escudero. Finalmente, en el discurso prosístico, revela la causa del trastorno: a pesar de no estar presente el objeto de su deseo, la imagen de este ha quedado grabada en la memoria, por trastorno de la potencia estimativa, y el deseo que le provoca hace revivir al enfermo los síntomas como si el objeto estuviera presente.

⁴⁶ Folio *xxvii* v. en la edición manejada.

15 pone a mi corazón,
 esta es la que pasión
 me causa con gran dolor.

 Por esta se puede dezir:
 una es sin par estrella,
20 pues ninguna como ella
 se falla a nuestro sentir.
 Esta es la que servir
 me conviene por mi gloria,
 esta es la que victoria
 ha de dar a mi morir.

E calló como esto ovo acabado de dezir. –Según esso –dixo Carestes–, jamás la podéis olvidar por más dolores que vos cause. Es tan viejo lo que dizes para mí –dixo Riramón de Ganaíl–, que no hallo razón para que me quite de mi voluntad. Pues que tanto vos gozáis con esse mal –dixo Carestes–, ¿por qué vos quexáis del? Quéxome yo –respondió Riramón de Ganaíl– de las penas que en ausencia me da. Dexémonos d’eso –dixo el escudero–, que pisadas siento de cavallos. Calla, no hables más–.

3. Cap. XXIII⁴⁷

F. XLIX v.: Estando pues acostado sobre su escudo, no dando jamás a sus ojos reposo, vido venir un cavallero, todo armado de unas armas bermejas, que venía cantando lo siguiente:

Descanse todo pagano [f. XLIX v.]
y dé gracias a Mahoma,
que vengança assí se toma.

⁴⁷ Riramón, vencido por las fuerzas de la enfermedad de amor, durante el camino de búsqueda de su padre, el rey Lantedón, recibe noticias de su paradero por la canción que un pagano viene cantando, lo que provoca un enfrentamiento con desenlace favorable para el caballero, pero sin que se resuelva la incógnita sobre el rey. Su función, por tanto, no es detener la acción, sino hacerla avanzar, aportando información nueva, en la dirección de las aventuras caballerescas.

5 Los muertos d'este vengado
huelguen allá do están,
qu'es preso don Clarián
do jamás será hallado.
Assí que todo pagano
dé las gracias de⁴⁸ Mahoma,
10 que vengança assí se toma.

«Lo que oído por el valiente Riramón de Ganaíl, muy presto cavalgó en su caballo e, tomando su escudo y lança, contra él [...]».

4. Cap. X[L]III⁴⁹

F. LXXVII r.: Con estos amorosos passos estuvieron gran parte de la noche, que estonces, tomando don Clarián una vihuela, tañó muy dulcemente, diziendo esta canción:

Aparta ya, corazón, [f. LXXVII r.]
de ti males e tristeza,
despide toda graveza.

5 Que si Fortuna te dio
pesar, penas muy esquivas,
Amor con bozes altivas
tu remedio ordenó.
Por esso, mi corazón,
despide toda tristeza,
10 mis pesares, mi⁵⁰ graveza,
descanse vuestra passión.

⁴⁸ En la edición manejada: *de*.

⁴⁹ Es la única canción que, sin ser noticiosa o de alabanza, adopta un punto de vista positivo en relación con el amor. El anuncio de las bodas les incita al canto y la música, con el consecuente regocijo de sus corazones; ambos han logrado el objeto de sus deseos y se muestran aliviados de su antigua pesadumbre.

⁵⁰ En la edición manejada, *muy*.

Con tan dulce son y suave melodía dezía esto el esforçado don Clarián, que en grande manera fizo alegre el corazón de don Galián, su primo.

5. Cap. LI⁵¹

F. XCI r.: Llegando donde las espaldas del aposiento de su señora iva a dar, començó de dar con los delicados dedos en las entonadas cuerdas, y con las lágrimas en los ojos, cantando dixo:

Amores crueles mi vida combaten, [f. XCI r.]
congoxas, dolores nunca me dexan,
cuitas y affanes jamás no s'alexan
d'esta mi vida y siempre debaten.

5 No [ay] quien deffienda que no me maltraten,
todos porffían del todo matarme,
las ansias ravioras no quieren dexarme,
assí que no siento dolor que no caten.

Con tan sabroso sonido y canto dezía esto el enamorado cavallero, que creo que Orfeo no⁵² lo hizo tan bien [...] Estas palabras no eran aún acabadas por el Cavallero del Tigre quando la hermosa princesa, cerrando la ventana muy rezio, se metió para dentro.

6. Cap. LII⁵³

F. XCI v.: Ciñiendo su buena espada, dando el escudo a su escudero, en tocando las onze, tomó la vihuela y, saliéndose de su posada, llegó a las

⁵¹ Episodio de ronda nocturna en el que se airean las dotes musicales y poéticas del noble enamorado. Este echa mano de los tópicos cortesés del servicio amoroso y la dama inaccesible.

⁵² En la edición manejada, *na*.

⁵³ Nueva escena de ronda. El caballero acude a los aposentos de su amada sin saber que en la cámara está su padre, el rey. Cuando lo escucha, ordena que lo apresen, pero el caballero escapa matando a los guardias reales. La inseparabilidad del caballero de sus armas y la destreza musical configuran la imagen de un personaje que conjuga el componente heroico y el cortesano. Pero ha puesto en riesgo el secreto amoroso, lo que provoca el rechazo firme de la dama, quien, siguiendo los tópicos del amor cortés, le pide que se aleje. Se abre entonces un nuevo camino que desemboca en la penitencia amorosa del caballero.

espaldas del aposento de su señora y, con mucha gracia, comenzó a tañer cantando la canción siguiente:

Pues no te duele mi pena, [f. XCI v.]
a Dios pido cada hora
que sientas, cruel señora,
la prission de mi cadena.

5 Que si bivo en esta vida
es esperando lo tal,
y si peno desigual,
es por no verte vencida.
Y pues mi mal no condena
10 tu gran crueldad, señora,
a Dios pido cada hora
que te duelas de mi pena.

Al son de tan concertado tañer y cantar, la princesa, que con la reina su madre estava en su retrainiento por causa de su mal, oyendo aquel cantar y tañer, conoció verdaderamente que era su cavallero. E muy turbada por respecto del rey, su padre, que allí estava, desimuló aquel revés.

7. Cap. LIII⁵⁴

F. XCI v.: Bolvamos al triste y apassionado cavallero, que por la floresta gravemente⁵⁵ llorando iva, no partiendo de su memoria la muy áspera respuesta de su señora, así que ninguna cosa lo consolava, por más que Loncindo le dezía. Y, como en tal aprieto se vido, alçando la boz como lastimado, así dixo:

⁵⁴ El rechazo de la amada provoca la queja del caballero enamorado, que desata sus dotes líricas para expresar el dolor de la partida y la firmeza de su servicio, la entrega de la libertad, la muerte como remedio y la recreación en el sufrimiento ante el abandono, a la vez que manifiesta indicios de amor *beroiço*: busca la soledad, suspira, llora y señala también, como origen del mal, su pensamiento.

⁵⁵ En la edición manejada, *gravamente*.

Yo me parto con gran quexa, [f. XCV r.]
señora, de tu crueldad;
voy con fe, sin libertad,
lamentando lo que dexa
5 mi corazón,
diziendo triste canción:
«De mi alma se alexa
plazer, dolor me aquexa
de que muero sin razón».

10 Voy publicando mis males
a soledad que busqué,
d'otra parte va mi fe
dando bien ciertas señales
de mi pena;
15 diziendo, pues me condena
el amor por ser constante:
«Con boz dol<or>ida se cante
la pasión que se me ordena».

20 Va ciego, desatinado,
mi lloroso pensamiento,
mi corazón, desamado,
va en vida sepultado,
con dolor y perdimiento
de la vida,
25 porque no tiene guarida,
sus angustiosas queexas
diziendo: «Assí me dexas,
no te duele mi caída».

30 Llevo dolor entrañable,
con deseo, pena fuerte,
voy combidando la muerte
con mi vida miserable,

35 que por cierto
esta sería el concierto
que del todo sanaría
el mal de mi alegría
de que ciego voy cubierto.

