

# Una serranilla en latín: la adaptación de un tipo de poesía iberorrománico en una elegía de Diogo Pires\*

Tobias LEUKER

## RESUMEN

El artículo presenta las dos redacciones de un poema que parece ser la única adaptación latina de la *Serranilla* iberorrománica. El autor del texto es el mayor poeta neolatino de fe hebrea, el portugués Diogo Pires (1517-1599). Muy probablemente, Pires escribió la primera versión de su poema en Ferrara, donde vivía en la quinta década del siglo XVI, mientras que la segunda pertenece a los años que pasó en Dubrovnik (Ragusa). En su composición, Pires mezcla con gran acierto rasgos típicos de la serranilla con elementos derivados de la poesía romana, sobre todo elegíaca.

**Palabras clave:** Diogo Pires (1517-1599), Serranilla, poesía neolatina

## ABSTRACT

The article presents the two versions of a poem that seems to be the only Latin adaptation of the *Serranilla*, a poetic genre typical of Spanish and Portuguese late medieval literature. The author of the text is the most important Jewish poet writing in Latin, Diogo Pires (1517-1599). Very probably, Pires composed the first version of his poem during his stay in Ferrara in the fifth decade of the 16th century, whereas the second belongs to the years he passed in Dubrovnik (Ragusa). In his composition, Pires successfully blends characteristic traits of the *Serranilla* with elements derived from classical Roman poetry, especially from elegy.

**Keywords:** Diogo Pires (1517-1599), Serranilla, Neolatin Poetry

A menudo, los autores de formación humanística consiguieron resultados dignos de gran interés cuando adaptaban en versos latinos géneros poéticos pertenecientes

---

\*Agradezco a Clara Marías Martínez (Münster / Madrid) su revisión del texto.

a las literaturas vernáculas.<sup>1</sup> Una asimilación de este tipo es la que centra el presente estudio, dedicado a una recreación en latín de la serranilla, forma característica de la poesía hispano-portuguesa.<sup>2</sup> La adaptación se debe a Diogo Pires (1517-1599), el único judío entre los grandes poetas neolatinos.<sup>3</sup> En una primera versión, el poema del que trataremos aparece en su *Carminum liber*, publicado en Ferrara en 1545;<sup>4</sup> de forma revisada, se encuentra en un manuscrito en el cual, después de 1582, el autor hizo copiar una selección de sus versos.<sup>5</sup> El códice fue escrito en Dubrovnik (Ragusa), adonde Pires había llegado en 1556 o 1557 y donde pasó casi toda la segunda parte de su larga vida;<sup>6</sup> actualmente, se conserva en el Instituto de Ciencias Históricas de la ciudad adriática.<sup>7</sup>

Antes de analizar los versos de Pires, es necesario recordar la historia, bastante compleja, de la serranilla.<sup>8</sup> Ésta parece haberse desarrollado a partir de ciertos poemas portugueses donde, sin embargo, en lugar de la serrana todavía encontramos a la pastora, figura heredada de la pastorela provenzal y francesa. Las primeras serranillas que podemos fechar aparecen en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita (segundo cuarto del siglo XIV).<sup>9</sup> En la primera de estas composiciones, el yo lírico, con el cual el poeta se identifica, cuenta lo que le sucedió en la sierra de Guadarrama con una mujer que controlaba un puerto de montaña. Según la historia narrada en el poema, la mujer le exigió un tributo erótico antes de dejarlo pasar. Menos prepotentes, pero a veces también enérgicos, son los comportamientos de las serranas, siempre jóvenes y de aspecto gracioso, que figuran en las ocho serranillas que Íñigo López de Mendoza (1398-1458) compuso

<sup>1</sup> Véase N. Thurn (2012).

<sup>2</sup> Utilizo el término “serranilla”, introducido por Íñigo López de Mendoza, en vez de “(canción de) serrana”, distinguiendo así el tipo de poesía adaptado por Diogo Pires de la figura de la serrana.

<sup>3</sup> Para su vida cf. A.M. Lopes Andrade (2005), pp. 29-134 (con abundante bibliografía); para un catálogo casi completo de las obras del humanista cf. Tucker (1992), pp. 189-198. De los poemas de Pires no recogidos por el filólogo inglés espero tratar en otra ocasión.

