

## CANCIONEROS DE AUTOR PERDIDOS (I)<sup>1</sup>

A Carmen Parrilla

Cleofé Tato  
Universidad da Coruña

La relevancia de los cancioneros de autor parece indiscutible, pues son “los vehículos privilegiados de la transmisión poética” del Cuatrocientos.<sup>2</sup> Probablemente, constituyen, junto con los pliegos sueltos manuscritos, “el primer eslabón que transmite la poesía de un creador a su público”, pero no

---

<sup>1</sup> Ésta es la primera entrega de una investigación en curso sobre el tema. Sigo las convenciones de Dutton tanto para referirme a los textos como a las fuentes de poesía cancioneril; véase B. Dutton, *Cátalogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1982, y *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

<sup>2</sup> V. Beltrán, “Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales”, en *Diccionario de literatura medieval española: Textos y transmisión*, coord. C. Alvar y J. M. Lucía Mejías, Castalia, Madrid, 2002, pp. 1043-1062; la cita en la p. 1044. Es precisamente V. Beltrán quien se ha ocupado de este tipo de colecciones en la poesía cancioneril del siglo XV en “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101, y en “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 27-53. Por mi parte, me he acercado a esta problemática en “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. M. Moreno y D. S. Severin, Department of Hispanic Studies-Queen Mary (University of London), London, 2005, pp. 59-89, y “Sobre los cancioneros de autor: el caso de Pedro de Santa Fe”, comunicación leída en el *Convegno Internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII: I Canzonieri di Lucrezia* (Ferrara, 7-9 de octubre de 2002), cuyas actas están en prensa.

debe olvidarse tampoco que “nos permiten conocer la forma incluso física en que los autores quisieron que se difundiera su obra”.<sup>3</sup>

Por otra parte, se trata de colecciones homogéneas, algo no muy frecuente en una época en la que el códice misceláneo es la forma habitual en que, por escrito, se presenta la literatura vulgar.<sup>4</sup> Y es que el “libro medievale è, nella maggior parte dei casi, un libro composito o miscellaneo, comprensivo cioè di due o piú opere di autori diversi. Rarissimi sono i libri d'autore, sia autografi sia trascritti dall'autografo, di cui disponiamo, contenenti le opere di un solo scrittore, o, al limite, una sola opera”.<sup>5</sup> Tal situación cambia en los siglos XIV y XV, cuando los códices de presentación se hacen frecuentes: en ellos el “autore fa copiare con grande cura e spesso con un aparato decorativo la propria opera per offrirla al dedicatario (fosse o no il committente). Il manoscritto di dedica è di solito consacrato ad un solo testo; ma neanche in questo caso viene esclusa l'antologia”.<sup>6</sup>

Pese al interés de los cancioneros de autor, no son muchos los conservados, si bien, como veremos, en la época debieron de existir más. Y es que la

---

<sup>3</sup> V. Beltran, “Poesía y trabajo intelectual”, pp. 1046 y 1045. La teoría de Gustav Gröber sobre las distintas fases que se distinguen en la elaboración de los cancioneros provenzales, pese a los problemas que plantea, sigue siendo de interés un siglo y cuarto más tarde; un resumen de ella, con una puesta al día merced a la incorporación de nuevas aportaciones bibliográficas, puede verse en D'A. S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'Oc*, ed. L. Leonardi, Einaudi, Torino, 1993, cap. 3 “La tradizione manoscritta della lirica occitanica”, pp. 61-102, esp. pp. 61-73.

<sup>4</sup> Hasta el punto de que esa heterogeneidad característica del códice parece alcanzar al propio texto e incluso a la idea misma de texto; véase A. Varvaro, “Il testo letterario”, en *Lo spazio letterario del Medioevo: 2. Il Medioevo Volgare, Volume I: La produzione del testo*, t. I, dir. P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro, Salerno Editrice, Roma, 1999, pp. 387-422, esp. pp. 391-395.

<sup>5</sup> D'A. S. Avalle, “I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione”, en *La critica del testo: Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, Salerno Editrice, Roma, 1985, pp. 363-382; la cita en la p. 363. Como precisa Varvaro, en los albores de la literatura románica, los manuscritos que contienen un solo texto son muy pocos y, por su pobre tipología, discutiblemente han sido considerados manuscritos de juglar (véase “Il testo letterario”, p. 391).

<sup>6</sup> Varvaro, “Il testo letterario”, p. 391. Y recuerda a Jean Froissart, quien, cuando visita a Ricardo II de Inglaterra, le hace entrega de una colección de sus obras en verso; también se refiere al de Christine de Pisan como caso extremo: entre 1402 y 1413, ofrece siete códices miniados con su obra al duque de Berry (éste sólo habría comprado una colección con baladas y *dits* de la autora); igualmente, prepara colecciones miniadas para Luis d'Orléans e Isabel de Baviera (*ibid.*, pp. 391-392). Me interesa destacar que es precisamente el siglo XV el marco temporal de mi estudio, por más que, de forma obligada, haga referencia a antecedentes en el tiempo.

pérdida es casi una seña de identidad de la literatura medieval; en el ámbito de los cancioneros, a pesar de la gran abundancia de textos, tenemos la certeza de que lo que existió en la Península Ibérica fue mucho más de lo que nos ha llegado.<sup>7</sup> Los cancioneros de autor, lógicamente, no se sustrajeron a esta corriente de naufragios, aunque, por fortuna, algunos han dejado huella de su existencia: con frecuencia, en el fondo poético de algunas antologías colectivas es posible todavía seguir su rastro. Vicenç Beltran, tras su pionero estudio a propósito del “caso de Jorge Manrique”,<sup>8</sup> ha abierto el camino para su recuperación y ha advertido de la necesidad de “un análisis detallado de los cancioneros colectivos, a fin de conocer los posibles cancioneros de autor ya perdidos, pero todavía reconstruibles”.<sup>9</sup> La investigación de Josep Lluís Martos sobre el cancionero de Joan Roís de Corella o la mía sobre el de Pedro de Santa Fe vienen a confirmar su idea.<sup>10</sup>

En realidad, la apariencia de las colecciones que aquí vamos a estudiar resulta engañosa, pues han sido incorporadas en un conjunto más amplio que ha desdibujado sus contornos hasta el punto de que, en muchos casos, han pasado inadvertidas.<sup>11</sup> Podría, pues, distinguirse entre cancioneros de

---

<sup>7</sup> Sobre el problema en general, véase A. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio: I. Épica y romances*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, pp. 17-36. Como avance del segundo volumen de *La literatura perdida*, Deyermond nos ilustra acerca de algunos de los cancioneros que no han sobrevivido hasta hoy y de cuya existencia no debemos dudar; véase “¿Una docena de cancioneros perdidos?”, *Cancionero General*, 1 (2003), pp. 29-49.

<sup>8</sup> “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, València, 1992, pp. 167-183.

<sup>9</sup> “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 99; necesidad sobre la que vuelve a insistir en “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1046. Pero también hace hincapié en cómo ha de llevarse a cabo la tarea: “en una investigación de este tipo, no podremos perder nunca de vista el factor comparatista [...] sólo una perspectiva amplia y omnicompreensiva permitirá valorar factores que pueden quedar aislados, y pasar por ende desapercibidos, en el estudio de un solo ámbito literario” (“Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 99).

<sup>10</sup> Véase J. L. Martos, “La génesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el *Cançoner de Maïans*”, en *Canzonieri iberici*, ed. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, Noia, 2001, I, pp. 313-328; y C. Tato, “Huellas de un cancionero individual” y “Sobre los cancioneros de autor”.

<sup>11</sup> Según Avalle, “non pochi libri d'autore sotto forma di *libelli* o *bookets* sono ancora oggi fisicamente reperibili in codici compositi dove compagno non solo sotto

autor *exentos e insertos*: unos con existencia autónoma, otros incorporados en una colección más amplia. A los primeros es a los que se les ha prestado cierta atención, en tanto que los segundos, quizás por la problemática que entrañan, no han sido objeto de interés más que de modo ocasional. Sin embargo, habida cuenta de su importancia, hemos de emprender su búsqueda, siempre, claro está, sin pretender forzar ningún hallazgo.<sup>12</sup> Las páginas que siguen girarán en torno a este tipo de colecciones y a los problemas que supone localizar el rastro de las pérdidas; no obstante, como preámbulo, abordaré algunas cuestiones que, desde mi punto de vista, es preciso dilucidar, comenzando por el concepto mismo de *cancionero de autor*.

Hace más de veinte años, tras la publicación de su *Catálogo-índice*, Brian Dutton se asomaba al estudio de la tipología y el desarrollo de los cancioneros para ofrecer, como hipótesis, un panorama que, en muchos aspectos, han venido a confirmar los estudios posteriores.<sup>13</sup> Diferenciaba entonces dos clases de cancioneros –individuales y colectivos–, y, aun cuando centraba su interés en el *Cancionero general* y en cómo evoluciona y cambia la compilación de las antologías colectivas, no olvidó la segunda clase, la de los cancioneros individuales, a propósito de la que indicaba:

está integrada por las colecciones personales de Santillana [...], Gómez Manrique [...], Fernando de la Torre [...], Álvarez Gato [...], etc., que normalmente, en su inicio, deben su existencia al autor mismo. Esta tradición entronca directamente con los cancioneros individuales impresos, como los de fray Íñigo de Mendoza [...], fray Ambrosio Montesiño [...], el Comendador Román [...], Fernán Pérez de Guzmán [...], Juan del Encina [...].<sup>14</sup>

Me interesa ahora destacar la afirmación de que dichas colecciones “deben su existencia al autor mismo”. Y es que los cancioneros a los que me

---

l'aspetto di copi, come nel caso del 'libre' di Guiraut de Riquier, ma anche in originale, rilegati gli uni agli altri” (“I canzonieri: definizione”, p. 363).

<sup>12</sup> El estudio de Avalle, en cierta manera, advierte del peligro de sobredimensionar los cancioneros de autor (véase “I canzonieri: definizione”, esp. p. 382).

<sup>13</sup> Véase, B. Dutton, “El desarrollo del *Cancionero general* de 1511”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, ed. E. Rodríguez Cepeda con la colaboración de S. G. Armistead, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, I, pp. 81-96. Con todo, hemos avanzado mucho en nuestros conocimientos al respecto; entre otras, sobresalen las aportaciones de Beltran, cuya referencia puede encontrarse en una de las más recientes, “Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte”, *Cultura Neolatina*, LXIII (2003), pp. 115-163, n. 1.

<sup>14</sup> “El desarrollo del *Cancionero general*”; la cita en las pp. 90-91.

voy a referir no son meras antologías de un determinado poeta, sino colecciones de poemas que reúnen la obra de un escritor y que han sido llevadas a cabo por éste; es decir, el propio responsable de los versos selecciona sus textos (no necesariamente todos) y los dispone según una determinada secuencia, que normalmente es más que una mera yuxtaposición de piezas.<sup>15</sup> Tal noción es diferente de la de *cancionero individual*, pues bien puede suceder que un antólogo distinto al autor haya confeccionado una colección de textos de éste: es el caso de la compilación del trovador provenzal Peire Cardenal preparada por Miquel de la Tor;<sup>16</sup> más adelante veremos que, en el

<sup>15</sup> Ésta es también la acepción que da Beltran a la expresión (véase “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 49). No entraré en la discusión sobre el sentido de la voz *cancionero*, para la que puede verse D. S. Severin, “Cancionero’: un género mal-nombrado”, *Cultura Neolatina*, LIV (1994), pp. 95-105, Beltran, “Poesía y trabajo intelectual”, pp. 1043-1044, y J. González Cuenca, “Criterios, gustos y servidumbres de un antólogo”, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”: Actas del I Congreso Internacional sobre el “Cancionero de Baena” (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2001, pp. 183-200, esp. pp. 184-192. No obstante, el problema no es ajeno a los cancioneros de autor; afecta, por ejemplo, a la compilación preparada por Fernando de la Torre para Leonor de Foix (MN44), en donde la prosa ocupa un amplio espacio: “Si consideramos que el juego de naipes dedicado a la condesa de Castañeda, situado en el folio 85<sup>r</sup>, es puente entre el conjunto epistolar y la producción poética, observaremos que epístolas, sobrescritos y pies de cartas ocupan algo más del 80% del manuscrito” (C. Parrilla y A. Chas Aguión, “Notas y apostillas al epistolario de Fernando de la Torre”, en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. A. M. Beresford y A. Deyermond, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, London, 2000, pp. 53-59; la cita en la p. 53). Lo cierto es que el propio autor parece otorgar a su producción poética copiada en MN44 la condición de complemento: “enbió así mismo a vuestra Señoría este libro o desdón siguiente de quien es ésta mi ruda letra el comienço, salua o la introducción en el qual vuestra Alteza fallará veynte questiones e cartas con sus respuestas fechas a mí e por mí, e en las faldas de aquellas algunos desuariados metros o coplas” (cito por M. J. Diez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, p. 103; la cursiva es mía); la misma idea se percibe en la rúbrica general que antecede a la colección: *Aquí comienza el libro de las veynte cartas e quisiones con sus respuestas e algunos metros que Mossén Fernando de la Torre cupiló e enbió a la muy yllustrísima doña Leonor, infante de Navarra e condesa de Fox e de Vigorra*.

<sup>16</sup> La *Vida* del trovador copiada en los cancioneros provenzales *Iy K* es clara en este punto: “Et ieu, maïstre Miquel de la Tor, escrivan, fauc asaber qu’En Peire Cardinal, quan passet d’aquesta vida, qu’el avia ben entor sent ans. Et ieu, sobredig Miquel, ai aquestz sirventes escritz en la ciutat de Nemze” (cito por M. de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 178). De la Tor,

ámbito peninsular, esto sucede también con la producción de Juan Fernández de Heredia.<sup>17</sup>

La distinción *cancionero individual / de autor* concierne por igual a manuscritos e impresos. Ambrosio Montesino, cuya compilación sale de los tórculos, parece haberse ocupado personalmente de ella si damos crédito a la advertencia del colofón: “Aquí acaba el cancionero de todas las coplas del reuerendo padre fray Ambrosio montesino de la orden del señor sant Francisco. Las quales el mesmo *reformato y corrigio: estando presente a esta impresión* que fue fecha en la imperial ciudad de Toledo a xvi del mes de Junio del año de nuestra reparacion de Mill & quinientos & ocho años. Laudetur Xpristus. Amen”.<sup>18</sup> Lo mismo cabe suponer de Encina, quien, aunque no lo explicita, debió de seguir muy de cerca el proceso de composición tipográfica de su cancionero, llegando quizás a retocar algún poema para conseguir una mejor compaginación.<sup>19</sup>

---

como señala Aualle, no fue un mero copista (“La tradizione della lirica occitanica”, pp. 65-67); quizás incluso conociese en vida a Peire Cardenal (véase M. de Riquer, *Los trovadores*, Planeta, Barcelona, 1975, III, p. 1478).

<sup>17</sup> En cierto sentido, *cancionero individual* puede entenderse como hiperónimo de *cancionero de autor*, pues supera e incluye el significado de esta expresión: es verdad que los segundos son cancioneros individuales (aun cuando, ocasionalmente, pueden recoger algún texto ajeno de un poeta amigo o con el que se han intercambiado versos), pero no se cumple siempre la premisa inversa. Y es que, como precisa Beltran, “ante la existencia de colecciones individuales, cabe dudar de si proceden de un cancionero de autor o si, por el contrario, han sido elaboradas por algún admirador suyo a posteriori, a partir de los textos conservados en cancioneros misceláneos” (“Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 100-101). Lo cierto es que puede diferenciarse entre *Liederbuch* de autor y *Liederbuch* compilado por un amigo o admirador del poeta (véase Aualle, “La tradizione della lirica occitanica”, pp. 62-67). El problema, que no es meramente terminológico, ha sido abordado también por Giuseppina Brunetti, quien asocia la voz *Liederbuch* aún a otro sentido, el de *libellus* (“testi di uno stesso autore organizzati in sezioni fisicamente individuali nei codici”); véase su “Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal ed ai ‘libri d’autore’: alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo”, en *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, ed. G. Hilty *et alii*, V, Francke, Tübingen-Basel, 1993, pp. 59-71, esp. pp. 59-60 (la cita en la p. 60).

<sup>18</sup> También en la portada se lee: “Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas: *todas compuestas: hechas & corregidas por el padre fray Ambrosio montesino* de la orden de los menores”; la cursiva es mía. Cito los textos por la transcripción de Dutton (*El cancionero del siglo XV*, V, p. 108b y p. 105a respectivamente); hay edición de su poesía (*Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, ed. J. Rodríguez Puértollas, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1987).

<sup>19</sup> Véase Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan

Cabe todavía apuntar otras precisiones; por ejemplo, el hecho de que, en ocasiones, un poeta colecciona y ordena su producción en el seno de una antología colectiva: es lo que hacen Baena y Pedro de Escavias.<sup>20</sup> Sin embargo, en estos casos no puede perderse de vista que el propio autor concibe su obra como una parte de un todo más amplio, de manera que, en cierto sentido, estaríamos ante un subtipo de lo que antes he denominado *cancionero de autor inserto*: aquí la inserción en una compilación más amplia habría sido buscada intencionadamente por el autor, quien incorporaría sus textos en ella “quizás a fin de situarse a sí mismo en el seno de una tradición que reverenciaba o quién sabe si creyéndose su culminación”.<sup>21</sup> Podría discutirse también sobre el sentido que damos a la expresión misma *cancionero de autor*: desde luego no ha de esperarse que corresponda a algo semejante al *Canzoniere* de Petrarca, “un modelo insuperable de organización de la obra de un poeta, [...] un caso único”, que, curiosamente, “solo per falsa modestia, o per sapiente antifrasi, s’intotila *Rerum vulgarium fragmenta*”.<sup>22</sup> Lo cier-

---

del Encina”, pp. 29-33, esp. p. 33. Y nada habría de extraño a la vista de la preocupación que siente por la transmisión de su obra (véase *infra* pp. 85-87).