40 Voy partido de consuelo,
llevo pesares doblados,
sopiros desigualados
van publicando mi duelo.
La pasión

45 va conmigo por un son
platicando su plazer,
que quisiera no nacer
por no ver su conclusión.

50 La mi ventura buscando
la muerte que no la quiere,
ora pues, quien tal supiere
qué dirá de quando en quando;
juzgará
que quien esto haze hará

55 de mi vida mil extremos,
guiando barca sin remos
la gloria le quedará.

60 Parto partido por medio
de do quisiera quedar,
tan lleno de bien amar
como fuera de remedio.
¡Oh captivo,
de mí mismo enemigo!
¿A dó vas por tal carrera?

70 Respondí: «No soy quien digo,
mas un hombre que no fuera».

75 ¡Oh raviioso pensamiento,
oh trist' alma congoxosa,
oh quán presto, en un momento,
perdistes vuestro contento,
quedando muy deseosa!
Quien de todo es causador,
Dios le dé cedo a sentir
80 vuestra pena y dolor,
porque sepa qu'es mayor
que la muerte de çufrir.

85 Si Amor quisiera mirar
mi servicio, lealtad,
no con tanta crueldad,
condenara mi penar;
pero, pues
su cuidado, al revés,
contra mí hizo mudança,
nunca mi firme esperança
90 bolverá de lo que es.

95 Mas llamo tristes mis días,
quéxome de mi ventura,
pues en esta espesura
me traxeron mis porfías;
desdichado,
por ti mismo lastimado,
¿qué harás por estas breñas;
están por aquí las señas
de algún enamorado?

100 Fuid, fuid, alegrías,
no lleguéis a mí, cuitado,
porqu'el mal de tal cuidado

no llague passiones mías;
que dolores,
105 con otras penas mayores
son las que tengo por vida,
porque tengo conocida
la verdad de los amores.

¡Ay, Amor muy poderoso,
110 triste premio de mis penas,
sojuzgando quien condenas
no te muestras glorioso!
Que, pues soy tuyo,
negar no debes lo suyo
115 a quien dio la libertad
a tu alta magestad;
mira que llagado huyo.

A los campos solitarios,
a las sombrosas montañas
120 contaré cuitas estrañas
porque no me son contrarios.
Mas tú, señora,
usa ya de vencedora,
muévate a ello piedad,
125 no quieras ser matadora.

E con esto, bolvió a dezir: —¡O sin ventura cavallero, nacido para tanto mal [...].

8. Cap. LIII⁵⁶

F. XCV v. y XCVII r.⁵⁷: así anduvo ocho días sin comer en ellos cinco vezes, que por cierto su muy fermoso rostro tenía de color de pez, con el llorar y lamentar que hazía, y a los nueve días, apeándose en una espesura, más amargamente su llanto empezó de fazer, no cansando su boca de se mal dezir y, con la cuita de su coraçón, tendiéndose por tierra como hombre lastimado, tales palabras empeçó a dezir:

Mis ojos muestren llorando
la pasión que dentro está,
mis sospiros sospirando,
mis sentidos aullando,
5 publiquen mi pena ya.
Venga mi grave dolor
a dezir la pena mía,
después, salga sin temor
mi coraçón amador,
10 abrasado con porfía.

E así, bolvió a dezir:

[f. xcv v.]

¡Oh mis lágrimas çufridas,
salid, salid a montones!
Y ansí, muy afligidas,
regad las entristecidas
15 entrañas con sus passiones.
E tú, ciego entendimiento,
pues te fueste a captivar,
declara tu perdimiento
con sentible sentimiento

⁵⁶ El contexto de la composición revela nuevamente el empleo de un espacio alegórico, mínimamente descrito (*espesura*), que propicia la expresión dolida de sus sentimientos, hasta que, vencido por los síntomas de la enfermedad (cansado y afligido), queda en silencio.

⁵⁷ Así en la edición manejada. Se salta el folio XCVI.

20 qu'el amor te quiso dar.

E no parando, allí dixo:

¡Oh ansias más ravioras, [f. XCVII v.]
entrañas tristes ardidadas!
¡Oh mis llagas congoxosas!
¡Oh fatigas tan penosas
25 en mis males omecidas!
¡Oh lastimero cuidado!
De mi vida por tal suerte,
corazón mal reposado,
¡cómo mueres lastimado
30 padeciendo mal tan fuerte!

Y no fallando fuelgo en sus males, bolvió a dezir:

Salid, llantos doloridos,
de mi seso interior,
con bozes, tristes ronquidos,
lamentad, bien afligidos,
35 vuestras penas y dolor.
También salga mi motivo
cubierto de su cuidado
con llanto cruel, esquivo,
dando bozes, como bivo
40 en este mundo lastimado.

Y derramando por sus ojos bivas lágrimas, encalmado en su pena, pero con mayor cuita, tornó a dezir:

Salgan mis cinco sentidos,
con sentimiento mortal,
de su troneo aborridos
dando fuertes alaridos,

45 con pena, triste señal.
Venga luego sin recelo
mi ventura muy esquiva,
toda cubierta de duelo,
publicando desconsuelo
50 porque más penado biva.

¡Oh cruel pena crecida,
vida mía querellosa!
¡Oh muerte tan congoxosa,
viene ya por esta vida
55 que de sí bive quexosa!
¡Viene tú, tan lastimada
quanto yo triste t'espero,
porque ya biviendo muero
tantas vezes, que loada
60 serás de mí por entero!

Y como esto dixo, de cansado y afligido [f. XCVIII r.] quedó por buen espacio sin hablar, y porque la noche era venida con gran escuridad, allí se quedó, no sin grande fatiga su espíritu.

9. Cap. LV⁵⁸

a) Fol. XCVIII r.: Y hallando en un pequeño prado una clara fuente, se apeó de su cavallo y quitando el yelmo se lavó⁵⁹ las manos y cara, pero nunca quiso comer por más que Locindo con efectuosas palabras se lo rogasse; antes, acordándose a la christalina fuente, con la mano en la mexilla, bañado en lágrimas, de tal manera, començó a dezir:

Salid, mis sentidos, con ansia ravisosa [f. XCVIII r.]
do más encubiertos tenéis los pesares,
llorad con sospiros sin cuento, millares,
passión que la vida dexó desseosa.

5 Crezcan las cuitas con boz temerosa,
iguálese pena según el dolor,
que lleve ventaja, no sea menor,
que sienta la mano más triste, penosa⁶⁰.

Lágrimas mías, mostrad lastimeras
10 la muestra del gran dolor que tenéis,
regad mis entrañas si bien os doléis
del mal que Cupido vos hizo de veras.
Mostrad las querellas por montes, carreras;
ladridos sentibles publiquen cuidado,

⁵⁸ Es la composición más extensa del conjunto. Consta de 55 coplas de arte mayor distribuidas en tres secciones (a, b, c). El caballero, penado de amor, prosigue su lamento. A continuación interviene Vadulato, el *trasladador*, para poner sobre aviso a los lectores del comienzo de un tramo que tiene mucho que ver con la dramatización de sentimientos amorosos propia del teatro primitivo castellano. Este se inicia con un monólogo de Floramante que continúa exclamando, ejemplificando y volviendo a quejarse, hasta que aparece un ermitaño, que afectado por el mismo mal en su juventud, pretende ayudarlo exponiendo su opinión en diálogos que alternan respuestas cortas con parlamentos más extensos sobre los efectos del amor, con las ejemplificaciones históricas y mitológicas al uso. Acabará por llevarlo a su apartada ermita, pero la llegada de visitantes obliga al caballero a adentrarse de nuevo en los bosques en busca de soledad y allí, atormentado por lo que ha escuchado de su escudero, sin poder apartar de su mente la imagen de su señora, imagina un diálogo con ella, en que esta se le muestra favorable. Pero despierta de su ensoñación y cae derrumbado. Seguidamente, el Sabio no Conocido le avisa de que lo que ha visto ocurrirá de verdad.

⁵⁹ En la edición manejada, *salvo*.

⁶⁰ En la edición manejada *que prosa*.

