

# NOTAS A LA EDICIÓN DE UNA SERIE POÉTICA DESENCUADERNADA EN EL MANUSCRITO 2653 DE LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE SALAMANCA

Antonio Chas Aguión  
Universidad de Vigo

En no pocas páginas se ha puesto de relieve el tono marcadamente cortesano que ofrece el *Cancionero de Palacio*<sup>1</sup>, SA7 según la convención de Dutton<sup>2</sup>. Este carácter es con toda probabilidad atribuible no sólo al predominio de la materia sentimental, sino también en buena medida al elevado número de comunicaciones que los poetas, en muchos casos ocasionales, establecen bajo un molde métrico. De este modo, los 178 folios que constituyen el códice en su estado actual se ven salpicados aquí y allá por conversaciones más o menos prolongadas, más o menos serias, frívolas o circunstanciales.

Sobre uno de estos intercambios poéticos quisiera reparar. Se trata de un diálogo truncado por la pérdida del texto que ha dado origen a una serie de cinco respuestas, obra de cinco vates diferentes, cuya paternidad queda esclarecida en el epígrafe que las rubrica: Alfonso Enríquez [ID2460], mosén Marmolejo [ID2461], Juan de Villalpando

---

<sup>1</sup> Al respecto, señalaba Francisca Vendrell que esta antología «acusa, en primer lugar, una tónica aristocrática y una unidad cortesana» (1945, p. 107). Manuel Alvar retoma la cita de Francisca Vendrell y añade que «predominan en él [en el *Cancionero de Palacio*] la temática amorosa, aunque tampoco falte la poesía de carácter ascético o la de noticias políticas. Es probable que el compilador de la colección fuera un cortesano buen conocedor de los ambientes áulicos de Castilla y Aragón» (1980, I, p. 355). Finalmente, por no prolongar excesivamente las referencias a este tono cortesano, Brian Dutton señala sobre este manuscrito, y poniéndolo en relación con el *Cancionero de Baena* que «de haberse publicado en 1851 [SA7], hubiera sido muy distinta la historia de la crítica literaria de la poesía cancioneril. El *Cancionero de Palacio* es mucho más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del siglo XV» (1990-1991, I, VI).

<sup>2</sup> En adelante utilizaré las claves asignadas por Dutton (1990-1991) tanto en lo relativo a los manuscritos o impresos como en el número de identificación de cada una de las piezas poéticas consignadas.

[ID2524], mosén Moncayo [ID2525] y Juan de Tapia [ID2459]. Para todas ellas el manuscrito 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca es *codex unicus*.

La vaguedad de noticias biográficas acerca de los autores implicados imposibilita una datación precisa de nuestra serie, si bien pueden rastrearse ciertos datos cronológicos para alguno de ellos. Roger Boase sitúa a Juan de Tapia entre el grupo de caballeros exiliados, por su oposición a Álvaro de Luna, que tomó parte en la segunda expedición de Alfonso el Magnánimo a Italia en 1432 (Boase 1981, p. 96). Pero todavía podría retraerse unos años la fecha del intercambio, con anterioridad a 1429, fecha que Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y Quinquagenas* registra para la muerte de Alfonso Enríquez, uno de los corresponsales implicados (Avalle-Arce 1989, Batalla 2, qinquagena 1, diálogo, 104-105). Si me interesa destacar este dato es porque deja un margen cronológico de, cuando menos, un decenio respecto a la fecha en que se compila este cancionero, que Brian Dutton cree comprendida entre 1437 y 1442 (1979, pp. 447-448), margen durante el que nuestro diálogo pudo haber conocido una transmisión textual todavía ignota y que, sin duda, está en la base de los problemas ecdóticos que nos ofrece la serie en su estado actual.

Las diferentes ediciones de SA7 han puesto de relieve algunos de estos problemas en torno a nuestra serie e incluso su misma consideración como conjunto unitario. Estas cuestiones relativas tanto a la edición del intercambio como a la filiación genérica, paternidad e incluso al acercamiento al contenido de la pieza ausente pueden verse simplificadas, sino resueltas, con el cotejo de los textos conservados.

