

## EL GÉNERO POPULAR DE LOS GOIGS Y JOAN ROÍS DE CORELLA: LA VIDA DE LA SACRATÍSSIMA VERGE MARIA Y LA ORACIÓ

Josep Lluís Martos  
Universitat d'Alacant

La obra poética de Joan Roís de Corella consta de dieciocho composiciones únicamente, si no computamos las que aparecen incardinadas en sus obras en prosa<sup>1</sup>. De aquéllas, sólo tres son piezas religiosas: *La vida de la sacratíssima verge Maria, mare de Déu, senyora nostra en cobles de rims strams* (=Vida de la sacratíssima verge Maria), la *Oració a la senyora nostra, tenint son fill, Déu Jesús, en la falda, devallat de la creu* (=Oració) y la *Resposta de mestre Corella, ab rims estrams, en laor de la verge Maria, tirant a la joia*. No obstante, esta última composición está conformada a partir de versos extraídos del primero de los poemas mencionados<sup>2</sup>, con tal de adaptarse a las normas del certamen mariano en el que fue presentada por Corella y que dio lugar al primer incunable de la Península Ibérica: *Les trobes en lahors de la verge Maria*, im-

<sup>1</sup> La única edición crítica de la obra poética de Roís de Corella con que contamos hoy es la de Miquel i Planas, *Obres de J. Roiç de Corella* (Barcelona: 1913), con la salvedad de que se realizó antes del descubrimiento por parte de Pere Bohigas en 1926 del llamado *Còdex de Cambridge* (Trinity College of Cambridge MS R.14.17), que contiene dos composiciones inéditas y otras tres que aparecen ya en el *Cançoner de Maïans* (Biblioteca Universitària de València MS 728). Cf. Pere Bohigas, *Sobre manuscrits i biblioteques* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985) pp. 37-42; Josep Lluís Martos, "El *Còdex de Cambridge* del Trinity College, R. 14. 17 (X<sup>2</sup>): descripció i estudi", *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Castellón 22-26 de setembre de 1997)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, en prensa); Josep Lluís Martos, "El *Cançoner de Maïans* (BUV ms 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella", *Miscel·lània Arthur Terry* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, en prensa). En estos momentos, sin embargo, preparo la edición crítica de todas las composiciones poéticas de Roís de Corella —realizada por primera vez— para la serie *Papers of Medieval Hispanic Research Seminar*, dirigida por el Dr. Alan Deyermond, a partir de la cual cito en este estudio dichos textos.

<sup>2</sup> Miquel i Planas, *Obres de J. Roiç de Corella*, pp. 403-405, marca con cursiva todo lo que considera una intertextualidad —quizás, incluso, con un exceso de celo, ya que se refiere también a palabras aisladas, como, por ejemplo, *vós* o *Déu* o a sintagmas muy breves.

preso en Valencia en 1474<sup>3</sup>. Así, pues, de los poemas religiosos de Corella, sólo se conservan en versión manuscrita la *Vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració*, que aparecen en los ff. 130r-133v y en los ff. 134r-135r del *Cançoner de Maians*<sup>4</sup>. La relación entre ambos textos es evidente desde perspectivas temáticas y ecdóticas, pero la crítica nunca ha marcado los límites de ésta. Considero que ambas composiciones forman una unidad y la argumentación de esta tesis es el objetivo último de este trabajo: un objetivo que se fundamenta, aparte de las premisas temáticas y crítico-textuales, en la exposición que sigue respecto de la importancia de un género de poesía popular propiamente catalán y con una impresionante aceptación a lo largo del fin de la Edad Media y durante toda la Edad Moderna: me refiero a los *goigs*<sup>5</sup>.

El estudio de la poesía popular catalana ha sido bastante discreto y nació de la mano de tres de los intelectuales más representativos de la *Renaixença* catalana del siglo XIX<sup>6</sup>: Pau Piferrer, Manuel Milà i Fontanals y Marià Aguiló i Fuster, que hacia el 1835 comenzaron a recopilar cantos populares<sup>7</sup>. Si bien el primero vio truncada su empresa por una muerte temprana, los otros dos publicaron una obra que sigue siendo fundamental para el estudio de la poesía popular. Milà i Fontanals publicó por primera vez una colección de cantos populares en catalán en 1853 y casi treinta años después editó una recopilación de romances catalanes<sup>8</sup>. Marià Aguiló, por su parte, publicó una amplia muestra de baladas populares catalanas<sup>9</sup>. Asimismo, el siglo XIX nos ofrece otra edición fundamental de poesía popular y sus melodías correspondientes, realizada por uno de los eruditos más importantes del fin de siglo pasado, Francesc Pelai Briz, y por el músico Candi Candi<sup>10</sup>.

Ya en el siglo XX, destaca el interés de Aureli Capmany por esta poesía<sup>11</sup>. Sin embargo, la empresa más ambiciosa de este siglo es la *Obra del cançoner popular de Catalunya*, encomendada al *Orfeó Català*, cuya tarea sistemática de recogida de canciones populares catalanas de toda índole empezó en 1922 y dio lugar a tres volúmenes<sup>12</sup>. Esta obra magna de la poesía popular catalana fue reemprendida por Josep Massó i

<sup>3</sup> La edición es de Manuel Sanchis Guarner, *Les trobes en lahors de la verge Maria* (Valencia: Vicent García Editors S. A, 1979).