<sup>20</sup> Según Michel García, un Pedro de Escavias anciano habría compilado HH1, en donde incluyó una sección al final con su obra; véase *El Cancionero de Oñate-Castañeda*, ed. D. S. Severin, intr. M. García, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990, pp. xxiv-xxvi; *id.*, “Manuel de Guzmán o Pedro de Escavias”, *Dicenda*, 6 (1985), pp. 113-121. En cuanto a Baena, que, como Escavias, relega su producción al final del cancionero, se ha atendido más a su labor como antólogo que a su propia obra poética, todavía por editar y por ser estudiada de modo conjunto. Beltran recuerda, además, el caso de LB1, que se cierra con las obras de Juan del Encina (no abordaré aquí la cuestión), y el de SA10a, que finaliza con las obras de Fernando Colón (véase “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1048).

<sup>21</sup> Beltran, “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1048. Xavier Dilla propone para este subtipo de cancionero de autor el término *cancionero mixto* y advierte de las peculiaridades que entrañan tales colecciones; véase “Preguntas y propuestas para el estudio de los cancioneros de autor medievales”, en *Actes del VII Congrès de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Universitat Jaume I, Castelló, 1999, II, pp. 125-141, esp. pp. 132-133.

<sup>22</sup> La primera de las citas corresponde a Beltran, “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1045; la segunda a G. Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, en *Letteratura italiana*, vol. III: *Le forme del testo: I. Teoria e poesia*, dir. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1984, pp. 439-518, esp. pp. 504-518 (la cita en la p. 506). Llamativamente, los lectores y comentaristas quinientistas del *Canzoniere* no lo percibieron como un conjunto orgánico y estructurado, e incluso llegaron a reordenarlo (*ibid.*, pp. 506-507). En los trabajos mencionados se localizan bastantes referencias bibliográficas sobre la poesía de Petrarca, que, en último término, me eximen de una extensa nota; únicamen-

to es que, a partir de este hito, la acepción que prevalece cuando hablamos de *cancionero de autor* es la de ‘cancionero petrarquista’;<sup>23</sup> ahora bien, en el estudio de las colecciones medievales es lícito que nos valgamos de esta expresión siempre que, como hemos hecho, “precisemos el campo de trabajo y acotemos lo que designamos con este término”.<sup>24</sup>

Que nuestros poetas cuatrocentistas se decidiesen a recoger sus poesías para formar con ellas una colección no es un hecho que deba extrañar. Avalle, tras recordar algunos ejemplos de libros de autor de la lírica provenzal, pasa revista a otras evidencias que demuestran su existencia en la lírica italiana anterior a Petrarca, y no olvida tampoco mencionar la lírica de los *Minnesinger*, que parece igualmente conocer el fenómeno.<sup>25</sup> Además, ha de recordarse la lírica francesa, que también cuenta con algunas muestras.<sup>26</sup> Y es que el “uso di raccogliere le proprie poesie in un corpus unitario ha ovvia-mente precedenti che risalgono, quanto meno, all’Antichità classica”.<sup>27</sup> Los

---

te recordaré el ya clásico trabajo de E. H. Wilkins: *The Making of the “Canzoniere” and other Petrarchan Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1951.

<sup>23</sup> Véase al respecto A. Prieto, “El ‘cancionero petrarquista’ de Garcilaso”, *Dicenda*, 3 (1984), pp. 97-115, y S. Fernández Mosquera, “‘El Cancionero’: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 465-492.

<sup>24</sup> Dilla, “Preguntas y propuestas”, p. 127. Sería posible complicar aún más la situación; el sintagma *cancionero particular*, por ejemplo, ha sido empleado por Charles Aubrun para referirse tanto a las colecciones que aquí nos ocupan como a las ediciones de los siglos XIX y XX que recogen la producción de un autor (véase “Inventaire des sources pour l’étude de la poésie castillane au XV<sup>e</sup> siècle”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC-Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1953, IV, pp. 297-330, esp. pp. 324-330).

<sup>25</sup> Véase “I canzonieri: definizione”, pp. 367-374. Dedicó apenas unas líneas a los *Minnesinger*, pero ofrece alguna referencia bibliográfica de interés (*ibid.*, p. 369).

<sup>26</sup> Sylvia Huot se ocupa de estas y otras cuestiones en *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University, Ithaca and London, 1987. Cree que, en el siglo XIII, hay casos que permiten suponer que esa práctica ya se daba entre algunos escritores (por ejemplo en Thibaut de Champagne o Adam de la Halle), pero en el siglo XIV no hay duda de que los poetas intervenían en la compilación de su obra: “Guillaume de Machaut and Jean Froissart, and after them such writers as Christine de Pizan and Charles d’Orléans, evidence an involvement with the process of compilation and book production that was not apparent in the poets of the thirteenth century” (p. 211).

<sup>27</sup> Avalle, “I canzonieri: definizione”, p. 371. No obstante, a continuación precisa: “Durante il medioevo la pratica si restringe soprattutto a causa della nota, forte tendenza, oltre che tecnica anche morale, all’anonimato”; no obvia tampoco los problemas que plantean las colecciones latinas (*ibid.*, pp. 371-374), a las que también se



poetas del XV, al confeccionar cancioneros personales, habrían procedido, por tanto, como cabía esperar: lo contrario, que no lo hiciesen, sería lo novedoso.

Es posible que la intervención del autor para ejercer el control sobre su propia obra tenga que ver con la extensión de las prácticas de escritura autográfica producida a partir del siglo XI.<sup>28</sup> Desde este punto de vista, ha de tenerse en cuenta que, pese a la innegable importancia de la oralidad (la poesía sobre todo se escuchaba), en el fenómeno cancioneril la escritura y la lectura silenciosa alcanzan cierto peso, especialmente habida cuenta del tipo de público entre el que circulaba esta literatura, los *letrados*;<sup>29</sup> no debe olvidarse tampoco que muchos de los poetas cuatrocentistas ostentaban cargos en la corte o desempeñaban profesiones que implicaban una relación directa con las prácticas y estrategias de la escritura.<sup>30</sup> En este sentido, el que se represente a Juan de Mena o a Juan de Tallante escribiendo en su escritorio en algunas de las xilografías incorporadas a la edición del *Cancionero general* de 1514 nos da idea de que, a pesar de que posiblemente no todos podrían escribir con tanta facilidad, entre los poetas cancioneriles no era ésta una actividad infrecuente.<sup>31</sup>

---

refiere P. Bourgain, "Les chansonniers lyriques latins", en *Lyrique romane médiévale: La Tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. M. Tyssens, Université de Liège, Liège, 1991, pp. 61-84, y G. Brunetti "Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal", pp. 62-64. Un panorama conjunto sobre los cancioneros de autor de las distintas literaturas puede verse en V. Bertolucci, "Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca", en *Morfologie del testo medievale*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 125-146, esp. pp. 126-129.

<sup>28</sup> La escritura de copia no permitía esta participación tan directa del autor; no obstante, las prácticas autográficas no implican siempre la autografía total. Véase al respecto A. Petrucci, "Scrivere il testo", en *La critica del testo (op. cit.)*, pp. 209-227; *id.*, "Minuta, autografo, libro d'autore", en *Atti del Convegno Internazionale "Il libro e il testo". Urbino, 20-23 settembre 1982*, ed. C. Questa e R. Raffaelli, Università degli Studi di Urbino, Urbino, 1984, pp. 398-414.

<sup>29</sup> Sobre este público y la importancia de la lectura y el alfabetismo, véase A. M. Gómez-Bravo, "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI (1999), pp. 169-187.

<sup>30</sup> Baena, Mena, Álvarez Gato, Antón de Montoro, Juan del Encina, Villasandino, Juan Poeta, Guillén de Segovia son algunos de los nombres que cita Gómez-Bravo como ejemplos; véase "Memorias y archivos. Modelos de producción textual y antologías poéticas del siglo XV", *Cancionero General*, 2 (2004), pp. 53-84, esp. p. 87.

<sup>31</sup> Pueden verse esas ilustraciones en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, Castalia, Madrid, 2005, 5 vols.; V, pp. 600-601. Sobre el uso y los problemas de la escritura en la Edad Media, véase P. Zumthor, *La letra y la voz: De la "literatura" medieval*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 115-139.

A la vista de tal situación, es fácil explicar que los modelos administrativos de archivo de documentos y producción del libro acaben por alcanzar a la poesía cancioneril.<sup>32</sup> Sin embargo, la idea de imaginar a la generalidad de los autores cancioneriles, o a un nutrido grupo de ellos, ocupándose de elaborar un cancionero personal resulta poco verosímil si nos situamos bajo el peso de los más de 800 nombres que figuran en el índice de Brian Dutton: como veremos, no todos, desde luego, habrían intentado compilar y ordenar su propia obra.

Por otra parte, y aun cuando algunos decidiesen recoger su poesía, podrían recurrir al auxilio de los amanuenses: Gómez Manrique, en la carta que dirige al conde de Benevente, habla de su *copilación* distinguiendo el *conponedor* (el autor, que *ordena* y *conpone* la obra) de los *ministrales*, que se encargan de la escritura y ornamento.<sup>33</sup> Y es que el poeta destina su compilación al conde de Benavente: lo lógico es que materialmente el producto ofrecido resulte, si no suntuoso, al menos cuidado y, por ello, encarga su confección a los profesionales de la escritura. Algo parecido cabe pensar de un cancionero hoy custodiado en el Museo Condé de Chantilly (CH1), “una recopilación de diversas obras poéticas compuestas por Pedro Marcuello en distintos momentos de su vida y ofrecidas en 1502 a los príncipes Felipe el Hermoso y Juana la Loca como trabajo de conjunto”:<sup>34</sup> seguramente el autor está tras la colección de poesías, reunida en un códice en vitela con letras miniadas y 58 miniaturas “de rara belleza”;<sup>35</sup> de hecho, el programa ilustra-

---

<sup>32</sup> Véase Gómez-Bravo, “Memorias y archivos”, esp. pp. 86-87. También Petrucci incide en la influencia del ámbito administrativo: la práctica de la autografía total, común en el modelo notarial, pudo haber servido de referencia en el ámbito literario (véase “Minuta, autografo, libro d'autore”).

<sup>33</sup> Véase Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Cátedra, Madrid, 2003, p. 108.

<sup>34</sup> M. C. Marín Pina, “Composición y cronología del *Cancionero* de Pedro Marcuello”, *Archivo de Filología Aragonesa*, XLIV-XLV (1990), pp. 161-176 (la cita en la p. 168). El manuscrito es testimonio único para toda su producción; su contenido ha sido detallado por M. García (“El cancionero de Pero Marcuello”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond e I. Macpherson, Liverpool University, Liverpool, 1989, pp. 48-56). En ambos trabajos pueden encontrarse noticias sobre la azarosa vida que conoció el códice; además, puede verse la introducción a la edición preparada por J. M. Blecua (Pedro Marcuello, *Cancionero*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1987, pp. 7-14).

<sup>35</sup> Según Blecua, la letra es, asimismo, “bella y uniforme”; destaca, igualmente, el “esmero de la copia por los pocos errores” que se advierten (Pedro Marcuello, *Cancionero*, p. 7). De la trayectoria vital de este autor es poco lo que sabemos, aun cuando

dor seguido levanta ya sospechas al respecto, pues acoge repetidas representaciones de Isabel, la “pequenya higita” del poeta (también mencionada en los versos), y del propio Marcuello.<sup>36</sup> Sin embargo, el cuidado con que se lleva a cabo esta copia necesariamente nos remite de nuevo a los profesionales de la escritura.<sup>37</sup> No ha de olvidarse, desde este punto de vista, que el propio don Juan Manuel, cuya preocupación por la transmisión de su obra está fuera de duda, delega en los copistas: “*fizi fazer* este volumen en que están scriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos”.<sup>38</sup> Por otra parte, ha de considerarse que, en los códices de presentación, el destinatario o el comitente es un elemento relevante: según Varvaro, la personalización de los manuscritos no sólo concierne al aspecto externo (en el nivel figurativo), sino incluso al propio texto.<sup>39</sup>

Ahora bien, frente a lo visto con estas copias elaboradas, los papeles sueltos que Gómez Manrique dice tener en sus arcas con sus poemas muy posiblemente serían autógrafos,<sup>40</sup> como lo son dos cuadernos de un manuscrito hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (MN38), que contienen piezas de Encina escritas de su mano para el marqués de Tarifa.<sup>41</sup> Y, de la misma manera que podemos suponer a nuestros vates escribiendo en una hoja volante o en un pliego suelto, también podemos imaginar a algunos de ellos trabajando en formatos de mayor entidad (un códice), aunque

---

“los servicios literarios que Marcuello brindó a la familia real se reúnen en su *Cancionero*” (Marín Pina, “Composición y cronología del *Cancionero*”, p. 169); quizás sea incluso el poeta quien sufraga los costes (presumiblemente elevados) de este lujoso códice (ésta es la idea que facilita Rodríguez-Moñino; véase *infra*, n. 46).

<sup>36</sup> Varias ilustraciones pueden verse en la edición de Blecua.

<sup>37</sup> De admitir que Marcuello vigila la compilación, la idea de Marín Pina sobre algunos desórdenes en el códice (no existirían inicialmente sino que se habrían producido en un momento posterior) cobra mayor fuerza; véase “Composición y cronología del *Cancionero*”, pp. 165-168.

<sup>38</sup> *El conde Lucanor*, ed. G. Serés, Crítica, Barcelona, 1994, p. 5; la cursiva es mía.

<sup>39</sup> Véase “Il testo letterario”, pp. 413-420.

<sup>40</sup> Véase Gómez Manrique, *Cancionero*, pp. 105-106; el texto se cita más abajo, en p. 94. Aunque no conservamos autógrafos poéticos suyos, si tenemos muestras de su escritura en documentos de la época; véase J. C. López Nieto, “Nueve cartas, con autógrafos, de Gómez Manrique al Ayuntamiento de la época”, *Voz y Letra*, X/2 (1999), pp. 37-80.

<sup>41</sup> Véase V. Beltrán, “Dos *Liederblätter* probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71. Puede todavía admitirse la posibilidad de la existencia de un tercer cuaderno autógrafo de Encina hoy perdido: habría llegado hasta las manos de Castillo, quien lo habría rentabilizado en su *Cancionero general* (véase Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 51).

por desgracia es poco lo que ha llegado hasta nosotros.<sup>42</sup> En el ámbito de los cancioneros de autor, tenemos, no obstante, suficientes evidencias de prácticas de escritura autográfica referidas a libros: sabemos, por ejemplo, que el trovador provenzal Guiraut Riquier manuscibió un volumen con sus poemas, aun cuando no nos haya llegado su ejemplar;<sup>43</sup> más suerte han corrido otros códices parcial o totalmente autógrafos, como el que conserva la producción de Charles d'Orléans o los de Christine de Pizan.<sup>44</sup> Ciñéndonos a la poesía cancioneril del Cuatrocientos hispánico, parecen serlo el de Joan Berenguer de Masdovelles y el de Álvarez Gato.<sup>45</sup>

Ahora bien, por lo que sabemos, la condición de los poetas es muy distinta: unos son nobles de alto rango, otros simples artesanos; unos cristianos, otros judíos y aun otros musulmanes; unos hombres, otros mujeres... Atendiendo a la actitud ante el hecho literario, podría diferenciarse entre poetas de ocasión, que acuden al verso sólo alguna vez (sin que falten los escritores de un día, que componen incluso un único texto), y poetas asiduos del *arte de trobar*; entre poetas que se ganan la vida con su arte y poetas que toman el metrificar como mero juego social; entre los que se esforzaban en mostrar su pericia en el dominio de la métrica y los que no se cuidaban de incurrir en errores de cómputo o de rima; entre los preocupados por cómo se transmiten sus versos y los que no sienten tal inquietud... Sin duda, algunos de estos factores facilitan o dificultan la confección de un cancionero perso-

---

<sup>42</sup> Brevemente he aludido a la escasez de autógrafos en "Sobre los cancioneros de autor".

<sup>43</sup> La rúbrica que abre su producción en uno de los códices que nos la ha conservado inequívocamente advierte: *Aïssi comensan lo cans d'en Guiraut Riquier de Narbona enaïssi cum es de cansos e de verses e de pastorellas e de retroenchas [...] enaïssi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre. del qual libre escrig per la sua man fon aïssi tot translata*; cito por Bertolucci, "Il canzoniere di un trovatore: il "libro" di Guiraut Riquier", en *Morfologie del testo medievale (op. cit.)*, pp. 87-124, la cita en la p. 92 (el subrayado es mío).

<sup>44</sup> Para Charles d'Orléans, véase *infra* pp. 97-98. El caso de Christine de Pizan es muy notable, pues no habría intervenido en un único código sino en varios más, alternando con otros copistas; véase G. Ouy y Ch. Reno, "Identification des autographes de Christine de Pizan", *Scriptorium*, 34 (1980), pp. 221-238.

<sup>45</sup> Sobre el cancionero de Masdovelles, véase Beltran, "Tipología y génesis. Los cancioneros de autor", pp. 52-57; *id.*, "La disfresa de l'amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles i el seu cançoner", *Cancionero General*, 1 (2003), pp. 9-28 (en prensa anuncia el estudio *Un cançoner d'autor: Joan Berenguer de Masdovelles i el seu manuscrit*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona). Para el cancionero de Álvarez Gato, véase Beltran "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", pp. 61-65.

nal.<sup>46</sup> Cabe, pues, comenzar preguntándose qué es lo que lleva a un autor a coleccionar su propia obra.