<sup>4</sup> D. Pires (1545), c. Fiiv – Fiiir. El poeta portugués vivía en Italia desde 1540; cf. A.M. Lopes Andrade (2005), p. 79. Después de cursar estudios universitarios en Salamanca, Pires había dejado su patria en 1535 con destino a Amberes; el 28 enero de 1536, se había inscrito en la Universidad de Lovaina; cf. A.M. Lopes Andrade (2005), pp. 43-44 y p. 65.

<sup>5</sup> Cf. D. Novaković (1998), pp. 401-402.

<sup>6</sup> Cf. A.M. Lopes Andrade (2005), pp. 119-120 y p. 122.

<sup>7</sup> Se trata del ms. D. a. 29 del Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku; cf. D. Novaković (1998), p. 401. Agradezco al Dr. Nenad Vekarić, director de dicho Instituto, por haberme enviado una versión digitalizada de los folios que contienen la elegía (cc. 26v-27v).

<sup>8</sup> Cf. N. Marino (1987); V. Ozanam (2001); N. Salvador Miguel (2002); M. García (2005). Un utilísimo instrumento para cualquier investigación sobre las serranillas es: <http://www.serranilla.poderna.com/sierra/imprensa/corpus.pdf>

<sup>9</sup> Cf. J. Ruiz (2008), pp. 233-237, pp. 242-244, pp. 245-248 y pp. 253-257.

antes de obtener, en 1445, el título de Marqués de Santillana.<sup>10</sup> Cada una de estas piezas comienza con una caracterización topográfica de un paisaje serrano de la Península Ibérica para continuar con una descripción, a menudo minuciosa, del traje de la figura femenina que el poeta finge haber encontrado; sigue casi siempre un diálogo entre el yo lírico y la mujer, cuyo resultado, como en la *pastourelle* francesa, es variable: unas veces, la serrana rechaza al hombre,<sup>11</sup> otras el poema termina con una rápida alusión a un encuentro amoroso,<sup>12</sup> y en algunos casos hay un final abierto.<sup>13</sup>

La segunda serranilla del Marqués de Santillana hubo de alcanzar cierta notoriedad. Sus versos iniciales y finales<sup>14</sup> contribuyeron a formar la cabeza<sup>15</sup> de una composición anónima bastante popular, las «Coplas de Antón, vaquero de Morana», contenidas en el Cancionero del Museo Británico (principios del siglo XVI)<sup>16</sup> y difundidas en varios pliegos sueltos datables entre 1527 y 1535.<sup>17</sup> Cuando Diogo Pires se vio forzado a dejar la Península Ibérica, había muy pocas

<sup>10</sup> Cf. Marqués de Santillana (1999), pp. 105-125. En dicha edición (pp. 126-127) sigue una serranilla escrita de forma colectiva cuyo inicio (la cabeza y la primera copla) es de un sobrino del autor, Rodrigo Manrique, mientras que las coplas segunda y tercera son, respectivamente, de López de Mendoza y de Pero García de Pedraza, mariscal del rey. Después (pp. 128-129) encontramos una copla de don Íñigo que celebra a una pastora, y otra, de respuesta, escrita por Gómez Carrillo de Acuña. Para la identificación, en algunos casos hipotética, de los personajes aducidos véanse las notas de M.Á. Pérez Priego, *ad locos*. Sobre el éxito de las serranillas del Marqués en el siglo XV cf. M.Á. Pérez Priego (2004), p. 55.

<sup>11</sup> Así sucede en las serranillas 2, 6 y 7. Sin embargo, cabe advertir que, en los vv. 9-12 del núm. 6, el propio yo lírico declara haberse guardado de enamorarse de la serrana: «Si mi voluntad agena / non fuera en mejor logar, / non me pudiera escusar / de ser preso en su cadena.»

<sup>12</sup> Es el caso de las serranillas 1, 4 y probablemente también 5.

<sup>13</sup> En las serranillas 3 y 8. La última composición de la serie supone un caso especial, ya que no tiene una parte dialogada.

<sup>14</sup> Cf. Marqués de Santillana (1999), pp. 108-109: «En toda la Sumontana, / de Trasmoz a Veratón, / no vi tan gentil serrana.» (vv. 1-3); ««[...] ca después d'esta semana / fago bodas con Antón, / vaquerizo de Montana.»» (vv. 22-24).