<sup>4</sup> Asimismo, la *Vida de la sacratíssima verge Maria* se conserva en dos testimonios impresos, las ediciones de *Lo primer del Cartoxà* (Valencia 1496 y Barcelona 1518), y la *Oració* en cinco, con lo que se convierte en el texto corellano con más versiones conservadas, lo que evidencia su pronta difusión: los dos incunables editados en 1495 en Valencia y la edición de 1513, también de Valencia, de *Lo quart del Cartoxà*, así como las dos ediciones conservadas de *Lo passí en cobles* (Valencia 1493 y 1518).

<sup>5</sup> El estudio y la edición más importantes de poemas de este género realizados hasta ahora es el de Dominique de Courcelles, *L'écriture dans la pensée de la mort en Catalogne* (París: École des Chartes, 1992).

<sup>6</sup> Para el interés por la poesía popular catalana durante la *Renaixença*, Cf. Massó i Muntaner, "La poesia popular i la Renaixença", *Caplletra* 5 (1989) pp. 51-71.

<sup>7</sup> *Cançoner popular català*, ed. Pere Bohigas, 2 vols. (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983) 1, p. 17.

<sup>8</sup> Manuel Milà i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (Barcelona: 1853); Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales* (Barcelona: 1882).

<sup>9</sup> Marià Aguiló i Fuster, *Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques* (Barcelona: 1893).

<sup>10</sup> Francesc Pelai Briz y Candi Candi, *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, 5 vols. (Barcelona: 1866-1877).

<sup>11</sup> Aureli Capmany, *Cançoner popular català* (Barcelona: 1901-1913).

<sup>12</sup> *Obra del cançoner popular de Catalunya*, 3 vols., ed. Orfeó Català (Barcelona: 1926-1929).

Muntaner, cuyo trabajo ya ha dado sus primeros frutos editoriales<sup>13</sup>. Además de la importante labor de este investigador, es de honor destacar la obra crítica, fundamentalmente, de Josep Romeu i Figueras, centrada en el estudio de la cultura popular y, con más énfasis, de la poesía popular<sup>14</sup>.

Martí de Riquer define la poesía popular como aquella que conocían desde los grandes señores a los pastores de la montaña, que no era copiada quizás por indigna de serlo, quizás porque no era necesario, ya que se transmitía oralmente sin ningún problema<sup>15</sup>. La poesía popular, a pesar de ser anónima, fue compuesta por un autor concreto, docto o no. Cuando la composición agrada al pueblo, como colectividad, éste se adueña de la creación literaria y la transmite, “amb canvis i variants, escurçant-la o allargant-la, refent o estraferent els versos, acomodant-la a noves situacions. És el fenomen de la tradicionalitat necessari perquè una peça popular pervisqui, de vegades segles”<sup>16</sup>. Se hubo de

<sup>13</sup> Josep Massó i Muntaner, “L’Obra del Cançoner Popular Català, avui”, *Llengua & Literatura* 5 (1994) pp. 739-751; Josep Massó i Muntaner, “L’arxiu de l’Obra del Cançoner Popular Català”, *Revista de Catalunya* 94 (1995) pp. 123-126; Massó i Muntaner, *Inventari de l’arxiu de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, 4 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994); Josep Massó i Muntaner, *Història de l’Obra del Cançoner i complement a l’inventari de l’Arxiu*, 5 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995); Massó i Muntaner, *Història de l’Obra del Cançoner i complement a l’inventari de l’Arxiu*, 6 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1996); Massó i Muntaner, *Història de l’Obra del Cançoner i complement a l’inventari de l’Arxiu*, 7 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997); Massó i Muntaner, *Història de l’Obra del Cançoner i complement a l’inventari de l’Arxiu*, 8 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, en prensa).

<sup>14</sup> Para un listado bibliográfico de la obra de ambos -irreproducible aquí por lo extenso-, ved el que ellos mismos elaboraron para Jenny Brumme, *Repertori de Catalanòfils*, 4 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998) pp. 315-329 y Brumme, *Repertori de Catalanòfils*, 5, pp. 75-90.

<sup>15</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 11 vols. (Barcelona: Ariel, 1985<sup>4</sup> [1ª edición: 1964]) 4, p. 387.

<sup>16</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 4, p. 387. A partir de estas definiciones, Josep Romeu i Figueras, *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Biblioteca Serra d’Or, 125 (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993) pp. 7-8 delimita semánticamente el término de *poesia popular* así: “Aquella poesia que és acceptada realment per la col·lectivitat, que compleix una funció múltiple i que és perpetuada sincrònicament i al llarg de les generacions de receptors i alhora transmissors per tradició oral. Una poesia, altrament, que en la seva activitat transmissora modifica i redueix profundament els textos fins a l’esquema i el nervi del missatge, mitjançant amputacions i reduccions profundes i canvis lingüístics i expressius, que coneixem amb la designació acceptada de variants, per les quals els textos, tot i contenir sempre el mateix missatge, el manifesten diferentment, a causa de la intervenció continuada i creativa de la col·lectivitat o el grup, aquest procés conduït a l’anonimat de la peça transmesa, sigui quin sigui l’autor que la creà, molt aviat oblidat”. Y esta definició la estableix Romeu i Figueras, *Estudis de lírica popular*, p. 9, en oposició a la etiqueta “tradicional” de la escola castellana per a esta misma poesia: “L’escola castellana designa per tradicional aquesta poesia, diferentment de la denominació de popular acceptada generalment arreu del món. Cal pensar, però, que també en la poesia culta existeix una tradició, una tradició d’escriptura i àdhuc, en certa manera, també oral dins determinades ocasions de transmissió lectoral del missatge. La qualificació de tradicional en aquest sentit és ambigua i imprecisa. Tanmateix, atès que existeix un tipus de tradicionalitat popular innegable i ja establertes les característiques distintives de la poesia popular, podria mantenir-se tal designació per a expressar la naturalesa d’aquells productes poètics que imiten o recreen els populars i que devem a autors cultes més o menys preparats, sensibles a la popularitat lírica”. Un año después de la publicación de este estudio, aparece un artículo sobre esta misma problemática producto también de Romeu i Figueras, “Lírica popular i lírica tradicional. Una precisió terminològica”, *Revista d’Enologia de Catalunya* 5 (1994) pp. 110-115. Así, pues, prefiero seguir la norma catalana por lo que respecta a esta cuestión terminológica, principalmente por cuestiones de coherencia con la tradición crítico-literaria en la que se incardina el trabajo que ahora presento.

