

# COPISTAS Y CANCIONEROS<sup>1</sup>

Vicenç Beltran  
Universitat de Barcelona

El estudio de los cancioneros como conjuntos más o menos organizados y, por ende, el conocimiento de los procedimientos compositivos y de los hábitos, limitaciones y posibilidades de los copistas que los ejecutaron es una pieza decisiva para la reconstrucción cabal de las escuelas poéticas que así se nos conservan; con todo, excepción hecha del enorme esfuerzo editorial de que han sido objeto, apenas han recibido en la tradición filológica española una atención mínima. Y sin embargo, el cancionero, tal como lo conocemos y más en particular en el siglo XV, tras varios siglos de continua evolución en su morfología, es a veces una pieza maestra en la que confluyó una intensa y larga tradición erudita y los más refinados métodos de trabajo intelectual que el Medioevo fue capaz de desarrollar<sup>2</sup>. Por otra parte, haríamos mal en ver en cada cancionero un artículo nacido *ex nihilo*; no podemos olvidar que nuestra tradición filológica, cuando ha abordado este tipo de investigaciones, lo ha hecho bajo el presupuesto más o menos explícito de que tras cada uno de estos manuscritos hay algo así como una escuela poética viva, y que sus productos han pasado directamente de las manos del autor a las del compilador. Nada más lejos de la realidad.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se integra en el seno del proyecto PB96-1235. Este trabajo basa una parte de sus argumentos en el análisis del *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, publicado con posterioridad a la realización de este *Congreso de Jóvenes Filólogos. Edición y anotación de textos* con el título de «Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición», en *Romance Philology* (1996), 50, pp. 1-19; para esta publicación, aparte de las hipótesis, totalmente originales, sobre la confección de los cancioneros, he ampliado considerablemente el estudio de aquel manuscrito, aportando datos inéditos sobre su composición, transmisión y conservación, por lo que ha de considerarse que esta es mi visión definitiva de dicha obra.

<sup>2</sup> Para el desarrollo de los sistemas organizativos del libro medieval y su relación con la elaboración erudita del libro, vid. M. B. Parkes (1976): «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», en *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R. W. Hunt*, Oxford, Clarendon Press, pp. 115-139, así como (1995): «O livro de Teologia: gênese de uma estrutura e estruturação de uma ciência», *Didakalia*, 25, pp. 235-155. Muchos de los conceptos allí desarrollados son perfectamente aplicables a los procedimientos compositivos y de presentación de los cancioneros, y resultan sin duda de la tradición escolar del Medioevo.

Un capítulo especial, tan significativo como poco atendido, lo constituyen los pliegos sueltos poéticos que se nos conservan manuscritos. En su momento debieron ser muy frecuentes, como copias personales de poemas o grupos de poemas por los que se tenía especial interés o, lo que es más interesante, como regalos del autor a sus amigos, admiradores, destinatarios o protectores; la fragilidad del material, hojas sueltas sin encuadernar, los condenaron a su pérdida definitiva y sólo el azar nos ha conservado algunas muestras como el ms. 1744 de la Biblioteca de Catalunya, que reúne dos pliegos sin otra relación que la encuadernación conjunta, uno con la «Questió entre lo Viscomte En Rocaberti i Jaume March» y otro con unos poemas de Llorenç Mallol, o como el ms. 1833 de la misma biblioteca, que contiene «Na bella Venus» de Francesc de la Via<sup>3</sup>. En el ámbito castellano, tienen el mismo origen dos cuadernos autógrafos con poemas compuestos por Juan del Encina con motivo de su viaje a Jerusalén, conservados por su protector Fadrique Enríquez de Ribera junto su propio relato en prosa del viaje, en el ms. 17510 de la Biblioteca Nacional de Madrid (MN38)<sup>4</sup>. Estos manuscritos deben estar en el origen mismo de la transmisión de la poesía medieval desde la época trovadoresca y fueron denominados *Liederblätter* por G. Gröber<sup>5</sup>, que intuyó su existencia; sería deseable que investigaciones más cuidadas nos aportaran nuevos ejemplos.

Pasemos ahora a los cancioneros propiamente dichos, de los que hemos de destacar, en primer lugar, los cancioneros de autor<sup>6</sup>. Constituyen los vehículos privilegiados de la transmisión poética y a menudo se nos han conservado en forma de autógrafos (como el ms. 11 de la Biblioteca de Catalunya, con la obra de Joan Berenguer de Masdovelles, quizá también MH2, con la obra de Juan Álvarez Gato) o en copias de primera mano, muy autorizadas por proceder del propio taller del autor como deben ser SA8 (quizá el mismo ejemplar regalado por el Marqués de Santillana a Gómez Manrique) o MP3, una copia regia de la obra de éste último (otra copia del mismo origen puede ser MN24)<sup>7</sup>. Otras veces, como sucede con otros cancioneros del mismo Marqués (MN8), o con varios de Ausiàs March, se trataría de copias secundarias de manuscritos del mismo origen. En cualquier caso, estos manuscritos tienen la mayor importancia, en cuanto nos permiten conocer la forma incluso física en que los autores quisieron que se difundiera su obra. Quizá proceda llamar aquí la atención sobre el cancionero de Petrarca; es, sin lugar a dudas, un modelo insuperable de organización de la obra de un

---

<sup>3</sup> Remito para estos manuscritos a V. Beltran y G. Avenzoa (1994): *Bibliografía de Textos Catalans Antics*, que puede consultarse en el CD-ROM *Admyte-0* de Micronet, Madrid, y, en versión actualizada, en la página Web de la Universidad de Berkeley <http://sunsite.berkeley.edu/philobibliion>.

<sup>4</sup> Vid. mi artículo (1995): «Dos *Liederblätter* probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.

<sup>5</sup> «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* (1877), II, pp. 337-670, especialmente pp. 337-358.

<sup>6</sup> Vid. mi artículo (1998): «Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 78, pp. 49-101.

<sup>7</sup> Sobre los manuscritos de Gómez Manrique hay un estudio de J. C. López Nieto en vías de publicación en el *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.

poeta, pero resulta un caso único<sup>8</sup>. De ahí las dificultades que ha creado todo intento de aplicación de este modelo a otras colecciones; sin embargo, no cabe duda de que resultó operativo, al menos en sus niveles más superficiales, durante largas etapas: motivó una reestructuración del cancionero de March<sup>9</sup> que pasó de sus ediciones a diversos manuscritos, y subyace, por ejemplo, a la configuración de las *Rimas* de Lope de Vega. Pero su influjo en la poesía peninsular de la Edad Media es escaso.

Muy a menudo, estos cancioneros, por lujosos que sean (pensemos en el caso de Gómez Manrique y, muy en particular, en MP2) no suelen ofrecer sino la transcripción de su cartapacio o cuaderno personal, cuando no son sino este mismo cartapacio (es lo que sucede, por ejemplo, con el cancionero de Joan Berenguer de Masdovelles)<sup>10</sup>. De ahí que, con frecuencia, y con excepciones debidas a inserciones más tardías en secciones del manuscrito ya utilizadas donde, por diversas razones, hubieran quedado blancos, sus textos aparecen por orden cronológico. Es también frecuente que estos cancioneros o sus derivados conserven rúbricas que ilustran el contenido de los textos con datos que no pueden haber sido extraídos directa ni indirectamente de su texto, y que sólo pueden proceder del autor o de alguien muy próximo al mismo. De ahí la necesidad de profundizar en las secciones dedicadas a un autor determinado en cancioneros

---

<sup>8</sup> Vid. fundamentalmente E. H. Wilkins (1951): «The Making of the *Canzoniere*», en *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, cap. IX, resumido y revisado en (1985): «La formazione del *Canzoniere*», en *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, Milano, Feltrinelli, pp. 335-384. Entre las numerosas investigaciones recientes sobre la estructura interna de este cancionero, destacaré M. Santagata (1975): «Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* di Petrarca», *Strumenti Critici*, 26, pp. 80-112, luego en (1979): *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, pp. 33-76 y D. De Robertis (1985): «Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco», *Studi di Filologia Italiana*, 43, pp. 45-66. De las dificultades que tuvieron los más antiguos petrarquistas para comprender la magnitud de este precedente da fe el mismo Santagata (1979): *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Editrice Antenore; de las dificultades, mayores a medida que pasaba el tiempo, que experimentaron los poetas del Cinquecento, se ocupa R. Fedi (1990): *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice. Para la posición del *Canzoniere* petrarquesco en la trayectoria seguida en la composición visual de los cancioneros italianos y el papel de Petrarca, tenemos un estudio poco conocido, H. W. Storey (1993): *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York and London, Garland Publishing.

<sup>9</sup> Ya A. Pagès (1992), en el estudio de la transmisión manuscrita de March que precede a su edición (*Les obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2 vols, hoy en reimpresión facsimilar de València, Generalitat Valenciana, 1991), se ocupó de estos aspectos. J. Turró (1995) se ha ocupado recientemente de la posible influencia de los cancioneros petrarquistas en la estructura de los manuscritos más antiguos de March, que no procedería del autor, en su «'Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario': la poesia d'Ausias March i la tradició petrarquista», en *Cultura Neolatina*, 55, pp. 117-136; comparto, sin embargo, la teoría de Pagès, como he explicado en su lugar, de que nos hallamos ante manuscritos procedentes de un cancionero de autor.

<sup>10</sup> Sobre este manuscrito hay un trabajo en preparación que incluye mi estudio codicológico y estructural, un análisis paleográfico dirigido por la Dra. J. Mateu y un estudio lingüístico a cargo de L. Gimeno Betí. El texto puede verse en la edición de R. Aramon i Serra (1938): *Cançoners dels Masdovelles (Manuscrit nº 11 de la Biblioteca de Catalunya)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, y el índice del manuscrito (Aramon cambia el orden de algunos textos) en J. Massó Torrents (1913-1914): «Bibliografia dels antics poetes catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, pp. 2-275.

colectivos, pues a menudo pueden contener cancioneros de autor hoy perdidos<sup>11</sup>. Son dos criterios seguros para la identificación de un cancionero de autor, pero no son los únicos; también deberemos llegar a esta conclusión cuando un manuscrito nos conserva una masa de poemas de un autor cuyo volumen no podría ser reconstruido a partir de los cancioneros colectivos conocidos de carácter antológico: este sería el caso, por ejemplo, de Ausiàs March o de Álvarez Gato.

