Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Scienze del linguaggio

Tesi di Laurea

Las huellas de la filología material en España (1975-2014). Bibliografía razonada de los estudios filológicos españoles sobre la lírica de los cancioneros en el marco de la filología material.

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore
Eugenio Burgio

Laureando
Federica Arcangeli
Matricola 825241

Anno Accademico
2013 / 2014

Índice

Introducción..... p. 1
1. El marco teórico de la filología material..... p. 7
2. La poesía cortesana castellana..... p. 15
2.1. La recepción crítica..... p. 20
2.2. Sobre la definición de cancionero..... p. 24
2.3. El corpus..... p. 26
3. Investigaciones en el marco de la filología material..... p. 29
3.1. Reseñas..... p. 35
Índice de las siglas de los cancioneros..... p. 92
Índice de los autores y compiladores..... p. 97
Referencias bibliográficas..... p. 99

Introducción

El presente trabajo ofrece una aproximación bibliográfica a las investigaciones sobre la poesía de *Cancionero* en el marco de los planteamientos de la *filologia materiale* de la escuela italiana.

Para comprender cabalmente el alcance de esta nueva línea de investigación cabe esbozar algunas líneas que clarifiquen en qué contexto se movían la filología clásica y medievalista cuando ella surgió. Por ello me limitaré aquí a cumplir un breve recorrido a través de las principales orientaciones teóricas y metodológicas de la crítica textual del siglo XX.

A pesar de su antigüedad, la crítica textual adquiere estructura teórica sólo desde el siglo XIX, cuando el filólogo alemán Karl Lachmann (1793-1851) desarrolla el que históricamente se considera el primer método para la edición científica de textos.[1] Dentro del llamado 'método crítico' y de la concepción editorial que ello conlleva,[2] las copias se

1 El método se basa, como es sabido, en el establecimiento de un *stemma codicum* (o árbol genealógico) de todos los testimonios conservados de una obra para luego llevar a cabo su edición. Dicho proceso se realiza a partir de una serie de etapas que incluyen una fase inicial (*recensio*), una fase sucesiva (*emendatio*) y, por último, la edición del texto (*constitutio*). En concreto, el proceso de constitución del *stemma*, entre otras fases, comprende: la individualización de las fuentes, es decir, la tradición de una obra, bien directa (manuscritos, impresos etc.), bien indirecta (citas, traducciones, comentarios etc.); la *collatio* (agregación), que consiste en la comparación de los testimonios al fin de individualizar las variantes, esto es, las diferencias existentes en pasos escogidos (*loci critici*), o en toda la obra; la *eliminatio* (se eliminan las copias de un original conservado). Se puede así llegar a compilar el *stemma*: la representación de las relaciones entre los testimonios de la tradición, que se compone de un *arquetipo* (el códice hipotético más próximo al texto original), uno o más *codices interpositi* (los testimonios interpuestos entre el *arquetipo* y los demás) y los demás testimonios poseídos. De esta forma se pueden determinar varias familias (o ramas). A continuación, se realizan la *selectio* (una elección mecánica, basada en reglas matemáticas) de las lecciones consideradas como correctas y la *enmendatio*, la correción de los errores que presenta el texto. Finalmente, se lleva a cabo la edición propiamente dicha (Blanco Jiménez 2013, p. 327-333).
Sobre los orígenes del método de Lachman ver Timpanaro 1963.

2 El método se difundió sobre todo gracias al manual *Textkritik* de Paul Maas (Maas 1927), quien formuló la teoría estématica clásica que, como ya se ha dicho, se funda en el establecimiento de un *stemma*, en la base de los errores "significativos". Se trata de una teoría de orientación profundamente racionalista, casi idealista. De hecho, la condición para una aplicación éxitosa de este método es que los testimionios pertenezcan a una tradición cerrada, exenta de contaminaciones de otras tradiciones por parte del copista, que en estos casos elige introducir elementos ajenos dando así lugar a una *contaminación*. A este respecto, Maas se limita a observar