esperar hasta el siglo XVI para que se empezara a recopilar ampliamente por escrito<sup>17</sup>.

El cancionero popular catalán se ha ido nutriendo a lo largo de los siglos de composiciones de diferente índole temática. Martí de Riquer clasifica los poemas con mejor acogida en cinco géneros populares diferentes: los *goigs*, las *nadales* o canciones navideñas, las canciones religiosas, las canciones de bandolero y las corrandas y canciones de pandero<sup>18</sup>. Pere Bohigas<sup>19</sup>, sin embargo, presenta una catalogación genérica más amplia: canciones caballerescas y de aventuras, canciones legendarias, históricas y de bandoleros, canciones religiosas, canciones de ambiente moderno, canciones burlescas y satíricas y canciones de pandero, corrandas y canciones de cuna. Pero todos estos géneros de poesía popular no se formaron coetáneamente, sino que su aparición corresponde a diferentes épocas, establecidas ya por Milà i Fontanals<sup>20</sup>. Un primer momento sería aquél que, allá por los siglos XIV y XV, daría lugar a canciones con la ayuda de juglares que importaban tópicos y melodías de otros lugares, así como de poesías profanas cantadas por los visitantes de Montserrat, como demuestra el *Llibre vermell*. Una segunda época sería durante los siglos XVI y XVII, momento en el que los romances castellanos influirían ampliamente en la cultura popular catalana y la impregnarían de sus metros y de tópicos como el del prisionero, el del reconocimiento de hermanos en tierra de moros, etc. Por último, durante el siglo XVIII y los inicios del XIX aparecen las canciones de costumbres modernas y las de bandoleros, cuya datación se puede comprobar con la ayuda de referencias cronológicas inseridas o descripciones de la indumentaria.

Como hemos podido advertir, Riquer enunciaba, en primer lugar de su clasificación de géneros de poesía popular, precisamente aquella forma que es el centro de atención de este estudio: los *goigs*. Se trata del género popular del que más manifestaciones se han conservado: sólo en Catalunya podemos encontrar alrededor de treinta mil composiciones<sup>21</sup>. Desde principios del siglo XIV ya se encuentran transcritos poemas de temática religiosa que se corresponderían con el estrofismo de estas composiciones: la primera *dansa* religiosa conservada es el poema de Jaume II de Mallorca *Mayre de Déu e fylha*, de 1305 y muy poco posterior la *Ballada dels sets goyts de Nostre Dona en vulgar cathallan* que aparece recogida en el *Llibre vermell de Montserrat*<sup>22</sup>. Y si me refiero a la *dansa* trovadoresca o post-trovadoresca, es porque, ya a finales del siglo pasado,

<sup>17</sup> En este interés por la poesía popular catalana, muy probablemente influyó, además, la decadencia de la literatura culta por la castellanización de la corte y la ausencia de autores que escribieran en catalán, en el ámbito de influencia de ésta. Así, pues, la historia de la literatura catalana pasa por una Edad Moderna fundamentada en obras de carácter popular.

<sup>18</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 5, p. 250.

<sup>19</sup> Pere Bohigas, *Cançoner popular català*, 1983.

<sup>20</sup> Manuel Milà i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*.

<sup>21</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 5, p. 256.

La Biblioteca de Catalunya posee en la sala reservada a investigadores un fichero manual que únicamente cataloga *goigs*, ordenados por siglos y por advocaciones, de una utilidad, pues, indiscutible para todo aquel que quiera acercarse a este género y al tratamiento de tópicos concretos en las vidas de santos determinados.

<sup>22</sup> Sin embargo, Vicente Beltrán, "De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española* 64 (1984) p. 240, defiende el origen litúrgico de las estrofas con vuelta, así como su aparición, bajo diversas formas fijas -entre las que encontramos la *dansa*-, posteriormente, en el paso de los siglos XI y XII, muy probablemente en Occitania, desde donde "se extendió rápidamente a toda la Romania, emergiendo de la tradición oral al uso escrito primero en Francia y en el área del gallego-portugués y, desde mediados del siglo XIII, en toda la producción trovadoresca y postrovadoresca europea".

Manuel Milà i Fontanals estableció el estrofismo de este género poético como origen de la estructura de los *goigs*<sup>23</sup>. La *dansa* retomaba al final de cada estrofa algunos o todos los versos de la *tornada* inicial, creando así un estribillo, característica ésta que le presupone un éxito popular ineludible. Otro género de gran difusión fue la *balada*, que se diferencia de la *dansa* en el hecho de que incardina el estribillo dentro de la propia estrofa<sup>24</sup>.