<sup>15</sup> «En toda la Trasmontana / nunca vi cosa mejor / que era su esposa de Antón / el vaquero de Morana.» Cito del segundo pliego suelto mencionado en la nota 17.

<sup>16</sup> Cf. H.A. Rennert (1899), p. 82.

<sup>17</sup> *Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional* (1957-1961), vol. I, pp. 293-300 (= núm. XXXVIII, 1527-1530), esp. pp. 295-298, y vol. III, Madrid 1958, pp. 145-152 (= núm. CIX, 1530-1535), esp. pp. 145-148; *Los pliegos poéticos de la colección Morbecq* (1962), pp. 157-164 (= núm. III, 1530-1535), esp. pp. 161-164. Para la transmisión de las «Coplas de Antón, vaquero de Morana» y para las fechas aproximadas de los pliegos, véase Garvin 2004. No creo que el filólogo tenga razón al suponer (cf. *ibid.*, p. 143) que la segunda serranilla de López de Mendoza sea posterior a las «Coplas de Antón».

impresiones que contenían una serranilla. Se conserva un sólo pliego suelto que se puede asociar a los apenas mencionados,<sup>18</sup> y en las antologías publicadas antes de 1535 topamos con una sola composición en la cual figura una serrana.<sup>19</sup>

En torno a la mitad del siglo XV, Carvajal (o Carvajales), un poeta de la corte aragonesa de Nápoles que conocía bien el *Libro de buen amor*, bien las serranillas de López de Mendoza, compuso tres poemas que coinciden con los rasgos de la serranilla<sup>20</sup> y otras dos que los alteran.<sup>21</sup> La popularidad de la figura femenina en el período que va desde la cuarta década de cuatrocientos hasta el año que marca el inicio del exilio de Pires está atestiguada por una serie de textos, entre ellos poemas de Francisco Bocanegra,<sup>22</sup> Mendo de Campo,<sup>23</sup> Diego Hurtado de Mendoza (1417-1479)<sup>24</sup> y Pedro de Escavias<sup>25</sup> y seis composiciones recogidas en el *Cancionero musical de Palacio* (1475-1520).<sup>26</sup> La fortuna de la serranilla está documentada

<sup>18</sup> Parece ser del mismo período y transmite una serranilla anónima en forma de villancico, «Encima del puerto»; véase M. Frenk (2003), vol. I, p. 679. El pliego que contiene el poema lleva el título *Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas así para bailar como para tañer* (sin fecha, lugar ni impresor).

<sup>19</sup> Cf. Diego de San Pedro, «Pues tal fruto como vos», en *Poesía de Cancionero* (1990-1991), vol. VI, p. 152. El texto, incluido en el *Cancionero general* a partir de la segunda edición (Valencia 1514), figuraba también en una parte perdida del *Cancionero musical de Palacio* (capa original, copiada en 1498-99); véase *Poesía de Cancionero* (1990-1991), vol. II, p. 531.

<sup>20</sup> Cf. Carvajal (1967), pp. 88-89, pp. 116-117 y p. 208.

<sup>21</sup> Cf. Carvajal (1967), pp. 128-129 y pp. 194-195. Para las composiciones mencionadas en esta nota y la precedente, véanse N.F. Marino (1981), P. García Carcedo (1995) y Gerli (1995). En la obra del autor figura también un poema cuya protagonista es una «pastora» de la «Campaña» romana; cf. *ibid.*, pp. 198-199, esp. v. 1 y v. 3.

<sup>22</sup> Francisco Bocanegra, «Llegando a una pineda», en G. Caravaggi (1986), pp. 68-69. En 1441, Bocanegra «fue doncel del rey Juan II». Su composición está contenida en el *Cancionero de Palacio* (anterior a 1440); cf. *ibid.*, p. 31 y p. 68.

<sup>23</sup> Mendo de Campo, «Vi una serrana», en Dutton / Roncero López (2004), p. 152. No se sabe nada del autor. Según los dos editores, el original perdido de la composición era gallego. La versión conservada también forma parte del *Cancionero de Palacio*.

