

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCASÍOR
LUDWIG M. HANSEN
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

NOTAS PARA LA EDICIÓN DE SA10

ANA M. RODADO RUIZ

Universidad de Castilla-La Mancha

EL MANUSCRITO 2.763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca –SA10–¹ contiene dos cancioneros colectivos independientes aunque cronológicamente cercanos.

La Biblioteca del Palacio Real de Madrid guardó el códice hasta los años cincuenta en que fue trasladado a Salamanca, ya que había pertenecido al Colegio Mayor de Cuenca de esta ciudad. Fue descrito por Aaron Wittstein en 1907 y recientemente se han ocupado de él, por razones diversas, Carlos Moreno Hernández, Carlos Alvar y Vicente Beltrán.²

El manuscrito –en la actualidad, semidesencuadernado– consta de 163 folios en cuarto, escritos a dos columnas excepto una composición de Pero Guillén de Segovia (ID1.743, SA10a-53 fols. 79r-88r). En el lomo figura la inscripción «Cancionero Antiguo» y en la parte interior de la cubierta (de color marrón verdoso) se lee «de la Bibliotheca del Rey N. Señor», junto a dos firmas antiguas VII-D.4 y 593. Se inicia con un folio en blanco en el que aparece sobre la firma actual el número 353, y en el primer folio escrito figura un índice incompleto de las obras del primer cancionero; en la parte superior una mano moderna escribió «de la Bibliotheca del Col^o. M^o de Cuenca». La caja de escritura mide 15 × 22 cm. y la letra es gótica cortesana de fines del siglo XV o principios del XVI; varias manos intervinieron en la confección del manuscrito, aunque todas pertenecen a la misma época. Los fols. 51-52 presentan roturas que coinciden con el trazo de tinta, roturas que se repiten en muchos otros lugares –sería prolija e inútil la enumeración– también en el segundo

¹ Utilizo el sistema de siglas y los números de identificación de poemas empleados por Brian Dutton en su obra *El cancionero del siglo XV*, c. 1360-1520, Biblioteca Española del siglo XV (Serie Maior), Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols. También me sirvo de ella para el recuento de datos.

² Vid. C. Moreno Hernández, ed., Pero Guillén de Segovia, *Obra Poética*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pp. 18-20; C. Alvar, «LBI y otros cancioneros castellanos», *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, ed. M. Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, Liège, 1991, pp. 480-481; V. Beltrán, «The Typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials», *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, edd. E. Michael Gerli Julian Weiss, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, Arizona, 1998, p. 44.

cancionero; además, en muchos folios la tinta ha traspasado el papel, lo que dificulta extraordinariamente la lectura del texto en microfilm y obliga a utilizar el original. Lo mismo ocurre con algunas secciones de SA10b (fols. 155-163), casi ilegibles debido a las manchas que presenta la práctica totalidad de los folios de esta parte. En el fol. 2v una mano con índice corto señala el primer verso de la sexta estrofa del salmo segundo [ID1.698 S 1.697] de los siete salmos penitenciales que hizo Diego de Valera. Se trata de versiones «a lo erótico»³ que tienen su correlato serio en la serie de salmos religiosos que compuso Pero Guillén [ID1.712] copiados también en SA10a (fols. 44r-51r); por lo demás, el verso señalado no resulta especialmente significativo.