El estrofismo de los *goigs* depende, así pues, de la *dansa*, en tanto que era, junto a la *balada*, un género que tenía una amplia aceptación en tierras catalanas y, asimismo, con unas características que favorecían su éxito popular<sup>25</sup>. Se produce una época de transición, durante la cual aparecen *danses* y *balades* de temática religiosa, cantos que invocaban los siete gozos terrenales de la Virgen María: la anunciación, el nacimiento de Cristo, la adoración de los Reyes Magos, la resurrección de Cristo, la ascensión, la venida del Espíritu Santo y la Asunción. Éstos formaban parte de la liturgia popular y se iban extendiendo con diferentes manifestaciones concretas de este mismo motivo temático, en el que se fundamentaba la aparición del género de los *goigs*, a partir del cual se conforma su nombre.

La palabra *goig* aparece prácticamente en todas las estrofas, ya que cada una se identificaba con un gozo terrenal concreto. De hecho, esto provocaba que los poemas contaran, normalmente, con siete estrofas. Éstas eran de seis u ocho versos, además de la *tornada* inicial y la final, de cuatro versos, todos heptasílabos —metro éste propio de la poesía popular catalana<sup>26</sup>. A pesar de todo, estas composiciones reciben en su origen el nombre genérico de *cobles*, es decir, estrofas dedicadas a cantar los gozos de María, que atendía al aspecto formal únicamente. El testimonio más antiguo que recoge la denominación de *goigs* es una composición impresa en Valencia en 1519: *Goigs dels sants metges Cosme i Damià*.

Desde una perspectiva temática, el género nace dedicado exclusivamente al canto de los siete gozos terrenales de la Virgen María, motivo éste que también podemos encontrar en autores de la literatura castellana, como Alfonso el Sabio, el arcipreste de Hita o el marqués de Santillana, pero sin llegar nunca a conformarse un tipo de composición determinado como en la literatura catalana<sup>27</sup>. Con el tiempo, se introduce en este género una variante temática como eran los gozos celestiales de la Virgen María: la Virgen es, después de Dios, la criatura más excelsa, es reina coronada y espejo de la divinidad, resplandece en el cielo más que el sol en la tierra, los santos la reconocen como madre del Salvador, su intercesión es siempre eficaz, se encuentra, llena de gloria,

<sup>23</sup> Milà i Fontanals, *Estudios sobre historia, lengua y literatura de Cataluña*, en *Obras Completas*, 3 (Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguier, 1890) p. 307, nota 1.

<sup>24</sup> Esta composición trovadoresca evoluciona en el ámbito popular hasta el punto que llega a identificarse con el canto narrativo, con la *cançión*, con *el romance*. Es muy fácil encontrar en la literatura catalana ejemplos de canciones populares que aparecen catalogadas como *baladas*, como muestra la *dansa* religiosa contenida en el *Llibre vermell de Montserrat*.

<sup>25</sup> V. Beltran, “De zéjeles y dansas”, p. 248, destaca que, “a pesar de su escasa estima por las formas popularizantes, los trovadores nos van a proporcionar la primera colección importante de estrofas con vuelta desde que, a mediados del siglo XIII, empieza a figurar la *dansa* en su repertorio. Conservamos un total de treinta, de las que diex son anónimas”.

<sup>26</sup> Respecto a la rima, la *tornada* inicial y final rimaban *abab* o *abba*, mientras que las estrofas centrales del poema, de seis u ocho versos, rimaban *ababcd* y *ababcdde*, con *retronxa*, es decir, que los versos *c* y *d* tenían la misma rima que los dos últimos de la *tornada* inicial. Por otro lado, ya en los siglos XVI y XVII empiezan a utilizarse versos más ágiles que el heptasílabo, como los pentasílabos y las codoladas.

<sup>27</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 5, p. 260.

al lado de la Trinidad y por encima de la jerarquía de los ángeles y, por último, su gloria no acabará nunca. Estos gozos celestiales representan, así pues, un segundo momento en la evolución del género de los *goigs*, pero no el último estadio, consistente en una generalización de las advocaciones, extendidas a advocaciones concretas de la Virgen y de los santos. Una vez que el estrofismo de la *dansa*, a finales del siglo xv y principios del xvi, se especializa en la canción de los gozos terrenales de la Virgen, en un primer momento, y después de los gozos celestiales, de representaciones concretas de ésta y de los santos, entonces podemos hablar ya de los *goigs* como género poético popular característico de la tradición catalana.

Es fundamental para la difusión de este género la aparición de la imprenta, ya que muy pronto empezaron a editarse los *goigs* con un formato muy característico: *in folio*, encabezado por la leyenda y el grabado que representa la imagen de la advocación, con el texto a dos columnas y una *oratio* final, normalmente en latín, y todo encerrado en una orla<sup>28</sup>. La publicación de estos poemas favoreció que esta tradición fuese ininterrumpida desde la Edad Media hasta nuestros días. De hecho, ésta es una de las razones que llevan a Martí de Riquer a calificar este género de *semi-popular*<sup>29</sup>. La otra residía en la pobreza de las tres o cuatro melodías conservadas que acompañaban estos textos, de gran espontaneidad, de movimiento alegre y ligero, que en muchas ocasiones recuerda el carácter modal de las melodías litúrgicas. Una misma tonada servía para multitud de *goigs*: “en principi, potser els goigs tenien cadascun la seva música pròpia, però això, o sigui, el fet que no s'hagi conservat, potser permet de dubtar que fossin autènticament populars”<sup>30</sup>. Entendidas ambas razones, es evidente que la aparición de la imprenta y la difusión del género hacia advocaciones concretas de la Virgen María y de otros santos, provocaba que estas composiciones se cantaran únicamente en los actos litúrgicos realizados en la festividad concreta de cada santo, lo que conllevaría una difusión popular más estéril. Sin embargo, no podemos negar que la gestación del género tiene profundas raíces populares. Aparecen poemas religiosos identificables con géneros de características populares como la *dansa* y la *balada*, que contenían un estribillo que se retomaba al final de cada estrofa. El heptasílabo, por otro lado, es el metro que caracteriza la poesía popular catalana. Y, por último, sería muy fácil decir que la difusión del género se fundamentó únicamente en la imprenta, ya que, al menos, los *Goigs de nostra senyora del Roser* nos han sido transmitidos por la memoria colectiva y, como es habitual en la poesía de carácter popular, a través de diferentes manifestaciones concretas<sup>31</sup>. En definitiva, el género de los *goigs* tiene unos orígenes populares indudables; sin embargo, alcanzó tremendo grado de fama, que, con el tiempo, se produjo un número tal de composiciones, que la memoria colectiva no era capaz de digerir y que no pasa-