<sup>24</sup> Diego Hurtado de Mendoza, «Un día desta semana», en *Poesía de Cancionero* (1990-1991), vol. IV, p. 87.

<sup>25</sup> Cf. M. García (2009), pp. 335-337 («Llegando cansado yo»). El mismo filólogo cita también otra composición del siglo XV, debida a Fernando de la Torre, la cual, en el único manuscrito que la conserva, lleva el título «serranica»; cf. M. García (2009), pp. 339-340. En los versos del texto, sin embargo, no hallamos ni el sustantivo «serrana» ni alusiones a un paisaje salvaje.

<sup>26</sup> Cf. *Cancionero musical de Palacio* (1996), núm. 301 (anónimo), núm. 71 (Millán), núm. 138 (anónimo), núm. 244 (Pedro de Escobar), núm. 252 (Pedro Juan Aldomar) y núm. 154 (Garcimuñoz). El primer texto pertenece a la parte original del manuscrito, copiada en 1498-

también en textos portugueses: dos dramas de Gil Vicente, la *Farsa dos almocreves* (estrenada en 1527) y el *Triunfo do inverno* (representado en 1529), contienen tales composiciones,<sup>27</sup> y Francisco Sá de Miranda (\*1481/89; † 1558), posiblemente antes de 1526, el año en el que introdujo las formas líricas italianas en su patria, escribió una canción en su lengua que reutiliza la cabeza castellana de las «Coplas de Antón, vaquero de Morana».<sup>28</sup>

Es indudable que Diogo Pires era consciente de la existencia de la figura literaria de la serrana cuando compuso el único poema neolatino que enriquece la tradición lírica que hemos esbozado. Así lo muestra la palabra que abre el v. 1 de su composición, un llamativo hispanismo. Cito el texto según la versión impresa en 1545:

*De puella rusticana ab se in alpibus visa*

Serranae alpinae facies me perculit, ibat nuda caput, teneros nuda puella pedes.	
Os niveum, formosi oculi, coma concolor auro, aemula purpureis labra fuere rosis.	
Et nisi languidulo nituissent colla rubore, de gelida volui dicere facta nive.	5
Quale Paros vel quale secat Florentia marmor, qualis in Aemonio monte rigescit aqua, talia quae nostros oculos rapuere fuisse pectora vel certe candidiora puto.	10
Aura levi crepitans nudabat crura susurro, crura Lycaonias vincere digna nives.	
Me miserum, veros quid non offendat amantes? Aura meis oculis insidiosa fuit.	
Pendebat pharetra ex humero, sic per iuga Cynthi ire solet timidis torva Diana feris.	15
	[Fiiiir]
Illa mihi primum dea credita, et mea certe pectora nescio quo deriguere metu; ast ubi mortalem vox arguit, et mihi blando, dum properat, solitum rettulit ore «Vale!», non secus humanos vultus ac numen adoro.	20

1499, los otros se añadieron en 1515; cf. *Poesía de Cancionero* (1990-1991), vol. II, pp. 539-540, p. 575, p. 579, p. 584, pp. 584-585 y p. 593.

<sup>27</sup> Cf. G. Vicente (2001), vol. II, pp. 327-349, esp. pp. 338-339; G. Vicente (1997), pp. 58-61.

<sup>28</sup> El texto se encuentra en la *editio princeps* de las *Obras* del poeta (Lisboa: Manoel de Lyra, 1595, vol. I, núm. 48) y en el *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (1608-1610); cf. F. Sá de Miranda (1960), vol. I, pp. 34-36; *Cancioneiro de Corte e de Magnates* (1968), pp. 124-125.

Mox refero claris verba minora sonis:  
 «Tu mihi per rupes et devia saxa vaganti,  
 sive dea es», dico, «sive puella, fave!»

17: métricamente incorrecto, si no suponemos un hiato excepcional entre *credita* y *et*

Contrariamente a la tradición de la serranilla, el suceso narrado en el poema de Pires no está ambientado en una zona montañosa de la Península Ibérica, sino en una parte no precisada de los Alpes. Los versos del autor judío-portugués sí mencionan nombres de montañas (de Tesalia, v. 8; de Asia menor, v. 12; de Grecia, v. 15), pero sólo para dar lustre a comparaciones que exaltan la hermosura de la serrana, y en particular el resplandor de su piel, elogiada como más blanca que la nieve. La narración del yo lírico se interrumpe en el punto más dramático, estimulando al lector a imaginar posibles desenlaces.