Una de los aspectos sobre el que se han detenido los editores de este códice es la evidencia de pérdida de folios, así como una más que probable descompaginación de los cuadernillos que lo constituyen en su estado actual. No es mi propósito profundizar en este punto. Tan sólo conviene tener en cuenta aquí que una de sus consecuencias es la disposición no lineal de la serie que nos ocupa, puesto que el folio 24r se inicia con una pieza acéfala de 8 versos a la que siguen los textos de Alfonso Enríquez y mosén Marmolexo, en tanto que las contestaciones de Juan de Villalpando, mosén Moncayo y Juan de Tapia, con idéntica distribución estrófica, se sitúan entre los folios 64r y 64v. Un estudio formal de tipo comparativo entre estos cinco textos ha permitido justificar que la pieza que abre el folio 24r es la estrofa final de la respuesta de Juan de Tapia con que finaliza el folio 64v. En las ediciones y transcripciones que sobre este manuscrito han llevado a término Pérez Gómez Nieva (1884), Vendrell de Millás (1945), Dutton (1990-1991, IV, 84-179) y Álvarez Pellitero (1993), se establece de algún modo una relación entre estos cinco textos, si bien no siempre siguen un mismo criterio a la hora de disponerlos. Pérez Gómez Nieva lleva a cabo una selección de algunos textos del *Cancionero de Palacio*, donde recoge la canción de Juan de Tapia sin tener en cuenta los ocho versos situados en folio 24r (1884, p. 230). Vendrell reproduce en dos ocasiones esta octava: como estrofa final de la canción de Suero de Ribera que cerraba el folio 23v (1949, p. 167) y como estrofa final también en la canción de Juan de Tapia (1949, p. 239). Dutton, aclara en el encabezamiento de estos versos que son «continuación de SA7-136, abajo, folio 64v» (1990-1991, IV, 97); también en el tomo VII que Dutton dedica a la presentación de diferentes índices, se constata que agrupa estos cinco textos

en una misma serie, así como el texto inicial ausente. Finalmente, Álvarez Pellitero no la transcribe más que en una nota a pie de página correspondiente al inicio del folio 24r (1993, p. 52).

Tampoco se han pasado por alto en las ediciones citadas ciertos interrogantes relativos al ausente texto inicial, como su adscripción genérica y su autoría, aunque quizá con menos identidad de resultados. Si exceptuamos la selección antológica de este manuscrito realizada por Pérez Gómez Nieva en 1884, donde tienen cabida tan sólo las respuestas de Juan de Tapia -incompleta- y de Juan de Villalpando, sin aclaración alguna en torno al texto que ha estado en su origen<sup>3</sup>, los editores del código tan sólo muestran consenso en lo relativo a la pérdida del texto que da lugar a estas cinco contestaciones en verso. Francisca Vendrell, en el estudio de la seriación de los folios que precede a su edición, hace referencia al texto omitido hasta en cuatro ocasiones en una misma página (1949: 11), y en todas ellas utiliza el poco definido término *composición*, sin sugerir que se tratase de una pregunta<sup>4</sup>. Álvarez Pellitero tampoco adjudica un género al texto inicial perdido, del que sólo asegura que «actuaría como `citador'» (1993, p. xv).

Pero sobre este mismo aspecto también nos ofrece información alguno de los listados, exclusivos o no, de preguntas y respuestas cancioneriles, pronunciándose de manera más concreta al decantarse por la inclusión de este texto perdido como perteneciente a la categoría de preguntas. Tal sucede con el listado de John G. Cummins (1961, pp. 147-184) o el repertorio de Jacqueline Steunou y Lothar Knapp (1975-1978, II, apéndice E; 628). Incluso Brian Dutton, que por norma sólo da cabida en su índice de géneros bajo las diferentes entradas pregunta y respuesta a aquellas piezas en cuya rúbrica figura alguno de estos términos, parece encontrar suficientes indicios para recoger en la nómina de preguntas la composición omitida de SA7, manera de proceder que no sigue en otros casos similares en los que, como en éste, hay evidencias de preguntas perdidas<sup>5</sup>. Probablemente, la extraordinaria convocatoria de respuestas hacía difícil obviar el texto que había estado en su origen.