Los pliegos sueltos y los cancioneros de autor son el primer eslabón que transmite la poesía de un creador a su público; pero la mayor parte de los cancioneros conservados procede de otro tipo de colecciones, los cartapacios de corte, grupo o círculo literario<sup>12</sup>. La poesía medieval era un producto social, pensado en función de un público escogido, en contacto directo con el autor, y para cuyo disfrute se componía; si los autores recogían sus obras en cancioneros, también estos círculos solían registrar un volúmenes *ad hoc* la producción que les llegaba. Y esta podía tener orígenes muy diversos. Por supuesto, se incluían en estos cancioneros las obras de primera mano, compuestas por sus propios miembros y a ellos destinadas o publicadas en su seno; que los cancioneros italianos RC1, MN54 y VM1<sup>13</sup> nos han transmitido la poesía producida (y recibida) en la corte del Magnánimo es una constatación antigua. Sabemos también que LB2 recoge la de la corte navarra de Juan de Aragón<sup>14</sup> y sus hijos, y que en el arquetipo o uno de los arquetipos de MN12 confluyó la producción de la corte toledana del arzobispo Carrillo<sup>15</sup>. Investigaciones más recientes

---

<sup>11</sup> Además del trabajo arriba citado, vid. mi artículo (1992): «Tipología y génesis de los cancineros. El caso de Jorge Manrique», publicado en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad-Departamento de Literatura Española, pp. 167-188, donde propuse que el *Cancionero general* de Hernando del Castillo pudo incluir un cancionero personal de Jorge Manrique y, probablemente, de otros poetas de su tiempo.

<sup>12</sup> Este es un punto del que espero ocuparme detalladamente en otro lugar; me limito aquí a recoger las ideas fundamentales con algunos ejemplos característicos y bien conocidos.

<sup>13</sup> Sus relaciones, postuladas desde antiguo, fueron establecidas sobre criterios sólidos por A. Varvaro (1964): *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, y han sido revalidadas por todas las investigaciones posteriores realizadas sobre autores contenidos en estos cancioneros.

<sup>14</sup> Vid. el estudio preliminar de Ch. V. Aubrun (1951): *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV siècle)*, Bordeaux. Esta conclusión fue en cierta forma validada por J. Y. Tillier (1984): «The Devout Lover in the *Cancionero de Herberay*», *La Corónica*, 12, pp. 265-274, que observó las afinidades de un pequeño grupo de textos de la primera sección de anónimos; J. E. Connolly (1995): «The Poems Attributed to Hugo de Urriés in the *Cnasonnier espagnol d'Herberay des Essarts*: A Reconsideration of the Evidence», en *Studies in Medieval Spanish Literature in Honour of Charles F. Fraker*, ed. M. Vaquero y A. Deyermond, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 63-74, que se manifiesta en contra de la atribución de ninguno de los anónimos al supuesto compilador, ni de la posibilidad de que éste sea Urriés; por el contrario, J. Whetnall (1997): «Unmasking the Devout Lover: Hugo de Urriés in the *Cancionero de Herberay*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, pp. 275-298, opta, con argumentos convincentes, a favor de atribuir a este autor al menos parte del primer grupo de anónimos del cancionero y sugiere la posibilidad de que sean también suyos al menos parte del segundo, si bien disiente por completo de que él sea el compilador.

<sup>15</sup> Vid. J. G. Cummins (1973): «Pedro Guillén de Segovia y el ms. 4114», *Hispanic Review*, 41, pp. 6-32.

tes han revalorizado SA7 en relación con la corte castellana de los infantes de Aragón<sup>16</sup>.

La característica primordial de estos cancioneros es el desorden. Los poemas (o los grupos de poemas) eran incorporados a medida que llegaban al centro receptor y es corriente que la producción de un mismo autor esté arbitrariamente dispersa por todo el manuscrito; a pesar de lo cual, y paradójicamente, los cancioneros italianos RC1 y MN54 son los más lujosos que conservamos (con la sola excepción de MP2). La factura interna y la factura formal no siempre iban a la par. Este desorden barajaba sin concierto obras coetáneas, producidas *in situ*, con obras más o menos coetáneas gestadas en otros centros productores (cuadernos poéticos de la corte castellana aparecen en todos los cancioneros procedentes de la corona de Aragón) y entre todas ellas podían resucitar arcaísmos como, por ejemplo, composiciones de Villasandino y hasta de Macías; algunas obras consideradas como modélicas resultaban inevitables en las colecciones de cualquier lugar y época. En algún momento podía intercalarse también un cancionero de autor completo, como es el caso de la obra de Carvajales<sup>17</sup>, incrustada en el arquetipo de MN54, RC1 y VM1.

Es posible que un estudio atento de estos manuscritos, al menos en algunos casos privilegiados, permita reconstruir aspectos no sólo de la vida interna de estas cortes (qué autores concurrían, cronología de su producción, etc; recuérdese la bibliografía sobre LB2) sino de la propia manufactura de los manuscritos. Un análisis del cancionero catalán *J* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 225) revela que algunos poemas datables y procedentes del entorno barcelonés aparecen copiados por orden cronológico. El copista o compilador, miembro de este círculo (quizá el poeta y notario Antoni Vallmanya o alguien muy próximo a él)<sup>18</sup> debió incorporarlos a medida que eran compuestos y su orden y posición se convierten en indicios valiosísimos del proceso de compilación. Estas circunstancias permiten explicar también por qué estos cancioneros contienen tan a menudo obras en documentación única (caso, por ejemplo, de SA7 y LB2): es la producción autóctona, que a menudo carecía de interés fuera del grupo originario.

La mayoría de los cancioneros conservan esta misma impronta, el desorden compositivo; esto no significa necesariamente que sean testimonios de una corte literaria, aunque quizá en alguna de sus secciones proceden de algún manuscrito de estas caracte-

---

<sup>16</sup> Bajo el título de «La reordenación de los contenidos» se publicará en el *Bulletin Hispanique* un trabajo sobre este cancionero, LB2 y ME1. Existe un cuidadísimo estudio del manuscrito en vías de publicación que formó parte de la tesis de doctorado de la profesora C. Tato, de la Universidad de La Coruña, con la edición de las obras de Santa Fe.

<sup>17</sup> Vid. la edición de E. Scholes (1967), Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 18-19.

<sup>18</sup> Para este autor vid. principalmente J. Auferil (1986): «La *Sort* d'Antoni Vallmanya i el cercle literari de Vallonzella», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. I, pp. 37-77; de la composición de este manuscrito y otro con él relacionado me he ocupado en «La reordenació de *J* i *K*», en prensa en *Llengua & Literatura*; la parte dedicada específicamente a este cancionero fue presentada al VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Castellón, Universitat Jaume I, septiembre de 1997, y será publicada con las actas del mismo.

terísticas. Eran muchos los aficionados que querían disponer de un cancionero, y muchos los casos en que para ello copiaban, extractaban o yuxtaponían materiales de diversas procedencias. Ya queda dicho cómo el arquetipo de RC1, MN54 y VM1 insertó el cancionero de Carvajales; por su parte, LB2 integró un cuaderno procedente de la corte castellana de los infantes de Aragón<sup>19</sup>. Si esto sucede incluso en casos tan puros de cancionero de corte, esta hibridación se eleva a categoría en los cancioneros misceláneos, que son muchos y, a menudo, tan desordenados como aquéllos.

Un cancionero misceláneo podía formarse de muchas maneras: copiando un cancionero preexistente, extractándolo (es el caso de MN15<sup>20</sup> o PM1<sup>21</sup>) o superponiendo obras o conjuntos de origen diverso; el factor común es, también, el desorden, pues a menudo, sobre el que era ya inherente a su o a sus arquetipos (cartapacios de corte u otros cancioneros misceláneos) se superponía el resultante de la acumulación de modelos al azar de su adquisición. Hoy nos vamos a ocupar de un caso considerablemente más complejo: el copista o comisionario que, una vez ha copiado ya un cancionero, encuentra otro manuscrito y decide sumarlo al primero. Y el proceso, como veremos, no acaba aquí, sino que durante más de un siglo el manuscrito fue objeto de los usos más variados: copias de nuevos poemas, de estilos, escuelas, épocas y lenguas diferentes, pero también minero de folios de blanco para pruebas de pluma o, simplemente, para ser brutalmente arrancados.

El *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*<sup>22</sup>, ms. 2882 de la Biblioteca Nacional de Madrid (MN6<sup>23</sup>) se nos ha conservado en una copia incompleta, que revela un proceso de composición extraordinariamente complejo cuyo análisis resultará muy útil al estudioso de la poesía medieval. Se trata de un grueso volumen que conserva su encuadernación original, aunque ya en muy mal estado, copiado en cinco fases, desde

---

<sup>19</sup> De ello me ocupé en «La reordenación de los contenidos», arriba citado.

<sup>20</sup> Estudiado por J. M. Azáceta (1957): «El 'Pequeño cancionero'», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 7, pp. 83-112; para su relación con el *Cancionero de Baena*, J. M. Bleuca (1974-1979): «'Perdióse un quaderno...' Sobre los cancioneros de Baena», en *Anuario de Estudios Medievales*, 9, pp. 229-266.

<sup>21</sup> Vid. el excelente análisis de A. Bartolini (1956): «Il canzoniere castigliano di San Martino delle Scale (Palermo)», en *Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 4, pp. 147-187.

<sup>22</sup> Estudiado y publicado por J. M. Azáceta (1956): *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, Madrid, CSIC. De la edición de los textos catalanes se ocuparon A. Pagès (1911-1912): «Deux chansons populaires d'Urgell», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 4, pp. 568-574 y J. Romeu Figueras (1954): «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», *Anuario Musical*, 9, pp. 3-55, especialmente pp. 52-54 y luego en (1994): *Lectura de textos medievales i renaixentistes*, Biblioteca Sanchis Guarnier, 29, València-Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 197-203.

<sup>23</sup> En este estudio usaré normalmente las siglas y los índices de B. Dutton (1982): *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, y (1990-1991): *El cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad, a pesar de sus inconsecuencias, como la de dar numeración independiente al prólogo de las Coplas de Gómez Manrique a Diego Arias de Ávila en PN5 y no en MN6. Nótese que el cancionero GB1 no aparece en la primera publicación.

mediados del siglo XV a fines del XVI, en un proceso perfectamente analizado por J. M. Azáceta<sup>24</sup> del que partiremos:

*Sección A: ff. 1r.-156 v., n° 1-30*

*Sección B: ff. 157 r.-270 v., n° 31-72*

*Sección C: ff. 271 r.-329 v., n° 73-78*

*Sección D: ff. 330 r.-349 r., n° 79-114*

*Sección E: ff. 350 r.-369 r., n° 115-126*

El examen conjunto de sus contenidos (muy bien conocidos gracias a la aportación de aquel estudioso) y de su estructura codicológica resulta interesantísimo para comprender los métodos de trabajo de los compiladores, la disponibilidad de los originales sobre los que operaban y los condicionantes a que debían someter su labor.