Las serranillas españolas y portuguesas presentan sólo raras veces dos motivos que caracterizan la composición de Diogo Pires: la incertidumbre del yo lírico sobre la calidad ontológica de la serrana – ¿ser humano o diosa? –, y la asociación de la mujer con Diana, diosa romana de la caza. En cuanto al primer motivo, lo encontramos solamente en la primera estrofa de las «Coplas de Antón, vaquero de Morana»,<sup>29</sup> en la parte final del poema de Sá de Miranda,<sup>30</sup> y en una de las variaciones de la serranilla debidas a Carvajal. Esta última menciona a Diana, lo que la distingue de las demás serranillas conservadas. Aunque no puede excluirse que Pires procediese independientemente del texto del poeta de la corte aragonesa cuando introdujo a la diosa romana en sus versos, podemos afirmar que la composición de Carvajal, «Entre Sesa y Cintura», es, de todos los poemas enumerados, el que más parece haber constituido un modelo para el autor portugués. Por consiguiente, consideramos acertado reproducir su texto de forma completa:

*A la princesa de Rosano*

Entre Sesa e Cintura,  
 caçando por la traviessa,  
 topé dama que deesa

<sup>29</sup> Cf. «Coplas de Antón», vv. 5-13: «Por las sierras de Morana, / do supe que era paixão, / vi una gentil serrana / que me robó el corazón. / Desde vi su perfición, / puse en dubda ser humana: / era su esposa de Antón / el vaquero de Morana.» El enigmático verso 6, ¿se explica por el hecho de que «Morana» contiene todas las letras del sustantivo «amor» y/o casi todas de la forma verbal «enamora» (excepto la primera)?

<sup>30</sup> Cf. F. Sá de Miranda, «En toda la Tramontana», vv. 25-28: «Qué he isto que así engana / he asim despreza a rezão, / que sospira por Antão / quem não tem nada de humana?»



profundamente con su aspecto. La actitud de las figuras masculinas subraya esta diferencia: desde el primero al último verso, el yo lírico del poema latino se presenta como prisionero de los deseos provocados por la serrana; el del texto español, en cambio, ya desde el inicio se muestra más bien admirado que enamorado y, una vez averiguada la identidad de la mujer del bosque, acaba por pronunciar un elogio que, pese a empezar con una exaltación de su belleza, pasa rápidamente a celebrar sus virtudes morales.

El poema de Carvajal se conserva en tres códices, todos escritos en Italia.<sup>33</sup> Por eso, juzgo probable que Pires, si es verdad que conocía el texto, lo leyese allí, en los años que precedieron a la publicación de sus epigramas. Su adaptación de la serranilla no fue plena ni debía serlo. Su objetivo era más bien combinar rasgos de aquel género con elementos de la poesía amorosa clásica y petrarquista. Por consiguiente, sustituyó un elemento típico de las serranillas, la descripción del traje de la mujer, por la de las partes de su cuerpo. Gracias a este cambio, en los versos de Pires el color blanco (vv. 3, 6, 7, 10, 12) y la desnudez (vv. 2 y 11) son muy prominentes. Como era de esperar, el poeta incorporó en su poema numerosas alusiones a la poesía de la Antigüedad romana. Las que he podido descubrir (así como una posible referencia a los epigramas de un poeta del Humanismo, Miguel Marulo, muerto en 1500) están señaladas en el segundo aparato de la edición que sigue, cuyo objeto es reproducir la versión definitiva del poema de Pires, tal y como la transmite el manuscrito de Dubrovnik. El texto del código ragusano tiene cuatro versos menos que el de la impresión ferraresa (de ésta, faltan los vv. 5-6 y 21-22). Lo reproduzco con las notas del autor:

*De serrana Alpina. Elegia III.*

Serranae <sup>A</sup> Alpinae facies me perculit, ibat nuda caput, teneros nuda puella pedes.		
Os niveum, formosi oculi, coma concolor auro, aemula purpureis labra fuere rosis.		[27r]
Quale Paros, vel quale secat Carraria <sup>B</sup> marmor, qualis in Aemonio monte rigescit aqua, talía quae nostros oculos rapuere fuisse pectora, vel certe candidiora puto.	5	
Aura levi crepitans nudabat crura susurro, crura Lycaonias vincere digna nives.	10	
Me miserum, veros quid non offendat amantes? Aura meis oculis insidiosa fuit.		
Pendebat pharetra ex humero, sic per iuga Cynthi ire solet timidis torva Diana feris.		