---

<sup>3</sup> Para conocer su intención al compilar esta selección, serán de ayuda estas palabras del Apéndice: «nosotros nos hemos fijado en los ingenios completamente oscuros y en los que, sin tener mucha nombradía, no han sido con imparcial criterio apreciados. Nuestra atención, pues, ha recaído de un modo especial sobre los vates erudito-populares, de los cuales damos á la luz pública bastantes poesías inéditas, así sus autores no sean nuevos para los eruditos; y nombres de poetas que absolutamente y por casi todos se desconocían» (Pérez Gómez Nieva 1884, p. 305).

<sup>4</sup> Todavía resulta más sorprendente la ausencia de una entrada para preguntas y respuestas, diálogos poéticos o debates, entre otras posibles, en el capítulo vii de su introducción, que dedica a «los GÉNEROS POÉTICOS en nuestro Cancionero. Su clasificación en mayores y menores» (1949, 95), donde sí tienen cabida, por ejemplo, bajo el rótulo de géneros menores, las serranas, las esparzas o el perqué, siendo estos citados menos frecuentes que los diálogos poéticos en esta compilación.

<sup>5</sup> La pérdida, o presunta pérdida -nos movemos en un terreno de hipótesis- de ciertas piezas que dan lugar a respuestas, si no es frecuente, tampoco constituye un hecho aislado en los cancioneros castellanos, pues ejemplos similares he podido documentar en el *Cancionero de Baena* (preguntas para las respuestas ID1473; 1620) y en el *Cancionero de Fernando de la Torre* (ID3208). Pero la singularidad de nuestra serie radica en la extraordinaria contestación a la convocatoria que adivinamos en el ausente texto inicial, sin igual entre las demandas amorosas en verso.

La cuestión de la paternidad de esta pieza ausente parece estar aclarada a la vista de las alusiones proporcionadas por las respuestas de Alfonso Enríquez [ID2460], cuyo *retronx*<sup>6</sup> está constituido por los versos: *en verdat yo vos valiese / frañçisco de muy buen grado* -que nos da pistas sobre el nombre del autor-, y de mosén Moncayo [ID2525], para la que el apellido «Villalpando» da inicio al verso 14. Queda aclarado, por tanto, que el autor de la pieza perdida es Francisco de Villalpando, poeta para el que el *Cancionero de Palacio* recoge otras siete piezas, todas ellas *unica*<sup>7</sup>. Además, no tenemos ninguna otra participación de Francisco Villalpando en una conversación poética. El hecho de haber reconocido como serie el conjunto de cinco textos conservados, no ha sido óbice para que Cummins o, más recientemente, Álvarez Pellitero muestren dudas acerca de la atribución de la autoría de la pieza perdida a Villalpando o Francisco de Bocanegra, tomando como única referencia el antropónimo que consta en el texto de Alfonso Enríquez.

Si en las cuestiones hasta ahora planteadas ha sido preciso recurrir a la totalidad de la serie en busca de una solución, mucho más necesaria es esta manera de proceder en lo que a la edición de nuestros cinco textos respecta. De su cotejo, y salvando la laguna que deja la pieza de Juan de Tapia en su verso 14 -del que tan sólo ha reproducido el copista la primera palabra, el orientalismo «car» (fol. 24r), dejando el resto del verso en blanco- se desprende una casi total identidad en metro, rima y estrofa entre los cinco textos. Ahora bien, al contrario de lo que sucede en las otras cuatro respuestas, en los versos 14 y 15 de *Aunque no tengo tal grado* de Juan de Villalpando [ID2524], nos topamos con un problema de acentuación de la palabra en posición de rima que puede dar lugar a una alteración en la identidad silábica de estos versos en relación a los de las otras respuestas.

A la luz del testimonio conservado se nos plantean dos opciones: si consideramos que se trata de una rima oxítona, en correspondencia con los otros textos de la serie, el resultado es que el verso 15 resulta hipermétrico. Si, por el contrario, defendemos una acentuación paroxítona, se quiebra la identidad formal respecto a la cadena de respuestas y resulta un verso hipométrico. Cualquiera de estas dos posibles soluciones no son del todo desconocidas en la lírica cancioneril y en la elaboración de preguntas y respuestas. Ahora bien, no hay que obviar las alteraciones del sentido del texto.