En un principio, es muy probable que el copista se propusiera sólo reproducir un manuscrito preexistente, pero este proyecto fue alterado en diversas fases que sólo coinciden parcialmente con la estructura subyacente a la distribución de los contenidos, única de la que aquel estudioso se ocupó; el análisis codicológico permite la reconstrucción de los pasos de este proceso, distintos de la forma que describió Azáceta, aunque superpuestos a ella, y cuyo estudio facilita su interpretación genética. En esta primera fase dejaremos de lado la parte inicial del manuscrito, en blanco, cuyas hojas han sido numeradas modernamente con números romanos (i-xxxv) y sobre la que volveremos más adelante.

La sección que Azáceta denomina A ocupa los ff. 1 r.-156 v. de la numeración moderna<sup>25</sup>; conserva una foliación antigua que empieza con el f. xiv y acaba en el clxviii, repitiendo el número clvj. Copiado de una sola mano, del tipo semigótica, sobre pauta, a una sola columna y tres estrofas por página es, en esta parte, un manuscrito cuidadísimo; sin embargo, a partir del f. 153 v. fue continuado por una gótica cursiva muy descuidada, sin pautado, que imitó la disposición del copista anterior y lo continuó hasta el f. 156 v. El manuscrito se abre con el *Tratado de vicios y virtudes* de Fernán Pérez de Guzmán, acéfalo. Indica Azáceta que, a juzgar por su extensión, los trece folios que faltan en la numeración antigua podrían contener el fragmento perdido. El análisis codicológico muestra que esta parte tiene una hechura prácticamente uniforme; los dos primeros cuadernos conservados son cuaterniones (ff. xiv-xxviii = 1-16) pero el resto está formado exclusivamente por quiniones. El papel es de un solo tipo y

---

<sup>24</sup> Vid. el análisis, enteramente correcto, de Azáceta, *Ed. cit.*, pp. xv-xx, que debe ser completado con los datos que siguen. La numeración de este autor fue respetada por el índice de B. Dutton.

<sup>25</sup> Seguramente fue él mismo quien estableció la foliación moderna: «Al comienzo del m[anu]s[crito] hay treinta y cinco folios en blanco, que no hemos incluido dentro de la numeración seguida, iniciada propiamente en el folio treinta y seis, que es el primero que contiene texto. Tampoco incluimos en la numeración del cancionero los folios en blanco que hay al final del mismo» (*Ob. cit.*, p. xiv). Obviamente no dice cuál es la norma de numeración, sino que explica con qué criterios la ha fijado, siempre en primera persona.

se observa una única filigrana con cabeza humana, como la nº 15.267 de Briquet<sup>26</sup>, datada en Verona entre 1457 y 1461.

Si el trabajo se hubiera detenido aquí tendríamos un cancionero como hay tantos: iniciado con la obra de Fernán Pérez de Guzmán, un clásico habitual en las primeras secciones de los manuscritos de la época de Enrique IV, contendría unos folios sobrantes al final, sobre los que se copiaron con posterioridad otros poemas<sup>27</sup>. Sin embargo, el proyecto rompió esta andadura ya en el f. 97 r. cuando, después de copiar el nº 19 (último poema común a MN6 y PN5) el copista o el comitente tuvieron acceso a otro tipo de material, que integraron con el primero constituyendo el resto de la sección A y la sección B de Azáceta. El indicio más fehaciente de esta nueva orientación compositiva y de las dificultades que entrañaba estriba en la repetición de cuatro poemas de la parte A en la B<sup>28</sup>; en esta sección, la letra es una semigótica muy desigual, probablemente de varias manos, que copia sobre pauta a dos columnas y tres estrofas por columna. A partir del f. 188 comienza una nueva numeración antigua que corresponde exclusivamente a una parte del texto de las *Trescientas*, pues llega sólo hasta el f. 212, en tanto que este poema termina en el f. 216. Si en casi toda la parte A se observaba una rigurosa unidad de contenido y letra (con la excepción de los folios finales) las desigualdades que se inauguran en el f. 153 r. y el índice comparativo de este manuscrito con los más próximos son indicio seguro de un cambio radical en el planteamiento.

En el f. 271 r. comienza una nueva sección que contiene mayoritariamente prosa (C de Azáceta) y termina en el f. 329 v. con la subscripción «Deo gracias / viiij dias de março año mcccclxx». Es también una mano semigótica. Sigue la cuarta sección (D de Azáceta), que cubre los ff. 330-349, con una nueva numeración antigua particular de esta serie que, con un salto entre el ix y el xxviii, llega hasta el xxxii, para perderse después<sup>29</sup>. Han intervenido en esta parte una mano humanística (ff. 330 r.-336 v.), una segunda, gótica, en el f. 338 r. y la misma humanística entre los ff. 338 v.-345 v. Otras dos humanísticas, ambas diferentes, de la anterior, han escrito los ff. 345 v.-347 v. y 347 v.-349 v.

Desde el punto de vista codicológico, estas secciones, de letras y contenidos distintos, forman una perfecta unidad. Los folios 157-251 y 274-349 son del mismo tipo, con filigrana uniforme: unas tijeras como las del nº 3.670 de Briquet, que este autor data en diversos lugares (Treviso, Ratisbona, Pisa y Pistoia) entre 1458 y 1477<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> C.-M. Briquet (1907): *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier*, Paris, A. Picard.

<sup>27</sup> Para este tipo de jerarquización en la disposición interna de los cancioneros vid. el trabajo citado en la nota primera, «La organización de los materiales».

<sup>28</sup> xxii = xxxiv, xxiii = xl, xxiv = lxxi y xxvi = lxx según la descripción y numeración de Azáceta, *Loc. cit.*, p. xviii, que coincide con la numeración de B. Dutton que aquí seguiremos. Vid. el índice del manuscrito que reproducimos más adelante.

<sup>29</sup> Vid. de nuevo la descripción de Azáceta, *Ob. cit.*, p. xix.

<sup>30</sup> También en G. Piccard (1980): *Wasserzeichen*, vol. IX,1, *Werkzeug & Waffen*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, III, 823, datado en 1471.



Los ff. 252-273 muestran una balanza parecida a las que Briquet da los números 2.447 (centroeuropa, entre 1448 y 1470) y 2.448 (Treviso, 1453)<sup>31</sup>. La subscripción del copista arriba reproducida (nueve de marzo de 1470) debe atribuirse a la copia de esta sección, pues coincide con la datación del papel.

Los cuadernos, en una primera parte, son regulares; el primero es un binión, pero, a juzgar por las lagunas del texto, se han perdido al menos otros dos bifolios<sup>32</sup>; sigue un senión (ff. 161-172), dos seniones en los que se ha perdido el bifolio exterior<sup>33</sup>, otro posible senión, cuyos folios están sueltos y de los que uno se ha perdido<sup>34</sup> (ff. 229-239), y otros dos seniones más (ff. 252-263 y 264-275<sup>35</sup>). Hasta el f. 263, todos los cuadernos completos enlazan por medio de un reclamo. Pero a partir del f. 276, la estructura de los cuadernos se amplía progresivamente: siete bifolios (ff. 276-289), ocho bifolios (290-305), un senión (ff. 306-317), nueve bifolios (318-334, pero fue arrancado un f. entre el 330 y el 331) y diez bifolios (335-349); el último ofrece diversas anomalías: un folio en blanco, no numerado, entre los ff. 337 y 338, y cuatro folios arrancados al final del cuaderno (entre el 349 y el 350, aunque también ha sido arrancado el folio inicial del cuaderno siguiente).

A la luz de los datos expuestos, parece claro que en un principio el copista se planteaba copiar un cancionero, para el que dispuso un volumen de 156 folios uniformes. A la mitad de su desarrollo, ya en el f. 97 r. (nº 27) en que empezó a usar una segunda fuente, aquel planteamiento fue sustituido por otro más ambicioso; el primer síntoma formal de este cambio no se produce hasta el abandono de la primera letra por otra de menor calidad formal y estética, la manifestación definitiva del nuevo proyecto la obtenemos en la ampliación del volumen hasta el f. 349, utilizando dos nuevos tipos de papel que constituyen una unidad codicológica patente. Para la investigación que sigue, tendremos en cuenta la diferencia entre estas dos unidades codicológicas, cuya sutura coincide con la separación entre las secciones de contenido que Azáceta denominó *A* y *B*, y que en los catálogos de B. Dutton quedan individualizadas como MN6a y MN6b. Es obvio que sobre la segunda unidad codicológica fueron copiadas las secciones *C* y *D* de Azáceta, pero su contenido queda fuera ya del ámbito de los cancioneros cuatrocentistas, por lo que, de momento, prescindiremos de ellas.

---

<sup>31</sup> G. Piccard (1978): *Wasserzeichen*, vol. V, *Waage*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, II, pp. 250-315, da numerosas marcas de este tipo, cuya datación sitúa alrededor de 1450, aunque con casos particulares posteriores, de hasta fin de siglo.

<sup>32</sup> Azáceta, *Ob. cit.*, p. xvi.

<sup>33</sup> Azáceta, *Ob. cit.*, pp. xvi-xvii señala la presencia de una laguna; en ambos casos coincide con el bifolio exterior.

<sup>34</sup> Azáceta, p. xvii, indica como posible la pérdida de un folio entre el 228 y 229, que sería el primero de este cuaderno.

<sup>35</sup> Aquí, Azáceta, basándose en la discontinuidad del texto, señala la pérdida de un folio (p. xvii-xviii). A la vista de la perfecta estructura del senión me inclino a pensar en un error de copia o una deficiencia de su arquetipo.

Es muy probable que, tras copiar la obra de Fernán Pérez de Guzmán (nº 1-19) el copista o el comitente tuvieran acceso a nuevos materiales que quisieron incorporar, creando un cancionero mucho más amplio y ambicioso que el proyecto primitivo. El escaso intervalo de tiempo transcurrido entre las dataciones de los tipos de papel que constituyen ambas partes (1461-1470) permiten imaginar un proceso único e ininterrumpido, aunque también cabría suponer que se había copiado en una primera fase un cancionero mucho menos amplio que el soporte material previsto, y que éste fue el punto de partida unos años más tarde. Determinar con precisión cuáles pudieron ser la primera fuente y las fuentes suplementarias exigiría un conocimiento de la transmisión textual de los poemas en él contenidos que sólo poseemos en una ínfima parte; pero con todo no podemos menos que elaborar una hipótesis explicativa para la que partiremos de los datos ya conocidos y, sobre todo, de los contactos entre sus 236 primeros folios y los ms. 227 de la Biblioteca Nacional de París (PN5), el ms. 1.098 de la Biblioteca Cassanatense de Roma (RC1)<sup>36</sup>, el ms. 2 de la colección San Román de la Real Academia de la Historia (MH1)<sup>37</sup> y el *Cancionero del conde de Haro*, ms. 45 de la Fundación Martin Bodmer de Ginebra (GB1), los más cercanos a juzgar por el número de poemas comunes y por las investigaciones sobre su transmisión.