<sup>33</sup> Cf. las informaciones aportadas por E. Scoles en Carvajal (1967), pp. 7-11, pp. 13-19 y p. 116; véase también A. Várvaro (1964), pp. 56-60 y p. 72.



Illa mihi primum dea credita, nam mea certe	15	
pectora nescio quo diriguere gelu;		
mox ubi mortalem vox arguit, et mihi raptim,		
dum properat, solito mollius inquit: “Ave!”:		
“Tu mihi per rupes et devia saxa vaganti,		
sive Dea es”, dico, “sive puella, fave!”	20	[27v]

A: «Serrana», Hispanica vox, puellam rusticanam significat.

B: Carrariense marmor in Liguria maxime laudatur.

- 0: De serrana alpina. Elegia III] De puella rusticana ab se in alpebus visa 1545  
 5: Carraria] Florentia 1545  
 15: nam] et 1545  
 16: diriguere gelu] deriguere metu 1545  
 17: mox] ast 1545  
 19: raptim] blando 1545  
 20: solito mollius inquit: “Ave!”] solitum rettulit ore “Vale!” 1545
- 2: nuda caput, teneros nuda puella pedes] *cf. Ovidio, Met. 7.183: nuda pedem (sobre Medea)*  
 3: os niveum] *cf. Ovidio, Her. 20.120: niveo lenis in ore rubor*  
 3: concolor auro] *cf. Silio Italico, Pun. 1.231-233: Astur avarus / visceribus lacerae telluris mergitur imis / et redit infelix effosso concolor auro; Estacio, Sylv. 4.7.16: pallidus fossor redit erutoque / concolor auro*  
 4: aemula purpureis labra fuere rosis] *cf. Marcial, Epigr. 4.42.10: Paestanis rubeant aemula labra rosis*  
 5: Quale Paros ... marmor] *cf. Horacio, Carm. 1.19.5-6: Urit me Glycerae nitor / splendentis Pario marmore purius, y Ovidio, Met. 3.418-419: adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum (episodio de Narciso)*  
 8: pectora vel certe candidiora] *cf. Ovidio, Her. 16.249-250: pectora vel puris nivibus vel lacte ... / ... candidiora*  
 9: levi ... susurro] *cf. Virgilio, Buc. 1.53-55: hinc tibi ... saepes / ... / saepe levi somnum suadebit inire susurro*  
 11: quid non offendat amantes?] *cf. Ovidio, Fast. 2.331: noctis erat medium – quid non amor improbus audet?*  
 12: meis oculis insidiosa] *cf. Ovidio, Her. XV 21 (Safo sobre la cara de Faón): o facies oculis insidiosa meis!*  
 13: pharetra ex humero] *cf. Propertio, Eleg. 2.12.10 (parte de una descripción de Amor): et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet*  
 13: per iuga Cynthi] *cf. Virgilio, Aen. 1.498-499: qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros*  
 14: torva Diana] *cf. Ovidio, Met. 6.415: et non dum torvae Calydon invisae Dianae*  
 16: pectora ... diriguere gelu] *cf. (ya para la versión ferraresa) Lucano, Phars. 1.246-247: deriguere metu, gelidos pavor occupat artus, / et tacito mutos volvunt*

- in pectore questus; véase además: Marullo, *Epigr.* 3.30.3-4: Lamponianidae miseris nex perculit aures, / et subito sensus diriguere gelu  
 19: per rupes et devia saxa vaganti] cf. Ovidio, *Met.* 3.225-227 (sobre los perros que persiguen a Acteón): ea turba cupidine praedae / per rupes scopulosque adituque carentia saxa, / quaque est difficilis quaque est via nulla, sequuntur