15 que todas las gentes de mi mal estado
hagan espanto d'extrañas maneras.

Y vós, corazón, de quien tantas penas
tiene llevado por dura planeta,⁶¹
mirad que no sea la cuita secreta,
que vuestros son males por causas ajenas.

20 Mas antes, lloroso, con lástimas llenas
de grave sentir, mostrad que vos duele
la vida penada y no vos consuele
plazer terrenal⁶² ni bozes amena<za>s.

[f. XCVIII v.]

Y vós, pensamiento muy triste, cruel,
25 que fuerdes la causa de mi perdimiento,
plañiendo caída con gran sentimiento,
jamás no cesséis de quejaros bien d'él.
Gemidos muy graves, fenchid el papel
d'amargos renglones, dolores mortales,
30 que sepan los bivos que son desiguales
las queexas d'amor y mi fe con él.

Los ojos, que han sido la causa primera
de mi movimiento ser muy verdadero,
es justo que lloren su mal lastimero,
35 que no le siento, sino que me muera.
Guarida no tengo, remedio espera
mortal esperança que assí me costríne
que es impossible bivar, que me ciñe
los lomos, entrañas, de mala manera.

40 ¡Oh tú, soledad, que más me aprietas

⁶¹ En la edición manejada, *pleneta*.

⁶² En la edición manejada, *terrestas*.

en este peligro de tanta congoxa!
Si mal me buscaste, razón no me afloxa
que pene, que sienta por curso planetas,
que allá en el cielo están las cometas
45 fijas mostrando que mi nacimiento
a esto me enclina, que su⁶³ movimiento
lo al no requiere por sendas secretas.

Vós, fe verdadera de mí no dexada,
c'así vos pusistes en medio dell'alma,
50 sofrid las passiones por tan rica palma,
que más con derecho seréis memorada.
Que yo certidumbre de ser violada
por otra señora tengo de vós
jamás lo seáis, que un solo Dios
55 de vós adorado, por mí desseada.

Y vós, alegría, que fuistes conmigo
a tiempo devido de mucho favor,
cantad la ventura de mi mal mayor
en muy triste metro, que no lo desdigo,
60 que pues yo me quedo sin gloria d'abrigo
de aquella muy clara, diáfana estrella,
razón me combida que muestre querella
con fieros clamores que son el testigo.

Contento me hallo con vós, mi pesar,
65 que nunca vos siento de mí apartado,
mas lástima tengo de ser disdichado
más que los otros que fueron a amar⁶⁴.
Quería morir, pero tal dessear

⁶³ En la edición manejada, *sa*.

⁶⁴ En la edición manejada, *armar*.

niega la vida de mi fuerte pena,
70 por donde yo creo que más me condena
aqueste desseo que puede penar.

Vadulato

Abrid los oídos, discretos letores,
escuchad el poner de mi corta pluma,
no porque cierto de sabia presuma,
75 mas porque notando miréis sus temores
y assí, perdonando sus yerros mayores,
porque tan alto se quiso sobir,
os pide humildemente queráis bien oír
del buen amador sus grandes clamores.

80 Mirad, amadores, oíd bien la quexa
d'aqueste cuitado, estad bien atentos;
juzga[d] lo que vierdes, que son sus tormen-
tos,
que crecen, no menguan, que mal lo
85 aquexa<va>.
Sirve desseo, jamás no se alexa
de su corazón penado, captivo,
desvíos que causan penar; mas esquivo
con todo, él preso, beldad no lo dexa.

Floramante

90 Si fe, voluntad juzgara quien digo,
del triste que siente sin cuento dolores,
creyera que fueron mis males menores
por vía derecha propinco castigo.
Mas yo, desdichoso, en balde letigo
95 con la fortuna que, aunque lo fuera,
creo por cierto presto perdiera
su linda figura, por quien me fatigo.

Exclama

¡Oh muy encendido sabueso, mortal
peligro, daño del pobre de mí!
100 ¡Oh hados crueles, para esto nací, [f. XCIX r.]
que amo sin ser escuchado mi mal!
¡Oh llaga sin cura, dolor general,
aunque en esto no sé si me afirme
porque tú quieres tan mal combatirme
105 que dubdo a otros lastimes igual!

Fueras siquiera de mí tan amigo
que como solías mi vida trataras
y no con tal ravia tan presto mataras
al triste que tiene firmeza contigo.
110 Miraras la fe, qu'es claro testigo,
no desdeñaras mi cuerpo herido,
que mi corazón no lo ha merecido
mas tú no quesiste, por do pena sigo.

¡Oh fuego, sujeto⁶⁵ mortal, atizado
115 en las entrañas, de mí esculpido!
¡Oh mal sin remedio, temor dolorido,
pena sentible, dolor lastimado!
¡Oh ira terrible, cruel, desterrado
yo por tu causa lo soy, que me duele
120 más que la muerte, consuelo consuele
la triste fatiga de mí desculpado!

Siento mi cuerpo arder sin medida;
dentro, en el alma, con pena muy fuerte
me dan saetadas que males de muerte
125 a esto semejan, con ansia crecida;

⁶⁵ En la edición manejada, *sufeto* (Corominas: *sujeto*<*abyecto*; variantes: *sufeto*, *sufecto*, *subjecta*).

passión, piedad a mí es escondida,
graveza me pone tan triste cuidado,
que muero, no siento, de mucho penado,
y bive mi suerte muriendo la vida.

- 130 ¡Oh muy poderoso serviente, Amor,
cruel privación d'aquesta memoria!
¡Oh muy dubdosa y triste victoria,
batallosa esperança, riguroso temor!
¡Oh fiera conquista, oh batallador,
135 jamás no vencido de hombres mortales!
¡Oh cárcel oscura, gran nueva de males,
visto sin dubda, jamás vencedor!

Exemplifica

- Mirad, lastimados, aquel buen Orfeo,
Macías muy firme, leal enamorado,
140 ¿pues quién padesció assí lastimado
más que el triste de sí, Macareo?
Aqueste sin dubda lisonja yo creo
ser de los otros altiva corona,
pues hoy su memoria su fe apregona
145 más que Ariadna con el gran Teseo.

- Al buen rey David tú captivaste,
venciendo sus fuerças, Amor. Bersabé
también en la tela, a⁶⁶ Penélope
captiva quesiste que fuesse, sobraste.
150 Pues más prosiguiendo, cruel, tú mataste
por el buen troyano, Eneas, a Dido,
mas yo en verdad lo soy más perdido

⁶⁶ En la edición manejada, *a a Penélope*.

de quantos tu flecha hirió, condenaste.

155 Digamos la muerte d'aquel gran Sansón
que fue por tu causa tan presto vencido,
olvido no sienta la mano sentido
de Paris antiguo y rey Agamenón,
por el esforçado A<r>quiles, Gerión,
160 todos tomemos memoria, enxemplo,
que muerte muy fea le dio en el templo
la su causadora con falsa razón.

A Hércules fuerte, muy más esforçado,
también engañaste so limpia color
con la camisa sobrando dolor,
165 las fuerças robustas muriendo quemado.
Y tu fuego triste, más ponçoñado,
quemó las entrañas d'aquella Medea,
haziendo hazaña tan cruda, tan fea,
matando sus hijos según es mirado.

Buelve a su quejar

170 ¡Mas, ay de mí, pobre, herido, cuitado,
qué males son estos que yo apregonó!,
pues son diferentes del canto disono,
según son las penas de mí lastimado.
¡Oh sin ventura de mí, malhadado!,
175 ¿y porque no muero es justo que pene?
Dezid, amadores, ¿alguno tal tiene
o por razón deve ser condenado?

¡Oh muerte ravisosa, llena d'abrigo,
quita pesares de mí, que te llama
180 el cuerpo mezquino, sentido reclama
que presto atajes la pena que sigo!
Yo de tu parte lo quiero y me ligo,

[f. XCIX v.]

que mi corazón así lo demanda;
mas esta mi fe no quiere; tal anda
185 por no conformarse en males conmigo.

Amor me dio gloria, agora cruel
se quiere mostrar para mí a manojos,
por donde la causa provocan los ojos
llorar lastimero las lástimas d'él.
190 Son más amargos sus passos que hiel,
sus graves dolores son tristes contrastes;
ora mirad, los penados, ¿penastes
assí como yo, que muero con él?