Seguramente algunos escritores sintieron preocupación por el modo en que su poesía se transmitía; para ilustrar esa inquietud, en otra ocasión recordé la anécdota que recoge don Juan Manuel sobre el trovador que, escuchando cantar “tan mal erradamente” a un zapatero su canción, la emprendió a tijeretazos con los zapatos confeccionados por aquél para compensar de algún modo el agravio.<sup>47</sup> Más contundentes y claras resultan aún las palabras de Juan del Encina, quien, entre otras razones que explican el porqué de su compilación, aduce, de forma inequívoca:

Y también *porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías*, que como mensageras avía embiado adelante, *que ya no mías mas ajenas se podían llamar*, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sofrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me pasó por pensamiento.<sup>48</sup>

De estas palabras puede desprenderse alguna información que nos acerca al problema de los cancioneros de autor en el Cuatrocientos, si bien no debe olvidarse que 96JE es, entre ellos, muy particular, hasta el punto de que puede considerarse “el más elaborado”.<sup>49</sup> Sin entrar en su examen, ya

---

<sup>46</sup> En alguno de ellos incidió ya Antonio Rodríguez-Moñino, quien afirmaba: “en el siglo XV veremos que los cancioneros particulares que nos quedan son, en su mayoría, obra de personas que disfrutaron de la posición económica suficiente como para poder hacerlos escribir a su costa: Hernando de la Torre, Juan Álvarez Gato, Pero Guillén de Segovia, Fr. Íñigo de Mendoza, el Marqués de Santillana, Gómez Manrique o Pedro Marcuello” (véase Hernando del Castillo, *Cancionero general de muchos y diversos autores* [Valencia, Cristóbal Koffman, 1511], ed. facsímil con introducción de A. Rodríguez-Moñino, RAE, Madrid, 1958, p. 8. No obstante, también ve en la preparación de estas colecciones “un afán de permanencia individual” (*ibid.*).

<sup>47</sup> Véase “Sobre los cancioneros de autor”. La anécdota ha merecido también la atención de Varvaro, quien recuerda que, más o menos por los mismos años, Franco Sacchetti cuenta una historia muy semejante a propósito de Dante; no obstante, Varvaro la trae a colación precisamente para destacar la rareza de tal actitud en el Trecentos (“Il testo letterario”, pp. 410-411).

<sup>48</sup> Cito por la edición de M. A. Pérez Priego (Juan del Encina, *Obra completa*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 27; la cursiva es mía). De este texto se vale también Patrizia Botta para explicar el proceder de Encina en la rubricación (véase *infra*, pp. 86-87.).

<sup>49</sup> Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 73; y es que este cancionero es “una obra maestra del arte de imprimir, pero lo fue

abordado por Beltrán, me interesan las palabras de Encina sobre su labor: del párrafo transcrito, se colige que parte de su producción circulaba ya antes de 1496 (“algunas obrezillas mías, [...] como mensageras avía embiado adelante”); también puede desprenderse de ese fragmento que esa difusión trajo consigo modificaciones y alteraciones en los textos que le desagradaban (“no mías mas agenas se podían llamar”, “viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me passó por pensamiento”). El escrúpulo de nuestro hombre puede explicar también el tipo de rubricación, obsesivamente autonominativa, que se percibe en 96JE: para que nadie dude de su autoría, recuerda su nombre en cada epígrafe, algo redundante en un cancionero dedicado sólo a su producción.<sup>50</sup>

Pero Encina, además de estas noticias, nos ofrece más información sobre su quehacer como compilador en otros textos suyos: en el *Proemio a los Reyes Católicos*, confiesa que todas las incluidas en el cancionero son “obras hechas desde los catorze años hasta los veinte y cinco”, lo cual implica que sólo recoge una parte de su producción (y deja fuera otra).<sup>51</sup> Y, por lo que sabemos sobre la vida del autor, también podemos deducir en qué momento se aplica a esta tarea: el cancionero se publica en 1496 cuando Encina tiene casi treinta años; todavía le quedan por vivir otros tantos.<sup>52</sup> El haber alcanzado esta edad parece incidir, al menos como excusa, para llevar a cabo la recolección de su poesía: “Movíme también a la copilación destas obras por verme ya llegar a perfeta edad y perfeto estado de ser vuestro siervo, y parecióme ser razón de dar cuenta del tiempo passado y començar libro de nuevas cuentas”.<sup>53</sup> Parece, pues, que, en este momento, quiere hacer un punto

---

también en su propia configuración como colección poética, por la posición que ocupa en la historia de los cancioneros de autor y por el cuidado que el autor puso en el trabajo de edición” (“Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 27).

<sup>50</sup> Para estas y otras cuestiones, véase P. Botta, “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y Resende”, en *Canzonieri iberici (op. cit.)*, I, pp. 373-389; *id.*, “Las rúbricas en el *Cancioneiro Geral* de Resende (II)”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, ed. C. Parrilla y M. Pampín, Universidade da Coruña-Toxosoutos, Noia, 2005, I, pp. 489-507.

<sup>51</sup> Véase Encina, *Obra completa*, p. 4.

<sup>52</sup> Nace en 1469 y muere hacia 1529-1530. Un resumen sobre su biografía puede verse en la introducción de M. Á. Pérez Priego a su edición (Encina, *Obra completa*, pp. XXI-XXXV).

<sup>53</sup> Encina, *Obra completa*, p. 27. La treintena, momento en el que también Villon decía escribir su *Testamento* (“En l’an de mon trentiesme aage, / que toutes mes hontes j’eus beues”; François Villon, *Oeuvres*, ed. A. Longnon, 4<sup>a</sup> ed. revisada por L.

de inflexión en su trayectoria, de manera que el de 1496, como bien ha señalado Botta,

es el 'Libro de las Cuentas Viejas', juveniles, que cierra y concluye el autor, dejando sentado tajantemente a la posteridad todo lo que es suyo, en un inventario minucioso, una especie de testamento de cada cosa poética que le pertenece, en respuesta a los "usurpadores" –que vuelve a mencionar en una de las rúbricas de las *Representaciones* (ff. 103 y sigs.) cuando alude al libro que copilaría "de todas sus obras porque se las usurpaban y corrompían".<sup>54</sup>

Encina, por tanto, preocupado por los *usurpadores* (y podríamos añadir por los *corrompedores*) decide recopilar su obra de juventud. Ahora bien, la preparación de un cancionero personal no siempre responde al prurito o al celo del escritor como tal. De hecho, hasta bien tarde tenemos ejemplos de poetas que no se sintieron inquietos por recoger su producción; es el caso de Juan Fernández de Heredia, uno de los "más importantes de los últimos del estilo cancioneril", que podemos suponer nacido hacia 1480-1485.<sup>55</sup> Una de las fuentes de su poesía, un manuscrito de 1555, contiene un prólogo que precisa: "Aquí están copiadas todas las obras que d'él se pudieren hallar. Digo hallar porque *él no dexó libro hecho d'ellas y quien menos se acordava d'esto era él*; y si por dicha abrán oydo algunas obras nombradas suyas y aquí no fueren piensen que pueden ser testimonios que se levantan, como de muchas avemos visto".<sup>56</sup> Tal aclaración (*él no dexó libro hecho d'ellas*) puede explicarse, en último término, considerando que no sería raro que los autores, aun cuando fuese para uso personal, confeccionasen un libro con sus obras.

---

Foulet, Honoré Champion, Paris, 1980, p. 12), no necesariamente se veía como edad proveya; véase C. Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2004, pp. 25-26.

<sup>54</sup> Botta, "Las rúbricas en los Cancioneros", p. 382; el subrayado es suyo.

<sup>55</sup> Dutton, *El cancionero del siglo XV*, VII, p. 366. Para un acercamiento a su obra y personalidad, véase E. Pérez Bosch, "Juan Fernández de Heredia, poeta del *Cancionero general*", en *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, ed. J. L. Serrano Reyes, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, II, pp. 261-286.

<sup>56</sup> Cito por Pérez Bosch, "Juan Fernández", p. 273; la cursiva es mía. El hecho de que la edición de su cancionero de 1562, promovida por su hijo y concluida por Pérez de Loriz, incida también en la preocupación de aquél por imprimir las obras de su padre debido a que andaban "intituladas con nombres ajenos y muy diferentes de cómo en sus originales estaban" (*ibid.*), hace pensar que, en efecto, Juan Fernández de Heredia nunca recolectó sus poesías.

Frente a lo que percibimos acerca de la motivación de Juan del Encina, debía de ser mucho más frecuente que los poetas cancioneriles procediesen a elaborar una compilación con sus obras ante la petición de un noble, de un amigo, de una dama...<sup>57</sup> Desde este punto de vista, es preciso destacar un aspecto que impregna todo el fenómeno cancioneril: su dimensión social.<sup>58</sup> La poesía existe y es en sociedad, hasta el punto de que la actividad poética generalmente implica una situación comunicativa con un público que podía intervenir; a ello contribuiría el carácter festivo y lúdico de aquélla.<sup>59</sup> Esto, en cierto sentido, convertía a la poesía en una forma de relación social: cualquiera que pretendiese pasar por buen cortesano había de ser capaz, llegado el caso, de componer unos versos; como afirma Suero de Ribera en la *Ley* que hizo para los *galanes*, éstos deben ser “de gentiles invenciones, / buenas coplas e canciones”.<sup>60</sup> Y es que estamos ante “una sociedad

---

<sup>57</sup> Dilla propone una categoría específica dentro de los cancioneros de autor: el *cancionero con destinataria individual*, en el que la mujer (tengamos de ella muchas noticias o apenas un nombre) “constituye el factor principal que suscita, al menos superficialmente, la producción lírica del poeta” (“Preguntas y propuestas”, p. 133). Ahora bien, en ocasiones, más que destinataria lírica, la mujer es destinataria en cuanto receptora física del cancionero: es el caso, por ejemplo, de Violante de Prades (véase *infra* pp. 90-91).

<sup>58</sup> Beltran observa que ello afecta tanto a su difusión y recepción, como, incluso, al proceso de creación (véase Jorge Manrique, *Poesía*, ed. V. Beltran, Crítica, Barcelona, 1993, p. 3); muchos de los aspectos sobre los que incide tienen que ver con la dimensión oral de la literatura medieval, aunque el grupo receptor de la poesía cancioneril cuenta con peculiaridades propias (véase al respecto C. Marimón Llorca, *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, esp. pp. 67-99).

<sup>59</sup> Como señaló J. Battesti-Pelegri, “La poésie est une manifestation sociale, et une fête” (*Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1982, 3 vols; I, p. 393); en el carácter lúdico incide también A. M. Rodado Ruiz, “*Tristura conmigo va*”: *Fundamentos de Amor Cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 34-46.

<sup>60</sup> Cito por la edición de B. Perinián, “Las poesías de Suero de Ribera: Estudio y edición crítica anotada de los textos”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, 16 (1968), pp. 5-138, esp. pp. 98-102. Véanse, asimismo, las estrofas XXII-XXXI del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña (ed. G. Mazzocchi, Liguori Editore, Napoli, 1998, pp. 90-98). Antonio Chas Aguión se ha referido al asunto y extracta ejemplos de diversas fuentes que proponen idéntica actitud (véase *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, pp. 19-34); interesa también M. I. Morán Cabanas, “Um curioso manual de etiqueta no *Cancioneiro geral*: as trovas do Coudel-Mor Fernão de Oliveira”, en *Iberia cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. J. Casas Rigall y E. M. Díaz Martínez, Universi-



donde la repentización poética, hoy reducida a ámbitos muy concretos de la cultura oral, era un valor públicamente reconocido alrededor de los príncipes, en las reuniones de sociedad y en las fiestas de buen tono”.<sup>61</sup>

La confección de colecciones poéticas no debió de ser ajena a esta dimensión social;<sup>62</sup> en tanto que texto escrito, la poesía encuentra nuevas posibilidades que refuerzan este aspecto: los pliegos sueltos manuscritos debieron de 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”.<sup>63</sup> Es bastante común que el escritor prepare esas copias de buen grado, pero, en ocasiones, se ve forzado a hacerlo “cediendo a las peticiones más o menos firmes de este círculo, obedeciendo a fuerzas sociales similares a las que movieran la transmisión de mucha de la poesía petrarquesca”.<sup>64</sup>

Así, pues, debía de resultar fácil, sobre todo en el ambiente en que circula la literatura cancioneril, encontrar papeles con poesía; Alfonso Martínez de Toledo nos recuerda que las mujeres almacenan en sus cofres “canciones, dezires, coplas, cartas de enamorados, e muchas otras locuras” (que quizás tendrían escritas en hojas volantes o pliegos sueltos porque alguien se las habría regalado).<sup>65</sup> Muchas rúbricas cancioneriles nos permiten también entrever las “idas y venidas del papel poético”:<sup>66</sup> *Un día que jugaron a las cañas echó estas coplas enbueeltas en vna vara a un tejado que salíe a*

---

dade de Santiago de Compostela, Santiago, 2002, pp. 459-472, y V. Beltran, “Los usuarios de los cancioneros”, *Ínsula*, 675 (2003), pp. 19-20.

<sup>61</sup> Beltran, “Los usuarios de los cancioneros”, p. 20.

<sup>62</sup> No ha de obviarse tampoco la importancia que tiene en el fenómeno la ligazón entre el poder y la escritura; véase N. Salvador, “Poder y escritura en España a mediados del siglo XV. El caso del *Cancionero de Estúñiga*”, en *Écrire au Moyen-Âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Université de Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1990, pp. 31-42.

<sup>63</sup> Beltran, “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1044.

<sup>64</sup> Incluso, según se percibe en alguna rúbrica, se da algún caso de “extorsión textual”: *Trouas que afonso valente fez em tomar a garçia de rresende sem lhas mandar* (ID 7299), *Resposta de garçia de rresende polos consoantes a todas estas trouas dafonso valente que foy achar sem lhas elle mandar. E vam fora do ordem por conseguir as suas* (ID 7300); véase Gómez-Bravo, “Memorias y archivos”, p. 57.

<sup>65</sup> *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Castalia, Madrid, 1989, p. 135.

<sup>66</sup> Gómez-Bravo, “Práctica poética y cultura manuscrita en el *Cancioneiro geral* de Resende”, en *Iberia cantat (op. cit.)*, pp. 445-458; la cita del texto en la p. 451. También Botta recoge algunas rúbricas de 16RE en que se percibe ese tráfico de papeles (véase “Las rúbricas en el *Cancioneiro Geral*”, p. 499).

*vna ventana* (ID 3086), *Otras suyas a dos ermanas suyas porque le rogaron que les diesse algunas obras de las suyas* (ID 1055), *Otras suyas porque vna señora le pidió vn dechado y el gelo embia con estas coplas* (ID 6636), *De dom luys a garçia de rresende com estas trouas que lhe mandou pedir* (ID 5814), *De joam gomez a dom joam porque lhe foy dito que sendo ele ausente donde o feito trataua que a parte do cuidado nam hia bem & com ela lhe mandou outras que ofreçese por parte do cuydado* (ID 7686).<sup>67</sup>

Algunos cancioneros de autor parecen, igualmente, estar vinculados con este fenómeno. Santillana confecciona colecciones con su propia obra porque así se lo solicitan algunos personajes.<sup>68</sup> Para doña Violante de Prades, condesa de Módica y de Cabrera, hacia 1443 ó 1444 recoge la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y un grupo de sonetos.<sup>69</sup> Para don Pedro, condestable

---

<sup>67</sup> Papel y texto llegan a ser conceptos prácticamente intercambiables. De esa mutua dependencia se ocupa Gómez-Bravo, quien ilustra sus consideraciones con abundantes muestras recogidas, en gran parte, de los textos poéticos; véase “Memorias y archivos”, esp. pp. 55-61, y “Práctica poética y cultura manuscrita”.

<sup>68</sup> No hay que despreciar en su caso la preocupación por cómo se difunden los textos: “el estudio atento de su obra descubre a un Santillana insólitamente preocupado por la fijación definitiva de sus textos. Preocupación que le lleva tanto a ejercer una meditada selección de su obra y a eliminar parte de ella como a someter lo dado por bueno a una afanosa labor de lima y corrección” (Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. M. Á. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1999, p. 28). Una síntesis sobre las solicitudes y los envíos puede verse en el estudio introductorio de esta edición (pp. 27-40), y en Beltran “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 68-70.

<sup>69</sup> No conservamos el cancionero original, si bien, como precisa Whetnall, “no doubt through the agency of Prades, copies of it found their way wholesale or piecemeal into larger compilations” (“Editing Santillana’s Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8”, en *Santillana: a Symposium*, ed. A. Deyermond, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, London, 2000, pp. 53-80, la cita en la p. 57; allí puede encontrarse otra bibliografía). Por otra parte, a través de la carta que envía a la dama conocemos cuál era el contenido: “Enbiovosla [la *Comedieta*], Señora, con Palomar, e asý mesmo los çiento *Proverbios* míos e algunos otros *Sonetos* que agora nuevamente he comenzado de fazer al itálico modo”; cito por la edición de la carta que Kerkhof publica como apéndice en su edición de la *Comedieta* (Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 267-277). Según Pérez Priego, se trataba “de una compilación selectiva y parcial, dirigida a una también selecta conocedora de su obra, a quien el poeta quiere ofrecer ahora otras creaciones nuevas y de diferente cuño poético” (Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. cit., p. 28); véanse, asimismo, los comentarios de Kerkhof a la citada carta. Me importa destacar solamente que, de las palabras que Santillana dirige a Violante, se deduce que ésta es conocedora ya de sus modos poéticos: “Palomar, servidor de la casa del Conde e vuestra, me ha dicho

de Portugal, dispone una selección de obras suyas hacia 1449.<sup>70</sup> Gómez Manrique, su sobrino, mantiene un intercambio con el Marqués en el que explícitamente le solicita un cancionero con sus obras;<sup>71</sup> y lo cierto es que

---

que algunas obras mías vos han plazido”; esto es, quizás doña Violante dispusiese ya en soporte escrito de algunas de sus producciones (sea en forma de hoja volante, sea como pliego suelto manuscrito enviado por el propio Santillana), aun cuando bien pudo escucharlas también en alguna fiesta o reunión social. De hecho, Kerkhof, por ejemplo, apunta la posibilidad de que los doce primeros sonetos “podrían haber formado parte de las obras del marqués que la condesa de Módica había leído ya” (*Comedieta de Porza*, ed. Kerkhof, p. 275).