En el papel se aprecian dos filigranas completamente distintas: la primera figura en el folio en blanco que abre el cancionero y se corresponde con la figura 238 recogida por Briquet: se trata de una luna en creciente bajo dos lunas nuevas sobre una base horizontal rematada por tres cruces; según Briquet, «il est frequent dans le midi de la France et en Piémont; quelquefois, au lieu d'un croissant, il y en a deux ou trois, ou bien, au contraire, ce sont trois lunes sans croissant».⁴ Las más tempranas corresponden a la zona de Piamonte pero también se encuentran en piezas procedentes de la cancillería española escritas, bien en Madrid, bien en Bruselas, entre 1607 y 1670. En la luna intermedia aparecen letras —en este caso parecen ser una I y una P— que pueden variar y que probablemente designan las iniciales del papelero.⁵ La segunda filigrana aparece en el primer folio escrito del cancionero, es decir, aquel que contiene el índice incompleto de las obras de la primera parte. Se trata de un dibujo muy difundido: el *gantélet* o guante con inicial o iniciales rematado por una estrella de cinco puntas que sale del dedo corazón. La filigrana más parecida es la nº 319 de Briquet, concretamente el tipo *d*, que permanece desde 1440 a 1598.⁶ Varían la separación de los dedos, las iniciales de la mano y la forma de la estrella, que a veces es más delgada, más puntiaguda o tiene seis puntas (por ejemplo, el fol. 95 de SA10b presenta una filigrana más acorde con estas últimas características). Según Briquet, este tipo de guante «Se rencontre souvent dans les lettres émanant de la chancellerie de Charles-Quint et datées de Tolède ou de Barcelone entre 1534 et 1540».⁷ De lo dicho se deduce que el papel empleado en el folio en blanco es de principios del siglo XVII, probablemente de la época en que se encuadernó el códice, mientras que el papel que se empleó en la copia no contradice cronológicamente las

³ B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, VII, p. 90.

⁴ C. M. Briquet, *Papiers et filigranes des Archives de Gênes*, H. Georg, Libraire-Éditeur, Génova, 1888, p. 83.

⁵ He encontrado otra filigrana parecida en la obra clásica de C.M. Briquet, *Les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier*, I, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-Nueva York, reimpr. 1984 (primera ed. 1907), nº 3.246; el autor la ubica en Bruselas hacia 1598.

⁶ C. M. Briquet, *Papiers et filigranes*, p. 93.

⁷ Existen tipos parecidos en Barcelona, Toledo o Valencia entre 1519 y 1536. Cf. C.M. Briquet *Les Filigranes, dictionnaire historique*, III, p. 553, n^{os} 10.738, 10.746 y 10.758.

fechas a las que remite la letra del manuscrito, es decir, principios del siglo XVI, entre 1500 y 1540, aproximadamente.

La primera parte –SA10a– se extiende, con numeración correcta, desde el folio 1 al 93 y contiene setenta y cinco composiciones con un elevado número de *unica*: un total de cincuenta y una obras nos han llegado exclusivamente a través de este cancionero, trece poemas de Pero Guillén de Segovia y diecisiete de Hernando Colón, que forman los grupos más numerosos, más los seis salmos profanos de Diego de Valera, sendas obras de Juan Agraz y Juan de Torres, tres de Juan de Viana, otras tres de Alonso de Lira, cuatro anónimas y dos introducciones en prosa (ID1.706 P. 1.707, SA10a-11; ID1.709 P. 1.710, SA10a-14).⁸

Entre las veinticuatro composiciones restantes se mezclan obras de poetas citados como Pero Guillén o Diego de Valera con otras de Gómez Manrique, Diego de Burgos –secretario del Marqués de Santillana– Juan de Mena, Fernando de la Torre, Villasandino y Lope de Estúñiga. Por esta razón SA10a establece relaciones con treinta y siete cancioneros manuscritos y, curiosamente, sólo dos impresos (11CG y 14CG). Tras efectuar un recuento exhaustivo de los cancioneros que recogen obras presentes en el salmantino, se deduce claramente que la vinculación más fuerte se establece con el *Cancionero general*, con el que comparte catorce composiciones, seguido del *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1), con el que coincide en once, diez de las cuales son comunes a los tres. Se trata del *Planto de las virtudes* de Gómez Manrique (ID1.708, SA10a-13) y el tratado de Diego de Burgos sobre la muerte del Marqués de Santillana (ID1.710, SA10a-15) –que también figuran en el Cancionero de Barrantes– y los siete salmos de Pero Guillén precedidos de su prólogo en prosa (ID1.712, 1.713-1.719, SA10a-17-24). La ubicación de estos textos en los cancioneros citados no permite extraer conclusiones útiles respecto a posibilidades de filiación (en realidad, se trata de tres obras, ya que Dutton asigna números de identificación diferentes a cada uno de los salmos y a su prólogo):

	SA10a	HH1	11CG
ID1.708	13r-24r	268r-279r	37r-42v
ID1.710	28r-44r	279v-314r	52r-63v
ID1.712	44v-45r	406r-v	12r-v
ID1.713-1719	44r-51r	407r-413v	12v-16r

Sólo en los dos primeros poemas parece haber alguna coincidencia entre SA10a y HH1, pero con sólo dos textos es imposible cualquier conjetura.