Sus fuerças que fuerçan son muy poderosas,
195 que vencen poder, mayor fortaleza,
rompen entrañas con triste graveza,
saltean secretos con penas llorosas.
Sus mañas, dulçuras son piadosas
fasta tenernos presos captivos,
mas buelta la cara, con males esquivos,
200 nos hazen sentir passiones quexosas.

Agora serás, Cupido, contento,
pues que tus fuerças, con tanto furor,
me buscan cuidados con grave dolor,
205 y nunca mejora mi fuerte tormento.
La triste barquilla de tu pensamiento,
sin vela, con remos, conmigo navega,
en los aflatos, tormenta me ciega,
assí que no veo sino perdimiento.

210 Si cuerdo yo fuera, deviera fuir
de tus espantables espadas agudas,
porque mis carnes cativas, desnudas,
jamás no sintieran tu grave ferir.

Mas no quiso dicha lo tal consentir
215 ni menos ventura de mi mala suerte,
porque gustasse biviendo la muerte
y bien conociesse que devo çufrir.

¡Oh grave pesar, por do me conviene
dexar la dulçura del orbe presente!
220 ¡Oh muy raviioso Cupido feriente,
manzilla mi alma por ti ora tiene!
¡Oh Dios que lo alto e baxo sostiene,
este tu siervo por tu sancta gloria
te pide que tengas entera memoria
del cuerpo cuitado, que tanto no penel!

b) F. XCIX v.: E como esto dixo quiso cavalgar en su cavallo para seguir el camino de los Alpes, pero en este mismo instante salió de aquella espesura un hombre muy viejo, que la barva traía muy larga y crescida, con unas cuentas en la mano y, llorando de sus ojos, assí començó a dezir:

Salve, Regina de misericordia,
vida del cielo, nuestra esperança,
carrera seráfica, dulce tamplança,
de nós los mortales suave concordia.
5 Madre, consuelo de nuestra discordia,
Reina del trono, angélica sombra,
tu clara gracia mi ánima nombra
porque no tema caída precordia.

Floramante

Dezís el consejo que deve tomar
10 todo biviente que teme justicia,
pero como algunos aman nequicia

passan el yerro sin se justificar.
Mas vós, padre viejo de buen aconsejar,
¿qué causa vos puso aquí no amando?
15 Que yo por mi suerte bivo penando
y nunca remedio se quiere mostrar.

Hermitaño

Gentil cavallero, muy triste, quexoso,
oyendo las ansias de vuestros gemidos,
las penas y llantos atán doloridos
20 de vuestro penado sentir querelloso,
los pobres sentidos sin darme reposo,
sintiendo la grande pasión de los males,
creyeron ser ciertas y claras señales
de vuestro tormento cruel, poderoso.

25 Y como yo sea del hábito santo
y que requiere a nós piedad,
movime muy presto con tal voluntad,
aunque turbado y asaz con espanto.
Mas vós, señor mío, quexáis os atanto
30 según en vós veo, que no sé qué diga.

Flo[ramante]

¡Oh padre anciano, temor enemiga
assí me maltrata que causa mi llanto!

[f. C r.]⁷⁴

Hermitaño

Hijo, fuid de tan grave pecado,
que Dios no se sirve con tal diciplina.
35 Huid de tal cosa; si no, muy aína

⁷⁴ En la edición manejada: XCXII, por error.

vuestra tardança dará vuestro hado,
qu'es una fantasma verace mirado.
Amor que da pena la gloria se tarda,
los fines mejores assí los resguarda,
40 que siempre es triste el buen enamorado.

Floramante

Mudar yo no puedo querer ni querella
ni es en mi mano sufrir lo cont[r]ario,
qu'el cuerpo llagado le es tributario
y no me consiente que biva sin ella.
45 Passión es mi mal, pero no padecella
me muestran dolores, tan fuertes tormentos
que he por más sano tener pensamientos
que no escusarme de no merecella.

50 Dentro en el alma la tengo metida,
la mano me tiene en el coraçón.
Doradas candelas sus ojos que son
lastiman sentible mi triste herida.

Hermi[taño]

D'essa manera, mortal es la vida
que vós padescéis con vana fatiga.

Flo[ramante]

55 Mortal es, sin duda, y más me obliga,
por donde mi pena no tiene salida.

Hermitaño

Morir vos conviene, según vós dezís

Flo[ramante]

Ya muero biviendo con quexa terrible.

60 Guarida no tengo ni a mí es possible
sanar mi dolencia, si bien lo sentís.

Her[mitaño]

¡Oh Dios⁶⁷ adorado, qué querellas oís!
¡Oh luz verdadera, perfecta potencia,
remedie, Señor, tu alta clemencia!
¡Oh Madre piadosa⁶⁸, ¿lo tal consentís?

65 Mirad, cavallero, que es frágil pasión
essa por donde queréis vós mataros,
que quando más cierto sospiros dexaros,
jamás no vos pueden, sin orden, razón.
Sus bravos encuentros, mortal perdición,
70 ya me prendieron en mi mancebía,
sus bienes con⁶⁹ quexas mortales sentía,
catad que vos digo dexéis tal ladrón.

Floramante

Consejo no quiero, remedio quería,
el qual está lexos según desventura,
75 tende las alas, Fortuna procura,
alçando sus remos, negarme la vía.
¡Oh Virgen sagrada, guiad fantasía
para que cumpla tan santo viaje!

Hermita[ño]

80 ¡Por Dios, que yo sea aquel que ataje
vuestra conquista dañosa, porfía!

⁶⁷ En la edición manejada, *dies*.

⁶⁸ En la edición manejada, *piadoso*.

⁶⁹ En la edición manejada *son*

Floramante

¡Oh padre anciano, de mí no curéis!
Catad que remedio no tengo ni cura,
que no es possible dexar mi tristura,
sospiros, afanes en contra de leys.

Her[mitaño]

85 Pues, hijo penado, deid si⁷⁰ queréis
qué tanto vos duele la triste fatiga.

Flora[mante]

Quiero dolores y penas que siga
e más desterrarme del mundo que veis.

Hermitaño

Venid pues conmigo a la pobre hermita,
90 adonde sostengo mi vida con pena.
Allí soledades la muerte condena,
allí la tristeza veréis vós escrita,
allí rogaréis a la Madre bendicta
que ponga remedio en vuestras congoxas,
95 allí las gravezas mortales, no floxas,
darán testimonio del alma contrita.

Floramante

¡Oh padre bendito, tan rica morada
a mí me conviene por muchas razones!
Pues luego sigamos, sin más dilaciones,
100 tan santo camino, tan buena jornada.
¡Oh Madre bendita, de nós abogada,

⁷⁰ En la edición manejada *y*.

el cuerpo,⁷¹ qu'es hecho de tierra,
el alma recibe la pena con guerra,
mirad las ofertas, ¡oh Virgen sagrada!

Dize Floramante en llegando a la hermita

105 Agora me hallo dichoso, contento,
pues soy en el valle de mi desventura. [f. C v.]⁷⁵
Agora, mis ansias, mostrad la tristura,
¡catad que salgáis, oh vós, mi tormento,
oh pena llorosa, mortal sentimiento,
110 lástima⁷² llena de biva pasión,
veneno sujeto, venid, que sazón
jamás no vos fuye, con gran detrimento!

¡Oh campos, florestas, silvares verduras!
¡Ninfas⁷³, sentidos, oh musas del canto
115 de tantos poetas, de mí con espanto
seréis pregonadas en son de tristuras!
Tinieblas vinieron, huyeron dulçuras,
triste memoria de mí no se parte,
pues yo vos conjuro con ansia, sin arte,
120 que no se me ascondan las vuestras figuras.

Leal compañera, mi fe lastimada,
en son diferente dezid la victoria
que contra vós uvo Cupido notoria,
en muy dolorido metro cantada.
125 Mostrad por razones ser más desdichada
de quantas nascieron la vida que queda,

⁷¹ En la edición manejada, *podese*.