J. M. Azáqueta, que observó la proximidad del primero, dió una tabla comparativa y subrayó sus numerosas relaciones: «a) Salvo la *Nao de amor*, de Juan de Dueñas, todo el texto de *PB* [PN5] figura en *Ixar*. b) Las coincidencias tienen lugar en el códice de *Ixar* en sus dos primeras partes, que abarcan respectivamente los folios 1 r.-156 v. y 157 r.-270 v. c) En términos generales no vemos una rigurosa dependencia en el orden de las obras poéticas de un manuscrito con relación a las del otro. d) Abona nuestra tesis sobre el parentesco el importantísimo detalle de que las variantes de ambos códices son pequeñísimas. e) En el *Tratado de vicios y virtudes* de Pérez de Guzmán, los sucesivos epígrafes, con sus respectivas estrofas, se suceden en los dos en el mismo orden. Con relación a los otros cancioneros, el orden está más o menos alterado. También coinciden con los himnos a la Virgen y a los Santos, del mismo autor, cuando en los otros manuscritos suelen omitirlos total o parcialmente. f) Sólo nuestro cancionero y los de *Roma* [RC1] y *PB* [PN5] insertan, como hemos indicado antes, el *Testamento del Maestre de Santiago*, de Fernando de la Torre; la *Disputa hecha en Fez*, y el *Romance del rey don Fernando*. g) De la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, de Diego del Castillo, sólo existen dos versiones iguales entre sí hasta en los títulos, que son las de *Ixar* y *PB* [PN5]»<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Vid. sobre este cancionero E. Teza (1898-1899): «Il cancionero della Casanatense», en *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 58, pp. 679-717, y la edición de M. Canal Gómez (1935): *El cancionero de Roma*, Florencia, G. C. Sansoni, 2 vols.

<sup>37</sup> De algunos aspectos compositivos del cual me ocupó en «Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación».

<sup>38</sup> *Ob. cit.*, p. xxviii; en las pp. xxvii-xxviii puede verse un índice comparativo de ambos cancioneros.

A pesar de todo, la comparación del índice de ambos manuscritos por este investigador no permite un avance sustancial de nuestros conocimientos. Por una parte, empezar un cancionero con la obra de Fernán Pérez de Guzmán es un hábito tan generalizada a mediados del siglo XV y el bloque de su obra es tan compacto y uniforme en tantos manuscritos, que, a menos de disponer de un estudio pormenorizado de la transmisión textual, no aporta por sí misma ninguna luz a nuestro problema. Por otra parte, si bien es cierto que todas las obras de PN5, con la única excepción de la *Nao de amor*, figuran en MN6, no sucede lo contrario; doce obras, algunas tan significativas como los *Loores* de Fernán Pérez de Guzmán (nº 33) o el *Bías contra Fortuna* y la *Comedieta de Ponza* de Santillana (nº 47 y 50), más una serie de diecisiete sonetos suyos precedidos por la carta a Violante de Prades, faltan en el códice parisino.

Por otra parte, estas anotaciones merecen unos cuantos comentarios. En primer lugar, la primera parte de PN5 y MN6, hasta el nº 18 de ambos (el *Utillogo*) no es sino un cancionero de Fernán Pérez de Guzmán, idéntico, es cierto, en los dos, pero común a los cancioneros GB1, MM3, MN6, NH4, PN5, PN9, HH1, MM1, MN10, PN6 y SA9, aunque el paralelismo es muchísimo más estricto entre los seis primeros<sup>39</sup>. Nos hallamos, por tanto, ante una problemática distinta de la que marca las relaciones entre los dos cancioneros relativas a la sección B de MN6.

Investigaciones posteriores han confirmado la proximidad de ambos códices. Por su parte, los estudios sobre la transmisión textual del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (MN6 nº 35) coinciden plenamente en afirmar que ambos testimonios, MN6 y PN5, proceden de un mismo ejemplar<sup>40</sup>. Asimismo, en el *stemma codicum* del *Bías contra Fortuna* (nº 44), nuestro manuscrito estaría en la misma familia que PN8, PN10

---

<sup>39</sup> F. M. Maguire y D. S. Severin (1990): «Fernán Pérez de Guzmán's *Loores de santos*: Texts and Traditions», en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honour of John K. Walsh*, ed. by J. E. Connolly, A. Deyermond y B. Dutton, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 151-168. Vid. también M. J. Díez Garretas y M. W. de Diego Lobejón (1993): «Sobre 'Diversas Virtudes e Viçios...' de Fernán Pérez de Guzmán», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, vol. IV, Lisboa, Cosmos, pp. 65-73.

<sup>40</sup> Por fortuna, empezamos a tener información solvente sobre la transmisión del *Laberinto*, una de las lagunas más tristes de la filología cuatrocentista; vid. M. P. A. M. Kerkhof (1983): «Hacia una nueva edición crítica del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», *Journal of Hispanic Philology*, 7, pp. 179-189; (1984): «Sobre las ediciones del *Laberinto de Fortuna* publicadas de 1483 a 1943, y la tradición manuscrita», en *Forum Litterarum. Miscelánea de estudios literarios, lingüísticos e históricos ofrecidos a J. J. Van de Besselaar*, Amsterdam y Maarssen; M. Kerkhof y Rob le Pair (1989): *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena: las ediciones en relación con la tradición manuscrita», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, vol. I, pp. 321-340 y (1993): «El ms. 229 (PN7) de la 'Bibliothèque Nationale' de París; base de las ediciones modernas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», en *Medievalia*, 14, pp. 1-12, especialmente p. 2, donde señala la proximidad entre estos dos manuscritos y GB1, así como la revisión de estas investigaciones por C. de Nigris (1994): J. de Mena, *Laberinto de Fortuna* y otros poemas, Biblioteca Clásica, 14, Barcelona. Crítica, pp. lxxiii-lxxviii. Recientemente, Kerkhof (1995) ha publicado por fin su monumental *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Editorial Castalia, con un cuidadísimo análisis de su transmisión cuyas conclusiones pueden verse en la p. 74.

y RC1<sup>41</sup>; respecto a la transmisión de la carta a Violante de Prades (nº 49), que en algunos manuscritos encabeza un pequeño cancionero del Marqués de Santillana con la *Comedieta de Ponza* y los *Sonetos*, nuestro manuscrito pertenece al mismo grupo que PM1, RC1, y PN12, aunque, según Kerkhof, ha contaminado con el antígrafo de PN10 y RC1<sup>42</sup>. En cuanto a la *Comedieta* misma, MN6 forma grupo con RC1 y el grupo de cancioneros parisinos (PN4, PN8, PN10, PN12), aunque contaminando también con el antígrafo de PN10 y RC1<sup>43</sup>. Quedan por último las investigaciones en torno a los *Sonetos*: en este caso, nuestro cancionero formaría grupo con MH1, PN4, PN8, y PN12 y, más en concreto, con PN12, con el que comparte la carta a Violante de Prades<sup>44</sup>. Nos hallamos por tanto ante una constelación de códices que se articulan en diversas combinaciones para la transmisión de un grupo de poemas comunes.

Es una pena que la pobreza de la tradición ecdótica en este campo no nos permita precisar más las relaciones entre los manuscritos que ahora nos interesan, aunque, de todos modos, con lo dicho basta para que nos fijemos en algunos casos particulares. Los estudios sobre los cancioneros aparecidos con posterioridad al trabajo de Azáceta y, muy en particular, los catálogos de B. Dutton permiten hoy un análisis comparativo más amplio; tras un sondeo de los manuscritos con mayores coincidencias con el nuestro, he extractado los datos más relevantes en la tabla de la página siguiente.

A la luz de esta tabla, que reproduce los índices comparados de MN6 y de los cancioneros más próximos, las relaciones en el seno de este grupo, así como la génesis de nuestro manuscrito en sus secciones *A* y *B*, se deducen con facilidad. Nuestro copista debió partir de un afín a PN5, del que tomaría la obra del Fernán Pérez de Guzmán (anterior en el manuscrito al comienzo de nuestro cuadro), incluido el número 19<sup>45</sup>; pero muy pronto debió tener acceso a un segundo cancionero que, a juzgar por las semejanzas en su contenido, debió ser RC1 o, más bien, un manuscrito afín. Más en concreto, nuestro copista pudo partir de la misma fuente de la que RC1 obtuvo la segunda parte del cancionero, ajena a la tradición textual que le es común con el *Cancionero de Stuñiga* (MN54) y el de la Biblioteca Marciana de Roma (VM1)<sup>46</sup>. Ante tanta infor-

---

<sup>41</sup> M. P. A. M. Kerkhof (1983): *Bías contra Fortuna*, Anejo del *Boletín de la Real Academia Española* nº 39, Madrid, Aguirre, p. 46. Nótese que contiene el prólogo íntegro del *Bías contra Fortuna*, parte del cual falta en algunos testimonios (los códices *Pe* y *Ps*, PN8 y PN13, *ibídem*, p. 29). Al parecer, el autor no pudo usar todavía el *Cancionero del conde de Haro*, GB1.

<sup>42</sup> M. P. A. M. Kerkhof (1987): *Comedieta de Ponza*, Clásicos Castellanos, 4, Madrid, Espasa-Calpe, p. 268.

<sup>43</sup> Kherkoff, *Ob. cit.* p. 69.

<sup>44</sup> M. P. A. M. Kerkhof y D. Tuin (1985): *Los sonetos al 'itálico modo' de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 46-49.

<sup>45</sup> Véanse al respecto las coincidencias indicadas por J. M. Azáceta, que citábamos mas arriba, y el cuadro de la transmisión de Maguire y Severin, también citado, menos rico en pormenores pero que incluye la totalidad de la transmisión.

<sup>46</sup> Vid. el índice comparado de los tres cancioneros en E. Teza, «El cancionero della Casanatense», especialmente pp. 685-697 (parte común a los tres cancioneros) y pp. 697-702 (parte privativa de RC1, la que aquí nos interesa, a partir del nº 123), así como Canal, *Ob. cit.*, p. xiv. Nótese que el único poema que figura en la primera parte de RC1 es su nº 22, equivalente al nº 68 de MN6b, que, a juzgar por la secuencia donde se inserta, puede proceder de PN5.