⁸ La primera es la *Respuesta que hizo Pero Guillén a una carta en metros que Gómez Manrique envió a Diego Arias contador mayor del rrey la qual ordenó con zelo de hazer algún servicio al dicho señor Diego Arias*. La segunda corresponde a la introducción al tratado de Diego de Burgos sobre la muerte del Marqués de Santillana.

Varios cancioneros tienen en común cuatro composiciones, si bien no coincidentes, con SA10a; entre ellos, SA10b, el *Cancionero de Gallardo* (MH1), el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), el de *Barrantes* (MN55), el de *Roma* (RC1) y una copia del siglo XVIII de un *Cancionero de Pero Guillén* que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid (MN19). La última coincidencia es explicable al contener SA10a un total de veinticinco composiciones de Guillén; las demás atestiguan contactos (por ejemplo, coinciden SA10a, MN54 y RC1 en cuatro composiciones (ID0020, ID0593, ID0594, ID0035), dos de las cuales (la primera y la última, la tercera es el «Juego de naipes» de Fernando de la Torre precedido de su introducción), precisamente las únicas dos obras de Lope de Estúñiga en SA10a, figuran también en VM1, ME1, LB2, MH1 y NH2. Hace ya tiempo que se estableció la vinculación entre los cancioneros de *Estúñiga*, *Roma* y *Venecia*,⁹ y existen argumentos que permiten relacionar *Estúñiga* con *Herberay*¹⁰ o *Herberay* con *Módena*,¹¹ pero, en el caso de SA10a y su relación con los citados sólo podemos basarnos en dos composiciones –tres en algunos casos– lo que invalida, de nuevo, cualquier conjetura.

El cotejo de la foliación de los textos comunes a SA10a y MN19 tampoco arroja conclusiones esclarecedoras: las coincidencias son esperables y escasas (ID1.707, ID1.739, ID1.740, ID1.743), aunque la diferencia de extensión en la tercera composición –la primera suplicación de Pero Guillén al arzobispo Carrillo– con treinta estrofas menos en el manuscrito salmantino (aparece completo en MN12 y MN19), invita a pensar, tal vez, en una primera redacción de la obra y apoya la hipótesis de que este cancionero sea una compilación reunida por el propio Pero Guillén, «cuyo oficio de copista por necesidad, antes de entrar en la casa de Carrillo, se menciona en el prólogo».¹²

Tampoco las coincidencias entre las dos partes del código del que hablamos permiten relacionar ambos cancioneros. Se trata de obras dispares: la *Querrela de la gobernación* de Gómez Manrique, el *Razonamiento con la muerte* de Juan de Mena y, otra vez, los dos decires de Lope de Estúñiga; salvo para los dos poemas de Estúñiga, no hay coincidencia de fuentes, lo que confirma la divergencia de estas colecciones.

Dado que el cotejo de fuentes manuscritas e impresas no nos permite extraer conclusiones medianamente esclarecedoras, conviene, en este punto, echar una ojeada a los contenidos: autores y obras seleccionados y número de obras por autor. Desde este punto de vista caben algunas consideraciones:

⁹ Vid. C. Alvar, «LB1 y otros cancioneros castellanos», pp. 472-475. Respecto a la obra de Lope de Estúñiga y a la posible conexión entre los cancioneros de Vindel, Herberay y Módena, véase L. Vozzo Mendia, ed., *Lope de Stúñiga: Poesie*, Liguori, Nápoles, 1989, pp. 55-56.

¹⁰ C. Alvar, «LB1 y otros cancioneros castellanos», p. 474, n. 21.

¹¹ L. Vozzo Mendia, ed., *Lope de Stúñiga: Poesie*, pp. 55-56.

¹² C. Moreno Hernández, ed., Pero Guillén de Segovia, *Obra Poética*, p. 20.