consideran como deformaciones del texto original y, por consiguiente, de la voluntad autorial. Las nociones que sobresalen son las de *error* y *original*, el primero es la herramienta 'operativa' del método, que guía el filólogo en el establecimiento del *stemma,* que representa las relaciones entre los testimonios y, por consiguiente, determina la edición; el segundo, en cambio, es el objetivo perseguido: el manuscrito 'genuino' es el único que merece consideración frente a los demás. Bajo este perspectiva, la reconstrucción del texto 'puro', fijado por el autor, se considera como el centro de las atenciones de los editores y estudiosos. El 'método crítico' alcanza gran difusión, sin embargo, pronto se levantan voces contrarias. Tras haber sido un fervoroso practicante durante muchísimos años de su vida (desde 1866 hasta 1910), el filólogo francés Joseph Bédier (1864-1938) plantea algunos importantes interrogantes después de su edición crítica del *Lai de l'Ombre.*[3] De acuerdo con Bédier,[4] el riesgo que se corría era el de crear textos híbridos que nunca existieron en la realidad, fruto del ingenio enmendador del filólogo. Castillo Lluch (2003, p. 46-47) Bajo una perspectiva 'materialista', Bédier opta más bien por oponer al texto ideal la elección *a priori* de un *bon manuscript*, o *codex optimus*, que se considera desde entonces como el mejor, de acuerdo con un criterio subjetivo.[5] En la representación de Bédier, se desvincula así la copia del concepto de error y ella se revaloriza y, asimismo, se revaloriza la figura del copista.

Debido a su distinta concepción y representación del texto original y de la copia, los continuadores de los dos métodos a lo largo del siglo XX se enfrentan y oponen sus distintos tipos de edición, en posiciones al parecer en las antípodas, por un lado, la fe de los lachmannianos en la reconstrucción del *arquetipo* y, por otro, la elección arbitraria del *bon manuscript* por parte de los bédieristas.[6] Como destaca Leonardi (2007, p. 65), la

que contra ella todavía no se han encontrado remedios. Maas 1927 (citado por la 2ª ed. de 1950, p. 31 en Bernabé Pajares y Hernández Muñoz 2010, p.54).

3 Ver Bédier 1913 y el estudio Bédier 1928.

4 Según Bédier, el *stemma codicum* en la práctica tiende inevitablemente a crear dos grandes familias, un *stemma* bífido. De ahí que sea imposibile escoger mecánicamente una lección a través de leyes como la *ley de mayoría*.

5 Una vez que se haya determinado el filologo trabajará sobre ello, corregiendo sólo donde aparezcan errores evidentes (Blanco Jiménez 2013, p. 334).

6 En palabras de Castillo Lluch (2003, pp. 45) : "La noción de manuscrito original es uno de los problemas epistemológicos recurrentes de la filología, centro de la reflexión de la crítica textual y base del debate metodológico en la práctica de la edición de textos."

alternativa no sólo era entre conservación y reconstrucción, sino también entre un enfoque diacrónico (centrado en la genealogía del *stemma*) y uno sincrónico (que se fija en la copia) y, asimismo, entre la verdad autorial y la del compilador.

Tras su temprana incorporación en el país, el método de Lachmann en Italia fue tomando un sólido pérfil propio y la escuela italiana consiguió salir del dogmatismo y del mecanicismo de los *stemmata* integrando el método con los argumentos mejores de Bédier, gracias a la labor de filólogos tales como Michele Barbi (1867-1941),[7] Santorre Debenedetti (1878-1948) y Giorgio Pasquali (1885 – 1952),[8] quien indicó la necesidad de fundir la práctica ecdótica con el estudio histórico profundizado de la tradición textual.[9] Fomentada por filólogos italianos de la segunda mitad del siglo XX tales como Roberto Antonelli, la llamada *filologia delle testimonianze* se desarrolla, hasta el planteamiento de la nueva línea de investigación que el propio Antonelli denomina *Filologia Materiale* en un trabajo de 1985.[10] A la finalidad de la reconstrucción del texto se suman una serie de factores contextuales ligados a cada testimonio que en cambio conserva el texto en su existencia concreta. En palabras de Zaccarello (2010, pp. 35-36), "Svincolando il testimone dal processo di restituzione di un testo d'autore, la filologia delle testimonianze ne inquadra la rilevanza testuale in termini di coordinate materiali e implicazioni culturali, specie in riferimento al circuito produzione-copia-fruizione del testo." Dichas investigaciones, por lo tanto, no están centradas en la idea del Texto como una entidad abstracta y cerrada, siempre idéntica a sí misma y, por lo tanto, de la actividad filológica sólo como reconstrución del texto idealmente más fiel a la 'última' voluntad de su autor, sino que consideran también los aspectos históricos-materiales de los soportes de transmisión textual con que el texto se actualiza, difunde y es recibido por lectores concretos (piénsese por ejemplo en el estudio de las relaciones que guardan entre sí el texto y los elementos paratextuales o al papel desempeñado por los copistas/compiladores y los propiedarios). Se trata de estudios que abordan tanto los aspectos físicos de los testimonios, como sus circustancias de composición, sus historias, sus relaciones con