Ninguno de los editores de SA7 ha reparado en este problema. Se ha optado por transcribir los versos sin señalar irregularidad ni precisar si hay o no ruptura del patrón de la rima que caracteriza a la totalidad del conjunto poético.

---

<sup>6</sup> Para todo lo relativo al uso y trayectoria evolutiva del *retronx* en la lírica cancioneril, remito al estudio de Vicente Beltrán (1988).

<sup>7</sup> ID2484; 2552; 2605; 2668; 2669; 2707; 2572. Además, otras 3 canciones en LB2-ME1. No tenemos datos biográficos certeros sobre Francisco de Villalpando, aunque desde el estudio de Aubrun suele venir considerándose hermano de Juan de Villalpando (195; lvii).

Pérez Gómez Nieva recoge esta respuesta en su antología de textos del *Cancionero de Palacio*, con acentuación paroxítona de la segunda rima de esta estrofa:

Nos aquexe pensamiento  
mas esperança tiene,  
que yo gelo combatiere  
por sacarvos de tormento

Vendrell, que no acentúa los textos, no deja claro en su edición cuál es su postura respecto a la acentuación de estos pies, aunque el hecho de que en su capítulo de notas no aclare nada al respecto y sí en otros casos en que se enfrenta a versos hipermétricos o hipométricos<sup>8</sup>, puede hacer suponer que considera paroxítona la rima en cuestión, con lo que obligaría, a fin de conservar el patrón métrico, a realizar hiato en *tiene*.

Vos aquexe pensamiento  
mas esperança tiene  
que yo gelo combatiere  
por sacar vos de tormento

Más explícita es Álvarez Pellitero, pues al puntuar con diéresis la forma verbal *tiene* con que finaliza el verso 14, indica su defensa de una acentuación diferente a la del resto de la serie.

Vos aquexe pensamiento  
mas esperança tiene,  
que yo ge lo combatiere,  
por sacarvos de tormento

Considerada de manera aislada la respuesta de Juan de Villalpando y ante la carencia de otros testimonios que difieran de la lectura ofrecida por SA7, los editores de este manuscrito no han cuestionado la labor del copista. Por ello, la transcripción directa, sin enmiendas, ha favorecido la acentuación paroxítona de estos dos versos. En este aspecto, no cabe duda de que las formas verbales *tiene* o *combatiere* ofrecen un sentido del que carecen *tiene* o *combatieré*, que parecen ser las requeridas por la rima, contando además con un apoyo en la tradición poética inmediata, como recoge Pero Guillén de Segovia en su *Gaya çiençia*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Así, por ejemplo, en relación a las composiciones que reciben el número 25, 56, 62 ó 253 de su edición, nos informa que contienen algún verso «demasiado corto» en su interior. De igual modo, para la pieza 337 de su edición aclara la presencia de un verso hipermétrico.

<sup>9</sup> No recoge «tiene» en su rimario, pero sí «combatiere» (170 B 31).

Pero si hay argumentos que han favorecido esta interpretación, creo de rigor rescatar otros que pueden decantarnos en la dirección contraria. De ellos quizá el más determinante estriba en la rima de estos mismos versos en las otras cuatro respuestas:

*dirélpore* son las palabras en posición de rima para los versos 14 y 15 de la respuesta de mosén Moncayo

*livraré* en el verso 15 de Juan de Tapia (pues para el 14 no ha transcrito el copista la palabra en posición de rima)

*dirélfalle* en la contestación de Alfonso Enríquez

*setomé* para la pieza de mosén Marmolejo

Por tratarse de rima oxítona en estas otras respuestas, quizá también hubiera que postular una solución semejante en origen para la de Juan de Villalpando. Ha de tenerse en cuenta que la sujeción a un patrón de metro y rima era una de las constantes en la técnica de elaboración no sólo de las preguntas y respuestas sino en el ámbito más amplio de la poesía dialogada cancioneril. De hecho, tal tendencia se cumple sin excepción entre las preguntas y respuestas que tienen cabida en este manuscrito e incluso en otros muchos textos dialogados. Además, no he documentado ningún caso en el que la ruptura de la identidad formal provenga exclusivamente de una cuestión de acentuación. Apoya además esta idea de la simetría formal la constatación de la escasa meticulosidad del copista, que no parece mostrarse especialmente diestro en su tarea. Sin salir de nuestra serie, ya he aludido en varias ocasiones a una de las lagunas que deja en la respuesta de Juan de Tapia, pero incluso en la respuesta de Juan de Villalpando se aprecian claros errores de transcripción. En el verso 11 puede apreciarse una ditografía, pues vuelve a copiar parte del verso anterior (sin ruptura de rima) en lugar de reproducir el estribillo de la canción que, sin embargo, transcribe en el verso 18. Si el estribillo es *si de vos liçença oviése / ya lo avria delibrado*, el copista transcribe: *si de vos s'adoleçiese / yal avria delibrado*, error provocado por contaminación del verso anterior: *que de vos s'adoleçiese*.