1. En primer lugar, tanto la selección como la disposición de las obras en esta parte revela un celo casi exquisito por parte del compilador, que se descubre en detalles como el de incluir prólogos o introducciones a las obras (en prosa o verso), como el del tratado de Diego de Burgos sobre la muerte del Marqués de Santillana (ID1.709 P 1.710), los prólogos, en prosa y en verso, a los salmos de Pero Guillén (ID1.712), el de la suplicación a Carrillo (ID1.739 P 1.740) o la introducción a una respuesta de Guillén a Manrique (ID1.706 P 1.707) –siendo el primero y el último testimonios únicos–; o en rasgos de coherencia como el de reunir y disponer juntos el *Planto de las virtudes* (ID1.708) de Gómez Manrique, compuesto a la muerte del Marqués de Santillana, y el tratado que hizo su secretario con el mismo motivo (ID1.710); y, por último, en curiosidades muy del gusto cancioneril, como la inclusión de dos versiones de los mismos salmos penitenciales (6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142), las que firman Diego de Valera (ID1.697 a 1.703, versión «a lo erótico») y el propio Pero Guillén (ID1.711 a 1.719, como obra de devoción).

2. En segundo lugar, respecto al número de obras seleccionadas hemos visto que la colección se cierra con un grupo integrado por diecisiete composiciones de Hernando Colón seguidas de cuatro poemas anónimos, que ocupan los últimos folios –normalmente en blanco– del cancionero. Vicente Beltrán considera posible que estos poemas hayan sido copiados en una segunda fase, quizás por encargo de Hernando Colón.¹³ Si restamos esos veintiún poemas del total, quedan cincuenta y cuatro, de los cuales veintiocho son obras de Pero Guillén, es decir, más de la mitad del cancionero. Según Moreno Hernández, editor de la poesía de Pero Guillén, éste podría haber recopilado SA10a antes de su entrada en la casa del arzobispo Alfonso Carrillo, hipótesis que explica que aquí se recojan composiciones anteriores a 1462-1463, años «que coinciden con las fechas iniciales de funcionamiento del círculo intelectual bajo su mecenazgo».¹⁴ De hecho, las fechas de composición de las pocas obras datables con certeza (las composiciones a la muerte del Marqués de Santillana acaecida en 1458 o un decir de Guillén a la muerte de don Álvaro de Luna, ocurrida en 1453) remiten también a esos años.

3. No sería descabellado suponer que Guillén cerró su compilación con el decir de Lope de Estúñiga que precede a las obras de Colón y que no podemos dejar fuera, si tenemos en cuenta los cotejos vistos arriba, a pesar de que la última composición de

¹³ V. Beltrán, «The typology», p. 44. Beltrán llama la atención sobre los folios finales de los cancioneros pues, en muchos casos, ofrecen pistas sobre posibles colectores o poseedores al contener poemas añadidos en una segunda fase («The typology», pp. 37-46). Entre otros, cita los casos de LB1, posible recopilación de Juan del Encina y HH1, que podría ser obra de Pedro de Escavias según sugiere su editor (vid. M. García, «Le chansonnier d'Oñate y Castañeda», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIV [1978], pp. 107-142; XV [1979], pp. 207-238; XVI [1980], pp. 141-149; y M. García, *Cancionero de Oñate-Castañeda*, I, edd. D. Severin y F. Maguire, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, «Introduction», 1990, pp. 24-26).

¹⁴ C. Moreno Hernández, ed., Pero Guillén de Segovia, *Obra Poética*, p. 29.