ID	MN6a	MN6b	MH1	RC1	PN5	GB1	Obra
0090	19				19	17	FPGuzmán: <i>Virtudes cardinales</i>
0100	20				31		JMena: <i>Razón contra voluntad</i>
0101 A100 21					32		GManrique: <i>Continuación</i>
0171-0172 22	34			132			PImperial-Villasandino: <i>Pregunta</i>
0197	23	40 <sup>47</sup>	242				FTorre/FPGuzmán
0095	24	71		123		22	JMena: <i>Vuestra vista me repara</i>
0096	25				27	43	GManrique: <i>Cuando Roma conquistaua</i>
0097	26	70		170	28	32 <sup>48</sup>	JValladolid: <i>Test. Maestre Santiago</i>
0110	27		187	144			AEnriquez: <i>Que se fizo lo pasado</i>
0173	28		57	134			Santillana: <i>Rey Alfonso cuyo nombre</i>
0174	29			135			AMontoro: <i>Como ladron que desea</i>
0175	30			136			AMontoro: <i>Que cosa tan descusar</i>
0159		31	68	157			Santillana: <i>Dezid Juan de Mena</i>
0160 R159		32	69	158			JMena: <i>En corte gran Febo...</i>
0105		33					FPGuzmán: <i>Loores</i>
0171	22	34		132			PImperial/AVillasandino: <i>Pregunta</i>
0092		35	61		22	20	JMena: <i>Trescientas</i>
0098		36			29	28	DCastillo: <i>Auia recogido sus crines</i>
0091 P0050		37	10		20	50	Santillana: <i>Proemio Proverbios</i>
0050		38	11		21	19	Santillana: <i>Proverbios</i>
0198		39					GManrique: <i>Carta muerte Santillana</i>
0197	23	40	242				<i>Tu onbre que estas leyendo</i>
0043		41	189	126 <sup>49</sup>			PTorrellas: <i>Calidades de las donas</i>
2364 R43	41a						AMontoro: <i>Defensa contra Torrellas</i>
0199 R43	42		127				SRibera: <i>idem</i>
0169		43	68	157			AMontoro: <i>Por un caballo muerto</i>
0094		44			24	38	GManrique: <i>A Arias Dávila</i>
0102		45		172	33		Prosa: <i>Disputa de Fez</i>
0154 P148		46	54	162		26	Santillana: <i>Epístola conde de Alba</i>
0147 P148		46P	55	163			Santillana: <i>idem (segunda parte)</i>
0148		47	56	164		27	Santillana: <i>Bías contra Fortuna</i>
0156		48	64	168		36	JMena: <i>Después que el pintor...</i>
0153 P 53		49		166			Santillana: <i>Carta a V. de Prades</i>
0053		50	12	167			Santillana: <i>Comedieta de Ponza</i>
0054 a 0070 = 51-67 sonetos de Santillana.							
0028		68	29	22		40	Santillana: <i>Infierno de amor</i>
0200		69				31	FEscobar: <i>Mauorte por lança</i>
0097	26	70		170	28	32	FTorre: <i>Test. Maestre Santiago</i>
0095	24	71		123		22	JMena: <i>Vuestra vista me repara</i>
0099		72		171	30	33	Anónimo: <i>Romance rey don Fernando</i>

<sup>47</sup> Este poema está atribuido a Fernando de la Torre en MN6a y MN6b, contra el resto de los manuscritos que lo atribuyen a Fernán Pérez de Guzmán. La rúbrica de este testimonio es prácticamente la misma en los dos casos, y distinta del resto de las fuentes.

<sup>48</sup> En esta composición, la tradición textual diverge en las atribuciones: Fernando de la Torre en RC1 y MN6b, Juan de Valladolid en PN5 y MN6a, anónimo en GB1. Vid. el texto en M. J. Díez Garretas (1983): *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad, nº CXG.

<sup>49</sup> Sigue, inserción posterior y defectuosa: 2364 = 41a.

mación, su orientación cambiaría, y decidió no sólo compaginar ambas fuentes, sino reestructurar el contenido y emprender un trabajo de mayores vuelos.

En primer lugar, decidió una ampliación del volumen. Para ello, sea desde el primer momento, sea cuando completó la parte dispuesta primitivamente, añadió una nueva sección que llegaba hasta el ff. 339 actual más los que fueron arrancados, de cuyas características nos hemos ocupado con anterioridad. Allí se incorporaron progresivamente cada una de sus secciones *B*, *C* y *D*, quizá en un marco temporal no muy amplio. Decíamos que el papel revelaba una fecha alrededor de 1470, coincidente con la suscripción de la sección *C*. Es cierto que la sección *D* está copiada en su mayor parte por una letra humanística, pero su alternancia con una mano gótica (f. 338 r.) permite pensar en una fecha no muy atrasada, aunque ya entrado el siglo XVI. En cualquier caso, el propietario del códice en esta época lo trató con un esmero que estuvieron lejos de seguir sus sucesores.

Es en este momento cuando la sección *B* adquiere su fisionomía. Al copiar el nº 19, las *Virtudes cardinales* de Fernán Pérez de Guzmán, y habiendo estudiado el resto del material, por la afinidad temática decidió anticipar las *Coplas de Razón contra Voluntad* o *Coplas contra los pecados mortales* de Juan Mena con la continuación de Gómez Manrique, que su fuente daba más adelante<sup>50</sup>. La misma asociación temática valdría para las composiciones siguientes (nº 22 a 28<sup>51</sup>), en las que debió combinar ya sus dos testimonios de base más, probablemente, alguna o algunas fuentes complementarias; pero al combinarlas anticipó unos poemas que, inadvertidamente, repetiría después (nº 22, 23, 24 y 26). La prueba de que su fuente era, ahora, PN5, la da el hecho de que este último poema aparezca rodeado por textos que concurren en este mismo entorno en los dos manuscritos, y con una atribución común a Juan de Valladolid. Cuando reaparezca con el nº 70 lo hará entre composiciones que siguen el mismo orden que en RC1, y con la atribución de éste, Fernando de la Torre.

En este lugar cambió de arquetipo y siguió adelante con el afín a RC1; quizá pensó que, tras el *Testamento del maestre de Santiago*, era procedente continuar con *Que se hizo lo pasado*, también imbricado en los temas del *contemptu mundi*. Quizá por tratarse de nuevo de un poderoso del tiempo, insertó en este punto un elogio del rey de Portugal por el marqués de Santillana, a los que siguieron, ya en la misma secuencia que en RC1, dos elogios de Montoro para el Marqués (nº 29 y 30<sup>52</sup>). Quizá movido también por los elogios que se dedican, insertó a continuación el intercambio de pre-

---

<sup>50</sup> Tenemos la edición, con estudio de la transmisión textual de G. Rivera (1982): *Juan de Mena. Coplas de los pecados mortales and First Continuation*, Col. Studia Humanitatis, Madrid, Porrúa; su tradición, entre todos los manuscritos que aquí nos interesan, sólo confluye con PN5, que comparte arquetipo con MN6 y HH1 (pp. 50 y 65) lo cual nos impide cualquier comparación con las demás fuentes de nuestro autor, pero confirma nuestra suposición.

<sup>51</sup> Esta composición, aunque laudatoria, es una enumeración de virtudes para un gobernante que permite interpretarla también en clave moral. Vid. el texto en las *Obras completas*, ed. M. A. Pérez Priego (1991), II, Madrid, Alhambra, p. 230.

<sup>52</sup> Puede verse el texto en su *Poesía completa*, ed. M. Costa (1990), Cleveland, Cleveland State University, pp. 11 y 12.

gunta y respuesta entre Santillana y Mena (nº 31 y 32, que inauguran la sección B de MN6)<sup>53</sup>, que aparecían más adelante en RC1.

Al llegar a este punto debió acudir a otra fuente para copiar los *Loores* de Fernán Pérez de Guzmán (nº 33)<sup>54</sup>; ante este cambio, y quizá movido por el tema (si no es que éste se hallaba en la misma fuente que los *Loores*), incluyó de nuevo el nº 22, que estaba en la misma sección de RC1, para volver luego a PN5 con las *Trescientas* de Juan de Mena y la elegía de Diego del Castillo a la muerte de Alfonso el Magnánimo, ambos de tema didáctico-político y de forma alegórica; así enlazó con los *Proverbios* de Santillana (nº 35-38), todos en PN5. Otra fuente desconocida le proporcionó la carta de Gómez Manrique sobre la muerte del Marqués y una nueva composición moralizante, seguramente de Fernán Pérez de Guzmán pero atribuida a Fernando de la Torre<sup>55</sup> (nº 39-40).

Volvió nuevamente a RC1 para copiar las coplas misóginas de Torrellas pero antes de incluir la réplica de Suero de Ribera que esta fuente contiene acogió otra composición de origen no precisable, la respuesta al mismo poema por Antón de Montoro (nº 41, 41a, 42). En adelante siguió con el mismo manuscrito, aunque interrumpió la serie para incluir las *Coplas a Arias Dávila* de Gómez Manrique, quizá tomado de PN5 (nº 44); en cuanto a las razones para este cambio, parece como si el nombre de Antón de Montoro (nº 41a y 43) hubiera atraído las coplas que don Gómez había dedicado al ilustre converso<sup>56</sup>, contador de Enrique IV, y hubiera anticipado la *Disputa de Fez*, controversia religiosa que en RC1 aparecía más adelante.

Siguiendo fielmente el orden de RC1 (MN6 46-68 = RC1 162-167) empieza entonces una sección con la obra mayor de Santillana: la carta al conde de Alba y el *Bías contra Fortuna*, seguidos de una obra de Mena en elogio de Santillana, (nº 48), más la carta a Violante de Prades con la *Comedieta de Ponza* y los *Sonetos*; éstos faltan en RC1, pero pudieron estar en su arquetipo por andar estas tres obras asociadas en

---

<sup>53</sup> M. de Santillana, *Ed. cit.*, vol. II, p. 303.

<sup>54</sup> Su texto es próximo a HH1, el *Cancionero de Oñate-Castañeda*, y PN10, ms. esp. 233 de la Biblioteca Nacional de París según M. López Casas (1994): '*Loores de los claros varones de España*' de Fernán Pérez de Guzmán: estudio de la transmisión textual, tesis de doctorado, Universidad de Barcelona; un avance fue publicado en «De la transmisión manuscrita de los *Loores de los claros varones de España* de Fernán Pérez de Guzmán», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. IV, pp. 169-174. Otra vez encontramos la constelación de los cancioneros parisinos, lo cual nada tiene de extraño dado que, a menudo, proceden de la familia italiana, sobre la que trabajó el compilador de MN6.

<sup>55</sup> Puede verse también el texto en la edición de este autor arriba citada, p. 332 y ss.