<sup>28</sup> Esta estructura se conforma paulatinamente y es definitivamente fijada a mediados del siglo xvii.

<sup>29</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 5, p. 255.

<sup>30</sup> Martí de Riquer, Antoni Comas y Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, 5, p. 279.

<sup>31</sup> “Las variantes, como es sabido, constituyen una de las características definidoras del romance-ro y, en general, de toda la poesía popular de tradición y difusión oral [...]. Aun a pesar de que el carácter ritual conlleva una fosilización lingüística que, como en toda liturgia, exige la repetición de los términos exactos para conseguir los fines deseados, la implantación oral en su extensión geográfica y con el anonimato caracterizador produce bastante abundancia de variantes, de acuerdo con un principio central de toda poesía oral, agudamente establecido por Paul Zumthor, como recoge José María Díez Borque, “Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de poesía oral en los siglos de oro”, *Bulletin Hispanique* 87 (1985) pp. 51-52: ‘Dans toute pratique de la poésie orale, le rôle de l’exécutant compte plus que celui du ou des compositeurs’. Cf. este mismo estudio para la oración como género popular, junto a otras formas como los conjuros o los ensalmos.

ban de círculos concretos y parroquias determinadas. Era un género que inundaba la cultura catalana del siglo xv, con una difusión oral, en un principio, de las composiciones más antiguas, y manuscrita e impresa en las nuevas manifestaciones.

La Valencia del siglo xv era un caldo de cultivo para este tipo de piezas religiosas. Una de las manifestaciones más importantes respecto a este género es un cancionero manuscrito que editaron Raymond Foulché-Delbosc y Jaume Massó i Torrents<sup>32</sup>, bautizado por éstos como *Cançoner sagrat de vides de sants* y, muy probablemente, compuesto por el notario valenciano Miquel Ortigues. Tampoco es necesario ahora retomar los datos del amplio estudio de Antoni Ferrando sobre los certámenes poéticos de aquella época en la capital del Turia, fundamentalmente de carácter mariano<sup>33</sup>. El *Cartel* que convocaba uno de ellos, el que dio lugar al primer incunable de la Península Ibérica, fue compuesto, muy probablemente, por Bernat Fenollar, una de las figuras más importantes en el ámbito de las relaciones literarias de la Valencia de la segunda mitad de aquel siglo. Entre esas relaciones literarias estaba, evidentemente, Joan Roís de Corella, quien, muy probablemente a instancias de aquél, participó en dicho certamen con su *Resposta de mestre Corella, ab rims estrams, en laor de la verge Maria, tirant a la joia*. Esta obra, como he advertido previamente, es posterior a la *Vida de la sacratíssima verge Maria* y a la *Oració*, ya que se trata de una reelaboración de esta primera composición, marcada por las reglas de un certamen poético concreto.

Si nos acercamos a la tradición manuscrita de estos poemas, hay unos detalles arquitectónicos del *Cançoner de Maians* —el único cancionero de autor de Roís de Corella conservado— que me parecen fundamentales y que han pasado inadvertidos a la crítica. Ya advertí en otro contexto que este cancionero se encontraba ordenado desde una doble perspectiva<sup>34</sup>: respecto a la temática y a la forma en prosa o en verso. La intersección entre las prosas breves y los poemas se aligera gracias a la sección temático-religiosa, que abraza las últimas composiciones en prosa y las dos primeras en verso. Estos dos poemas religiosos son *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració*, que siempre se han considerado completamente independientes y, si acaso, relacionados únicamente desde una perspectiva temática general. No obstante, considero que hay una serie de argumentos que fundamentan mi tesis respecto al alto grado de unión de ambas composiciones.

En primer lugar, Corella practica con más asiduidad la hagiografía en prosa breve y, al menos<sup>35</sup>, se le conocen tres obras de este género. Una de ellas es *La vida de la gloriosa santa Anna*, conservada en dos cancioneros: el *Cançoner de Maians* (ff. 121v-129v) y el *Jardinet de orats* (ff. 1r-11r)<sup>36</sup>. Como se puede comprobar, el primero de éstos es el que contiene los dos textos poéticos objeto de este estudio. Y no sólo eso, sino que el texto hagiográfico de Santa Ana, precede inmediatamente *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració* en dicho códice. Sin embargo, este aspecto no sería

<sup>32</sup> *Cançoner sagrat de vides de sants (segle xv)*, ed. Raymond Foulché-Delbosc y Jaume Massó i Torrents (Barcelona: Societat Catalana de Bibliòfils, 1912).