Guillén podría ser perfectamente una «obra de cierre», pues es la única escrita en arte mayor y en una sola columna por folio. Hernando Colón pudo haber dispuesto que se copiaran sus poemas –es toda la obra que se conserva a su nombre– al final del manuscrito *original*, seguidos de cuatro obrillas más; recuérdese que Colón (1489-1539) escribe a principios del siglo XVI, así que son sus obras las únicas que se apartan de la cronología aproximada del resto del cancionero. HARRISSE publicó los poemas de don Hernando (en una obra que apenas tuvo difusión, no la cita Wittstein, por ejemplo) de un cancionero de la Biblioteca Real que podría ser SA10a, y especifica que entre sus obras se hallaba un libro, perdido hoy, titulado *Ferdinandi Colón varii rithmi et cantinele manu et hispanico sermone scripti*.¹⁵ Varela confirma su existencia en el *Abecedarium B* y añade que «hubo de formar parte de un tomo de varios, que en el *Registrum B*, a que remite el *Abecedarium B*, figura como *Cancionero de coplas de mano echas por diversos autores; está la tabla dellas juntamente con los authores*, título que vuelve a registrar el *Abecedarium C* con idéntica referencia al *Registrum B*».¹⁶ Ni HARRISSE, ni Varela afirman que el cancionero salmantino corresponda al citado manuscrito de la Colombina, pero es una hipótesis que no debemos descartar. Desde luego, nos serviría para explicar la confección de SA10a en dos fases, independientemente de que la copia conservada sea la *original* en la que se añadieron los poemas de Hernando Colón, o una copia posterior hecha sobre el manuscrito completo, es decir, tal y como lo conocemos hoy.

El segundo cancionero –SA10b– se encuentra muy deteriorado. Lo peor no es que le falten sesenta y cinco folios –con la consiguiente mutilación de obras– sino que los que quedaron se encuadernaron con tal descuido que se hace muy difícil la lectura, por no hablar del tipo de letra empleado –cambia con frecuencia el tamaño y el trazo– o de las manchas que cubren la totalidad del manuscrito.

El cancionero conserva la antigua numeración en arábigos gracias a la cual se puede restaurar la correcta sucesión de folios, tarea que llevó a cabo Wittstein, sin errores, según he podido comprobar.¹⁷ Las correspondencias son las siguientes:

¹⁵ H. HARRISSE, *D. Fernando Colón, historiador de su padre*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1871, apéndice F.

¹⁶ Vid. C. VARELA, «La obra poética de Hernando Colón», *Anuario de Estudios Americanos*, XL (1983), p. 3. Aunque Varela afirma que la edición que patrocinó la Asociación de Bibliófilos Andaluces de la obra de HARRISSE «es un «raro» que no figura ni siquiera en los catálogos generales de la Biblioteca Nacional de Madrid» (C. VARELA, «La obra poética», p. 7), rareza a la que atribuye la falta de difusión del libro, he de decir que hoy es perfectamente posible consultarlo en la sala Cervantes de esta Biblioteca.

¹⁷ A. WITTSTEIN, «An Unedited Spanish Cancionero», *Révue Hispanique*, XVI (1907), pp. 299-300. En el folio 133v aparece la siguiente indicación en letra moderna: «Entre los fols. 133-134 faltan 4 hojas», pero se trata de un error. Faltan cuatro hojas entre los folios 133 y 135, porque el folio 134 corresponde al 19 antiguo y debería ir encuadernado antes del 132 (fol. 20 antiguo).

	Numeración nueva	Numeración antigua
	95-112	1-18
	134	19
	132-133	20-21
	Faltan 4 folios	
	135-138	26-29
	Faltan 19 folios	
Folios	139-141	49-51
	Faltan 12 folios	
	142	64
	Faltan 12 folios	
	143-147	77-81
	Faltan 3 folios	
	148-163	85-100
	118-129	101-112
	Falta 1 folio	
	130-131	114-115
	Faltan 14 folios	
	113-117	130-134

El cancionero se abre con la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana y el decir sobre la muerte de don Enrique de Villena; continúa con varias preguntas y respuestas en las que participan el Marqués, Juan de Mena, Antón de Montoro y Juan Agraz. No se rompe la coherencia de la selección puesto que a continuación figuran varias obras de Santillana; entre otras, la *Querella de amor*, un *Decir a una doncella que partió de Toledo*, por cierto, repetido en esta colección (ID1.767), el *Triunfete de amor*, el *Planto de la reina Margarida* y el *Doctrinal de privados*. En ese lugar es preciso insertar el fol. 19 antiguo (134) en el que continúan las obras del marqués, que se completan con las composiciones que figuran en los fols. 20-21 (132). A ellas le sigue la *Regla a los galanes* de Diego de Valencia, tras la cual comienzan las obras de Garci Sánchez de Badajoz; concretamente, las *Lecciones de Job en caso de amor*, texto que sufre una mutilación al faltar los folios 22-25 que probablemente contenían obras de Garci Sánchez, dado que el folio 26 recoge el *Infierno* al que le faltan los primeros versos.