<sup>56</sup> Para su personalidad y su relación con los poetas del tiempo, especialmente los conversos, vid. F. Márquez Villanueva (1974): *Investigaciones en torno a Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, segunda edición con una addenda, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 4, Madrid, Real Academia Española y F. Cantera Burgos (1970): *El poeta Ruy Sánchez de Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Universidad Complutense, especialmente pp. 14-18, 74-78 y 94-95. En ambos casos hay abundantes noticias dispersas, que pueden seguirse con notable facilidad a través de los índices onomásticos. Asimismo, puede verse la introducción de F. Cantera Burgos y C. Carrete Parrondo a Antón de Montoro (1984): *Cancionero*, Madrid, Editora Nacional.

su transmisión. Otra vez se produce una ruptura en la secuencia de RC1 para incluir el *Infierno de los enamorados*, que estaba en la primera parte de este mismo cancionero.

Rota pues la secuencia de RC1, introduce un único del nuestro y GB1 (nº 69); luego vuelve a RC1, con un extraño salto atrás que le lleva a repetir el número 26 (= 70 y 170 de RC1, con la nueva atribución, como queda dicho), recupera un texto anterior de RC1, amoroso, atribuible a Juan de Mena, que también andaba ya en MN6a (24 = 71, nº 123 de RC1)<sup>57</sup> y termina la sección que nos interesa, la *B* de Azáceta, con el nº 72, último de los que proceden de este manuscrito donde lleva el número 171. Pero notemos que el 170 y 171 de RC1 llevan los números 28 y 30 en PN5, por lo que bien pudiera haber sido su afín el que incluyera también en este punto la composición de Mena.

De esta enumeración se desprende un *modus operandi* sencillo y perfectamente visible en sus líneas generales, pero mucho más complejo y menos precisable en los detalles, en gran parte por nuestro desconocimiento de sus fuentes directas. Sabemos que empezó trabajando sobre un afín a PN5, del que tomaría el cancionero de Fernán Pérez de Guzmán con que comienza su manuscrito; después lo combinaría básicamente con un afín a RC1, pero probablemente acudiría a otras fuentes a fin de conseguir una gran *summa* poética de la primera mitad del siglo XV. Dado que éstas suelen moverse también en el ámbito de la familia de manuscritos de origen aragonés, es posible que parte de los poemas que hoy nos parecen de otra procedencia estuvieran ya en sus arquetipos. Sin embargo, es en los puntos de sutura, cuando cambia de modelo, donde se producen habitualmente las anomalías, sea la inclusión de poemas de origen extraño, sea la repetición de textos copiados con anterioridad, lo cual induce a pensar que nos hallamos ante innovaciones del copista; con todo, al menos en un caso, la repetición se debe a que dicho texto estaba en sus dos modelos, con distinta atribución. En este proceso, y a fin de organizar mejor el manuscrito, efectúa cambios de orden, normalmente de escasa entidad, agrupando los textos de una y otra fuente sobre temas, personajes o asuntos afines.

En cuanto a cuáles pudieron ser estas fuentes complementarias, es difícil decirlo. La carta consolatoria a la muerte del marqués de Santillana (nº 39), como los *Loores* de Fernán Pérez de Guzmán (nº 33) son textos muy extendidos, pero de tradición manuscrita distinta a los códices que parecen más próximos a sus fuentes; ambos coinciden en HH1, que da una versión de la misma familia para el primero, pero nunca más coincide con ellos en textos que falten en sus dos fuentes básicas, PN5 y RC1. Como puede verse por la tabla adjunta, en algunos casos aporta composiciones ajenas a estos dos testimonios, pero comunes a MH1 y a GB1, al que sabemos afín en varias de sus composiciones. Pero ni el número es tal ni su orden tan próximo que exijan pensar en una afinidad estricta.

---

<sup>57</sup> Vid. su *Obra lírica*, ed. de M. A. Pérez Priego (1979), Madrid, Alhambra, p. 87, así como las *Poesie minori* de C. de Nigris (1988), Napoli, Liguori Editore, p. 464.



Visto el método de trabajo que constituyó la actual sección *B*, procede que nos ocupemos ahora de las secciones finales, a las que se debe la forma definitiva del volumen. Ésta está íntimamente ligada a la parte *E*, consecuencia de una nueva ampliación codicológica destinada a contener la obra de un grupo de poetas del siglo XVI: Boscán, el Almirante, Juan de Mendoza, la traducción del *Triunfo de amor* de Alvar Gómez de Ciudad Real y diversos poemas anónimos. Pero el manuscrito contiene varias subscripciones de posesión y otras referencias cronológicas que conviene reproducir. En el tejuelo del lomo leemos «Juan Fernan / dez de Yxar / llamado el / orador»; Azáceta supone que ha desaparecido la primera línea, basándose en la descripción de Gallardo que antepone la expresión «Obras de don ...»<sup>58</sup>; pero creo más probable que aquel benemérito erudito citara libremente el texto que hoy todavía podemos leer. En el centro de ambas tapas, grabada en oro, hay un ave que sostiene en una pata una calavera y, a sus pies, una leyenda que dice: VIGILATE<sup>59</sup>. En el primero de los treinta y cinco folios previos, de los que nos vamos a ocupar de inmediato, hay una nota de posesión datada en 1645 a favor de D. Jaime Fernández de Híjar<sup>60</sup>. En el f. 367 hay una nota relativa a doña Guiomar de Híjar, con fecha 9 de agosto de 1573. En el folio 368 hay unos versos datados «A xx de nobiembre anno mdl»<sup>61</sup> y dedicados a don Pedro de Castro.

Azáceta identifica a Juan Fernández de Híjar y a Jaime Fernández de Híjar a partir de las noticias de Latassa<sup>62</sup>; de éste sabemos que nació en 1625 y gobernó el ducado de Híjar entre 1642 y 1700<sup>63</sup>, ocupando también los cargos de Capitán General y Virrey de Aragón. Guiomar es nombre ajeno a la familia: lo introdujo Guiomar Enríquez de Mendoza<sup>64</sup>, hija del conde de Alba de Liste, con quien casó el duque Luis

---

<sup>58</sup> Azáceta, *Ob. cit.*, p. xiii y B. J. Gallardo (1863): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón, Madrid, Rivadeneira, que cito por la reimpresión facsimilar de 1968, Madrid, Gredos, col. 578.

<sup>59</sup> No «VIGILATA», como dice, por errata, Azáceta, *Ob. cit.*, p. xiii.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. xiv.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. xix.

<sup>62</sup> *Ob. cit.*, pp. xxii-xxiv.

<sup>63</sup> Vid. G. Lasala Navarro (1956): *Historia de la muy noble, leal y antiquísima villa de Híjar*, Logroño, Ayuntamiento de Híjar, pp. 62-63 y M. Laborda Gracia (1980): *Recuerdos de Híjar*, Zaragoza, El Herald de Aragón, pp. 76-79, que, por no citar sus fuentes en forma fehaciente, deben ser consultados con suma cautela. Hoy poseemos ya una historia documentada, aunque demasiado somera, del linaje, que acompaña el catálogo del *Archivo ducal de Híjar. Catálogo de los fondos del antiguo ducado de Híjar (1268-1919)*, por M<sup>a</sup> José Casaus Ballester (1997), Zaragoza-Teruel, Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Turolenses. Para Jaime de Híjar vid. la p. 247. Un nieto suyo llevó su mismo nombre, aunque debe situarse ya en el siglo XVIII y un tanto tardío para el objeto que aquí nos ocupa (*Ibidem*, p. 249). De todos modos, la exposición sobre la genealogía de la familia debe manejarse con cautela; la autora no explicita su procedencia y en las breves anotaciones que siguen se observan dos discordancias entre genealogía y documentos; ciertamente, éstos no desmienten a aquélla, pero revelan que contiene datos ajenos a los documentos publicados que proceden, quizá, de genealogías consultadas.

<sup>64</sup> Las capitulaciones matrimoniales son del 18 de enero de 1465 (Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n<sup>o</sup> 6667). Aparece repetidamente en la documentación del Ducado. Sobrevivió a su marido, como consta por su testamento (*Ibidem*, n<sup>o</sup> 6733) de 7 de febrero de 1517 y testó ella misma el 20 de marzo de 1519.

Fernández de Híjar y de Beaumont (1492-1517); de ella lo recibió su última hija<sup>65</sup>, con una datación demasiado reculada para que sea identificada con el protagonista de aquella anotación. También lo recibió su nieta, hija del octavo barón Juan Fernández de Híjar y Enríquez, que aparece en la documentación como Guiomar Fernández de Híjar y Arellano y recibió dispensa para casar con Gaspar de Espes en 1539<sup>66</sup>. Conservamos documentos suyos desde 1512<sup>67</sup> hasta 1540<sup>68</sup> y seguiría viva en 1454, pues aparece entre los usufructuarios del testamento de su hermano<sup>69</sup>. Puede tratarse del mismo personaje datado en el manuscrito en 1573, fecha en que tendría ya una edad de más de sesenta años, pues la abundancia de la documentación sobre su persona parece indicar que vivió muy cerca de los titulares del ducado. Por último, Pedro de Castro puede ser Pedro Galcerán de Castro-Pinós, una hija del cual, Francisca de Castro-Pinós y Fenollet Zurita, casó el siete de agosto de 1579 con Juan Francisco Cristóbal Fernández de Híjar y Fernández de Heredia, señor de los estados entre 1554 y 1614; la anotación correspondería a una fecha muy anterior a este matrimonio, cuando todavía vivía su padre Luis Fernández de Híjar y Rodríguez de Arellano, cuyo nombre aparece tan vinculado a su hermana Guiomar. De todos modos, las relaciones entre ambas familias debieron ser antiguas y constantes, y muy especialmente intensas en este período, pues la viuda de este último, tras su muerte en 1554, casó con Felipe Galcerán de Castro-Pinós<sup>70</sup>. Una investigación más cuidada de todos ellos quizá permitiría completar la historia del códice en los siglos XVI y XVII en que, como se puede observar, permaneció en manos de la familia; luego, en 1735, la biblioteca de este linaje fue adquirida por el Estado y pasó a la Nacional<sup>71</sup>, culminando así la trayectoria de nuestro códice.

---

<sup>65</sup> Casó con Blasco de Alagón, hijo del señor de Sástago y de Pina (Casaus Ballester, *Ob. cit.*, p. 243) y no aparece documentación a su nombre en el archivo familiar. Debieron tener una hija llamada Juana de Alagón; sobre Blasco y Juana se conservan sendos documentos de 1499 y 1500, y aunque no explicitan su relación con la casa ducal, el hecho de que tuvieron derechos sobre la villa de Híjar permiten esta interpretación (Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n° 1269 y 1270).