<sup>33</sup> Antoni Ferrando Francés, *Els certàmens poètics valencians del s. XIV al XIX* (Valencia: Institut de Literatura i Estudis Filològics-Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 1983).

<sup>34</sup> J.L. Martos, "El *Cançoner de Maians* (BUV ms 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella".

<sup>35</sup> Creo tener datos suficientes para anunciar una cuarta composición hasta hoy totalmente inédita y no atribuida a Corella ni a ningún otro autor, cuya edición preparo en estos momentos y menciono por primera vez en este foro.

<sup>36</sup> Se conoce también un incunable de esta composición hagiográfica, editado en Valencia en 1485.

importante si no fuese porque *La vida de la gloriosa santa Anna*, redactada en prosa, concluye con una oración a ésta, que normalmente se ha incorporado como parte de la obra y no como un texto independiente. Pues bien, el *Cançoner de Maïans* presenta a continuación de esta composición en prosa de Santa Ana y de su correspondiente oración, un poema hagiográfico de la Virgen María, seguido de otro que es una oración a ésta, tal y como nos advierte, asimismo, su rúbrica. Así, pues, si la oración a Santa Ana forma parte de la obra dedicada a ésta, la oración en verso a la Virgen María tendría, igualmente, una dependencia muy estrecha con el texto hagiográfico en verso que la precede.

En segundo lugar, es fundamental el hecho de que Roís de Corella no sólo ha utilizado esta técnica en estas dos composiciones, sino que es habitual en otras obras. El *Triomf de les dones* se cierra con una oración a la Virgen María, invocándola en ayuda de las mujeres. Asimismo, es importante advertir que cada capítulo de la traducción corellana de *Lo Cartoxà* de Ludolfo de Sajonia concluye con una oración en prosa. Pero no sólo eso, sino que las diferentes ediciones de su cuarto y último volumen —o, lo que es lo mismo, toda la obra— concluye, precisamente, con la composición de la *Oració* a la Virgen María<sup>37</sup>.

En tercer lugar, además de Corella, otros autores de su círculo literario utilizan este mismo tópico arquitectónico en sus obras. Ya había establecido previamente su relación con Bernat Fenollar, una amistad literaria que, entre otras manifestaciones, se evidencia en el préstamo que realizó Corella a éste de uno de sus poemas más difundidos. Y no un poema cualquiera, sino, significativamente, la *Oració*. La obra de *Lo passí en cobles* —una obra compuesta por la *Istòria de la passió*, de Bernat Fenollar y Pere Martines y por la *Contemplació a Jesús crucificat*, de Bernat Fenollar y Joan Escrivà<sup>38</sup>— concluye con la *Oració* de Roís de Corella.

Estos tres argumentos son los que se pueden encontrar de manera implícita en la obra de Roís de Corella y en la de unos autores muy cercanos a éste, para justificar el empleo evidente de las oraciones como remate final de composiciones de un carácter más amplio. Pero esta técnica ha impregnado la obra de Corella, en particular, y el contexto literario de la Valencia del siglo xv, en general, muy probablemente, a partir de una influencia directa de un género poético popular. Es evidente, con todo lo argüido hasta ahora, que me refiero a los *goigs*.

Como he comentado anteriormente, este género nace a partir de un motivo temático prístino, como eran los gozos terrenales de la Virgen María. A excepción de cuatro estrofas introductorias sobre la niñez de ésta (vv. 1-32) y otras siete que exponen la vida de Jesucristo, principalmente la niñez y la muerte (vv. 89-144)<sup>39</sup>, el resto del poema expone, ordenadamente, los siete gozos terrenales de la Virgen María: la anunciación (vv. 33-48), el nacimiento de Cristo (vv. 58-80), la adoración de los Reyes Magos (vv. 81-88), la resurrección de Cristo (vv. 144-152), la ascensión (vv. 153-156), la venida del Espíritu Santo (vv. 157-168) y la asunción (vv. 169-184). Y esta posible influencia desde una perspectiva temática se produce en un contexto en el cual composiciones que cantan los gozos de la Virgen María son más que habituales, potenciadas por

<sup>37</sup> Tampoco se puede obviar otro dato clave: el hecho de que las diferentes ediciones de *Lo primer del Cartoxà* concluyen con *La vida de la sacratíssima verge Maria*.

<sup>38</sup> Marinela Garcia Sempere, *La Istòria de la passió, de Bernat Fenollar i Pere Martines i la Contemplació a Jesús crucificat, de Bernat Fenollar i Joan Escrivà. Estudi, edició i concordances* (Alicante: Universidad de Alicante, Tesis doctoral leída el 24 de setembre de 1997).

<sup>39</sup> Sin embargo, incluso estas estrofas dedicadas a la vida de Jesucristo toman la figura de la Virgen como eje central.

los certámenes marianos que se suceden en aquella época en Valencia. Asimismo, los *goigs* impregnan el ambiente de manera amplia, situación ésta que aparece evidenciada en el *Cançoner sagrat de vides de sants*, que recoge un total de cincuenta y nueve composiciones a diferentes advocaciones concretas de la Virgen y de santos. Considero que la influencia temática de este género popular de los *goigs*, a partir del motivo originario de los gozos terrenales de la Virgen, deja de ser una posibilidad para convertirse en un hecho fehaciente cuando se intensifica la aparición de los gozos al final de la composición, con la mención de los cuatro últimos:

[...]

- Aprés, del fust desclavat, en les faldes  
mort lo cobràs, besant les sues nafres,  
hi consentís al cavaller insigne  
148 qu-enbalsemat lo donàs al sepulcre.  
Mas al terç jorn, entrant dins vostra cambra,  
cobrat l'esfalt de vostre bell vericle,  
vos féu present de la noble desferra  
152 dels sants catius que portava del carçre.