<sup>70</sup> Tampoco ha llegado hasta nosotros; su posible contenido ha sido objeto de discusión. Por el *Prohemio e carta* tenemos la certeza de que se trataba de “un pequeño volumen” y sabemos también que el Condestable había solicitado las canciones y los decires: “Aluar Gonçales de Alcántara [...], de parte vuestra, señor, *me rogó que los dezires e cançiones mías enbiase a la vuestra magnifiçençia*” (*El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV*, ed., estudio y notas de Á. Gómez Moreno, PPU, Barcelona, 1990, p. 51; la cursiva es mía). No obstante, además de lo que habitualmente denominamos lírica menor, don Íñigo pudo haber incorporado algo más; Gómez Moreno, atendiendo a una de las entradas del catálogo de la biblioteca del Condestable en que se describe un códice que lleva como título *el marques de Sanctillana*, piensa que posiblemente se hubiese copiado en el manuscrito confeccionado para don Pedro alguna de las composiciones extensas, en concreto el *Bías contra Fortuna*, cuyos versos finales se citan en la entrada del mencionado catálogo (véase *El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, pp. 22-23). Pérez Priego, que no excluye esta posibilidad, piensa que Santillana habría confeccionado “un pequeño florilegio formado sustancialmente por las composiciones más juveniles y cortesanas del autor, ‘obretas’ que no ha cuidado de reunir hasta ahora por no considerarlas todas dignas de ‘memorable registro’”; a esa colección, el Condestable podría haber después adicionado el *Bías* y aun algún otro poema (véase, Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Pérez Priego, p. 29). También se ha especulado sobre el alcance de este perdido cancionero: Juan Carlos López Nieto, al estudiar la ordenación de los textos en SA8 (en donde la cronología de los poemas es criterio relevante), sugiere que, con motivo de la confección del cancionero del Condestable (en el que el orden cronológico, según se explicita en el *Prohemio e carta*, fue principio ordenador), se habría elaborado un “cancionero de escritorio” (véase la n. siguiente) que luego habría dado lugar, entre otros, a SA8; véase “Sobre la ordenación de SA8 [Ms. 2655 de la B.U.S.] y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana”, *Anuario Medieval*, 3 (1991), pp. 158-178, esp. p. 160, n. 7. La idea, lejos de resultar descabellada, puede ser reforzada con otros argumentos: “The material composition of SA8 suggests that it was not a new compilation, but an expansion of the collection assembled for Pedro de Portugal in 1446-49” (Whetnall, “Editing Santillana”, p. 55).

<sup>71</sup> En su intervención (ID 3350 “O fuente manante de sabiduria”), que constituye la apertura de SA8, don Gómez incide en el hecho de que la petición de “aver vues-

Santillana, en el último tramo de su existencia, hacia 1456, confeccionó ese cancionero, la colección más importante de cuantas emprendió.<sup>72</sup> Posiblemente hizo otro envío a Pedro de Mendoza, señor de Almazán y sobrino suyo.<sup>73</sup> Y todavía, en el *Proemio del Marqués al Conde d'Alva* que abre el *Bías*

---

tras obras en cançionero” no ha sido atendida con prontitud (“vos he demandado / e agora vuelvo a demandar”). Santillana, en su réplica (ID 3351 “Sea Caliope adalid e guia”), se muestra halagado por la demanda, excusa la tardanza (“Si mi cançionero se vos ha tardado, / non fue la causa quererlo tardar”) y, además, invita a su sobrino a glosar sus textos (“resçebid mis obras, docto cavallero; / fazedles tal glosa qual de vos espero, / por tal que vos llamen buen comentador”) e incluso lo insta a la labor de corrección (“corregidlo, como quien dello más siente, / si lo fallaredes corrupto e menguado”; he citado los versos por Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Pérez Priego, pp. 422-427). La solicitud de que actúe como corrector, en opinión de Whetnall, quizás no solamente se explique atendiendo al tópico de modestia (véase “Editing Santillana”, p. 33).

<sup>72</sup> Se ha discutido sobre si SA8 es o no el códice elaborado por el Marqués sin que se haya llegado a una conclusión definitiva (puede verse una reciente revisión de los distintos puntos de vista en Whetnall, “Editing Santillana”); aun cuando no lo sea, remonta a ese esfuerzo compilador por parte del Marqués, con el que también conecta MN8 y, en menor medida, ML3. Se ha tendido a considerar que SA8 es “la mejor base” para la edición de su obra, y éste ha sido el criterio seguido por la mayoría de los editores modernos; véase, entre otras aportaciones, M. P. A. M. Kerkhof, “Sobre la transmisión textual de algunas obras del Marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor”, *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 35-47. Hoy contamos incluso con una edición y amplio estudio de SA8 (*Cancionero del Marqués de Santillana* (BUS, ms. 2655), ed. y transcrip. J. Coca Senande, presentación de P. M. Cátedra, Universidad de Salamanca-Iberduero, Salamanca, 1990, 2 vols.). No han de desatenderse, sin embargo, algunas de las reservas formuladas por Whetnall, que llama la atención sobre la pobre calidad que en ocasiones presentan las versiones de SA8 y sobre la problemática que entrañan las variantes de autor (“Editing Santillana”). También se han referido algunos investigadores al supuesto *cancionero de escritorio* del que derivaría SA8 (así como MN8 y ML3), y a su proceso de gestación: es posible que Santillana invirtiese un cierto tiempo para reunir sus escritos (dejando fuera algunos), que quizás sometiese a revisión (véase Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Pérez Priego, pp. 31-34); quizás el *cancionero de escritorio* nació cuando hubo de buscar por florilegios ajenos sus obras (véase nota previa) –en último término, esto lleva a Whetnall a afirmar: “Assuming that the rough copy for this ‘pequeño volumen’ went on to form the nucleus of any subsequent collection, the *cancionero de escritorio* was as much a ‘cancionero colectivo’ as any of the extant witnesses to texts composed before 1445-49” (“Editing Santillana”, p. 56). En mi opinión, cualquiera que fuese el aprovechamiento que se hiciese de la labor compilatoria previa, lo lógico es suponer que Santillana no sólo no la despreciase sino que la rentabilizase al máximo (explotando cuantos materiales escritos hubiese acumulado).

<sup>73</sup> A este último envío podría aludirse en la correspondencia que el Marqués man-

*contra Fortuna*, Santillana menciona una petición más: “Con estos Ferreras me escreviste que algunos de mis tractados te enbiasse por consolaçión tuya”;<sup>74</sup> el resultado de tal demanda parece haber derivado en la creación del *Bias*, aun cuando no puede excluirse que, junto con él, le hiciese llegar algún texto más.

Gómez Manrique confiesa haber asumido la tarea de compilar un cancionero, al menos, en dos ocasiones.<sup>75</sup> Antes de 1481, lo hace a petición del rey Alfonso V de Portugal, quien, según se desprende de las palabras que don Gómez dirige al conde de Benavente, no logra el fruto deseado pese a haber insistido mucho:

*nunca ouo efecto otra senblante demanda* que en el tiempo de su filiçidad me fizo el serenísimo señor don Alfonso, rey de Portugal, que Dios aya, asý por letras suyas a mí enbiadas, commo por otras que enbió al muy magnífico señor conde don Enrrique, mi tío, con tanto afinco que, vista la dilaçión que yo daua, a la postre me ouo de enviar a la çibdad de Ávila, donde a la sazón estaua, vn secretario suyo con esta mesma demanda, y tanto me aquexó que de vergüeña suya oue de posponer la mía.

---

tiene con Pedro de Almazán, publicada por Ángel Gómez Moreno; véase “Una carta del Marqués de Santillana”, *Revista de Filología Española*, 63 (1983), pp. 115-122, por donde cito. Santillana, en su carta, se refiere a las quejas de Pedro de Mendoza, cuya solicitud no parece haber atendido debidamente (“Quexades vos porque no vos aya embiado los *Sonetos* y *Proverbios* y algunos dichos de sabios o cosas de Séneca que me demandastes”) y trata de justificar el hecho de que, finalmente, le mande menos de los pedido (“Pero, más por satisfazer a vuestra demanda que por la dignidad d’ellos [...], yo vos embió solamente media dozena d’ellos de materias diversas [...]; e con aquella protestaçión: que, si todo ello y los *Sonetos* bien vos sabrán, embiedes por más, ca en todas cosas, qualesquier que sean, me deletaré de vos complazer”). José Luis Pérez López, que ofrece la edición de TP1, cree que “podría ser el propio cancionero que en esta o en otra ocasión Santillana enviara a su sobrino Mendoza o una copia de aquél” (*El cancionero de Toledo del Marqués de Santillana*, ed. J. L. Pérez López, Caja de Toledo, Toledo, 1989, p. 19); Salvador Miguel, sin embargo, considera que ello está lejos de estar probado (“Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza”, en *Iberia cantat*, pp. 289-306, esp. p. 296).

<sup>74</sup> Cito por Marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. M. P. A. M Kerkhof y Á. Gómez Moreno, Castalia, Madrid, 2003, p. 440.

<sup>75</sup> Y quizás lo haya hecho en alguna otra oportunidad. Y es que MN29 podría ser un fragmento de un tercer cancionero “salido del taller de Gómez Manrique”, que quizás fuese compilado entre 1459-1460 (nunca después de 1468), y que correspondería a “una fase de la elaboración del cancionero personal de Gómez Manrique anterior [...]” (Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 59).

El escritor, al final, no da satisfacción a esta primera demanda, pero la solicitud lo lleva a iniciar el proceso de compilación; parece incluso haber llegado a confeccionar un florilegio:

E delibrando de conplir su mandamiento, fize buscar por los suelos de mis arcas algunas obras mías que allý estauan commo ellas mereçiam, e procuré de auer otras de otros, mal conoçedores de aquéllas, que las tenían en mejor lugar. *E asíj començé a fazer vna copilaçión d'ellas; más después de fecha*, acordándoseme de vn refrán que dize: no ay mayor neçedad que la que parece escrita, desde que vi tantas ayuntadas, delibré de perder la vergüença a su real señoría por no envergonçar a mí.<sup>76</sup>

Después de 1481, si llevará a término la recolección de sus obras para el conde de Benavente: “tomo la pluma para satisfazer a lo que por algunas letras de vuestra señoría me ha seydo escrito, encargándome por aquéllas que vos enbiase vna copilaçión de mis obras trobadas”.<sup>77</sup> Y, además, de forma inequívoca, declara que se trata de un regalo: “Suplyco yo a vuestra señoría que no me agradezca la valía d'este pequeño presente”.<sup>78</sup>

También Fernando de la Torre atiende una solicitud que previamente le ha manifestado Leonor de Foix: “vuestra Señoría [...] de aqueste deseo muchas e diuersas vezes en persona me mandó [...] que con alguna letura en lengua castellana vos seruiese”, si bien, en este caso, por lo que sabemos a través del prólogo de MN44, la peticionaria no anticipa con claridad que sea la poesía de Fernando de la Torre la que despierta su interés.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Las citas corresponden a Gómez Manrique, *Cancionero*, pp. 105-106; la cursiva es mía.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 97. Con este esfuerzo compilador se vincularían MP3 y MN24: el primero sería posterior a 1481, en tanto que el segundo sería posterior a 1484. Ambos “salieron, muy probablemente, de su propio *scriptorium*” y, admitiendo esta idea de Beltran, “la hipótesis de que nos hallamos ante sus propios originales, copiados por encargo suyo para agasajar a sus amigos, es más que aceptable” (“Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 57-58).

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 108. Podemos pensar que otros envíos tienen este mismo carácter de presente, pero no se indica de forma tan clara.

<sup>79</sup> *La obra literaria de Fernando de la Torre*, p. 101. Si la colección preparada por este autor es de naturaleza especial (véase *supra* n. 15), la petición a la que se alude es bastante genérica (no se emplea el término *cancionero* o algún otro similar que apunte hacia la producción poética). Por otro lado, del prólogo deducimos que la obra de este autor enviada a la Condesa forma parte, en realidad, de una especie de paquete de textos: “acordé de enviar a vuestra Señoría çiertos libros e tratados de los ystoridores e conponedores pasados e presentes de algunas ystorias e obras [...], e

No puede extrañar esta profusión de encargos y peticiones: los aficionados a la poesía cancioneril que podían hacerlo acudían a las fuentes primigenias, a los autores, para hacerse con sus textos. Algunas de las rúbricas de 16RE inciden en las peticiones de Resende para conseguir obras de unos y otros: *Troua sua a Garçia de Resende, em resposa doutra em que lhe mandaua pedir trouas suas* (ID 5590), *De Garçia de Resende a Joam Fogaça, que lhe nã querya mandar trouas suas* (ID7281).<sup>80</sup> Y es que, superada la fragilidad de la memoria con la palabra escrita, la poesía se convertía en materia perdurable: los receptores que pudiesen hacerlo la archivarían en algún soporte material (libro, pliego suelto manuscrito u hoja volante) para poder disponer de ella a voluntad. La introducción que presenta la tabla de PN1 nos deja entrever cómo se rentabilizaba el almacén escrito de la poesía: “Esta tabla es de los dezidores que están en este libro, la qual se puso aquí al comienço d’él por qu’el dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren *fallen por ella más aína las cantigas o dezires que le agradare leer*”;<sup>81</sup> es decir, se seleccionaban, de entre los textos disponibles, aquellos que en un momento dado interesaban. La gran cantidad de poetas y obras conocidas, así como el elevado número de manuscritos e impresos que acogieron a unos y otras, obedece también, sin duda, a que hay detrás un público que demanda y consume este tipo de producto.<sup>82</sup>

Tanto Santillana como Gómez Manrique parecen haber emprendido la recopilación de su obra poética motivados por una petición ajena. Por las declaraciones del Marqués a don Pedro, sabemos que, en el momento en que le solicita un cancionero, no disponía de un libro con toda su producción que pudiese servirle como fuente: “de unas e otras partes, e por los libros e cançioneros agenos, fize buscar e escriuir –por orden segund que las yo fize– las que en este pequeño uolumen uos enbió”.<sup>83</sup> Gómez Manrique es también claro al respecto cuando se refiere a la petición que le formuló el rey Alfonso V de Portugal: “fize buscar por los suelos de mis arcas algunas obras mías [...], e procuré de auer otras de otros, mal conoçedores de aquéllas, que las tenían en mejor lugar”;<sup>84</sup> ahora bien, es posible que más tarde, cuando satis-

---

por aforro grosero de aquellos o siguiera enboltorio borrado, enbió así mismo a vuestra Señoría este libro o desdón [...] siguiente de quien es ésta mi ruda letra el comienço [...]” (*ibid.*, p. 103).

<sup>80</sup> Botta, “Las rúbricas en el *Cancioneiro geral*”, p. 499.

<sup>81</sup> *Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Visor, Madrid, 1993, p. 9; la cursiva es mía.

<sup>82</sup> Sobre ello incide Beltran, quien intenta, además, dar cuenta de las razones de este éxito (“Los usuarios de los cancioneros”, p. 19).

<sup>83</sup> Cito por *El ‘Prohemio’ e carta*, ed. Gómez Moreno, p. 9.

<sup>84</sup> Quizás ese mejor lugar se refiera también a cancioneros ajenos. Cito por la edición de Vidal González, pp. 105-106.

face la solicitud que le hizo el conde de Benavente, dispusiese ya de aquel prototipo elaborado antes de 1481 y lo emplease como fuente. Álvarez Gato, cuyas motivaciones para recoger su producción debieron de ser otras, tropezó con dificultades similares, pues tampoco disponía de toda su obra; al menos, eso nos hace sospechar la rúbrica que precede a ID 3121 “Como la cera en el sello”: *Contra los que les pesaua de la medrança del conde de Ledesma, que despues fue duque dAlburquerque, seyendo gran priuado del rrey Don Enrrique, y de un tratado que hizo sobre esto no se hallan agora mas destas dos coplas*; al final del texto de nuevo se insiste *Faltan muchas mas*.<sup>85</sup>

Es evidente, pues, que, al menos Santillana y Gómez Manrique prepararon alguna vez una colección poética *ad hoc* para satisfacer una demanda previa, pero no pudieron recurrir a un libro o cuaderno previo que contuviese ya la producción que les reclamaban; tampoco Álvarez Gato fue capaz de recolectar su obra al completo. Gómez Manrique debía de tener algunas de sus piezas en pliegos sueltos manuscritos o en hojas volantes, pero no todas; Santillana debe recurrir directamente al auxilio de “libros e cancioneros agenos” para recoger las “canciones y dezires” que le solicitan.

A partir de la afirmación del Marqués, concluye Regula Rohland de Langbehn: “La base de los cancioneros personales no fue un original lentamente completado por el autor, sino que se partió de obras sueltas, muchas de las cuales, según él mismo dice, tuvo que rastrear en algún momento de su vida”.<sup>86</sup> Tal idea parece contravenir la hipótesis que, en los siguientes términos, apunta Beltran: “Hemos de suponer que cada autor tendría un cuaderno o un libro donde iría copiando sus obras a medida que adquirieran su forma definitiva; y, salvo omisiones o inversiones accidentales en textos de cronología muy próxima, éstas irían quedando en el mismo orden en que fueron compuestas”.<sup>87</sup> A mi juicio, no se trata de propuestas excluyentes:

---

<sup>85</sup> Cito por la edición de J. Artilles Rodríguez (*Obras completas de Juan Álvarez Gato*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1928, pp. 108-109). Francisco Márquez Villanueva señala: “La recopilación de su poesía debió de ser hecha por el autor en fecha bastante avanzada, cuando encontraba ya dificultades insolubles para recuperar algunos textos, como demuestra cumplidamente la rúbrica de la poesía 64 [...]. Esto explica que en otros cancioneros y repertorios aparezcan obras que no han sido recogidas en el códice de la Academia”; *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española* (Anejo IV), Madrid, 1960, p. 203.

<sup>86</sup> Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Crítica, Barcelona, 1997, p. xciv. A renglón seguido incide, además, en las diferencias de organización entre algunos de los códices que se vinculan más directamente a Santillana (SA8, MN8 y ML3).