⁷² En la edición manejada, *lastimo*.

⁷³ *Mimfas*, en la edición manejada.

⁷⁵ En la edición manejada fol. XCXII, por error.

pues quiso Fortuna, con su cruda rueda,
hazeros agravio en son de malvada.

Pues en tal extremo se veía puesto, vido venir muchos hombres y mugeres que en romería aquella hermita venían, por lo cual, el triste amador se quiso luego partir diziendo: –No conviene al perdido de voluntad ver cosa que alegre lo haga–. Y viendo que el hermitaño estava en la sacrestía cavalgó en su hermoso cavallo [...] y alongándose quanto dos leguas della apeose debaxo de unas grandes breñas [...]

c) Fol. XCVIII r.: Se acostó sobre su escudo, e dende a poco despertó muy alegre a maravilla, e mirando, vido ante sí la propria figura de su señora, que inmota encima de la tierra estava. E como de tal novedad y alegría se halló certificado, alçando la boz llena de inestimable gozo, assí dixo:

Mis ojos indignos, ¿perdistes el tino
o es verdadera la vuestra sospecha?
¿Angélica imagen no es satisfecha
con tantos dolores en cuerpo mezquino?

5 Di ¿por qué quieres que con desatino
haga memoria de ti, matadora,
de males amiga, de bienes señora?
Conosce tu siervo morir aquí vino.

[f. CI r.]⁷⁸

Conosce cuidado de mi fantasía,
10 conoce la pena que nunca me dexa,
conosce la vida que bive con quexa,
conosce⁷⁶ los males de mi alegría,
conosce graveza, mi triste porfía,
que todo te sirve con tanta constancia
15 bien como siervo que por ignorancia

⁷⁶ En la edición manejada *conoce*

⁷⁸ Por error, en la edición manejada: fol. XCIX r.

guarda ley nueva sin controversia.

Mira, señora discreta, loada,
espejo del norte, clareza del mundo,
mira mis ansias ¡oh rostro jocundo,
20 de las que biven la más acabada!
Piedad, piedad, pues tienes robada
el alma captiva del cuerpo mezquino,
no hagas más triste mi triste camino,
mira que queda tu fama menguada.

Dama

25 Agora me siento la más desdichada
que nunca en el mundo se vido muger,
del mal combatida, sin gloria, plazer,
de tristes fatigas muy más conquistada.
¡Oh bivas passiones, oh vida cansada,
30 llena de tantas angustias mortales,
razón ya sería dexassen los males
en gran quietud la vuestra morada!

Partid, lastimada, cruel, de mi tierra,
la fe verdadera tomando por guía,
35 sin gloria mundana, sin tal alegría,
adonde dolor y fatiga s'encierra.
Vencida del todo de muy alta guerra,
agora me hallo captiva, subjecta⁷⁷.
¡Oh nobles donzellas, de vida perfecta,
40 huid d'este lobo, qu'es mal que destierra!

Floramante

No vos ayáis, señora hermosa,

⁷⁷ Véase nota 14.

así por caída, que no lo meresce,
la pena que passo; la vida padesce
por vuestra beldad y vós, criminosa.

Da[ma]

45 Mas me querría mostrar rigurosa
según lo meresce la fe de vós, triste.

Flo[ramante]

Mirad, mi señora, que tal no consiste
sino crueldad en son monstruosa.

La fe jamás hizo por do meresciese
50 la culpa muy grave, que vós le quesistes,
pues mi corazón, a quien vós vencistes,
siempre fue firme por más que sintiese;
pues nunca dolor que sobreviniese
hizo no fixa mi gran lealtad
55 y vós me tratastes con tal crueldad
como si esto en mí no cupiesse.

Que es imposible sanar mi querella
sin las virtudes de tu gran nobleza
por esso, captivo de ti, la más bella,
60 ¡oh luz del Luzero, clarífica estrella,
norte del mundo que guía las naves,
mira mis ansias, que son crudas, graves,
por Dios que te duelas de más padecella!

Dama

Pues eres tan firme, leal amador,
65 y bien se conoce la culpa que tienes,
quiero que gozes así de los bienes
como de males cuitado mayor.
Por esso aparta de ti el dolor,

alegre se haga tu triste bivar,
que quien se trabaja con se bien servir,
70 nunca discrepa remedio menor.

No quiero matar tu gran lealtad
con biva espada, sañosa crueza,
no quiero que digan con tanta graveza
assí maltraté tu grande bondad,
75 no quiero que obre más la voluntad
de quanto saber que fue ya cruel,
no quiero que hinchan los hombres papel
poniendo en metros mi gran crueldad.

80 Porque mirando la grande firmeza
junto con vuestra pasión desigual,
cuitas y afanes con pena mortal,
amor os da gloria y quita tristeza.
Sospiros apartan de vós su grandeza,
visto el caso en sí peligroso,
85 por la qual causa concede reposo
a vuestra constancia, mayor gentileza.

[Fol. CI v.] No bien acabada por la gentil dama sería la desseosa sentencia, quando con muy crescido gozo y plazer el afligido Floramante se dexó correr para su señora, por gozar de lo que justamente a él pertenecía, y como sus males viesse por acabados, nueva tristeza falló descubierta porque delante de sí no vido la donzella, ni menos la figura que a él semejava de su señora.

10. Cap. LVII⁷⁹

Fol. CV r.: Se hechó a dormir debaxo de unas secas ramas, y como estava desvanecido del mucho llorar y lamentar passado, vido en sueños lo que oiréis:

El lugar

[f. CV r.]

En un valle me hallaba
lleno de sombras mortales,
a todas partes mirava
si vería quien me dava
5 tantos tormentos y males;
y assí, penoso estando,
vi venir una donzella
a la qual yo me llegando
vi que venía mesando
10 sus cabellos con querella.

Con las cosas que hazía
mi coraçón lastimava,
en altas bozes dezía:
«Desespere mi porfía»,
15 que mi pena más doblava;
y no cessando su llanto
dixo con grave tristura:
«Pues mis males turan tanto,
d'este muy cruel espanto
20 moriré yo sin ventura».

⁷⁹ En variante significativa de la penitencia de Beltenebros en la Peña Pobre, Floramante ha escrito con sangre una carta para su señora, pero la doncella no llega y el caballero, fatigado por la desesperación, se queda dormido, y entonces se introduce el sueño en el que ve y habla con la amada, hasta que se despierta sobresaltado por los gritos de su escudero, que le avisa de que la doncella remediadora de su mal está llegando, cumpliéndose así su profético sueño. Destaca la estructuración en epígrafes que organizan el contenido de las coplas reales en: «El lugar», «Admiración del penado Floramante» y pregunta del enamorado, seguida por la respuesta de la doncella. Termina esta sección con la «Oración del triste amador».

Admiración del penado Floramante

¡Oh tú, ravia ponçoñosa,
principio⁸⁰ de mis passiones!
¡Oh cuita tan dolorosa,
sin medida querellosa,
25 de mis sentidos prisiones!
¡Oh esperança perdida,
qué me quieres ‘n este yermo!
¡Oh fuerça nunca vencida!
¡Oh memoria dolorida,
30 di ¿no ves qu’estoy enfermo?

Pregunta

¿Qué desventura causó
de venir tan sin plazer
donde triste ando yo
con más dolor que sintió
35 Menalao por su muger?
¿Por qué tu grande⁸¹ tristeza
y lloros tan criminales
me han hecho tal graveza,
en el mal de mi crueza,
40 que [pa]dezco⁸² dobles males?

[f. CV v.]

Donzella

¡Oh cavallero penado,
de males tanto crecidos,
de tus bienes apartado,
de pasión muy lastimado,

⁸⁰ En la edición manejada *princepio*

⁸¹ En la edición manejada, *grande de*.

⁸² En la edición manejada, *dezco*.

45 cuerpo y alma y sentidos!
De parte de aquella vengo
que tu vida captivó,
la qual a mí descubrió
gran parte que me dolió
50 su pena con la que tengo.

E partiéndome penada,
dexándola con gran pena,
anduve triste, llorada
por oteros y estrada,
55 maldiziendo tierra agena;
y de tal suerte andando,
con gran dolor que sentía,
me metí aquí llorando,
'n este valle desseando
60 la muerte por compañía.