<sup>66</sup> Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n° 6709 y 6710. No aparece entre los hijos del octavo barón (pp. 243-244, aunque por la identidad de los apellidos había de ser hermana del noveno (pp. 244-245). Su filiación aparece asegurada por el documento n° 4067, comentado en la nota siguiente.

<sup>67</sup> Es un documento por el que Luis Fernández de Híjar y Beaumont (1492-1517) vende el castillo y lugar de Vinacete a favor de Guiomar Fernández de Híjar y Ramírez de Arellano, su nieta e hija de Juan Fernández de Híjar y Enríquez e Isabel Ramírez de Arellano, en Belchite, 18 de enero de 1512 (Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n° 4067).

<sup>68</sup> Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n° 7311, de 14 de diciembre de 1540, en el que por breve papal se le autoriza a destinar a obras pías del Hospital de Híjar 7.000 sueldos jaqueses que quería destinar a la construcción de unos altares y ornamentos para la iglesia parroquial de dicha villa. En los índices onomásticos se la confunde con su madre, por lo que carece de entrada propia.

<sup>69</sup> Creo que esta es la interpretación correcta, pues la sintaxis del resumen de los documentos en cuestión (Casaus Ballester, *Ob. cit.*, n° 6749-6751) es tan farragosa que, a simple vista, Guiomar Fernández de Híjar y Ramírez de Arellano resultaría ser nieta del testador, Luis Fernández de Híjar y Ramírez de Arellano, lo cual, por la lógica de los apellidos, resulta poco probable.

<sup>70</sup> Casaus Ballester, p. 247 y nota.

<sup>71</sup> G. de Andrés (1988): «La valiosa colección de códices del conde de Guimerá en la Biblioteca Nacional», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 47-54.

Creo que la figura del ave y la leyenda merecen un comentario específico. Se trata sin duda de una grulla que, como decían los bestiarios medievales, sostiene una piedra con la pata levantada para evitar dormirse durante la vela, de ahí la expresión «Vigilate»<sup>72</sup>. Por su índole, sospecharíamos que pueda adscribirse al período barroco, aunque su vinculación con la tradición cristiana más ortodoxa no impide situarla en el siglo XVI, pues éste parece ser el estilo más adecuado a estas cubiertas que se identifican perfectamente con el plateresco<sup>73</sup>. Sospecho que pueda ser ésta la encuadernación original de la casa de Híjar pues ejemplares de estas encuadernaciones conviven en diversas colecciones modernas junto a otros vestigios de su Biblioteca; desgraciadamente no he podido realizar un repaso exhaustivo de todos los códices que pasaron de su casa a la Biblioteca nacional, que quizá permitiría confirmar la hipótesis<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Para esta tradición, ampliamente documentada, pueden verse las dos versiones del bestiario catalán (*Bestiariis*, ed. S. Panunzio, 1963 y 1964, col. Els Nostres Clàssics, 91 y 92, Barcelona, Barcino, pp. 93 y 62 respectivamente) o el castellano de la versión de Brunetto Latini (1982: *The Medieval Castilian Bestiary*, ed. S. Baldwin, en Exeter Hispanic Texts, xxxi, Exeter, p. 30), o la versión de varios bestiarios que da I. Malaxecheverría (1986: *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, pp. 85-90).

<sup>73</sup> Así se indica también en el catálogo *Encuadernaciones españolas de la Biblioteca Nacional*, arriba citado.

<sup>74</sup> He podido ver otro ejemplar, procedente de la colección Rico y Sinobas, en *Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional-Julio Ollero Editor, 1992, nº 83, con la grulla mirando hacia la derecha a diferencia del *Cancionero*, donde mira hacia la izquierda, ignoro si por inversión de la fotografía o por estar así en la realidad. El origen de esta encuadernación, que hoy se conserva suelta, es desconocido y desgraciadamente, tampoco he podido obtener ninguna orientación de D. Julián Martín Abad ni de D. Gregorio de Andrés, excelentes conocedores de estos fondos, a cuya competencia y amable colaboración quedo vivamente reconocido. También resulta desconocido el origen de otra encuadernación con el mismo motivo, esta vez repetido en la parte superior e inferior de la cubierta, también suelta, procedente de la colección de Frederic Marès, hoy en la Biblioteca de Catalunya (vid. su descripción en 1974: *Biblioteca de Catalunya. Catàleg del Museu del llibre Frederic Marès. A cura d'Anscari Mundó*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, E-50); sin embargo, es curioso que en esta misma colección se conservara un ex libris de los duques de Híjar, del siglo XIX (*Ibidem*, G-380) con ornamentos de un escudo, pero sin armas, con la leyenda «DUQUE DE HYJAR» y la divisa «Gloria non moritur», de 35 x 35 mm, atribuido al s. XIX. Está también catalogado en F. Vindel (1952): *Ensayo de un catálogo de ex-libris ibero-americanos*, Madrid, vol. I, nº 460, que lo sitúa en la segunda mitad del s. XVIII y lo cree del noveno duque, Pedro de Alcántara Fadrique Fernández de Híjar y Abarca de Bolea. En la Biblioteca Nacional se conservan otros volúmenes procedentes de la casa de Híjar con un ex-libris de papel, de 55 x 40 mm, en cuyos márgenes exteriores figura una banda de forma rectangular, ornada por un cordón entrelazado, cuyos cuatro ángulos encierran dos círculos concéntricos en forma de bullones, enlazados por líneas espirales, y en cuyo interior figura un telón abierto, con una corona encima y las letras A y H entrelazadas en el centro (véanse, por ejemplo, los ms. 7560 y 7428); la encuadernación de estos manuscritos es distinta y más tardía que la que aquí nos ocupa, pero idéntica en los dos casos: en el lomo muestran un tejuelo de color rojo claro con el título en caracteres dorados; a lo largo del lomo, separados por estrechas cenefas doradas, cinco cestos también dorados de los que desbordan hojas y quizá flores por su parte superior, y sendos racimos de uva cuelgan por ambos extremos. Este ex-libris está catalogado en Vindel, *Ob. cit.*, nº 461, que lo atribuye también a la segunda mitad del s. XVIII. Ambos ex-libris pueden verse en la colección que acompaña a este estudio, con los números 284 y 285 respectivamente. Es curioso que no se encuentre ningún titular de la casa cuyo nombre empieza por «A» hasta la persona de Agustín Pedro Gonzalo Telmo Fadrique de Silva Fernández de Híjar y Rebolledo de Palafox Abarca de Bolea, undécimo duque (1792-1817); habría que verificar también, a la luz de estos datos, si la biblioteca de los Híjar se incorporó totalmente a la Nacional en 1735, como se cree (vid. G. de Andrés, *Loc. cit.*; es una lástima que no se encuentre el duque de Híjar entre los próceres estudiados por M. Sánchez Mariana, *Bibliófilos españoles. Desde los orígenes*

A tenor de cuanto nos dicen estas observaciones sobre la historia del códice y, en particular, las notas de posesión, el soporte material del manuscrito en esta parte debió ser dispuesto, por tanto, antes de las estas fechas involucradas y, en concreto, antes de 1551. La numeración moderna sigue correlativamente hasta el f. 369, pero el manuscrito contiene otros 37 folios sin numerar, más las evidencias de numerosos folios arrancados. Como decíamos más arriba, lo fueron los cuatro folios finales del cuaderno 16, que lleva todavía la filigrana cuatrocentista de las tijeras. La sección *E* comienza en el cuaderno 17, un senión al que ha sido arrancado el primer folio; también es un senión el 18, y faltan los tres últimos folios; el 19, un ternión, ha perdido el primero, y el 20 y el 21 están completos: aquél contiene 13 bifolios, éste, tres. En esta parte encontramos dos filigranas que no he conseguido localizar en los repertorios habituales: una mano abierta, enguantada, y un círculo coronado por una cruz<sup>75</sup>, con las letras A I en el interior, cuya parte superior corta un semicírculo secante inscrito con cuya intersección forma una media luna invertida. El diseño de la mano se vincula claramente al dibujo del Renacimiento y Briquet nos da varias que se le asemejan con los números 10.950, 10.951, 10.956 y 10.960, datadas entre 1.527 y 1.555. Da una parecida a la segunda, el nº 2.146, datada en 1598. Pero lo más interesante del caso es que la parte que hoy encabeza el manuscrito, en blanco, cuyos folios están numerados del i al xxxv, se compuso con este mismo papel e idénticas filigranas.

Del título contenido en el tejuelo se desprende que el volumen pretendía vincularse a la obra del noble aragonés Juan Fernández de Híjar, humanista reputado de la primera mitad del siglo XV (debió morir en 1456) cuya obra se ha perdido casi completamente, pero que Gómez Manrique ponía junto a Juan de Mena<sup>76</sup>. Recuérdese que el calificativo *orador*, que se le aplica en los versos de D. Gómez y en el tejuelo del manuscrito, designaba en esta época a los seguidores del humanismo<sup>77</sup>, de ahí su emparejamiento, en una misma copla, con el poeta cordobés. Lo lógico sería que el manuscrito

---

*hasta los albores del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura y Ollero y Ramos editores, 1993) o si entró progresivamente en ocasiones diversas, para decidir si es a éste personaje a quien perteneció el ex-libris (hay otros duques con estas características, pero con una datación que nos lleva ya al siglo XX; vid. Casaus Ballester, *Ob. cit.*, Anexo I). En cualquier caso, si la encuadernación que nos ocupa aparece en las mismas colecciones que conservan ex-libris de este linaje, podemos aceptar provisionalmente que es también suya.

<sup>75</sup> Tampoco aparece en G. Piccard (1981): *Wasserzeichen*, vol. XI, *Kreuz*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer.

<sup>76</sup> Azáceta *Ob. cit.*, pp. xxii-xxiii. Señor de Híjar entre 1400 y 1456, es alabado por Gómez Manrique como uno de los grandes escritores desaparecidos en el «Planto por el marqués de Santillana»: «E por más me lastimar, / leuóme sin lo tardar / aquel de grand perfición / Don Johan d'Ixar d'Aragón, / orador muy singular» (*Cancionero*, ed. A. Paz y Meliá, 1885, Madrid, hoy en primorosa edición facsimilar por la Excm. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1991, vol. II, pp. 7-64, especialmente p. 47). Datos para su biografía pueden verse en G. Lasala Navarro, *Historia de la muy noble, leal y antiquísima villa de Híjar*, pp. 42-46 y M. Laborda Gracia, *Recuerdos de Híjar*, pp. 29-33.