- Ab aquest goig speràs lo triünfo,  
que sobre tots fon en lo cel gran festa,  
quand vostre fill, volant sobre los núvols,  
156 al cel pujà, mirant-ho lo seu poble.  
E no tardà al vostre sant collegi,  
tot flamejant, l'Esperit Sant trametre,  
portant-los foch d'amor axí encesa,  
160 que per Jesús la mort los era dolça.

- O, ver confort dels miserables òrfens!  
O, clar stel dels qui stan en tenebres!  
O, fort pilar hon tot lo món recolsa!  
164 O, bastiment de nostra santa Sgléya!  
Pregà-us lo fill romanguésseu maestra  
deu anys hi dos dels seus pubils apòstols.  
Axí vixqués en la ciutat perversa,  
168 regonexent de vostre fill les sendes.

- Ciutat de Déu, dels exellats refugi,  
quin goig tingués com vostre fill illustre  
tornà del cel, dient-vos: "cançellera  
172 de Parahís, veniu a la cadira!"  
La vostra mà tenint sobre lo muscle  
d'aquell gran Déu a qui pogués concebre,  
pujàs tan alt sobre les jerarchies,  
176 com los seraffs stan sobre los àngels.

- Vos acollís dins en los vérgens thàlems,  
peregrinant Déu en la nostra platja.  
Ell vos acull donant-vos tot lo ceptre  
180 de quand ha fet ab general imperi.  
Emperadriu, sieu a la part dreta,  
als vostres peus los seraffs per strado,  
ab cors pus clar que lum meridiana,  
184 mare de Déu, de Parahís lo fènix.

*Deo gracias*

Después del cuarto gozo de la Virgen —la resurrección de Cristo—, el primer verso de la estrofa siguiente se refiere a éste como tal, como *goig* —“Ab aquest goig speràs lo triüfno” (v. 153) —, lo que denota claramente la dependencia de *La vida de la sacratíssima verge Maria* respecto de esta tradición concreta. Sin embargo, la tradición de los *goigs* presenta otra característica que los define y que se va conformando a lo largo de los años. Todas las manifestaciones impresas de poemas de este género contienen en la parte inferior una *oratio* final en latín, que pasa a formar parte del texto en sí y de la liturgia, ya que se pronuncia a continuación de haber sido cantados. Esta técnica se acerca en esencia a la utilizada por Roís de Corella en la composición conjunta de *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració*, pero más aún lo hacen los *goigs* del *Cançoner sagrat de vides de sants*. Estos poemas presentan la estructura métrico-estrófica habitual de los *goigs*, pero añaden al final una oración, también en catalán, pero ya no con heptasílabos, sino escrita en decasílabos, con la cesura después de la cuarta sílaba:

#### Oració

O, excellent Egipciaqua digne,  
dels penidents molt triüfant bandera,  
vós, qui lo món, la carn y lo Maligne  
4      vencés vivint ab vida tan insigne,  
que recobràs la via verdadera!  
Puix ab Jhesús regnau tan excellida  
y sou per Ell de tantes virtuts plena,  
8      pregau per mi sa mercé infinida  
que-n aquest món repare yo ma vida  
ab tal virtut que yo jamés l'offena,  
perquè seguint les vostres santes vies,  
12     ver penident finixqua los meus dies.<sup>40</sup>

Si los textos impresos nos presentan un nivel elevado en la *oratio*, marcado por la lengua latina, las composiciones de este cancionero lo mantienen, a pesar del uso del vulgar, gracias a la utilización del metro culto catalán en la *oració*, en contraste claro con el resto de la composición. Si ponemos en paralelo cualquiera de estos poemas y la unidad que forman *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració*, resultan evidentes sus semblanzas y el hecho de que las composiciones de Corella no sólo forman una unidad, sino que ésta tiene su referente prístino en un género popular como el de los *goigs*, que impregna su contexto cultural ampliamente y que presenta un motivo temático y una estructura de los que claramente es deudor Joan Roís de Corella.

La impregnación de los poetas cultos por temas y esquemas métrico-estróficos de carácter popular es una evidencia más que demostrada —estudiada por Romeu i Figueras en el ámbito catalán<sup>41</sup>. Y Joan Roís de Corella no es una excepción, como he intentado demostrar a lo largo de este estudio. Pero me permitirán añadir un último argumento. Uno de sus quince poemas profanos, que aparece únicamente recogido en el *Cançoner de Maians* (f. 138v), es otra muestra clara de la impregnación de Corella respecto de la tradición popular:

<sup>40</sup> Esta oración pertenece a la primera de estas composiciones, que abre el cancionero, cuya advocación concreta es santa María Egipciaca. La edición es mía y forma parte de la edición completa de este poema y de un amplio estudio que realizo con Andrew M. Beresford y con M. Garcia Sempere.

<sup>41</sup> Romeu i Figueras, *Estudis de lírica popular*, 1993, pp. 11-36.

Ab los peus verts, los ulls e çelles negres,  
 pennatge blanch, hé vista una garça,  
 sola, sens par, de les altres esparça,  
 4 que del mirar mos ulls resten alegres.  
 Y al seu costat estava una smerla,  
 ab un tal gest les plomes hi lo lustre,  
 que no-s al món poeta tan illustre,  
 8 que pogués dir les lahors de tal perla.  
 Y ab dolça veu, per art ben acordada,  
 cant e tenor, cantaven tal balada:

“Del mal que pas no puch guarir,  
 12 si no-m mirau  
 ab los ulls tals, que pugua dir  
 que ja no us plau  
 que yo per vós haja morir.