La qual cierto no tardara
mucho tiempo en venir
si aquí Dios no guiara,
mas Fortuna que no para,
65 siendo vos quiere cubrir,
por lo qual vos pido y ruego
si amáis esta señora
que me digáis⁸³ si es luego
aquel que arde en fuego
70 por la linda Arminadora.

Oración del triste amador

¡Oh eterno Dios piadoso,
aquel que a todos alumbra

⁸³ En la edición manejada, *diga*.

doite gracias, dominoso,
pues me diste, poderoso,
75 lo que tu mano costumbra!
De peligro me libraste
este cuerpo atribulado
porque Tú, Señor, miraste
no aver razón que baste
80 a morir desesperado.

En tus gracias y loor
yo fallé siempre amparo,
porque Tú, Dios, mi Señor,
eres el remediador
85 de mi triste desamparo.
Bien oíste mis gemidos,
tan llegados a la muerte,
quexarse con alaridos
a ti, luz de los perdidos,
90 de su desastrada muerte.

¡Oh mano tan gloriosa,
vero cetro, gran minero,
Tú mi alma congoxosa
libraste de ser penosa
95 fasta el fin postrimero!
¡Oh donzella mensagera
del remedio de mi vida,
a mis glorias compañera
de mi alma lastimera,
100 vencedora no vencida!

Quando más embevecido y contento el muy leal amador estava en su dulce sueño, llegó a donde él durmía su escudero Locindo, y a grandes bozes le dixo: —¡Despierta, despierta, mi señor, que la donzella de tu remedio es llegada!—.

11. Cap. LX⁸⁴

F. CX v.⁸⁵: El enano dexando en esta ora el governalle, puso ante Riramón una hermosa viuela e bolvióse a su lugar. Y el Cavallero del Dorado Halcón, aunque vida aquello, no quiso tañer, y la donzella le rogó tan ahincadamente, que lo uvo de hazer, e con las lágrimas en los ojos, cantando hizo esta canción:

	Escogió la desdicha mía	[f. CX v.]
	tormenta, bravos temores,	
	porque mis males mayores	
	nunca tengan alegría.	
5	En las olas de mudança	
	navegando con temor,	
	contrarias penas d'amor	
	me guían con esperança.	
	Mas la gran desdicha mía,	
10	no cansada de dolores,	
	ame dado las mayores	
	angustias de que solía.	

Y no parando, en aquello dixo: –Muy grandes son las ansias que sostengo por vós, mi señora Daribea, graves son las cuitas que sin vos passo, crecidos son los tormentos que posseo, la vida que passo es mortal, mi pena es cruel, el remedio está muy lexos, el penar es muy cercano.

⁸⁴ Riramón, hermano de Clarián, va a rescatar a la princesa Daribea del jayán Agrimante, que la ha secuestrado y encerrado en una torre. A petición del enano que gobierna la nave y, sobre todo, ante los ruegos de la donzella que los acompaña, el caballero canta esta canción acompañado de una vihuela, y continúa luego su lamento en prosa. Su expresión desalentada utiliza la metáfora de la tormenta como reflejo de la aventura: así como las olas le impiden alcanzar la orilla, donde se encuentra su amada, del mismo modo su pasión amorosa le produce un movimiento que va del temor a la esperanza y le induce un sufrimiento que asume como muestra de lealtad a la dama.

⁸⁵ En la edición manejada, *CIX v.*

12. Cap. Sesenta y siete⁸⁶

F. CXXII r.: Pues como la mañana vino, ya que quería cavalgar en su cavallero, vido por entre las ramas un cavallero todo armado de unas armas celestes que bien parecía en su cavallo, que venía diziendo lo siguiente:

	Tiempo fue que yo andava	[f. CXXII r.]
	no muriendo como bivo,	
	pues quien me hizo captivo	
	de quien libre me hallava,	
5	tiempo fue que no estava;	
	lleno de contentamiento	
	y sin padecer tormento,	
	limpio, libre me gozava.	
	Mas Amor, qu'es poderoso,	
10	por me mostrar lo que pudo,	
	con su arco muy sañudo	
	hirió mi triste reposo.	
	Hiriome muy doloroso	
	de tal suerte e de talión	
15	que llora mi corazón	
	su cuita, mal congoxoso.	
	Lloran mis cinco sentidos	
	su lastimado tormento,	
	maldigo mi nascimiento	
20	con bozes graves, gemidos,	
	mis sospiros, aborridos	
	de su quejar lastimero,	
	aborrescen lo que espero	

⁸⁶ Lindián, enamorado de Leonistela, lucha con Belambel, un caballero poeta que menosprecia en su canto a otros amadores. Es una variante del reto del caballero, bien conocido por don Quijote, que afirma ser su amada la más hermosa del mundo.

dando fuertes alaridos.

13. Cap. LXXI⁸⁷

Fol. CXXIX v.: Mirando por entre aquellas sombrosas ramas, vido al vencido amor que con grande fatiga estava gimiendo, lamentando su dolor, y maravillado de su disformidad y magrez vido que, dando un muy doloroso suspiro, dixo:

Compara su pena con la de Hierusalem

[f. CXXIX v.]

5 ¿Cómo estás desamparado,
solo, triste, sin membraça,
por crueza condenado,
de dolor acompañado,
carecido d'esperança?
Hecho estás como biudo,
sin amparo de ninguno,
de tus glorias muy desnudo,
10 por sobrar quien esto pudo
tienes llorado consuno.

15 Tú, príncipe muy excelente,
está fecho tributario,
llanto hazed deferente
clamando no ser presente
la causa de su desvarío;
grita siempre, noche y día,
por no ver quién lo consuele,
diziendo sin alegría:
«Triste es el ánima mía

[f. CXXX r.]

⁸⁷ Al igual que ocurrirá luego en la novela pastoril, las quejas del enamorado son escuchadas en secreto por quienes asisten escondidos en la espesura al desahogo lírico. Destaca la mención a Macías, ejemplo de poeta enamorado entres sus correligionarios.

20 pues mi mal tan mal te duele».

 ¡Oh, cómo te veo estar
 sola, llorando tu pena,
 apriessa y no de vagar,
 tus fuerças veo entrar
25 por quien mi dolor te ordena!
 Tú no puedes reffuir
 tal combate temeroso,
 pues comiença tu dezir
 desespere mi bivar
30 de jamás fallar reposo.

 Tus entrañas abrasadas
 están llenas d'amargura;
 tus desdichas lastimadas
 de plañir sus malas fadas
35 ya me tienen sin figura.
 El cuerpo, triste gimiendo,
 se maldize cada ora;
 la muerte antes queriendo
 que bivar, nunca sintiendo
40 piedad en vós señora.

 Los ojos tristes llorando
 porque fueron causadores
 del mal que tengo amando
 nunca cesan lamentando
45 de mostrarme sus clamores.
 La fe que vós desdeñastes
 está más firme que vós
 en el mal que le buscastes;
 pues así la desterrastes,
50 juzgue Dios entre los dos.

¡O, cuánto mejor me fuera
no sentir lo que yo siento
por no ver la lastimera
cuita con que desespera
55 mi vida con tal tormento!
¡Y más sano si muriera
al tiempo de mi nascer,
que no ver de tal manera
quemarme ‘nesta hoguera
60 y no me poder valer!

Mis fuerças son destruidas,
mis plazerres son gastados,
mis llagas son doloridas,
mis passiones convertidas
65 en llantos desesperados.
Oíd vós, amadores,
a qué punto soy venido,
mirad si nunca dolores
fueron tales ni mayores
70 contra un triste vencido.

Aplica

¡Oh Macías, muy perfecto
amador, sin lis ni falla,
por los poetas electo
de mí, el menos discreto,
75 es oída tu batalla!
Aunque tú fuiste dino,
de renombre muy ufano,
quien mirare con buen tino
mi temeroso camino,
80 la gloria d’amores gano.

¡O, camino de pasión,

nuevas de tanta tristura!
¡O, dolorosa sazón,
venida es perdición
85 por mi fuerte desventura!
Cúmplense las profecías
que sinaron⁸⁸ los mis fados,
que lloraría los días
de mis daños, mis porfías,
90 más que todos los passados.