*Sobre una serrana alpina. Elegía tercera.*

El aspecto de una serrana<sup>A</sup> alpina me tiró al suelo. Iba con la cabeza descubierta y estaba descalza. Su cara era blanca como la nieve, sus ojos, hermosos, su pelo, dorado; sus labios competían con las rosas purpúreas. Como el mármol que se corta en Paros y Carrara,<sup>B</sup> como el agua que se congela en la montaña de Hemonia, así, o cierto aún más cándido, era el pecho que encantó mis ojos. Soplando con leve susurro, la brisa desnudó sus muslos, muslos dignos de vencer las nieves de Licaonia. ¡Ay de mí!, ¿qué no hiera a los amantes verdaderos? La brisa fue insidiosa para mis ojos. La aljaba colgaba de su espalda: así Diana, funesta a las tímidas bestias, suele atravesar los yugos del Cinto. En un primer momento, creí que era una diosa, y por cierto mi pecho se puso rígido por no se qué hielo. Poco más tarde, cuando su voz revela su naturaleza mortal y ella, mientras pasa, me dice (de prisa y más tiernamente de lo que era de esperar): «¡Salve!», exclamo: «Quienquiera que seas tú, diosa o muchacha, ¡sé propicia a mí, que yerro entre peñas y rocas sin caminos!»

A: «Serrana» es una palabra española que significa «muchacha rústica».

B: El mármol de Carrara se aprecia muchísimo en Liguria.

Como ha subrayado Darko Novaković,<sup>34</sup> el poema «De serrana alpina» es el único texto del manuscrito ragusano que ya figuraba en el *Epigrammatum liber* que Pires había publicado en 1545. El filólogo croata explica esta particularidad con las variantes del texto: la sustitución de «Florentia» por «Carraria» habría corregido un error del poeta, y la eliminación del penúltimo dístico de la primera versión, «non secus humanos vultus ac numen adoro. / Mox refero claris verba minora sonis», habría limpiado el texto de un concepto demasiado provocador para el gusto de la Reforma católica, la adoración de una beldad terrena.<sup>35</sup> El primer argumento me convence plenamente. Es verdad que, teóricamente, se podría traducir el verbo que antecede al topónimo «Florentia» en el libro de 1545, «secat», con «hace cortar», pero en el contexto del verso esta tradición es inadmisibles, ya que el otro topónimo mencionado, «Paros», indica claramente una zona donde se extraía mármol: la corrección, por tanto, era muy oportuna. El segundo argumento aducido por

<sup>34</sup> D. Novaković (1998), p. 402.

<sup>35</sup> Cf. D. Novaković (1998), p. 402.

Novaković no tiene la misma fuerza que el primero. Personalmente, no creo que la eliminación del penúltimo dístico del texto ferrarés fuese un acto de autocensura; en mi opinión, su finalidad sería dar al poema un final más conciso y dramático, el cual, sin insistir otra vez (y de forma innecesaria) en la (casi) divinidad de la serrana, destacara en primer plano el deseo del yo lírico de unirse a la bella fugitiva. La misma voluntad de aumentar la concisión del poema habría llevado a la supresión de los vv. 5-6.

Las modificaciones introducidas en el dístico que, en la versión de Dubrovnik, corresponde a los vv. 17-18, también contribuyen a mejorar la calidad del texto. El significado se vuelve más claro, y se crea una «rima» entre el saludo de la muchacha, que ha cambiado de «vale»<sup>36</sup> a «ave», y el imperativo «fave», pronunciado por la voz masculina. Por lo que concierne al nuevo final del v. 16, «gelu» en lugar de «metu», su comparación con los versos de Lucano citados en el aparato demuestra que Pires logró dar una forma más indirecta (y, por ende, más refinada) a su evocación de la fuente antigua. Un último elemento que confirma la superior calidad del texto ofrecido por el manuscrito ragusano es la corrección del error métrico de la versión ferraresa, gracias a la sustitución de «et» por «nam» (v. 15).

Teniendo en cuenta la serie de variaciones aquí esbozadas, creo poder concluir que, en la versión del código de Dubrovnik, el poema de Diogo Pires no sólo es interesante en tanto que ejemplo curioso de la asimilación de un tipo de poesía iberorrománica a la literatura neolatina, sino que también merece ser apreciado como una composición de gran valor artístico.