16 Si muyr per vós, lavós creureu  
 l'amor que us port,  
 e no-s pot fer que no ploreu  
 la trista mort  
 20 d'aquell que ara no voleu.

Que-l mal que pas no-m pot jaquir,  
 si no girau  
 los vostres ulls, que-m vullen dir  
 24 que ja no us plau  
 que yo per vós haja morir”.

Como se puede comprobar, esta composición contiene un poema popular en su interior, presentado por una décima en decasílabos catalanes, con la estructura 4 + 6, es decir, el verso culto por excelencia de la tradición catalana. Al final de esta estrofa se nos advierte que el poema cantado por la garza y el mirlo es una *balada*, con un mismo estribillo que forma parte de la primera y la tercera estrofa: “que ja no us plau / que yo per vós haja morir”<sup>42</sup>.

En definitiva, Joan Roís de Corella no es ajeno en su obra a una tradición popular, ni en la poesía profana, ni en la religiosa. Respecto a esta última, *La vida de la sacratíssima verge Maria* y la *Oració* son dos composiciones que se han de relacionar necesariamente con el género de los *goigs*, de una difusión importantísima y que en un ambiente como la Valencia del siglo xv encuentra un contexto ideal para su producción a gran escala, a pesar de que, con esto, sacrifican en gran parte su difusión oral, una difusión oral indiscutible en su origen. Ambos poemas religiosos son deudores de los *goigs* en contenido y forma, por lo que, respecto a este último aspecto, es evidente que la *Oració* no es sino la adaptación de aquella plegaria final que encontramos en las diversas manifestaciones concretas del género popular mencionado. Así, pues, la tesis que propugno aquí, la unidad de ambas composiciones poéticas, se fundamenta, principalmente, en su dependencia del género poético de los *goigs*. No obstante, esta hipótesis se reafirma cuando comprobamos que Corella emplea esta misma técnica en otras de sus obras incluso utilizando en un momento determinado la misma *Oració* para concluir su traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia y prestándola a Bernat Fenollar para

<sup>42</sup> Y la repetición de éste en el interior de la estrofa era la característica que separaba este género de la *dansa*.

poner punto y final a *Lo passi en cobles*. Un punto y final que me permitiran poner a este estudio con la solemnidad que atorga, precisamente, la *Oració* de Joan Roís de Corella:

ORACIÓ A LA SENYORA NOSTRA, TENINT SON FILL, DÉU JESÚS,  
EN LA FALDA, DEVALLAT DE LA CREU

Ab plor tan gran que nostres pits abeura  
e greu dolor que'l nostre cor squinça,  
venim a vós, filla de Déu e mare,  
4 que nostra carn dels ossos se arranca  
hi-l sperit desija l'éser perdre,  
pensant que, mort per nostres greus delictes,  
ver Déu e hom, lo fill de Déu e vostre  
8 jau tot stés en vostres castes faldes.

Ab fonts de sanch regà lo verge strado  
hon, chich infant, lo bolcàs ab rialles,  
hi-ls vostres ulls stillen tan gran aygua,  
12 que pot lavar les sues cruels nafres,  
fent ab la sanch hun engüent e colliri,  
d'infinít preu, per levar-nos les taques  
que'l primer hom, com a vasall rebelle,  
16 nos ha causat, ensemps ab nostra culpa.

Lo vostre cor, partit ab fort scarpere,  
de gran dolor nos mostra tan greu plànyer,  
que-ls serafins, ensemps ab tots los àngels,  
20 mirant a vós planyent aprenen dolrre.  
Plany-se lo món cubert d'aspre cilici,  
crida lo sol, plorant ab cabells negres,  
e tots los cels, vestits de negra sarga,  
24 porten acorts al plant de vostra lengua.

"O fill, tot meu, ohïu a mi, que us parle,  
que-n lo dur pal haveu ohït lo ladre!  
Puix no voleu que de present yo muyra,  
28 stig-ab vós tancada-n lo sepulcre.  
Yo us acollí en lo meu verge ventre;  
ara, vós, fill, rebeu-me dins la tomba,  
que no's pot fer entre-ls vius yo converse,  
32 puix que, vós mort, és ja ma vida morta.

En major loch no penseu yo-m stenga  
del que vós, fill, pendreu dins en la pedra.  
Giten a mi primera en lo marbre,  
36 que no us és nou dormir en los meus braços.  
Cobrir-vos ha lo mantell qu-a mi cobre  
e, si no us par vos baste tal mortalla,  
la mia carn, que viu haveu vestida,  
40 no us sia greu que, mort, encara us cobra".

Mare de Déu, humil tostemps e verge,  
lum de aquest món, del cel luent carvoncle,  
mirra portam de nostra vid-amarga,  
44 dolent-nos fort com havem fet offensa  
a vostre fill, Déu e senyor benigne;

48       ensens tenim, que nostre cor perfuma,  
          que som contents se faça sacrifici  
          de nostra carn, si vostre fill ho mana.

52       E no gosam les nostres mans stendre  
          per a untar de vostre fill insigne  
          lo sagrat cors, mas preneu aquest bàlsem,  
          que sens temor nostra lengua·l confessa  
          redemptor Déu, a Déu plaent oferta,  
          qui, al terç jorn, trahent del fondo carçre  
56       los sants catius, lo veureu dins la cambra  
          més clarejant que·l sol alt en lo cercle.