<sup>87</sup> “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 50-51.



cualquiera de los dos recorridos puede darse en la génesis de un cancionero de autor.<sup>88</sup>

En otras literaturas tenemos ejemplos claros que nos muestran cómo un autor va recogiendo y completando su poesía en un soporte escrito. Charles d'Orléans, coetáneo de Santillana, confecciona un libro con sus obras en el que la escritura autográfica ocupa un lugar preeminente;<sup>89</sup> ese cancionero parece ser algo más que un simple almacén de poesía: acompaña al Duque a lo largo de los años y le permite incluso incorporar nuevas piezas.<sup>90</sup> El propio Charles d'Orléans, en distintas relecturas, introduce modificaciones en sus versos que evidencian una clara preocupación por mejorar sus poemas y un apego notable a este florilegio; llama especialmente la atención el cuidado que pone a la hora de hacer añadidos, pues no tacha sin más, sino que borra y vuelve a escribir.<sup>91</sup> Ahora bien, materialmente, es posible que, al

---

<sup>88</sup> Incluso es posible suponer que un poeta que recoja su producción en un libro, recupere de cancioneros ajenos textos suyos de los que inicialmente no disponía.

<sup>89</sup> Pierre Champion considera que el ms. fr. 25 458 de la Bibliothèque Nationale de Paris puede ser considerado "le livre 'personnel' des poésies du duc d'Orléans" (Charles d'Orléans, *Poésies*, ed. P. Champion, Champion, Paris, 1956, p. XIX); el códice no es totalmente autógrafo, pero sí contiene un buen número de textos debidos al Duque, además de diversas correcciones de su mano. Champion se ha ocupado ampliamente de su estudio (*Le manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Champion, Paris, 1907); véase también G. Gros, "L'écriture du prince: étude sur le souci graphique de Charles d'Orléans dans son manuscrit personnel (Paris, Bibl. Nat. Fr. 25 458)", en *L'Hostellerie de pensée: Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poiron par ses anciens élèves*, textos reunidos por M. Zink y D. Bohler, y publicados por E. Hicks y M. Python, Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1995, pp. 195-204; N. F. Regalado, "En ce Saint Livre: mise en page et identité lyrique dans les poèmes autographes de Villon dans l'album de Blois (Bibl. Nat. Ms. fr. 25 458)", en *L'Hostellerie de pensée*, pp. 355-372, esp. pp. 356-359, y V. Beltran, "El Cancionero de Charles d'Orléans y *Dregz de Natura* de M. Ermengau", *Romania*, 111 (1997), pp. 193-206.

<sup>90</sup> Es, pues, una especie de álbum personal del Duque, cuyas obras se reparten en cuadernos según el género (se dejan blancos para dar cabida a sus composiciones futuras, que serán consignadas a menudo de su mano); pero es también libro colectivo (acoge intercambios líricos del poeta con sus familiares y allegados) y acaba por servir de "journal lyrique à toute la cour; il y a de nombreuses pièces d'autres poètes (dont beaucoup autographes), surtout parmi les rondeaux" (Regalado, "En ce Saint Livre", p. 358; aquí puede encontrarse otra bibliografía sobre las distintas funciones de este códice). Entre esas piezas ajenas merecen ser destacadas las tres autógrafas de François Villon.

<sup>91</sup> "Il respecte donc la perfection formelle du manuscrit" (Gros, "L'écriture du prince", p. 203). Ello hace pensar a este investigador que lo que se ofrece es el últi-

menos en un principio, no fuese un volumen encuadernado: aunque Villon lo llama libro, “était probablement un ensemble composé de plusieurs groupes de cahiers dont certains ont peut-être été gardés un temps sans être reliés”.<sup>92</sup>

Joan Berenguer Masdovelles también preparó una colección con sus poemas; en ella destaca sobremanera la rubricación en primera persona, acompañada, en muchos casos, de repetidas fórmulas de autonominación que transparentan, posiblemente, los modos empleados en las prácticas administrativas:<sup>93</sup> *La cobbla devall escrita tremati jo, Johan Berenguer, a un meu cossi [...]* (núm. 95), *La hobre devall escrita ffitu jo, dit Johan Berenguer, per hun home qui es anamorat d'una gran dona [...]* (núm. 115), *La hobre devall escrita ffitu jo, dit Masdovelles, per dona Alianor de Cardona [...]* (núm. 168), *La coble devall escrita tremati jo a mon frare* (núm. 145), *L'obre deuall escrita ffitu en lo mes de juliol, any 1467, com lo duch Johan fonch entrat a Barcelona, presentado a mon bon rey he senyor, que Deu quart* (núm. 180).

El que en un momento dado Santillana y Gómez Manrique carezcan de un almacén poético semejante no implica que no llegasen a tenerlo: resulta difícil de asumir que, aun cuando el catálogo de su biblioteca no permite pensar que dispusiese de un cancionero suyo, don Íñigo nunca hubiese archivado su producción;<sup>94</sup> de Gómez Manrique sabemos que hizo una primera compilación con sus obras que no dio lugar a un cancionero pero que tal

---

mo peldaño de la escritura autográfica: quizás el Duque escribiese sobre tablillas lo que luego iba a consignar en el pergamino.

<sup>92</sup> Regalado, “En *ce Saint Livre*”, p. 357; allí puede encontrarse otra bibliografía sobre el problema (véase esp. n. 10). También Beltran incide en otro aspecto que concierne a la materialidad del código: es posible que, al menos una parte del manuscrito, se copiase antes del plegado, esto es, sobre pliego abierto (“El Cancionero de Charles d’Orléans”, pp. 193-199).

<sup>93</sup> A veces, no obstante, aparece la tercera persona: *Lo dit Masdovelles* (núm. 116), *Canssó de rims maridats he unisonans, ffeta per lo demunt dit* (núm. 12), o una fórmula más neutra todavía como *Johan Berenguer de Masdovelles* (núms. 13, 14, 15, 16...). Beltran ha incidido en no pocas de estas rúbricas, algunas ricas en informaciones y detalles, en “La disfresa de l’amor cortès”. Cito los epígrafes por *Cançonner dels Masdovelles. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 11*, ed. J. Torruella, en *Els Cançoners Catalans Medievals: Concordances*, vol. 10, Fundació “La Caixa”-Seminar de Filologia i Informàtica (Universitat Autònoma de Barcelona), Bellaterra, 1996 (ed. en microficha).

<sup>94</sup> Gómez Moreno, pese a la falta de evidencias, no lo duda: “la crítica no ha reparado en la ausencia de poetas castellanos entre los libros del Marqués: ni siquiera se conservan ejemplares de sus propias obras, de que dispuso con absoluta seguridad” (*El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, p. 136).

vez permaneció en sus arcas o en sus estantes para servir luego de punto de partida de otras colecciones que confeccionó. Al tiempo, y aun cuando sea como mera posibilidad, no debe olvidarse otro perfil del problema; Santillana en el *Prohemio e carta* (SCP) aduce una de las causas que pueden explicar que no disponga del material que don Pedro le solicita (“los dezires e cançones”): “estas obras –o a lo menos las más dellas– no son de tales materias, ni asý bien formadas e artizadas, que de memorable registro dignas parescan”;<sup>95</sup> en suma, el Marqués no había creído hasta entonces de interés recogerlas por escrito. Inmediatamente aclara algo más la cuestión al aludir a su posible carácter de obras de juventud: “estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueua iuuentud, es a saber: con el uestir, con el iustar, con el dançar e con otros tales cortesanos exerçios. E asý, señor, muchas cosas plazen agora a uos que ya no plazen o no deuen plazer a mí”.<sup>96</sup>

No hay acuerdo, según se ha señalado, sobre el contenido de este perdido cancionero preparado por Santillana, pero me interesa la alusión que en su *Prohemio e carta* se hace a los *Proverbios*, pues el Marqués emplea el pasado para hablar de una obra suya ya recogida por escrito: “La forma e manera cómmo [se adelantaron en la poesía los franco-provenzales], dexo agora de recontar, por quanto *ya en el prólogo de los mis Prouerbios se ha mencionado*”.<sup>97</sup> Y me importa señalar que, si inicialmente don Íñigo advertía al Condestable sobre lo poco oportuno que le parecía recoger “los dezires e cançones” –de los que no disponía y había de buscar–, deja, en cambio, claro que los *Proverbios* están archivados: ésta era, sin duda, obra de *memorable registro* y, por la carta a Violante de Prades, sabemos que, hacia 1443 ó 1444, el Marqués había promovido un traslado para ella.<sup>98</sup> En último término, no puede descartarse que Santillana hubiese ido recolectando algunas obras suyas, de que, en definitiva, tuviese archivada al menos parte de su

<sup>95</sup> *El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, p. 51.

<sup>96</sup> Es posible que estemos ante el recurso al tópico del *decoro* y que el Marqués aluda, así, a un simple cambio de gusto (véase *El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, pp. 85-87), pero cabe suponer que efectivamente Santillana no se hubiese ocupado de recoger esas obras de juventud (como tampoco lo hizo Encina hasta que confeccionó su cancionero).

<sup>97</sup> *El “Prohemio e carta”*, p. 64; la cursiva es mía.

<sup>98</sup> Pero, además, no debe olvidarse que compuso los *Proverbios* por encargo de Juan II, para la educación de su hijo Enrique: el archivo del texto y su remisión al monarca sería inexcusable. Rafael Lapesa, tras referirse al encargo real, comenta: “Era la primera vez que un poeta castellano rodeaba de tanto aparato una de sus propias creaciones” (*La obra literaria del Marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957, p. 207).

poesía, aun cuando, evidentemente, no habría guardado todo sino sólo lo que creía digno de ser preservado.<sup>99</sup> Desde este punto de vista, debe recordarse también que, con frecuencia, los cancioneros personales no contienen absolutamente toda la producción de un escritor: “la transcripción de una obra en el cancionero de su autor no se ejecutaba necesariamente, pues de cualquiera de los poetas que nos legaron cancioneros de autor [...] existen obras recogidas en las antologías coetáneas y ausentes en su propia compilación.”<sup>100</sup>

Podríamos intentar resolver el conflicto (si existía o no un soporte en el que el autor fuese recogiendo su producción) diferenciando, como hace Dilla, entre *cancioneros acumulativos* y *tardíos*.<sup>101</sup> Los primeros serían una “especie de libros en blanco en los que los autores deciden ir copiando progresivamente, tal vez por fases, su obra poética [...]”.<sup>102</sup> Los segundos “serían el resultado de la decisión de reunir unas obras más o menos completas cuando el poeta entiende que su producción está ya terminada o se encuentra ya cerca de su fin”; en ellos el alcance de la intervención del autor puede ser mayor (puede llevar a cabo agrupaciones temáticas, genéricas...) o revisar y corregir textos del pasado.<sup>103</sup> Sin embargo, si analizamos tres de los ejemplos hasta ahora mencionados, podemos apreciar las dificultades que surgen al tratar de encasillar estas colecciones personales en la mencionada dicotomía: en el momento en que Santillana responde a la petición del condestable de Portugal todavía su producción no toca a su fin, aunque ya ha llegado a su madurez, y, de hecho, intervino en la confección de algún otro cancionero más tardío;<sup>104</sup> igualmente, Encina confecciona el *Libro de las*

---

<sup>99</sup> Y quizás esto mismo justifica que las serranillas, por ejemplo, no hayan sido incluidas en las grandes compilaciones; Salvador Miguel es, en este sentido, claro: “aunque las serranas fueron el género con que se inició poéticamente Santillana [...], las consideró una tarea menor y no las tuvo en demasiado aprecio, de manera que sólo volvió a las mismas en muy pocos casos y en circunstancias muy esporádicas, lo que explica su escasa circulación y su nula influencia en poetas posteriores” (“Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza”, p. 303). Sobre este problema véase también M. Á. Pérez Priego, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*”, *Dicenda*, 6 (1987), I, pp. 189-197.

<sup>100</sup> “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 56.

<sup>101</sup> Establece, además, otras distinciones de interés de las que no me ocuparé en esta ocasión.

<sup>102</sup> Como ilustraciones de esta especie recuerda las colecciones de Charles d'Orléans y de Joan Berenguer de Masdovelles (véase “Preguntas y propuestas”, p. 129), aun cuando el cancionero del primero, como se ha indicado (véanse pp. 97-98), quizás en principio no estuviese encuadernado.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>104</sup> Véase *supra* pp. 91-93.

*cuentas viejas* cuando tiene 30 años, posiblemente con el proyecto de en adelante iniciar el de las cuentas nuevas; Álvarez Gato, en cambio, sí habría recolectado su producción en su ancianidad.<sup>105</sup> En suma, la diferencia *acumulativo / tardío* afecta al proceso de compilación: en un caso parece hacerse de modo progresivo; en otro, se lleva a cabo llegado un momento determinado (no necesariamente tardío).<sup>106</sup>

Quizás resulte baldío intentar establecer, siquiera de modo provisional, diferencias generales aplicables al conjunto de cancioneros de autor: los poetas que recopilaban sus obras se verían siempre mediatizados por muchas y muy diversas circunstancias, y ello condicionaría el proceso de compilación. Ahora bien, desde mi punto de vista, hemos de admitir, al menos, que, junto a creadores que simplemente difundirían sus obras a través de la vía oral despreocupándose de su transmisión escrita,<sup>107</sup> otros –no ocurriría esto de modo general, pero tampoco resultaría excepcional– irían archivando su producción. El proceso y el método seguidos por los segundos podría variar: habría escritores que, de forma más o menos concienzuda, registrarán sus textos a medida que lo consideraban oportuno y, para ello, habilitarían algún soporte material en que escribir sus poemas; otros autores almacenarían en sus arcas o en sus estantes cuadernos, pliegos sueltos u hojas volantes con copias de sus poesías (posiblemente no de modo sistemático) y luego, tal vez, algunos llevarían a cabo una especie de junta de papeles (recuperarían esos materiales y los agruparían, o incluso los encuadernarían conjuntamente, de manera que, por otra vía, llegaban al final a disponer de un cartapacio personal). Los caminos recorridos en la compilación de un cancionero personal no implican, pues, idéntica andadura.

En este sentido, importa recordar que la confección de un cancionero no es ajena a las prácticas de producción y de conservación de textos escritos: por lo que concierne al libro, señala Gómez-Bravo que, en la cancellería, al lado del modelo del libro abierto, en el cual “los documentos se archivan me-

---

<sup>105</sup> Véase Márquez Villanueva, *Investigaciones*, p. 203, y Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 61-65. Gómez Manrique pudo haber recolectado su obra en sus últimos años, pero también pudo haber acometido la empresa en alguna otra ocasión anterior (véase Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 57-60, y *supra* pp. 93-94).

<sup>106</sup> Y es posible que alguien que acumula su obra de modo paulatino no la incorpore toda y vuelva sobre ella con posterioridad (incluso en un momento tardío) para adicionar textos: a tal efecto a veces parecen haberse dejado espacios en blanco en los cancioneros, como sucede en el de Charles d’Orléans (véase *supra* n. 90).

<sup>107</sup> Ello no quiere, sin embargo, decir que nunca hiciesen llegar a sus amigos o mecenas poemas escritos. En este apartado incluiríamos el nombre de Juan Fernández de Heredia.

dian­te la perforación u horada­do y en­fila­men­to de papeles, a mo­do de la más tar­día car­pe­ta de anillas”, exis­tía otro sis­te­ma de ar­chi­vo de docu­men­tos, el del li­bro en blan­co (ya en­cua­der­na­do).<sup>108</sup> No es im­po­si­ble que las dos vías pu­die­sen se­guir­se tam­bién para el ar­chi­vo per­so­nal de la pro­duc­ción poé­ti­ca. Pe­ro, sin ceñir­nos al ám­bi­to de la vi­da bu­ro­crá­ti­ca de la can­cillería, de mo­do ge­ne­ral hay que re­cor­dar que “el li­bro me­die­val (y an­ti­guo en ge­ne­ral) nun­ca fue un vo­lumen ce­rra­do y com­ple­to *ab in­itio* como en nues­tros días. In­clu­so en tie­mpos de la im­pren­ta, era fre­cuen­te la ven­ta de obras en for­ma de cua­der­nos sueltos”; esos ma­te­ria­les po­dían lue­go aca­bar agra­pán­dose o dis­gre­gán­dose.<sup>109</sup> De he­cho, en los in­ven­ta­rios sue­le di­fe­ren­ciarse en­tre li­bros en­cua­der­na­dos y sin en­cua­der­nar (y a ve­ces se pre­ci­sa que se tra­ta de cua­der­nos agra­pa­dos o ata­dos).<sup>110</sup> Pe­ro qui­zás lo más in­te­re­san­te es que con­ta­mos con bas­tan­tes re­fe­ren­cias can­cione­ri­les que demue­stran que hay poe­sía que cir­cula en for­ma de cua­der­ni­llo;<sup>111</sup> cabría, asimis­mo, ha­cer men­ción de otras for­mas de ar­chi­vo y agra­pa­ción de papeles sueltos aún más pre­ca­rias (como el *envoltorio*), que fue­ron igua­lmen­te cono­ci­das de la poe­sía can­cione­ril.<sup>112</sup>

Por lo que con­cier­ne a los can­cione­ros de au­tor, el en­sa­yo de Mar­tos so­bre la com­pi­la­ción de Joan Roís de Core­lla cor­ro­bo­ra esta idea de que, a ve­ces, los es­cri­to­res re­co­gían su pro­duc­ción en cua­der­nos sueltos. Tras es­tu­diar la dis­tri­bu­ción de los tex­tos de Core­lla en el *Cançoner de Maians* y ver cómo se trans­miten en otras fuentes, con­cluye: “Es muy po­si­ble que Core­lla no confeccionara un li­bro don­de co­pia­ra sus obras, si­no que lo ha­cía en cua­der­nos, como pa­rece de­ri­var­se de la trans­misión tex­tual de sus tex­tos en los otros can­cione­ros que los in­te­gran, así como de la pre­sen­cia des­com­pen­sa­da de éstos en la re­dac­ción del *Tirant lo Blanc*.”<sup>113</sup>

<sup>108</sup> “Memorias y archivos”; la cita corresponde a la p. 68.

<sup>109</sup> Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina*, LV (1995), pp. 233-265; la cita en la p. 264. En la misma idea incide Gómez-Bravo, “Memorias y archivos”, p. 83.