## Obras citadas

### a) Fuentes

*Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1968

*Cancionero musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1996

CARVAJAL: *Poesie*, ed. Emma Scoles, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967

DUTTON, Brian / RONCERO LÓPEZ, Victoriano: *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana, 2004

---

<sup>36</sup> Nótese además que la eliminación de «vale», que suena más bien a fórmula de despedida que a un saludo que establece un contacto entre dos personas, le da al poema un final todavía más abierto.

- FRENK, Margit: *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, Facultad de Filosofía y Letras / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003  
<http://www.serranilla.poderna.com/sierra/imprensa/corpus.pdf>
- Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Estudios bibliográficos, 1962
- MARQUÉS DE SANTILLANA: *Poesía lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999
- [PIRES, Diogo]: *Didaci Pyrrhi Lusitani carminum liber unus*, Ferrara, Francesco Rossi, 1545
- Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional*, ed. José Antonio García Roblejas, 6 vols., Madrid, Biblioteca Nacional, 1957-1961
- Poesía de Cancionero*, ed. Brian Dutton (en colaboración con Jineen Krogstad), 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991
- RUIZ, Juan: Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, <sup>8</sup>2008
- SÁ DE MIRANDA, Francisco: *Obras completas*, ed. Manuel Rodrigues Lapa, 2 vols., Lisboa, Livraria Sá da Costa, <sup>3</sup>1960
- VICENTE, Gil: *Triunfo do Inverno e do Verão*, ed. Paul Teyssier, París, Chandeigne, 1997
- : *Farsa dos almocreves*, en *As obras de Gil Vicente*, ed. José Camões, 5 vols., Lisboa, Casa de Moeda, 2001, vol. II, pp. 327-348

## b) Estudios

- CARAVAGGI, Giovanni: «Francisco Bocanegra», en G. Caravaggi *et alii*, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L' Aquila, Japadre, 1986, pp. 31-84.
- GARCIA, Michel: «La noción de género en el *corpus* cancioneril: el caso de la serrana», en *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia*, ed. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Padua, Unipress, 2005, pp. 25-41
- : «La serrana castellana, ¿género paródico?», *La Corónica*, 38.1 (2009), pp. 333-347
- GARCÍA CARCEDO, Pilar: «Las serranillas de Carvajal», en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 345-357
- GARVIN, Mario: «Las coplas de Antón, el vaquero de Morana: transmisión y difusión», en *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado – Universidad de Sevilla, 2004, pp. 135-144
- GERLI, Michael: «Carvajal's Serranas: Reading, Glossing, and Rewriting the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Estúñiga*», en *Studies on Medieval Spanish*

- Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 159-171
- LOPES ANDRADE, António Manuel: *O Cato minor de Diogo Pires e a poesia didáctica do século XVI*, tesis de doctorado, Universidade de Aveiro, 2005
- MARINO, Nancy F.: «The *Serranillas* of the Cancionero de Stúñiga; Carvajales' Interpretation of this Pastoral Genre», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15 (1981), pp. 43-57
- : *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*, Potomac, Scripta humanistica, 1987
- NOVAKOVIĆ, Darko: «Didacus Pyrrhus as *lusor amorum*», *Euphrosyne*, 26 (1998), pp. 399-408
- OZANAM, Vincent: «Pastorelas y serranas : en torno a la definición de los géneros poéticos medievales», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), pp. 431-448
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: «La obra literaria del Marqués de Santillana. Las *Serranillas*», en su *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004, pp. 43-61
- RENNERT, Hugo Albert: «Der Spanische Cancionero des Britischen Museums (Ms. Add. 10431)», *Romanische Forschungen*, 10 (1899), pp. 1-176
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: «Las *Serranillas* de don Íñigo López de Mendoza», en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 287-306
- THURN, Nikolaus: *Neulatein und Volkssprachen. Beispiele für die Rezeption neusprachlicher Literatur durch die lateinische Dichtung Europas im 15. Jahrhundert*, Munich, Fink, 2012
- TUCKER, George Hugo: «Didacus Pyrrhus Lusitanus (1517-1599). Poet of Exile», *Humanistica Lovaniensia* 41 (1992), pp. 175-198
- VÀRVARO, Alberto: *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Nápoles, Liguori, 1964