Quizá no sea ocioso recuperar en este momento la idea que he expuesto al principio de la exposición respecto al período de tiempo transcurrido desde la composición de la pieza hasta su inclusión en el códice, margen en el que el texto original habría podido sufrir una deturpación en el proceso de transmisión textual, de forma que estos versos 14 y 15 de la pieza de Juan de Villalpando fueron alterados. Pero si he podido apreciar la modificación del esquema acentual que de oxítono pasa a paroxítono, no me ha resultado, en cambio, fácil encontrar una solución enteramente satisfactoria desde un punto de vista lingüístico a la forma verbal *tiene* del verso 14. Menos problemático, sin embargo, es *combatiere*, que podría resolverse en *combatiaré* en armonía con las otras formas de futuro que, como he citado antes, ocupan la misma posición en las respuestas de mosén Moncayo y Juan de Tapia.

En conclusión, no es éste sino uno más de los problemas a que nos enfrentamos en la tarea editora, máxime cuando nos las habemos con *unica* y tenemos constancia de la separación cronológica respecto al original. Ahora bien, la edición conjunta de textos pertenecientes a una misma serie poética<sup>10</sup> ofrece la posibilidad de tener elementos de referencia que proporcionan datos no sólo para detectar ciertos problemas ecdóticos de los textos conservados, y aun solucionarlos cuando sea posible, sino incluso para ponernos sobre la pista de algunas piezas hoy perdidas<sup>11</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, MANUEL (1980): «La poesía en la Edad Media: los cancioneros del siglo XV», en J.M. Díez Borque (dir.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Taurus, I, pp. 211-387.
- ÁLVAREZ PELLITERO, ANA M<sup>a</sup>, ed. (1993), *Cancionero de Palacio. Ms. 2653 Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- AUBRUN, CHARLES V., ed. (1951): *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVeme siècle)*, Bordeaux, Féret et Fils Éditeurs.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, ed. (1989): Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, Salamanca, Diputación de Salamanca.
- BELTRÁN, VICENTE (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, Promoción de Publicaciones Universitarias (Estudios Literarios I).
- BOASE, ROGER (1981): *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, Madrid, Pegaso.
- CASAS HOMS, J. M. Y O. J. TUULIO, eds. (1962): *La 'Gaya ciencia' de Pero Guillén de Segovia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- CUMMINS, JOHN G. (1961): *The pregunta and respuesta. A Study of the Debate-Form in 15th-Century Spanish Poetry*, Tesis de Master inédita presentada en la Universidad de Manchester.
- DUTTON, BRIAN *et al.* (1990-1991): *El cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad (Biblioteca Española del Siglo XV), 7 vols.
- DUTTON, BRIAN (1979): «Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*. A General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quaterly*, XXVII, pp. 445-460.

---

<sup>10</sup> Utilizo «serie» para el conjunto integrado por los textos a que da lugar una pregunta inicial, normalmente pregunta + respuesta o respuestas.

<sup>11</sup> Estoy en deuda con la Dra. Cleofé Tato por la generosa ayuda prestada durante la realización de esta comunicación y con Virginie Dumanoir por haberme remitido material que de otra manera me hubiera sido difícil consultar.

- PÉREZ GÓMEZ NIEVA, ALFONSO, ed. (1884): *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV existente en la biblioteca de S. M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso.
- STEUNOU, JACQUELINE Y LOTHAR KNAPP (1975-1978): *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols.
- VENDRELL, FRANCISCA, ed. (1945): *El cancionero de Palacio (Manuscrito núm. 594)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.