Tras el *Claroescuro* y el *Sueño* de Badajoz figura la *Querella de la gobernación* de Gómez Manrique, texto que se ve afectado por una nueva pérdida de folios, diecinueve-

ve en este caso. Tal vez los folios perdidos recogieran obras de Gómez Manrique, ya que no aparece ninguna más en el resto del cancionero. Como ocurría en el corte anterior, la mutilación deja acéfalo un poema anónimo que, para mayores dificultades, transmite en versión única SA10b. Al aparecer a continuación obras del Ropero podríamos atribuirle la autoría, aunque la edición de la poesía de Montoro preparada por Marcella Ciceri y Julio Rodríguez Puértolas ni la incluye, ni contiene ningún comentario al respecto.¹⁸ Se suceden las obras de Montoro hasta encontrar una nueva pérdida que vuelve a afectar casi con toda seguridad a sus obras (¿figurarían ahí las coplas blasfemas que dirigió a la reina Isabel y que tantas respuestas suscitaron?);¹⁹ tras ella, encontramos seis versos de un poema acéfalo (ID1.790) –también versión única– que los editores de Montoro prefieren no incluir en su poemario.²⁰ Tras el fol. 64 otra laguna deja incompleta una respuesta de Alfonso de Jaén a Montoro y, lo que es más importante, queda acéfalo otro poema (ID1.797) de nuevo en versión única, de nuevo entre las obras de Montoro, de nuevo considerado espurio por sus editores.

La siguiente falta se produce tras el fol. 81 y afecta a unas coplas de Juan de Mena en las que celebra la batalla de Olmedo,²¹ pues a partir del fol. 77 figuran, fundamentalmente, obras de Mena mezcladas con algunas respuestas de otros poetas. Se suceden después obras de Cartagena, Astorga, Encina, Soria, Pero Álvarez, Íñigo Velasco, Santillana (textos completos o casi completos del *Infierno*, el *Sueño*, una serranilla y dos decires, por cierto, uno de ellos [ID1.767] no figura en la relación de poemas de Wittstein),²² Estúñiga, Caltraviesa, Móxica, y Mena (*Razonamiento con la muerte*, ID0510). En el fol. 112 figura la *Misa de amor* de Juan de Dueñas a la que afecta la pérdida de un folio, probablemente por haber sido arrancado, ya que las estrofas conservadas están tachadas.

La última mutilación –ahora de catorce folios– interrumpe una obra política de Baena (ID0285), el *Decir que enbió ... al señor rey sobre las discorcordias [sic] por qué manera podrán ser remediadas*. Finaliza el cancionero con obras diversas de Diego de San Pedro, Rodríguez del Padrón (los *Siete gozos de amor*) y Mena, y algunas obras burlescas de Juan Agraz y Juan Marmolejo.

De lo visto se deduce que la falta de folios del cancionero no se debe al descuido, al paso por muchas manos o a los efectos del tiempo, sino más bien al celo moralista y político de algún lector: las *Lecciones de Job* de Garci Sánchez, algunas obras (¿de bur-las?) de Antón de Montoro o la *Misa de amor* de Dueñas debieron ser consideradas

¹⁸ M. Ciceri, y J. Rodríguez Puértolas, ed., Antón de Montoro, *Cancionero*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990.

¹⁹ Las coplas suscitaron varias respuestas, entre ellas, la de Francisco Vaca en el *Cancionero general* (ID6.104, 11CG-127), y la de Álvaro de Brito en el *Cancioneiro* de García de Resende (ID5.210, 16RE-119), quien compuso además una glosa sobre las mismas coplas (ID5.334, 16RE-120).

²⁰ M. Ciceri, y J. Rodríguez Puértolas, ed., Antón de Montoro, *Cancionero*, p. 38.

²¹ El tipo de letra es semejante, pero de tamaño menor y de trazo más fino.

²² A. Wittstein, «An Unedited Spanish Cancionero», pp. 326-327.

poco recomendables.²³ Recuérdese que también en LB1 faltan los folios que contenían la obrita de Garci Sánchez, «adaptación erótica del Oficio de Difuntos, que fue prohibida por la Inquisición, aunque se publicó en el *Cancionero general* hasta 1527».²⁴ Más aún, en MN14 figura una nota del copista que dice: «No se ponen aquí por buenas consideraciones».