<sup>77</sup> G. Billanovich (1989): *Auctorista, humanista, orator*, Bellaterra, Univesidad Autónoma de Barcelona, revisión de otro trabajo publicado previamente en (1965): *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, en *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 7, pp. 143-163.

contuviera su obra y el hecho de que no sea así desconcertó a Gallardo: «No sé por qué pondrían a este códice en el lomo el título que lleva; porque de D. Juan Fernández de Ijar no aparece contenido en él obra ninguna»<sup>78</sup>. De las diversas notas que hemos enumerado se desprende que estuvo en poder de su familia a lo largo de los siglos XVI y XVII, lo cual permite formular una hipótesis sobre su estado actual.

No sabemos si el manuscrito original, en sus dos fases sucesivas (secciones A y B de Azáceta), fue compilado ya para algún miembro de la casa de Híjar; sin embargo, los elementos que lo relacionan con los descendientes de D. Juan Fernández permiten suponer que, en un momento que podemos situar como muy tarde a mediados del s. XVI, estaba en poder de esta familia, que debió usarlo como germen de un cancionero mayor. Las hojas iniciales pudieron destinarse, en primer lugar, a completar los *Vicios y virtudes* que hoy encabezan, acéfalos, el manuscrito<sup>79</sup>; pero suponiendo que se respetara la caja de esta parte (sección A de Azáceta), a una sola columna y tres estrofas por página, para contener las 67 estrofas que parecen faltar<sup>80</sup>, bastaban once folios; los folios añadidos al final estarían destinados a otra ampliación. En alguno de estos lugares, habrían previsto copiar la obra de don Juan Fernández de Híjar, sea abriendo el cancionero, una posición normalmente reservada a los autores u obras que se juzgaba clásicos, sea al final, como culminación de toda la escuela poética de mediados del siglo XV<sup>81</sup>. El proyecto no sólo fracasó, sino que los posteriores propietarios del códice lo consideraron poco más que un depósito de folios en blanco para ser arrancados o para ser emborronados en sucesivas notas, observaciones y pruebas de pluma.

Por tanto, el estado actual del manuscrito se debe a varias fases sucesivas. Primero fue el intento de reproducir un cancionero (la mayor parte de la sección A o MN6a), pronto ampliada codicológicamente con la elaboración de una segunda parte que combinaba dos fuentes distintas (sección B). Luego se le fueron añadiendo textos en los folios finales, aún disponibles, hasta que, en el siglo XVI, se decidió una nueva ampliación codicológica cuyo destino textual resultó fallido, dejando en blanco los folios añadidos al efecto. El cancionero, extremadamente complejo, permaneció como una entidad abierta por lo menos a lo largo de dos siglos, desde mediados del XV a mediados del XVII.

---

<sup>78</sup> *Ob. cit.*, col. 578.

<sup>79</sup> También el ms. 226 de la Bibliothèque National de París (PN4), según he podido comprobar personalmente, contiene un senión inicial en blanco, formado por papel de distinta filigrana al del resto del manuscrito, si bien ambos son coetáneos; pudo destinarse a completar la siguiente sección, iniciada por un poema acéfalo, que contenía obra catalana (vid. G. Black (1983): «Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples», *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. J. S. Geary, Ch. B. Faulhaber y D. E. Carpenter, Madison, Hispanic Seminary Medieval Studies, pp. 165-178, especialmente pp. 169 y 170). Por otra parte, debió ser frecuente anteponer un cuaderno en blanco a los cancioneros, quizá a efectos de copiar en él la tabla como sucedió con el ms. Esp 228 de la Biblioteca Nacional de París, y cuya filigrana es la misma que en el cuaderno segundo, donde comienza el texto.

<sup>80</sup> Vid. el texto publicado en la *Ed. cit.*, Apéndice I.

<sup>81</sup> De las tendencias estructurales de los cancioneros castellanos cuatrocentistas y de la importancia de los folios iniciales y finales, me ocupé en la ponencia que cito en la nota 1.

No parece que el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar* sea el único ejemplo de este tipo conocido en el ámbito románico: es posible que las anomalías estructurales del cancionero provenzal *R* reflejen también el resultado de una aportación de originales en estratos sucesivos<sup>82</sup>. Pero quizá el ejemplo más próximo a la compilación por etapas del cancionero de Juan Fernández de Híjar, si bien más sofisticado, nos lo da el cancionero provenzal *D*, ms. R.4.4 de la Biblioteca Estense de Modena, formado básicamente, como resulta bien conocido de los provenzalistas, por dos aportaciones sucesivas; un modélico peritaje de E. Casamassima lo precisa de la siguiente manera: «Il primo manoscritto risale alla seconda metà del secolo XIII; non possiamo d'altra parte se non riconoscere che il secondo manoscritto appartiene alla metà circa del secolo XIV; e ci sia consentito di affacciare un'ipotesi sul formarsi del codice attuale: il 'magister Petrus de Cenet', possessore trecentesco del primo manoscritto, avrebbe commissionato il secondo manoscritto, ottenendo dal copista una confezione e una preparazione dello sepechhio di scrittura che rispecchiassero il manoscritto 'antico'; in un momento successivo (anche subito dopo) i due manoscritti sono stati rilegati assieme (o almeno cuciti assieme e riuniti entro una coperta); prima di questa operazione, necessariamente, sono stati numerati di seguito alla prima parte i fascicoli del nuovo manoscritto [...]»<sup>83</sup>.

Elaboración por fases, reencuadernación de conjuntos distanciados en el tiempo, hojas en blanco que se van ocupando, también, en el cancionero estense, donde la intervención del siglo XIV (manos *c* y *e*) no sólo se produce al final del manuscrito (ff. 232rA-260vD, correspondiente a las secciones del cancionero conocidas como *D<sup>b</sup>* y *D<sup>c</sup>*), sino en los folios 211rB-212vC que habrían quedado en blanco en la primera fase. Para un paralelismo más estricto, si en MN6, entre las adiciones tardías, se encuentra un cierto número de composiciones catalanas, en *D*, en su sección más antigua, existe un pequeño cancionero francés, copiado por dos manos (*a* y *d*) en los ff. 217rA-230vD<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Así me lo sugiere la descripción de A. Tavera (1978: «Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose», en *Cultura Neolatina*, 38, pp. 233-249, especialmente desde la p. 239, a juzgar por la existencia de índices sucesivos y de secciones repetitivas), aunque el autor lo atribuye a la aportación de sucesivos juglares que conservaban los textos en su memoria.

<sup>83</sup> *Il canzoniere provenzale estense*, Parte I, Modena, Muchhi, 1979, introducción por D. S. Avale y E. Casamassima, p. 28. El peritaje de este último autor, cuyo resumen final reproduzco en parte, ocupa las pp. 25-28.

<sup>84</sup> Vid. el peritaje paleográfico citado más arriba, así como el antiguo estudio, excelente y todavía útil de Adolfo Mussafia (1867): «Del codice estense di rime provenzali», *Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philologisch-historische Klasse*, 55, pp. 339-450, que cito por la tirada aparte de Viena (1867). Para una visión de conjunto de las investigaciones sobre el códice, su génesis y sus fuentes, cuya exposición detallada estaría aquí fuera de lugar, vid. D'Arco Silvio Avalle (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nueva edición a cargo de L. Leonardi, Piccola Biblioteca Einaudi, 572, Torino, Einaudi, especialmente pp. 37-43 y 80. De la sección francesa se ocupó R. Schwan (1886): *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, pp. 216-221.

Volviendo sobre el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, y a la luz de nuestros conocimientos sobre la composición de los cancioneros<sup>85</sup>, no cabe duda de que los copistas actuaron sobre un volumen previamente diseñado y modificaron el plan inicial (la copia de un cancionero preexistente) para combinar aquella primera fuente con otra, más intervenciones esporádicas de diverso origen y, además, dejaron una sección en blanco al final, tan amplia como para acoger las secciones *C* y *D*, o como las dos (inicial y final) que quedaron todavía disponibles tras copiar la sección *E*, después de una nueva ampliación codicológica. Es más, hemos de suponer que el volumen estaba ya encuadernado al menos cuando se acabó de copiar la sección *B*<sup>86</sup>; en caso contrario sería inexplicable que las partes siguientes hubieran encontrado una extensión suficiente de papel en blanco, homogéneo y predispuesto, sin el deterioro inevitable del paso del tiempo, el roce o el extravío.

Tras la última ampliación, la que incorporó la sección *E* y las numerosas hojas hoy en blanco, se procedió a su reencuadernación inmediata y se dejó ya entonces el códice tal como hoy lo conocemos; es muy probable que gran parte de los textos proyectados no llegaron a ser copiados, si es que su proyecto no naufragó antes de iniciarse siquiera la ampliación prevista y el resultado final no guarda relación alguna con él; algo que podemos asegurar sin margen de error para las hojas iniciales, calculadas sin duda para contener un texto determinado, hoy imprecisable en gran medida, sin solución de continuidad con la que sigue siendo la primera sección del *Cancionero*.

Resumiendo, el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, por el modo en que se nos ha conservado, es un ejemplo inmejorable de lo que podemos denominar un cancionero por adición. Un proyecto inicial probablemente sencillo, la copia de una antología preexistente, dio paso a otro más ambicioso, que combinó ya al menos dos fuentes sobre una base codicológica concebida en dos etapas sucesivas, con dos secciones perfectamente diferenciables por su papel. Más adelante, en los folios que habían quedado en blanco al final, se añadieron nuevos textos. Por fin se procedió a una tercera ampliación codicológica, seguramente para rehacer por tercera vez el conjunto; por razones ignoradas, este último proyecto fracasó y el cancionero quedó incompleto, con las costuras al aire, en su códice original.

Una situación privilegiada que nos ha permitido reconstruir este proceso y explicarlo con ayuda de otros testimonios de su misma familia; así hemos podido aprehender un método de trabajo cuyas huellas son visibles en otros cancioneros de épocas, lenguas y países diferentes, y que debió ser más frecuente de lo que creemos. Cuando el ejemplar original se ha perdido y sólo tenemos acceso a copias secundarias, es su relación con las colecciones próximas la que nos permitirá reconstruirlo; pero en cualquier

---

<sup>85</sup> Vid. en particular “Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, citado en la n. 1.

<sup>86</sup> De las técnicas de copia y del hábito de trabajar sobre volúmenes encuadernados me ocupé en el trabajo citado en la nota anterior.

caso, debemos proceder a un estudio detallado de los cancioneros conservados combinando las enseñanzas de la filología, la codicología y la crítica textual si realmente deseamos comprender el desarrollo de un proceso histórico apasionante, el método de trabajo de aquellos filólogos *avant la lettre*, así como la estructura, condicionantes y limitaciones de una transmisión de la que depende, en última instancia, nuestro conocimiento de la lírica medieval.