Y no encalmando en sus males por lo que avía dicho, creció más su pena con la congoxa que le quedava, assí que con el llorar no hazía pago lamentando su passión, que assí dava bozes como desatinado.

14. Cap. LXXVII⁸⁹

a) [F. CXLIII v.] Una imagen de cobre plateada que mostrava ser un hermoso y muy apuesto cavallero, el qual en el lado derecho tenía un rétulo con unas letras que dezían:

Esta es brava congoxa,
que muriendo no m'afloxa.

En la mano derecha tenía este apuesto cavallero una lança muy aguda, sin otras armas, con un hermoso pendón amarillo.

b) [F. CXLV r.]⁹⁰ «Vido que de nuevo sus lloros començava, haziendo grave duelo publicando abiertamente sus quexas, y de quando en quando, echava de sus feridas entrañas unos sospiros embueltos con tanta congoxa que a los no presos de amor fiziera quebrar de dolor, quanto más aquellos que

⁸⁸ En la edición manejada, *dinaron*.

⁸⁹ Este grupo de letras (composiciones 14 y 15), ligadas a las invenciones escultóricas o visuales, aparecen en las aventuras de la Casa del Vencimiento. Muy comunes en la época, son una muestra del gusto por las ingeniosidades que conjugan un alma literaria con la divisa o emblema.

⁹⁰ No hay folio CXLIV.

tan metidos en el querer estaban como Floramante. Y prosiguiendo en su pasión, dixo d'esta manera»:

Sufriendo pena tan fuerte
escusado es el bivir [f. CXL r.]⁹¹
pues la vida es el morir.

No poniendo jamás silencio el congoxoso caballero en su suerte, lamentar dizía con una boz trocada y afligida.

15. Cap. LXXIX

F. CXLVI v.: Vido encima de un estrado un vestiglo muy grande, todo dorado, con una espada muy ancha en su derecha, y por medio de sus pechos tenía una saeta atravessada; y el vestiglo, mostrando grave dolor, tenía la mano siniestra en la saeta, como que la quería sacar. Junto con él estava otra imagen de alambre, que por de fuera mostrava ser más negra que carbón, salvo que tenía en medio de sus pechos un pergamino blanco con letras griegas de decían:

Este es grave dolor, [f. CXLVI v.]
porqu'es mi mal el mayor.

¡Santa María, valme! –dijo Folamante–, ¿qué puede ser esto que no lo puede entender de más si soy engañado que yo no puedo saber ni alcançar de qué manera esta aventura tiene de aver cabo?

⁹¹ No hay folio CXLIII, pasa del CXLIII al CXLV.

16. Cap. LXXXI⁹²

F. CLII v.: Aquella noche durmieron en aquel fermoso enzinal, sin que pudiesen salir d'él. Y como Riramón se durmiese, Floramante, que despierto estava, embuelto en la gloria de su penar, oyó muy cerca de sí tañer muy dulcemente. E a poca de ora, cantando con mucha gracia, dixo assí:

Discreta, linda, loçana, [f. CLII v.]
hermosa, gentil y honesta,
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

5 Sois una flor escogida,
un armiñopreciado,
de nobleza sois dechado,
por salud de nós nacida.
¡O, gracia de donde mana
10 excelencia sin requesta!
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

—Más diría, señora mía, en vuestro favor, si ante vuestro fermoso vulto estuviese. Pero como en ausencia y en presencia todo sea uno, según mi querer, recibid la dicha canción como si ante vos la dixesse—.

⁹² La canción revela la presencia de otro personaje: Fenasalís, competidor de Floramante por el amor de Arminadora. Es Fenasalís quien dedica esta canción de alabanza a la princesa. La coincidencia de los caballeros desemboca en su lucha. Fenasalís pierde la vida. El conocimiento de este episodio, en el capítulo final, por parte de Arminadora, provocará el desenlace trágico de los amores del caballero Floramante.

17. Capítulo LXXXVII⁹³

Acordándose su vida y viendo la muerte dixo:

Con temeroso cuidado, [f. CLX v.]
sin plazer, con gran dolor
parto yo, triste amador,
de favor desesperado,
5 herido mortal d'amor.

¡Ay, Amor, lleno d'engaño,
falso, cruel, poderoso,
si tú me diste reposo,
fue por darme mayor daño
10 con tu sentir querelloso!
Mas ¡ay de mí, lastimado,
sin plazer, con gran dolor
que voy, leal amador,
de favor desesperado,
15 herido mortal d'amor!

Voy desesperado de toda esperanza de remedio, y la mayor certeza que conmigo llevo es el amargura de que voy cubierto [...].

⁹³ El capítulo final recoge la última canción del texto. Su función es la de resumir el ánimo del caballero, que quedará de este modo, en suspenso, hasta el próximo libro, ya que el rechazo final de su amada Arminadora lo llevará de nuevo por el camino de las aventuras lejos del reino de Numidia. Así lo profetiza el Sabio no Conocido, en las últimas palabras del capítulo, enviadas a Floramante con una carta en la que asegura que todos sus sufrimientos tendrán recompensa.

Poemas en los paratextos

Epígrafes⁹⁴

18. Capítulo LXXIII

- De cómo el emperador Clarián,
forçado por ruegos de una donzella,
usando virtud y clemencia con ella,
se va de su corte con triste afán. [f. CXXXIII v.]
- 5 Y de cómo llegados a Suplicián
sale un bravo jayán del castillo
perdón implorando, y quiero dezillo,
allí Leristela, conquista le dan.

19. Capítulo LXXV

- De cómo el buen cavallero amador [f. CXXXVI v.]
libró a su padre con ánimo puro,
passando las fuerças muy fuerte seguro,
con mucho estruendo, espanto mayor.
- 5 Y de cómo partido el emperador,
una aventura lo hace penar
y dándole cima el fuerte sin par
a Colonia se va con mucho favor.

20. Capítulo LXXVI

- De cómo el nieto del rey de Panonia, [f. CXXXIX r.]
andando buscando las aventuras,
halló en el monte de las espessuras,
ferido de muerte, al rey de Polonia.

⁹⁴ Los cuatro epígrafes mantienen como función primaria la de introducir la *variatio* poética en los comienzos de capítulo. Van escritos en coplas de arte mayor para adaptarse al tono elevado propio de temas graves. Remiten a la tradición instaurada por las *Sergas de Esplandián*.

5 Y cómo trayendo su cuerpo en Colonia,
descubre sus quejas Leonistela,
la qual se razonó con él sin cautela
y assí lo despide sin más cerimonia.

21. Capítulo LXXXVII

De cómo partido el buen Floramante
de aquella señora qu'él tanto quería
con su escudero, sin más compañía,
se va por las mares con triste semblante.
¡O, mal de Cupido, cruel tribulante!,
¿por qué consientes que muera tal rayo,
con pena terrible, con fuerte desmayo?
¡O, bélica fuerça, socorre al amante!

22. Composición de cierre⁹⁵

El trasladador comienza invocando

[f. CLXII v.]

Pregone la fama con trompa sonante,
Justino retumbe con cuerno tridente,

⁹⁵ La última composición se muestra deudora de las coplas finales del *Primaleón*, a su vez dependientes de la tradición instaurada por Alonso de Proaza en la *Celestina* y en las *Sergas de Esplandián*. Fijan el modelo de versos laudatorios que impera en los libros de caballerías de la primera mitad del XVI. Con ellas, ajustadas al prestigioso modelo métrico del arte mayor, se manifiesta la intención de promocionar y vender el libro, ponderando sus excelencias y las de su autor. Están distribuidas tipográficamente bajo once rúbricas que ordenan el contenido, sirven de guía de lectura y declaran la intención del autor (Cátedra: 1989, p. 154). Comienzan con la invocación que el «traductor» de la obra dirige a personajes mitológicos relacionados con la poesía y la música y que prosigue con la invocación a las musas. A continuación, introduce la referencia a la pluma a la vez que capta la benevolencia del público respecto a la obra escrita, utilizando el tópico de falsa modestia, antepuesto a la alabanza hiperbólica del destinatario de la obra. La apelación al lector, en la siguiente estrofa, avisa del fin didáctico y refiere los componentes del libro (tratado de armas y amores); alude así al estilo elevado que corresponde a la categoría eminente de la persona a la que va dedicado el libro. Trata en las dos estrofas siguientes aspectos de la composición de la obra, que se define cuidada y esmerada para defenderla de los detractores. A ello sigue dedicatoria al monarca en dos estrofas de hiperbólica alabanza. Las coplas concluyen con un broche que pone freno metafóricamente a la escritura y capta de nuevo la benevolencia del lector para terminar con una oración a la Virgen y concluir así la obra dando gracias a Dios.