<sup>110</sup> Tal sucede, como precisa Gómez-Bravo, en el inventario de la reina Isabel la Católica, en donde se diferencia entre libro, cuaderno y cuadernos (por ejemplo se mencionan “Vnos cuadernos atados con vna cuerda de cañamo que tienen escrito ençima Revelaciones de Sta. Brigida”); de modo semejante se procede en otros inventarios reales: el de Leonor de Portugal o el de la princesa Isabel. Véase “Memorias y archivos”, pp. 83-84.

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 85-86.

<sup>112</sup> Para Gómez-Bravo, que menciona algunos ejemplos tomados de los cancioneros, los envoltorios son “antecesores del cartapacio y del legajo” (“Memorias y archivos”, pp. 61-63; la cita en la p. 63).

<sup>113</sup> “La génesis de un cancionero catalán de autor”, p. 321.

Sea cual sea el proceso de formación de estas colecciones, su interés resulta innegable, lo cual, en cierto sentido, exige iniciar la búsqueda de aquéllas que permanecen ocultas entre los folios de antologías colectivas. Uno de los primeros indicios que puede apuntar hacia la existencia –o mejor, hacia la preexistencia– de un cancionero de autor en el seno de un florilegio colectivo es que la producción de un determinado escritor ocupe en él un espacio amplio, especialmente cuando se copia en bloque y de forma casi íntegra;<sup>114</sup> pero importa considerar, asimismo, la incorporación de esos textos en otras antologías: si son piezas que conocen otras fuentes o si se trata de *únicas*. De hecho, Beltran señala que éste puede ser un criterio para identificar un cancionero de este tipo: “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”.<sup>115</sup>

Ahora bien, aunque éste puede ser el punto de partida para comenzar su búsqueda, la investigación debe, además, atender a otros elementos; y es que, a mi juicio, podría decirse que ésta es condición necesaria pero no siempre suficiente para detectar una colección poética preparada por el autor: de la misma manera que un cancionero individual puede haber sido confeccionado por una persona distinta al poeta (como hemos visto sucede con la poesía de Juan Fernández de Heredia), cabe la posibilidad de que el compilador de una antología colectiva se moleste, por las razones que sean, en buscar a través de distintas fuentes los poemas de algún escritor concreto para luego ofrecerlos agrupadamente. De hecho, a la hora de compilar las misceláneas poéticas, es frecuente que se reagrupen los materiales siguiendo el criterio de autoría.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Atendiendo a la materialidad de la colección en la que se halla inserto el cancionero de autor, es importante también establecer si estamos ante un *libellus*, esto es, ante “un corpo manoscritto costituito da un solo *quaternus* o al massimo due o tre, di piccolo formato, originariamente indipendente e conservatosi tale o legato sucesivamente in un manoscritto” (Brunetti, “Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal”, p. 62). Véase *infra* p. 78, n. 17.

<sup>115</sup> “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1046; la idea ya estaba apuntada en “Tipología y génesis: el caso de Jorge Manrique”, p. 101. También Bertolucci establece dos condiciones que se refieren a esta misma cuestión: “una quantità (numero) consistente di unità testuali ascrivibili ad uno stesso autore; una relativa compattezza (o dispersione non eccessiva) della e nella tradizione” (“Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali”, en *Lyrique romane médiévale (op. cit.)*, pp. 273-302; la cita en la p. 275).

<sup>116</sup> Véase Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. La reordenación de los materiales”, p. 10.

En mi opinión, el examen de la producción de Villasandino contenida en PN1 es, desde este punto de vista, revelador. El *Cancionero de Baena* es la primera gran antología de la lírica cancioneril, quizás aquélla que ha merecido más atención por parte de la crítica.<sup>117</sup> No conservamos el florilegio preparado por el escribano Juan Alfonso hacia 1430, sino una de sus copias, que se lleva a cabo más de 30 años después y que no reproduce fielmente el original.<sup>118</sup> Prescindiendo de algunos textos que con seguridad Baena no incluyó, nos encontramos con un notable elenco de composiciones que debió de reunir a costa de tiempo y esfuerzo: nada menos que 593 poemas de más de 50 poetas.<sup>119</sup> Es, además, una de las pocas misceláneas cancioneriles que cuenta con tabla, si bien no hay una exacta correspondencia entre lo que en ella se indica y el contenido actual de PN1; ahora bien, este índice es un útil instrumento para indagar en los antecedentes del códice parisino.<sup>120</sup> También ofrece PN1 un anteproyecto y un prólogo, el último quizás interrumpido, que nos proporcionan valiosísimas noticias sobre diversos aspectos que nos ayudan a entender mejor el producto ofrecido por Baena y el uso que de él se hacía.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Es ya amplia la bibliografía sobre esta miscelánea, que en el pasado siglo fue editada por J. M. Azáceta (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, CSIC, Madrid, 1966, 3 vols.) y por B. Dutton y J. González Cuenca (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*). En esta última edición puede encontrarse, además de una amplia bibliografía, un breve resumen sobre los principales problemas que el códice plantea (pp. XXVII-XXXI).

<sup>118</sup> Véase A. Bleuca, “Perdióse un quaderno...”: sobre los cancioneros de Baena”, *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), pp. 229-266; *id.*, “La transmisión textual del *Cancionero de Baena*”, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”* (*op. cit.*), pp. 53-84. Allí pueden localizarse otras referencias bibliográficas de interés.

<sup>119</sup> La numeración tradicional, seguida por Azáceta y respetada en la edición de Dutton y González Cuenca, nos da la cifra de 576; me ajusto al cómputo de C. Potvin, *Illusion et pouvoir: La poétique du “Cancionero de Baena”*, Université de Montréal, Montréal, 1989, pp. 47-48.

<sup>120</sup> Véase sobre ello Bleuca, “Perdióse un quaderno...”, y P. Elia, “Ancora delle ipotesi sul *Cancionero de Baena*”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sez. Romanza*, XLI, 2 (1999), pp. 365-388, esp. pp. 369-370.

<sup>121</sup> Sobre el anteproyecto véase J. Montoya Martínez, “El primer prólogo o ‘dedicatoria’ del *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena. Su conexión con la doctrina de la *Partida segunda* (Tit. V, leyes 20 y 21)”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, II, pp. 701-707. Para el prólogo, K. Kohut, “La teoría de la poesía cortesana en el Prólogo de Juan Alfonso de Baena”, en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. W. Hempel y D. Briesemeister, Max Niemeyer, Tübingen, 1982, pp. 120-137; recientemente ha



En realidad, las primeras noticias que tenemos sobre el plan y el sistema de trabajo seguidos por el compilador, podemos, precisamente, extraerlas de estos preliminares. El anteproyecto refleja el orden previsto para la colección:

En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas de muchas e diversas artes, e todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas, e todos los otros muy gentiles dezires muy limados e bien escandidos e todos los otros muy agradables e fundados proçessos e reqüestras que en todos los tiempos passados fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino, e todos los otros poetas, frailes e religiosos, maestros en Theología e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graçiosa arte.<sup>122</sup>

Y es que Juan Alfonso había concebido el proyecto de ordenar el material poético atendiendo, primero, al criterio de autoría y, dentro de éste, al genérico: esto es, la compilación comprendería distintas secciones dedicadas a diversos autores, dentro de las cuales, se distinguirían canciones, preguntas y respuestas, y decires.<sup>123</sup> Y lo cierto es que un orden semejante se percibe en otras muchas colecciones poéticas.<sup>124</sup> Pero, además, nos previene de que

---

vuelto sobre él V. Beltran, “*La poesía es un arma cargada de futuro*. Poética y política en el *Cancionero de Baena*”, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”* (op. cit.), pp. 15-47, esp. pp. 15-18. Interesa también J. Weiss, “Polemic and Theory in *El cancionero de Baena*”, en *The Poet’s Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford, 1990, pp. 25-54, y González Cuenca, “Criterios, gustos y servidumbres”, pp. 192-194.

<sup>122</sup> *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Dutton y González Cuenca, p. 1. Resulta claro que Baena operó con criterio en su selección de textos, si bien posiblemente se dejó llevar de sus propios gustos. Véase sobre ello B. Dutton, “Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: A General Survey to 1465”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI (1979), pp. 445-460, esp. p. 446; V. Beltran, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 41-46, y “*La poesía es un arma cargada de futuro*”, y González Cuenca, “Criterios, gustos y servidumbres”.

<sup>123</sup> También la tabla propone para Villasandino este mismo orden; sin embargo, como se ha indicado, la disposición de la copia que conservamos no se corresponde siempre con lo advertido en la tabla o en las rúbricas generales.

<sup>124</sup> Véase Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. La reordenación de los contenidos”, pp. 10-11; “Copisti i canzonieri”, p. 117, y “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 47-48; véase, asimismo, Weiss, “Polemic and Theory in *El cancionero de Baena*”, pp. 40-43.

en su florilegio recogerá las composiciones “que en todos los tiempos passados fasta aquí” cultivaron Villasandino y otros poetas, lo cual nos anticipa, en cierto modo, que vamos a encontrar la producción de una escuela ya en vías de extinción.<sup>125</sup> También, como ha destacado Beltran, Baena pone mucho énfasis en equiparar la poesía y la historia; ello hace que su antología resulte tan particular: en realidad, no es una muestra de lo que por entonces comúnmente se oiría en las fiestas palaciegas, esas canciones y coplas que cualquier galán podía cantar o recitar; Baena recoge largos decires alegóricos, debates teológicos, composiciones que dan cabida a los entresijos de la política del momento...

Menos es lo que sabemos sobre las fuentes de que se valió para confeccionar su antología y sobre su quehacer como compilador, pues es poco lo que nos dice. Presumiblemente, como años más tarde hará Castillo, debió invertir algunos años en “investigar, haver y recolegir de diversas partes y diversos autores” la poesía del pasado.<sup>126</sup> Así se habría hecho con textos de los más antiguos escritores conocidos de la poesía cancioneril: Macías, Pedro González de Mendoza, el Arcediano de Toro, Ferruz... Y quizás, además, investigó sobre los poetas y sus producciones: las rúbricas nos hacen sospechar, según veremos, que así sucedió.

Es posible, ciertamente, que, en algunos casos, haya contado con materiales procedentes de algunos autores (*Liederblätter* o *Liederbüchen*). Del examen de PN1, en un primer momento podemos concluir que, para Villasandino, por el número de textos recogidos (es el escritor mejor representado en el florilegio) y por el alto porcentaje de *unicas* suyas, contó con un cancionero que remonta al propio Alfonso Álvarez;<sup>127</sup> de hecho, más de un investigador ha apuntado tal idea.<sup>128</sup> Pero, si revisamos la nómina de auto-

---

<sup>125</sup> La mención de Villasandino denota el reconocimiento de que gozaba como poeta. Su poesía ha sido editada por C. Mota Placencia (*La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1990, 3 vols.; ed. en microficha), y por J. J. Calvo Pérez (*La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Institución “Fernán González”, Burgos, 1998).

<sup>126</sup> Es el proceder que, en su prólogo, dice haber seguido Hernando del Castillo; véase *Cancionero general*, ed. González Cuenca, I, p. 189.

<sup>127</sup> A propósito de la importancia de esta fuente afirma Mota Placencia: “Si el *Cancionero de Baena* no hubiese llegado hasta nosotros [...], la existencia de Villasandino y de su obra poética se reduciría a unos pocos poemas de estilo y atribución desigual dispersos por varios cancioneros, y a unas mínimas noticias en las letras de los siglos XVI y XVII” (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, pp. lxxvi-lxxvii). Para la tradición textual de su poesía, *ibid.*, I, pp. xxvi-lxxv.

<sup>128</sup> Véase C. Mota, “Un túmulo de versos para Enrique III”, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”* (*op. cit.*), pp. 323-336, esp. pp. 324-325.

res anunciada en la tabla de este florilegio y la producción que de ellos se incluye, llegamos a conclusiones parecidas:<sup>129</sup> PN1 es la fuente principal de la poesía de Imperial, de Ferrán Manuel de Lando, de Sánchez de Calavera, de Pedro Vélez de Guevara, de Diego de Valencia, de Páez de Ribera, del propio Baena, de Gómez Pérez Patino, de Diego y Gonzalo Martínez de Medina...;<sup>130</sup> la obra de Lope de Monte, González de Uceda, Pedro Ferruz o el Arcediano de Toro la conocemos tan sólo merced a este testimonio.<sup>131</sup> Los nombres se incrementarían teniendo en cuenta a muchos de los participantes en los diálogos poéticos, algunos de ellos sólo conocidos por una única intervención.<sup>132</sup> Y no hemos de pensar que estamos ante poetas sólo familiares para el círculo del compilador, pues la importancia de la producción de algunos de ellos es indiscutible: Santillana en su *Prohemio e carta* cita a un buen número de los recogidos en la tabla de PN1.<sup>133</sup>

A la vista de esta situación, cabe pensar que Baena se haya servido alguna vez de materiales procedentes de los autores, pero parece poco verosímil que lo haya hecho en todos los casos citados. Para Villasandino, como perspicazmente ha señalado Paola Elia, las dudas sobre la atribución contenidas en algunos epígrafes ponen en cuestión tal supuesto: ¿cómo explicar que antes de ID 1199 “Noble vista angelical” se advierta *Este dezir dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino al Rey don Enrique, padre del Rey nuestro señor, quando estava en tutoría; pero non se puede creer que lo él fizesse, por quanto va errado en algunos consonantes, non embargante qu’el dezir es muy bueno e pica en lo bivo?*<sup>134</sup> ¿qué decir de *Esta cantiga dizen que*

<sup>129</sup> En la tabla figuran sólo 17 nombres, a los que cabe añadir quizás dos omisiones (Pedro González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena); en el cancionero, son muchos más los autores incluidos, un total de 52 (véase Potvin, *Illusion et pouvoir*, p. 57), aun cuando muchos de ellos apenas cuentan con producción.

<sup>130</sup> Gran parte de los textos de estos autores figuran sólo en PN1.

<sup>131</sup> Alguno de estos últimos (González de Uceda o el Arcediano) cuentan con una mínima representación en algún otro cancionero, pero en esas fuentes no se ha dejado constancia de su nombre.

<sup>132</sup> De estos textos se ha ocupado A. Chas Aguión, *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2001; véase también J. J. Labrador Herráiz, *Poesía dialogada medieval (La “pregunta” en el “Cancionero” de Baena): Estudio y antología*, Maisal, Madrid, 1974.

<sup>133</sup> Aun cuando pasa por alto otros nombres, no olvida los de Villasandino, Imperial, González de Mendoza, Ferrán Manuel de Lando, Macías, Arcediano de Toro, Vélez de Guevara, Sánchez de Calavera, Jerena y Pérez de Guzmán.

<sup>134</sup> El subrayado es siempre mío. El texto está recogido también en MP2, en donde es presentado de forma similar aunque más condensadamente: *Dezir de Alonso de Villasandino al rey don Enrrique, padre del rey don Joan nuestro señor, quando es-*

*fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de la Reina de Navarra, hermana del Rey don Juan* (ID 1170 “Ay que mal aconsellado”)?<sup>135</sup> Y todavía podemos localizar otras muestras: Elia hace notar que se manifiestan dudas a propósito de la atribución en *Esta cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez por ruego del dicho Conde Pero Niño quando el Infante don Ferrando la fizo prender a su muger, doña Beatriz, al tiempo que se desposó con ella en palacio, e después la mandó poner en el castillo de Orueña, e el dicho Conde fuése a Vayona* (ID 1177 “Fasta aquí passe fortuna”) y en *Esta cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez al Conde don Pero Niño por amor e loores de la dicha doña Beatriz* (ID 0663 “Loado sejas amor”).<sup>136</sup>

Ahora bien, este mismo tipo de vacilación a propósito de la autoría reaparece en otras obras de la antología: *Este dezir dizen que fizo un jurado de Sevilla que llaman Alfonso Vidal* [...] (ID 1371 “En un pleito que es pendiente”), *Esta pregunta dizen que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez De Guzmán* [...] (ID 1673 “Muy noble señor, pues que vos pagades”), *Este dezir dizen que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán en loores de su muger del mesmo*

---

*taua en tutorías. Pero no se puede creher quéel lo hiziesse porque va herrado en algunos consonantes, non embargante que el dezir es muy bueno y toca [sic]; véase Cancionero de poesías varias: Manuscrito n.º 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J. Labrador, C. A. Zorita y R. S. DiFranco, Visor, Madrid, 1994, por donde cito este epígrafe (p. 342). Advierte Mota Placencia que el comentario no tiene razón de ser “dado que no parece que haya en este poema consonancias defectuosas” y sugiere que tal vez la situación se explique suponiendo que las rimas fueron restauradas en el proceso de transmisión del texto (el epígrafe habría pervivido tal cual); hace, además, notar que en el códice otra mano ha agregado tres estrofas. Por otra parte, al comentar el sintagma “noble vista angelical” indica que su empleo puede “ser un argumento a favor de la atribución de este largo decir a Villasandino –o quizás la causa de que se le atribuyera en un momento dado–” (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, pp. 227-228).

<sup>135</sup> Este texto ofrece otra atribución en MN15 y MN65 y, pese a la duda esbozada en la rúbrica en PN1, suele adscribirse a Villasandino; me he ocupado del problema en “Apuntes sobre Macías”, *Il Confronto Letterario*, 35 (2001), pp. 5-31, esp. p. 9.

<sup>136</sup> Véase “Ancora delle ipotesi”, pp. 369-370. Podría añadirse la información que se consigna antes de ID 1304 “Quien me paga lo que afano”, pues Baena parece enfrentarse su opinión a otras que también le parece oportuno consignar: *Este dezir es respuesta que da el dicho don Gutierre Arçediano al dicho Alfonso Álvarez a este su dezir que le fizo, pero es opinión que lo non fizo el dicho Arçediano salvo Ferrant Pérez de Illescas, señor de Batres, e otros algunos dizen que non lo ordenó el dicho Ferrant Pérez, salvo el dicho Alfonso Álvarez mesmo*. En MP2 la rúbrica es similar: *Respuesta de don Gutierre a Alonso Álvarez de Villasandino, aunque quiere dezir que no lo hizo él sino el mismo Alonso Álvarez* (*Cancionero de poesías varias*, p. 347).