En cuanto a lo que podemos considerar poesía política, quedan censuradas la *Querella de la gobernación* de Gómez Manrique –coplas sobre el mal gobierno del reino–, y tachada la composición anónima (acéfala) que la sigue, un texto bastante enigmático de tinte político. Figura, sin embargo, la respuesta que Montoro compuso a las coplas de Manrique por mandato del rey, así que las inclinaciones políticas parecen claras (Manrique fue enemigo declarado de Álvaro de Luna). Lo que sorprende entonces es que desaparezcan las coplas de Mena sobre la batalla de Olmedo,²⁵ al tiempo que se explica la mutilación del poema de Baena sobre las discordias que afectan al reino (ID0285).

Las relaciones entre SA10b y otras fuentes manuscritas e impresas son complejas y exceden en mucho los límites de espacio que se nos imponen. Sí caben, en cualquier caso, unas pocas consideraciones:

1. SA10b contiene ciento cincuenta composiciones de las cuales sesenta y cuatro son versiones únicas; es decir, el núcleo original del cancionero se aproxima a la mitad del corpus recogido. En las ochenta y seis obras restantes coincide, en un número variable de textos, con sesenta y un manuscritos y diecisiete impresos. De ellos, es el *Cancionero general* de 1511 el más interesante, pues contiene cuarenta composiciones en común con el salmantino; treinta y cinco comparte 14CG, treinta y una el *Cancionero de Gallardo*, diecinueve el de *Roma* y diecisiete dos cancioneros que recogen la obra de Santillana, TP1 e YB2. El cotejo de las secciones comunes con estas colecciones es tarea ardua, pues aun prescindiendo de aquellos cancioneros que contienen menos de diez obras en común con SA10b, todavía quedarían diecinueve fuentes, fundamentalmente manuscritas (de los impresos, sólo 11CG y 14CG).²⁶ Después de efectuar varias calas en el cotejo de la foliación de las obras comunes con 11CG, he de decir que no encuentro relación directa entre ambas colecciones; las coincidencias más claras se producen en las obras de Santillana y Garci Sánchez de Badajoz, pero,

²³ Seguramente se han perdido obras de otros poetas además de los citados. En la sección de obras de Montoro faltan al menos veinticuatro folios y es muy dudoso que sólo contuvieran obras del Ropero.

²⁴ C. Alvar, «LB1 y otros cancioneros castellanos», pp. 494-495.

²⁵ Mena fue poeta predilecto de Juan II y de don Álvaro de Luna, aunque bien es verdad que nunca dejó de denunciar los escándalos del reino; *vid.* M. Menéndez Pelayo, *Poetas de la corte de don Juan II*, selección y prólogo de E. Sánchez Reyes, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 173.

²⁶ Se trata de las siguientes (doy el cancionero y los poemas comunes a SA10b): PN12, HH1, PN8; MN19, LB2 = 10; SA7, ME1, MN54 = 11; LB1 = 12; ML3 = 13; SA1, SA8 = 14; TP1, YB2 = 17; MN8 = 18; RC1 = 19; MH1 = 31; 14CG = 35; 11CG = 40. Por supuesto estas obras pueden figurar a su vez en otros cancioneros.

en cualquier caso, se hace necesario un análisis de variantes para poder extraer conclusiones. Lo mismo ocurre con MH1 y RC1, cancioneros que presentan quince composiciones en común con SA10b; del cotejo de las mismas no podemos deducir ninguna vinculación –basándonos en la disposición de los materiales y no en un análisis textual– entre ellos. Algunas de estas obras figuran también en TP1 e YB2, dos cancioneros idénticos que recogen la obra del Marqués de Santillana,²⁷ y con los que necesariamente han de esperarse secciones comunes.