Nectuno publique con boz eminente,
Calíope, la musa, aquí se levante,
5 Apolo y su arpa salgan delante,
David con su cítara endulce el sentido,
miliflua serena aduerma el oído,
en vigüela d'Orfeo, mi metro se cante.

Prosigue la invocación

10 El dulce murmureo que causa los saltos
d'aguas corrientes por muy verdes prados,
sabrosos sonidos de vientos templados
ferientes en fojas de álamos altos,
suaves cantares de néctar no faltos
15 de Procne⁹⁶, calandria, y más Filomena
publiquen mi verso con boz tan amena
que buelvan oyentes fechos esmalto.

Introducción y alaba comparando

Dardillo de plomo en armas d'azero,
embota, dispunta y no haze mella,
puesto ante Febo sola una estrella
20 su lumbré se eclipsa⁹⁷ muy por entero.
Estilo tan baxo, tan boto y grossero
ante vós, el más alto de altos, la cumbre,
que puede aclarar con su poca lumbré
que confuso de sí no quede primero.

Prosigue

25 Recelando caer, me paro y me quedo,
no porque no tenga bien do subir,
pero viendo mi necio y rudo escrevir,

⁹⁶ En la edición manejada, *preomne*.

⁹⁷ En la edición manejada, *ecliusa*.

faltando el saber, me sobre el miedo.
Crece el empacho, mengua el denuedo;
30 las mares son altas, yo mal nadador,
que si vuestra alteza no alarga el favor,
al entrar del orilla, nadar no puedo.

Al lector

Oye, lector, con sobra de zelo;
mira y relee aqueste tratado
35 de armas, amores, assí matizado,
no menos qu'estrellas están en el cielo.
Jamás nunca vimos debaxo tal velo
estilo tan dulce assí razonando,
ni menos tratado tan bien dedicado
40 jamás pareció encima del suelo.

Declara la costumbre que guardaron los sabios passados

[f. CLXIII]

Costumbre guardaron los sabios passados
jamás mostrar obra sin ser endereçada,
porque muchas vezes temor del espada
pone silencio en los más deslenguados.
45 Assí que, grosseros, que son mal criados,
y más los agudos que an lenguas malas,
viendo esta obra debaxo de alas,
de puro temor se queden callados.

Aplica

Assí fazer quiso el nuestro poeta,
50 puesto que fuesse su obra esmerada
mas quiso dorar la plata cendrada
con rayos diáfanos de exelsa cometa;
porque assí fuesse en todo perfecta,
que en sí no mostrasse risco ni marcha,
55 mengua ni sobra, pesadumbre ni tacha,

cubierta con lumbre de tan alto planeta.

A su alteza encoméndale la obra

Beato en la tierra, signato en el cielo,
preclaríssimo príncipe, digno loor,
reciba el presente del leal servidor,
60 pues a vós se ofrecen con sobra de zelo.
A vós y no a otro, pues sois en el suelo
díafono norte, suprema cometa,
estrella crinante, fulgente planeta,
de pobres cubierta, de tristes consuelo.

Prosigue alabando

65 Reproche de vicios, de virtudes armario,
de dueñas, donzellas, de todos cubierta,
firme liança sin lis ni rehierta,
de ti Lusitania, gentil enxemplario;
amparo del pueblo, real relicario,
70 a do se conservan los altos secretos,
prudente consejo de sanctos decretos,
de toda niquicia muy fuerte contrario.

Concluye

El sello pongamos, d'aquí no pasemos,
paremos la barca, no vamos al hondo,
75 qu'el piélagos es grande y yo me confondo
sin áncoras, velas, e xarcias ni remos.
Y pues es necedad buscar ríos estremos
do jamás no se falla principio ni cabo,
otros alaben, que yo no alabo,
80 por solo lo dicho inojos postremos.

Oh tú que al orbe feziste y plasmaste,
tú que a las Parcas les diste su ser,
a Cloto la rueca, a Laquesis torcer,

85 a [A]tropos cuchillo cortar le mandaste,
tú que a Nímime la vida alargaste,
tú que escogiste al perseguidor,
alarga la vida del nuestro señor,
pues tantas virtudes en él tú criaste.

Oración final a nuestra Señora

90 Rutilante rayo de suma sapiencia,
ebúrneo lecho a do Dios aclinó,
artesa de jaspe a do se amassó,
humano conjunto, con sola una essencia,
mucho suplico a tu grande clemencia
seas la guarda del nuestro mayor,
95 estiende tu gracia y dale favor
y sea abastado de tu providencia.

Laus deo.

§

Bibliografía citada

- Beltrán Pepió, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- , *Poesía española. Vol. 2, Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Bognolo, Anna, «Poesía de cancionero y poesía italianizante en los libros de caballerías. Entre Feliciano de Silva y Pedro de la Sierra», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, ed. Andrea Zinato y Paola Bellomi, Pavía, Ibis, 2018, pp. 19-39.
- Bleuca, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo xvi», *Sobre la poesía de la Edad de Oro: Ensayo y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.
- Brandenberger, Tobias, *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum, 2012.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- Del Río Noguerras, Alberto, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 73-80.
- , «La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556)», en *e-Spania* [en línea], 13 de junio de 2012, consultado el 25 de junio de 2012. URL: <http://e-spania.revues.org/21208>; DOI 10.4000/e-spania.21208
- Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- Eisenberg, Daniel, y Marín Pina, M.^a Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Gómez Redondo, Fernando, «El «adónico doblado» y el verso de arte mayor», en *Revista de literatura medieval*, n.º 25, 2013, pp. 45-85.

- Guijarro Ceballos, Javier, «El ciclo de *Clarián de Landanís* (1518-1522-1524-1550)», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269.
- , *Floramante de Colonia (parte II de Clarian de Landanís)*, de Jerónimo López: *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- , «El ciclo de los Clarianes. Un ejemplo de literatura cíclica: el encantamiento de don Clarián de Landanís», en *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dirs. Javier Gómez-Montero, Bernhard König; ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 327-353.
- Lacarra, María Jesús «Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 369-379.
- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- , «Poesía de cancionero y poesía latinizante», en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 213-239.
- Lázaro Carreter, Fernando, «La poética del arte mayor castellano» en *Estudios de poética: La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 75-111.
- López, Jerónimo, *Clarián de Landanís. Aquí comienza la segunda parte del muy noble y esforçado cauallero don Clarian de landanis en la qual se tratan las muy grandes cauallerias y nombrados hechos de su hijo Florãmate de Colo~na y de otros muy preciados caualleros*, Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «El tópico de la falsa traducción en los *libros de caballerías* españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 541-548.
- , «Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías» en *Actes del X Congres Internacional de L'associació Hispánica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol II, pp. 1057-1066.

- , «Libros de caballerías castellanos» en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional española, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2009, pp. 163-194.
- , «Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas» en *Le commencement en perspective: l'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen âge et du Siècle d'or*, ed. Pierre Darnis, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, pp. 137-148.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1978.
- Quilis, Antonio, *Métrica española* (2.^a ed.), Madrid, Editorial Alcalá, Col. Aula Magna, n.º 20, 1973.
- Ramos, Rafael, «Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías», en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 121-144.
- Rey, Pepe, «Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI: Ávila, mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100.
- Roubaud, Sylvia, «Calas en la narrativa caballerescas renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.
- Sarmati, Elisabetta, «El componente poético en los libros de caballerías. El caso del *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas» en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 277-298.
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad de Durham, 1981.