*Ferrand Pérez* (ID 1691 “La que es flor e prez de España”).<sup>137</sup> La incertidumbre a veces afecta a otras informaciones aportadas por el epígrafe; así percibimos algo semejante en *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez, e dizen algunos que la fizo por ruego del Conde don Pero Niño quando era desposado con su muger doña Beatriz [...]* (ID 1185 “En muy esquivas montañas”),<sup>138</sup> o en *A este decir del dicho Alfonso Álvarez ante d’este respondiô e dio esta respuesta el dicho Adelantado, la qual es muy bien fecha e graciosamente ordenada, e algunos dicen que la fizo por ruego del dicho Adelantado Ferrán Pérez de Guzmán* (ID 1253 “Mi amigo desposado”). Fuera de la producción de Villasandino, se registran otros ejemplos: *Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [ ] e otros dizen que lo fizo a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizo a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso* (ID 1373 “El dios de amor el su alto imperio”); *E primeramente se comiençan las cantigas qu’él fizo por amor e loores de una gentil donçella que mucho amava, por amor de la qual diz que mandó fazer el monesterio de Santa Clara de Guadalquivar do se metió morja* (ID 1385 “Ay señora muy complida”); *Esta cantiga fizo Maçías contra el Amor, empero algunos trovadores dizen que la fizo contra el Rey don Pedro* (ID 0128 “Amor cruel e brioso”). En ID 1674 “Porque de las vidas la que es oçiosa” se observa incluso que quien formula la rúbrica, tal vez incomodado por tanta vacilación, llega a ironizar sobre el asunto: *Esta pregunta dizen que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán, señor de Batares, para el dicho don Gutierre arçedián, e otros dizen que la fizo para Alfonso Álvarez, e sea para quien se pagare; abasta que la pregunta es muy bien fecha e sotilmente fundada*.

Aun cuando, sin duda, no todo el material epigráfico de PN1 remonta a Baena, parece lógico suponer que es el responsable de la mayor parte,<sup>139</sup> de

<sup>137</sup> A pesar de que se trata de textos que no conocen otros testimonios, la atribución suele aceptarse sin reservas. El caso de Pérez de Guzmán es llamativo, pues, a los dos poemas señalados, se añade otro citado más abajo.

<sup>138</sup> Ha de destacarse que varias de las producciones que se refieren a Pero Niño y que suelen imputarse a Villasandino reflejan dudas (sea sobre la autoría, sea sobre otros aspectos); véase *supra*. Ha estudiado estos poemas R. Beltrán Lavador, “La presencia de Pero Niño, conde de Buelna, en el *Cancionero de Baena*”, en *Juan Alfonso de Baena y su “Cancionero”* (op. cit.), pp. 3-14.

<sup>139</sup> Entre los textos adicionados por PN1 a la colección original preparada por Juan Alfonso, los de Juan de Mena ofrecen también epígrafes que, por tanto, son ajenos al compilador; sin embargo, el que precede a ID 0161 “Rey virtud rey vencedor” (*Estas coplas fizo Juan de Mena quando el señor Rey ovo triumpho e vitoria de los que contra él se pusieron en la batalla de Olmedo, año de quarenta e çinco*) en nada se distingue de otros muchos que figuran en la colectánea. Con toda probabilidad hay otros ajenos a Baena más difíciles de detectar.

hecho, el pudor que tiñe la rúbrica general que precede en PN1 a su propia producción parece apuntar hacia ello: *Aquí se comiençan las canticas e dezires e preguntas e reqüestass que fizo e ordenó en su tiempo Johan Alfonso de Baena [...], componedor e copilador d'este presente libro. Los quales dezires e reqüestass e otras cosas aquí puestas, que por el dicho Johan Alfonso fueron fechas e ordenadas, non es razonable nin conveniente cosa de las él alabar nin loar si son bien fechas e ordenadas e sotilmente limadas e escandidas, pero remítelo a la nobleza e discreçión e mesura de los leedores.*<sup>140</sup> Por ello, y si nada lo contradice, hemos de pensar que esas secuencias que manifiestan duda y vacilación son también promovidas por Baena, quien desvela así el canal por el que recibe la noticia: el dato le llega oralmente, por lo que oye (*dizen algunos, diz que*). Presumiblemente, con esa fórmula, quiere dejar constancia de que no ha podido contrastar esa información que ha tenido ocasión de conocer (aprestándose a desmentirla alguna vez). El caso de ID 0128 “Amor cruel e brioso” reviste especial interés, pues no sólo sabemos que la información le llega por vía oral, sino que se nos desvela la fuente: *algunos trovadores dizen*.<sup>141</sup> Esto, en mi opinión, da idea de la seriedad con que Juan Alfonso se tomaba la tarea de compilar los textos, la “grand pena” que se menciona tras la tabla que da cuenta de los autores antologados: “Johan Alfonso de Baena lo compuso con grand pena”. *Mutatis mutandi*, algo parecido debió de hacer Santillana cuando elaboró su *Prohemio e carta* y, de hecho, en algún momento se vale de una expresión semejante a ese *dizen* empleado por Baena; el Marqués recurre a la impersonal de forma refleja *se dize que* al tratar de Alfonso X y nos aclara: “En este Reyno de Castilla

---

<sup>140</sup> Lo mismo puede pensarse de varias rúbricas pospuestas al poema en la sección de PN1 que contiene la producción de Juan Alfonso: la mayoría de ellas aportan precisiones a propósito de los intercambios (es frecuente el tipo *Non respondiò. Fincó el campo por Juan Alfonso*), pero alguna es todavía más explícita (después de ID 1538 “Señor emperante turbais mi espirto” se lee: *El honrado e noble cavallero Martín Alfonso de Montemayor e señor de la villa de Alcabdete, seyendo por él bien visto todo este proçesso, determinó e dixo que dava la ventaja e mejoría a Juan Alfonso de Baena, assí en la qüestión como en el arte, e que condenava al dicho don Juan de Guzmán en las costas*). Es posible suponer que Baena facilita estos datos porque actúa como compilador y testigo privilegiado de su propia experiencia. Brevemente he tratado de los epígrafes de este cancionero en “Leyendo ID 0128 ‘Amor cruel e brioso’, de Macías”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (op. cit.)*, III, pp. 547-562, y pretendo volver sobre ellos en otra ocasión; de momento me interesa señalar que, aun sin perder nunca de vista el conjunto de la compilación, la información que proporcionan ha de ser analizada caso por caso).

<sup>141</sup> Una fuente que hemos de calificar de autorizada (véase C. Tato, “Leyendo ID 0128 ‘Amor cruel e brioso’”, pp. 553-554).

dixo bien el Rey don Alfonso el Sabio, e yo ui quien vio dezires suyos, e aun *se dize que* metrificaaua altamente en lengua latina”.<sup>142</sup> Pero también puede espigarse alguna fórmula similar en otro cancionero colectivo ordenado por un compilador serio y riguroso que confiesa haber investigado a la hora de confeccionar su antología; me refiero a 11CG: en un caso se lee *Comiençan las obras de Juan de Mena que comúmente no andas escriptas. Y esta primera es una que se dize que hizo por mandado del Rey don Juan el Segundo de Castilla* (ID 6076 “Como el que duerme con la pesada”).<sup>143</sup>

Los cancioneros, como apunta Beltran, “debieron tener un intenso valor formativo”, aun cuando poco sabemos acerca de “cómo se operaba su aprendizaje”.<sup>144</sup> Sin duda, entre quienes “cursaban cortes de reyes” o de nobles de alto rango, habría oportunidad para escuchar y producir poesía, pero posiblemente también para hablar y discutir sobre ella.<sup>145</sup> Tal vez en ese

---

<sup>142</sup> *El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, p. 61; la cursiva es mía. Un fenómeno semejante se percibe en la *Estoria de España* de Alfonso X cuando se da cabida a los relatos épicos que los juglares ponían en circulación: “et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta que...; mas, en verdat, esto non podría ser...”, “et algunos dizen en sus romances et en sus cantares que...”; véase al respecto D. Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid), Madrid, 2000, pp. 13-14.

<sup>143</sup> Cito por *Cancionero general*, ed. González Cuenca, I, p. 447. Nótese que en el epígrafe no sólo se le escapa a Castillo el hecho de que sobre este poema hubo de “investigar”, sino también uno de los principios que parece haber aplicado a su elenco: prescindir de lo que andaba publicado. A propósito de los posibles criterios seguidos en la selección de obras de 11CG, véase J. Wethnall, “El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, IV, pp. 505-515.

<sup>144</sup> Véase “Los usuarios de los cancioneros”, p. 20; *id.* “Copisti e canzonieri”, pp. 121-125.

<sup>145</sup> A propósito de la crianza en la corte, véase R. Boase, *El resurgimiento de los trovadores*, Pegaso, Madrid, 1981, esp. pp. 61-63. La sociedad y la convivencia en grupo propiciaban, sin duda, situaciones en las que la poesía era objeto de reflexión: no ha de olvidarse que algunos de los grandes cancioneros pueden vincularse a una corte concreta. Todavía en el XVII, las conversaciones e intercambios con ocasión de algún tipo de reunión social parecen favorecer la difusión de la cultura; así, Gonzalo Correas recoge la expresión “La mesa vale por escuela”, a propósito de la cual explica: “Donde hay hombres entendidos, y letrados, y buena plática, y porque en la mesa siempre se habla de todo y de todos, y se saben allí muchas cosas nuevas” (véase su *Vocabulario de refranes y frases populares*, ed. V. Infantes, Visor, Madrid, 1992).

ambiente tanto Baena como Santillana obtendrían noticias sobre el quehacer literario de otros escritores.<sup>146</sup> Con todo, a la hora de confeccionar su colección, Juan Alfonso dispondría de fuentes escritas, de las que tomaría los materiales que incluye en el florilegio; y muy posiblemente en ellas las composiciones no figurarían desnudas, sino que contarían con algún epígrafe, como es usual en el ámbito de la poesía cancioneril.<sup>147</sup> A mi juicio, Baena tomaría parte de la información que consigna en sus rúbricas de las fuentes que manejaba (y quizás incluso en ocasiones se limitase a reproducirla); no obstante, en su afán por presentar el material de modo organizado y claro, se preocuparía por los epígrafes (corrigiendo, añadiendo o, incluso, suprimiendo datos). Ello lo llevaría a investigar sobre los textos y su contexto para ofrecer detalles.<sup>148</sup>

Pero seguramente el compilador rentabilizaba también la información que obtenía de la lectura de los textos; algunas rúbricas son bastante explícitas al respecto: *Esta cantiga grande e bien fecha fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez a su muger después que fue casado con ella; por quanto parece por la dicha cantiga, él fue repiso del casamiento e más la quesiera tener por comadre que non por muger, segund la mala vida que en uno avían por celos e vegez e flaco garañón* (ID 1152 “Amigos tal / cuita mortal”);<sup>149</sup> *Este dezir fizo e ordenó Alfonso Álvarez de Villasandino para una su señora que llamavan Catalina, segunt que por el mesmo dezir parece. El qual dicho dezir es muy bien fecho [...]* (ID 1289 “Ocho letras muy preçiadadas”).<sup>150</sup> Este tipo de

---

<sup>146</sup> Weiss, que estudia con detalle el *Prohemio e carta*, no descarta que Santillana se haya documentado así sobre la poesía; véase “Literary Theory and Self-Justification: Santillana’s *Proemio e carta*”, en *The Poet’s Art* (*op. cit.*), pp. 165-228; esp. p. 226.

<sup>147</sup> Tanto los cancioneros como los pliegos poéticos manuscritos debieron de incluir, además de las composiciones, sus rúbricas; me he referido a ello en “De rúbricas y cancioneros”, en *Vir bonus docendi peritus: Homenaxe a José Pérez Riesco*, coord. X. A. Fernández Roca y M. J. Martínez López, Universidade da Coruña, A Coruña, 2002, pp. 451-470, esp. pp. 461-462.

<sup>148</sup> Y no puede excluirse que contase con un equipo que le ayudase en la compilación, idea que sugiere Mota Placencia (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, p. 127, y III, 958).

<sup>149</sup> En la primera parte de este epígrafe hay datos extratextuales, que no derivan de la lectura; sin embargo, lo que se indica en la segunda parte sí se desprende del poema. Por otro lado, la ironía que emana, semejante en cierto sentido a la que percibimos en los epígrafes de Garcí Fernández de Jerena, no parece armonizar bien con la idea de imputar la secuencia al propio Villasandino.

<sup>150</sup> Y es muy posible que otros epígrafes menos explícitos también deban los datos proporcionados a la explotación de los versos. Quizás ése sea el caso de *Esta cantiga*



epígrafes tampoco es exclusivo de la obra de Villasandino: puede percibirse algo similar en *Respuesta tercera que fizo e ordenó Fray Alfonso de Medina [...]; el qual dezir de respuesta es muy bien fecho e letradamente fundado, segunt que por él paresçe [...]* (ID 1648 “Dios Nuestro Señor por su piedat”), en *Este dezir fizo e ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera [...]* *El qual dezir es muy bien fecho et bien ordenado e sobre fermosa invención, segunt que por él paresçe* (ID 1658 “Por Dios señores quitemos el velo”) o en *Esta respuesta fizo e ordenó Alfonso de Moraña [...]; la qual respuesta va por los mismos consonantes que va el otro dezir primero, e aun responde bien e pica al dicho Ferrant Manuel en lo bivo, segunt por ella paresçe* (ID 1404 “En la muy alta cadera”).

Cabe suponer, además, que, para la rubricación, Baena se nutriese de su propia experiencia; en este sentido, no ha de olvidarse que hubo de conocer en vida a Villasandino, quien murió hacia 1424, poco antes de que él llevase a cabo su compilación.<sup>151</sup> De hecho, alguno de los intercambios poéticos que nos transmite PN1 nos permite percibir su relación literaria: a ID 1222 “A mi bien me plaze por que se estienda”, un decir de Villasandino hecho *por reqüesta e pregunta contra los trovadores*, replica, entre otros, Juan Alfonso con ID 1223 “Segund que fingides so vuestra encomienda”; la rúbrica de ID 1519 “Muy alto Rey digno” nos hace saber: *Este dezir fizo e ordenó el dicho Juan Alfonso de Baena como a manera de discor contra el dicho Juan García de Vinuesa, por quanto non le respondió su replicación postrimera, nin tampoco el dicho Alfonso Álvarez, e se fue de la corte, por lo qual ovo afezar el dicho Juan Alfonso al dicho Juan García*. Lo cierto es que no son pocos los epígrafes de la poesía de Villasandino que aportan datos extratextuales;<sup>152</sup> sobresalen, de entre ellos, algunos referentes a aspectos y detalles de su vida de los que el compilador sabría merced a su trato con él. Sin entrar ahora en un análisis pormenorizado del paratexto en PN1, llamaré tan sólo la atención sobre el que sigue a ID 1147 “Generosa muy fermosa”, en el cual se indica: *Esta cantiga de Santa María tan noble e tan bien ordenada fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino e su desfecha d’ella por arte d’estribo-*

---

*fizo e ordenó el dicho Arçidiano de Toro al tiempo de su finamiento* (ID 0533), que precede a una especie de despedida de la vida; el de *Este testamento fizo e ordenó el dicho Arçidiano ante que finasse* (ID 1442) o el de muchos de los que contienen valoraciones estéticas sobre el quehacer poético.

<sup>151</sup> Según señala Mota Placencia, “no puede asignarse una fecha posterior a ninguno de sus poemas” (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, p. cv); por otra parte, sabemos que por entonces era ya un hombre de edad avanzada para su tiempo.

<sup>152</sup> Como señala Mota Placencia, en lo que toca a Alfonso Álvarez, “sin el auxilio de esas rúbricas estaríamos casi del todo ayunos de precisiones a muchos propósitos” (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, p. cii).

*te; la qual es muy bien fecha e ordenada e graçiosamente assonada e tal que muchas vezes dixo el dicho Alfonso Álvarez que sería liberado del enemigo por ella*; da la sensación de que Baena deja constancia de ello porque lo ha escuchado repetidas veces de labios del propio Villasandino.

A la vista de este panorama, ciertamente no es imposible suponer que Juan Alfonso dispusiese de material escrito que remontase al propio Villasandino, pero es difícil defender que la sección de este autor contenida en PN1 provenga íntegramente de esa fuente: si estuviese manejando un cancionero preparado por el propio Villasandino no albergaría esas dudas que manifiesta. Al tiempo, cabe también preguntarse por los errores en las atribuciones, como sucede con ID 1183 “Por una floresta oscura”, que se copia dos veces (como PN1-40 y como PN1-556), pero la primera vez se atribuye a Villasandino y la segunda a Garci Fernández de Jerena, atribución que parece más probable;<sup>153</sup> no resulta verosímil suponer que, si la pieza era de Jerena, figurase en el cancionero de Villasandino como suya.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> No se esbozan dudas sobre la autoría en ninguna de las dos rúbricas, si bien la de PN1-40 resulta fallida, pues no se copia el nombre de la dama (*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de una señora que dezía [, quexándose al Amor de su amiga*). Mota Placencia, aun cuando concluye que el texto es de dudosa atribución, proporciona argumentos de más peso para imputar la pieza a Jerena (*La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, pp. xxxiv-xli, y III, p. 967), a quien sin duda la atribuye Dutton (*El cancionero del siglo XV*, VII, p. 367); tal es también la propuesta de Dutton y González Cuenca (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 440). Por su parte, Elia, que mantiene la idea de que quizás Baena confeccionase su antología por agregación de distintos cuadernillos manuscritos (“dove erano state copiate brevi collezioni individuali o composizioni di diversi autori su uno stesso tema”; “Ancora delle ipotesi”, p. 369), piensa que para PN1-40 tal vez el compilador se nutriese de un cuadernillo en que se reuniesen textos temáticamente afines (hace notar que en PN1-40 y PN1-41 se habla de “floresta”, en tanto que en PN1-42 de “montaña”); por otro lado, indica que PN1-40 y PN1-556 derivarían de fuentes distintas (*ibid.* pp. 379-382).