2. En lo que respecta a la disposición del corpus, el compilador parece seguir un criterio bastante habitual: la ordenación por autores. Comienza con las obras de Santillana y continúa con Garcí Sánchez, Montoro, Juan de Mena y Cartagena. A partir de ahí mezcla indiscriminadamente obras sueltas de autores de variada cronología, e incluso añade cinco composiciones de Santillana y el *Razonamiento con la muerte* de Mena, entre otras; esta composición también es atribuida aquí, como en SA10a, a Diego Palomeque, autor del que –dicho sea de paso– no se conoce ninguna otra obra.

3. SA10b contiene composiciones datables entre 1430 –fecha en la que Santillana escribe el *Planto de la reina Margarida*– y 1453 –fecha de composición del *Doctrinal de privados*–; por ejemplo, las coplas de Juan de Mena al conde de Niebla (ID1.805) datan de 1444, y el tratado de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga (ID0380), de 1437. Quiere esto decir que existe un núcleo de composiciones que remite a una cronología temprana (poetas nacidos entre 1371 y 1430, Tricénios II y III según Casas Rigall),²⁸ y un segundo grupo, en el que figuran obras de Cartagena, Garcí Sánchez y Encina,²⁹ que nos sitúan en el último cuarto del siglo XV y en las primeras décadas del XVI (poetas nacidos entre 1431 y 1490, Tricénios IV y V). Estos datos invitan a pensar en dos fases de elaboración del cancionero: una primera sobre la base de la obra de Santillana, Mena y Montoro, posiblemente confeccionada en el entorno del Marqués; y una segunda etapa en la que se habría añadido un abultado grupo de obras de poetas que gozaban de cierto renombre en la corte de los Reyes Católicos: Cartagena y Garcí Sánchez de Badajoz. El criterio rector para la disposición de los materiales correspondería al segundo compilador. Encontramos además otro problema respecto a este segundo grupo de textos: SA10b transmite treinta y un poemas de Cartagena, veinticuatro de los cuales son versiones únicas.³⁰ Resulta difícil explicar la existencia de veinticuatro textos que sólo transmite este cancionero, completa-

²⁷ J.L. Pérez López, ed. *El cancionero de Toledo del Marqués de Santillana*, Caja de Toledo, Toledo, 1989.

²⁸ J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, pp. 23-24.

²⁹ Figura aquí el famoso villancico que le identifica como el autor de LB1 [ID1.138, SA10b-178].

³⁰ Recoge SA10b dieciocho poemas en versión única sin rúbrica, similares en tono y factura a la obra de Cartagena que, por haber sido copiados entre sus composiciones sin que ninguna otra de autor ajeno se interponga, creo –con el profesor B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, VII, p. 346– que deben serle adjudicados. Sobre este asunto, véase mi artículo «La transmisión textual de la poesía de Cartagena», *Actas del VI congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 1995)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997.

mente al margen del amplio corpus que nos llega a través del *Cancionero general* (cincuenta y seis; en realidad son cincuenta y cuatro más dos que añade 14CG) y de LBI(32). La mala calidad de la copia, al menos en los textos de Cartagena –pues tuve la oportunidad de estudiarlos y editarlos en mi tesis doctoral –, permite pensar que el modelo del salmantino pudo ser un borrador que contenía primeras versiones y que le transmite sus descuidos y errores. Sobre la base de la obra de Cartagena no me parece probable una relación directa entre SA10b y 11CG, ni entre SA10b y LBI.

No quiero terminar sin advertir que estas páginas son sólo el resultado de una primera incursión en los complejos problemas que plantea el códice salmantino; de ahí que casi sean más expositivas que verdaderamente conclusivas. El estudio de ambos cancioneros ha de completarse hasta agotar las vías de investigación abiertas, para intentar reconstruir la historia de este «Cancionero Antiguo» que me propongo editar.

La poesía lírica en el siglo XV se caracteriza por la presencia de un tipo de poesía que se ha denominado «poesía de salón» o «poesía de cámara». Este tipo de poesía se caracteriza por su carácter íntimo y por su temática amorosa y cortesana. En el caso de la poesía salmantina, podemos observar que se trata de un tipo de poesía que se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana.

La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana.

La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana.

La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana. Este tipo de poesía se ha desarrollado en un contexto de cortejo y de relaciones amorosas. La poesía salmantina se caracteriza por su lenguaje refinado y por su temática amorosa y cortesana.