<sup>154</sup> Pueden, igualmente, comentarse las incoherencias perceptibles en ID 1162 “Ben aya miña ventura” e ID 1339 “Salga el leon que estava encogido”. ID 1162 se copia dos veces entre sus canciones (PN1-15 y PN1-20): en la primera ocasión el texto es más largo (4, 5x8) y la rúbrica es también más detallada; PN1-20 cuenta con menos estrofas (4, 3x9). González Cuenca y Dutton creen, a la zaga de Azáceta, que quizás las cuatro coplas de PN1-20, que son las iniciales de PN1-15, formasen un poema aparte. Pero lo que realmente importa destacar es la inconveniencia de repetir el mismo texto en un cancionero personal; y quizás acierte Elia cuando sospecha que la laguna de versos en PN1-20 podría deberse “ad una omissione voluta dal copista, il quale avrebbe interrotto la trascrizione della poesia [...] ricordandosi di aver copiato già la medesima *cantiga* nel foglio precedente” (“Ancora delle ipotesi”, p. 379).

Tal vez la producción de Alfonso Álvarez contenida en PN1 provenga de la fusión de varias fuentes. Sin duda, el compilador profesaba una gran admiración hacia el vate de Illescas: en la rúbrica general que precede a su producción dice que *fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España*.<sup>155</sup> Y, posiblemente movido de su afición por Villasandino, se aplicó con empeño y afán a la tarea de recolectar su producción; la empresa, si hacemos caso de lo que dice Santillana en su *Prohemio e carta*, suponía un auténtico reto: “todos sus motes e palabras eran metro. Fizo tantas cançones e dezires que sería bien largo e difuso nuestro proçesso sy por extenso aun solamente los prinçipios dellas a rrecontar se ouiesen. E así por esto, commo por ser tanto conosçidas e esparzidas a todas partes sus obras [...]”.<sup>156</sup> En este sentido, no ha de olvidarse que en el momento en que se confecciona la colectánea, Villasandino había completado su dilatada carrera poética.<sup>157</sup> Seguramente a Baena no le quedaría otro remedio que recolectar de aquí y de allá: una parte del material allegado remontará, en efecto, a un cancionero o a diversos cuadernos de autor, en tanto que otros textos habrán sido tomados de fuentes menos fiables. Con todo el material que fue capaz de reunir, el compilador dis-

---

Por lo que concierne a ID 1339, figura como PN1-199 y como PN1-230<sup>bis</sup>, aunque ninguna de las dos copias consigna nombre de autor; PN1-199 se integra en medio de una serie de obras de Alfonso Álvarez, en tanto que PN1-230<sup>bis</sup> “es una interpolación equivocada entre la serie de decires al nacimiento de Juan II, empezada por Imperial, y las demás obras suyas, que siguen a continuación” (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Dutton y González Cuenca, p. 279; véase también sobre el problema Mota Plasencia, *La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, pp. xlii-xliii, y Elia, “Ancora delle ipotesi”, p. 383).

<sup>155</sup> El empleo del pasado *fue* podría hacernos pensar que ya había fallecido (véase *infra* n. 157), si bien las rúbricas particulares no aportan datos que confirmen esta sospecha. Con todo, no puede descartarse que Baena rindiese un homenaje póstumo a quien mucho había admirado destacándolo sobre todos los demás poetas; de hecho, también en el anteproyecto el único nombre de autor que se facilita es el de Villasandino, “el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte” (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Dutton y González Cuenca, p. 1).

<sup>156</sup> *El “Prohemio e carta”*, ed. Gómez Moreno, p. 63. Nótese que Santillana emplea el adjetivo *esparzidas*: tal vez para aludir a que andaban diseminadas por los cancioneros.

<sup>157</sup> Es incluso posible, como se ha señalado, que hubiese muerto hacia 1424 (véase *supra* p. 113), en cuyo caso se habrían recopilado sus últimas producciones (puede verse la datación propuesta por Dutton y González Cuenca para algunos de los decires que se copian al final de la sección dedicada al poeta).

puso una amplia y compacta sección con la obra de Villasandino, de manera que los primeros folios de PN1 (ff. 4 a 68) se consagran a su producción.<sup>158</sup>

Por lo que ahora importa, el caso de Villasandino sirve para poner de manifiesto que no siempre un gran volumen de piezas de un escritor (con presencia significativa de *unicas*) basta para concluir que en una antología colectiva se solapa un cancionero de autor: hemos de verificar que el argumento no admite objeciones. Beltran, en su estudio sobre la transmisión de la poesía de Jorge Manrique, avanza esta hipótesis a partir de estos mismos indicios, pero, en su caso, la propuesta es válida porque no encierra contradicciones.

Las secciones dedicadas a un escritor en las antologías colectivas han de examinarse, por tanto, con cuidado. Es más, sería cuestionable que olvidásemos la realidad y el interés que en sí mismos tienen los cancioneros colectivos y, con la pretensión de recuperar cancioneros de autor, procediésemos a una artificial disección de aquéllos para crear un espejismo, una colección que nunca existió como tal.<sup>159</sup> En algunas ocasiones, simplemente podrá esbozarse la sospecha de que el colector tuvo como fuente un florilegio elaborado por el propio autor y se limitó a aprovechar textualmente esos materiales, que quizás no rentabilizó en su integridad; en otras, se podrá, en cambio, alcanzar mayor certeza o incluso –y éstos supuestos tendrán mayor interés para el tema que nos ocupa– se podrá llegar a recuperar (parcial o totalmente) la distribución original de los textos.

¿Cuáles son las cautelas que hemos de considerar a la hora de buscar cancioneros personales en los folios de las colectáneas conservadas? No debemos mirar y examinar los cancioneros colectivos con simpleza, intentando tan sólo detectar núcleos que agrupen la obra de un escritor. La diversidad de los procesos y métodos seguidos en su elaboración desaconseja considerarlos como un grupo homogéneo: el ojo ha de procurar adaptarse a la lente que se aplicó en la compilación, lo cual implica que hemos de disponer de datos sobre su constitución (tanto desde el punto de vista externo –esto es, atendiendo a su materialidad–, como interno). Así, hay cancioneros que resultan de la suma de distintos materiales que acaban reuniéndose física-

---

<sup>158</sup> Ha sido general la tendencia a incluir en el repertorio de Villasandino las *unicas* de esta sección en las que no consta atribución. Así sucede, por ejemplo, con algunos de los poemas dedicados a la familia de Fernando de Antequera (véase C. Mota Placencia, “Unas observaciones sobre Fernando de Antequera en la obra de Villasandino”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, pp. 717-724).

<sup>159</sup> De nuevo conviene recordar las advertencias de Avalle; véase “I canzonieri: definizione”.

mente en un volumen sin que ello estuviese previsto;<sup>160</sup> en este sentido, como bien señala Beltran, “el estudio de un cancionero debe empezar siempre por el análisis paleográfico, codicológico y del papel”, pues sólo así podremos detectar este tipo de situaciones.<sup>161</sup> Otros florilegios se conciben como colección poética y pueden estar ordenados según algún criterio (que no siempre será el mismo), o bien estar caracterizados por su desorden (y, dentro de éstos, es preciso intentar interpretar ese desorden, que, por ejemplo, no será de la misma índole en un cancionero de corte que en un cancionero misceláneo formado por acumulación de materiales).<sup>162</sup> Lo cierto es que, en los cancioneros colectivos ordenados, la organización seguida por los compiladores se ajustaba con frecuencia al criterio de autoría, de manera que una sección amplia dedicada a un escritor no siempre implicará la subyacencia de un cancionero de autor perdido: el núcleo puede deberse, simplemente, a una reorganización *a posteriori* que nada tiene que ver con una distribución establecida y querida por el autor de los versos. Y es que la reorganización de los materiales es un fenómeno frecuente en la compilación de cancioneros: la fuente que sirvió de modelo a LB2 fue después utilizada en ME1, pero el compilador de esta colección intentó una reestructuración de los textos y consiguió una antología mejor ordenada (la obra de varios poetas, que en su modelo estaba semidispersa, en ME1 aparece reagrupada).<sup>163</sup>

Por otra parte, aun cuando los compiladores de un cancionero colectivo se valiesen de colecciones personales de los poetas allí incluidos, no ha de olvidarse que podrían reestructurar, suprimir o adicionar textos según su conveniencia o gusto, de forma que la distribución de las piezas puede haber sido alterada. Desde este punto de vista, ha de considerarse que, pese a

---

<sup>160</sup> Es el caso de SA4, que Pedro Cátedra considera fruto de “la reunión de unidades textuales diferenciadas, que no tenía por qué tener el mismo destino o haber sido escritas para agruparse en una unidad bibliográfica como ahora es SA4”; véase *Poesía de pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol*, SEMYR, Salamanca, 2001, p. 20. En el seno de SA4, en concreto en la parte central, figura un sección ocupada por la producción de este autor, que Cátedra llama “Cancionero de Pero Gómez de Ferrol” y que sería un *Liederbuch* en el sentido que Brunetti otorga al término (véase *supra* n. 17); falta por determinar, no obstante, que el conjunto remonte, en último término, al propio Pero Gómez.

<sup>161</sup> “Poesía y trabajo intelectual”, p. 1049. El interés de la materialidad es también subrayado por Bertolucci; véase “Osservazioni e proposte”, pp. 272-273.

<sup>162</sup> Una síntesis del problema puede verse en Beltran “Poesía y trabajo intelectual”.

<sup>163</sup> Véase Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros. La reordenación de los materiales”.

los desórdenes que en PN1 se fueron produciendo con el correr del tiempo, Baena inicialmente parece seguir un orden.<sup>164</sup> Así, pues, aunque nuestro colector hubiese dispuesto de un cancionero preparado por el propio Villasandino, seguramente no habría respetado su configuración, pues tenía que acomodar los poemas a la estructura que él proyectaba para su colección, algo parecido a lo que hizo Castillo años más tarde con 11CG.<sup>165</sup>

Por tanto, hemos de atender siempre al cancionero colectivo que actúa como recipiente del perdido cancionero de autor inserto o “recipiendario”: es posible que del estudio (externo e interno) de aquél extraigamos alguna información sobre los materiales empleados en su confección, sobre el proceso seguido para incorporarlos... Materialmente a veces podrá incluso detectarse la existencia de *libelli*, de unidades codicológicamente autónomas, que nos puedan orientar en nuestra búsqueda; otras veces, aun cuando la apariencia de la colectánea resulte uniforme, es posible percibir la existencia de estratos diferentes.<sup>166</sup> Por ello, cuando en una antología colectiva encontremos un bloque o una sección dedicados a un autor (destacable por el número de textos recogidos y/o con presencia significativa de piezas únicas), hemos de examinar su producción intentando detectar si, aparte del volumen y la rareza de algunas composiciones, hay algo más: por ejemplo, si su obra es objeto de especial tratamiento en la colectánea. Para eso, de nuevo es imprescindible atender al conjunto de la compilación, pues a veces, por contraste, llegamos a percibir la particularidad de esa sección (y las posibles causas que la explican).<sup>167</sup>

Dejando al margen el volumen de piezas copiadas en SA7 de Pedro de Santa Fe (47) y la llamativa proporción de únicas suyas (34), una de las primeras evidencias que me permitió avalar la sospecha sobre la existencia de un perdido cancionero personal es que, en cierto sentido, su obra rompe con la tónica general que se aplica a los demás poetas y textos antologados en el

---

<sup>164</sup> Véase supra pp. 105-107.

<sup>165</sup> Por ello Beltran, cuando se refiere al perdido cancionero de Jorge Manrique, advierte de que no es posible reconstruir los cancioneros de autor manejados por Castillo más que en algunos puntos (véase “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, p. 170).

<sup>166</sup> A este respecto el estudio de la rubricación se revela, en ocasiones, enormemente útil; véase C. Tato, “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en *Canzonieri iberici* (*op. cit.*), II, pp. 351-372.

<sup>167</sup> Podría aplicarse, para este examen interno de la colectánea, la idea que Bertolucci propone a la hora de afrontar su estudio externo: “per arrivare a cogliere la microraccolta nei suoi contorni più probabili, è necessario conoscere la macroraccolta con la quale la prima si pone inevitabilmente in rapporto, spesso di contrasto, sempre di confronto” (“Osservazioni e proposte”, p. 274).

*Cancionero de Palacio*: cuenta con una rúbrica de carácter general, la única de SA7 que anuncia el comienzo de la producción de un poeta (*Aquí comienzan las obras de Santa Fe*); se recoge algún texto suyo de carácter religioso (algo totalmente anómalo en el *Cancionero de Palacio*); sus rúbricas no se ajustan al modo de rubricar empleado en los demás textos de SA7; sus textos están relativamente ordenados en una colección de poemas que llama precisamente la atención por su desorden...<sup>168</sup> En este mismo cancionero se copia una porción importante de la producción del poeta Juan de Torres, hasta el punto de que SA7 es la fuente principal de su poesía: se recogen 34 textos suyos, de los que 32 son únicos. Además, se percibe cierta tendencia a agrupar sus obras en el cancionero (no constituyen un bloque compacto, pero hay dos núcleos importantes con composiciones suyas en los folios 18<sup>v</sup>-22<sup>r</sup> y 90<sup>v</sup>-93<sup>r</sup>); no obstante, su producción se ajusta a la tónica del resto de la antología (se trata, en su mayor parte, de textos líricos de tema amoroso –con importante presencia de canciones–). A mi juicio, su caso es notablemente diferente del de Santa Fe.<sup>169</sup>

Sin embargo, tampoco este criterio es suficiente en sí mismo, ya que, si examinamos el tratamiento dado a Villasandino en PN1, también concluimos que es especial: se le concede un lugar de privilegio, pues con él se abre la colección.<sup>170</sup> Ahora bien, de nuevo tras ese tratamiento especial, puede intuirse la mano del compilador, cuya admiración hacia el poeta lo lleva a otorgarle esta posición destacada en su *libro*.<sup>171</sup> Y es que, aun cuando es el

<sup>168</sup> Véase C. Tato, “Huellas de un cancionero individual”, pp. 71-79.

<sup>169</sup> Aun cuando, en principio, no hay contradicciones que impidan suponer que para SA7 se emplearon materiales que, en última instancia, provienen del propio Juan de Torres.

<sup>170</sup> Y el mismo tratamiento especial puede percibirse en la tabla: a Villasandino se le dedican tres secciones (las cantigas, las preguntas y respuestas, y los decires); sólo el autor que cierra la antología, el propio Baena, cuenta con un número semejante de secciones.

<sup>171</sup> Véase *supra* p. 115. En la tabla de PN1 tras Villasandino figura Imperial, quizás porque, en la sensibilidad del antólogo, éste ocupaba tal posición (la poética de Alfonso Álvarez –no lo olvidemos– representaba más el pasado que el porvenir de la lírica cancioneril, en consonancia con el propósito de Baena de recoger la poesía prerterita). En la valoración que Santillana hace en su *Prohemio e carta*, Villasandino ocupa también un lugar preeminente, pues de él nos dice: “ha auido onbres muy doctos en esta arte, prinçipalmente Alfonso Áluares de Yliescas, *gran dezidor* [...] (*El Prohemio e carta*”, ed. Gómez Moreno, p. 62; la cursiva es mía); sin embargo, en su estimación por encima se sitúa Francisco Imperial: “al qual yo *no llamaría dezidor o trobador mas poeta*”, *ibid.*, p. 63). En cualquier caso, el juicio de valor hecho por Santillana tiene enorme importancia: es, “más allá del entorno de Juan Alfonso de

poeta con el que comienza el florilegio, del que se recogen más textos, del que se ofrece un mayor número de canciones (en un florilegio que atiende sobre todo a los *dezires*), un mayor número de *unicas*..., no puede decirse que su producción rompa con la tónica que caracteriza al cancionero; bien al contrario, sus versos son los primeros compases de una armoniosa sinfonía poética.

Beltran, en su estudio sobre los cancioneros de autor, apunta en las conclusiones dos notas que pueden tomarse como elementos caracterizadores de este tipo de colecciones: la ordenación cronológica de los textos y la rubricación.<sup>172</sup> No pretendo ahora profundizar en estos dos aspectos, que, en efecto, se constituyen en inestimables guías para la búsqueda de cancioneros de autor perdidos; no obstante, de nuevo, encontramos en su aplicación problemas y dificultades que, complementariamente, nos obligan a tomar en cuenta otras consideraciones. Así, muchos textos de tipo amoroso contenidos en los cancioneros no son susceptibles de ser fechados; asimismo, los epígrafes pueden deberse al autor de los versos, al compilador, a un copista, a un lector... (y no siempre resulta fácil detectar la instancia que los ha promovido).

En esta reflexión sobre los cancioneros de autor perdidos, he pretendido aproximarme a algunos de los problemas y dificultades que tal tipo de investigación entraña. Aceptando la premisa de que los autores recogían sus obras con más frecuencia de la que hasta hace no mucho se pensaba y que, por consiguiente, hubo más colecciones de este tipo de las que hoy se conservan, se impone su búsqueda y recuperación como objetivo inmediato, especialmente a la vista de la importancia que revisten. A tal propósito, es preciso, según ha apuntado Beltran, examinar las antologías colectivas que, en una amplia sección (o en varios núcleos), nos han transmitido la producción de un autor (sobre todo cuando contienen un elevado número de textos suyos con presencia significativa de *unicas*); ahora bien, es necesario proceder con cautela: no siempre la agrupación en una colectánea de un nutrido conjunto de textos de un poeta (aun cuando contemos con ese único testimonio para muchos de ellos) nos llevará hasta un cancionero de autor.

Baena y de su cancionero, el primer testimonio crítico acerca de nuestro autor que nos ha legado y la primera y más valiosa noticia de su fama póstuma" (Mota Placencia, *La obra poética de Alfonso Álvarez*, I, p. lxxxii).

<sup>172</sup> Véase "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", p. 100.