7 Ver Barbi 1938.
8 Ver *Storia della tradizione e critica del testo* (Pasquali 1934).
9 Ver Pasquali, 1934.
10 Veáse también Antonelli 2008.

otros códigos (las influencias ejercidas por ellos en otros textos) y los contenidos en cuanto reflejos del gusto, la evaluación y la interpretación de los copistas o de los que se los encargaron.[11]

Bajo estas nuevas perspectivas, por lo tanto, el análisis de los aspectos físicos de los testimonios no tiene un carácter meramente descriptivo en un óptica tradicional o en una puramente codicológica, sino que es complementario a los ámbitos de investigación tradicionales de la crítica textual. La filología material, o *arqueología del manuscrito*, constituye entonces una 'excavación' alrededor del texto, de los cimientos de este resultado de estratificaciones materiales e ideológicas.[12]

Partiendo de la convicción de que son las corriente las que deben ajustarse a las especificidades del objeto de estudio, dicho análisis se considera particularmente adecuado para abordar la interpretación y edición de los cancioneros medievales por la naturaleza cambiante y dinámica del objeto de estudio. Como destaca Capelli (2006, p. 292), el *Cancionero* representa una subcategoría tipológica del manuscrito medieval que, muy lejos de constituir un modelo semiótico absoluto, muestra más bien la inestabilidad[13] de un cuadro de referencia en que la excepción es más frecuente que la norma y el número de las variables inversamente proporcional a las (limitadas) muestras que nos quedan.

Como destaca Vicenç Beltrán,[14] uno de los mayores conocedores de la materia en ámbito hispánico, no hay que olvidar que los testimonios de que se dispone sólo son los restos de una cadena textual primitiva perdida y que entre el original y el ejemplar conocido pudieron haberse dado procesos de reestructuración profunda, pérdidas e interpolaciones, lo cual puede haber dejado irreconocible el estado primitivo del texto. Por lo tanto, el estudio de las características de los cancioneros a través del análisis detallado de cada códice, desde su génesis (sus modelos de producción, las técnicas de

11 Ver Antonelli 1985 (pp. 208 y ss.).
12 Veáse Maniaci 2002 citada por Capelli (2006, p. 293).
13 En los distintos niveles de organización: en el lugar, período y forma de confección o en el orden de los materiales transmitidos.
14 Con respecto a los estudios en el marco de la *filología material* centrados en los cancioneros en castellano ver Beltrán 1990, 1992, 1995a, 1995b, 1996, 1998, 1999a, 1999b, 2002b, 2003a, 2003b, 2005, 2006, 2007, 2011 y las ediciones Beltrán 2002b (Antología); Beltrán 1981, 1988, 1993, 2013 (obras de Jorge Manrique).

composición etc.) hasta la selección, los cambios, el enriquecimiento experimentados y de sus modelos de transmisión resulta ser imprescindible para cualquier edición crítica o estudio sobre ellos (Beltrán 2006, p.225).

La presente tesis está estructurada en tres capítulos. En el primero, se esbozan algunos aspectos teóricos de la filogía material, sus orígenes y también la relación entre el surgimento de esta línea de investigación y las teorizaciones en otros campos, como la teoría de la literatura y la semiótica. El capítulo siguiente consta de cuatro apartados, el primero trata brevemente sobre los principales rasgos de la lírica de Cancionero en castellano; a continuación, se incluye un apartado sobre su recepción a lo largo de los siglos XIX y XX, en que destaca la antigua tendencia general de la filología hispánica a desacreditar este capítulo de la poesía castellana y la reciente recuperación que ella ha experimentado a partir de la labor de estudiosos tales como Brian Dutton y Rodríguez-Moñino en la fase inicial y, en tiempos más recientes, Carlos Alvar, Víctor Infantes y Vicenç Beltrán (autor de una serie de monografías sobre la tipología y génesis de los cancioneros románicos y editor de una antología imprescindible para cualquier lector que quiera aproximarse a la lírica cancioneril), entre otros. El tercer apartado está centrado en la definición del concepto de *cancionero* (una cuestión central, que constituye el eje en que se fundan los distintos estudios, ya que en ella subyace una distinta concepción del *texto*). Por último, se incluye un breve apartado sobre cómo está formado el *corpus* de los cancioneros en castellano, las principales familias y su catalogación a lo largo del siglo XX.

El último capítulo se abre con los trabajos de José Manuel Lucía Megías y Roger Chartier que, si bien se refieren a otros ámbitos de investigación (en concreto, la recepción de Bocaccio y la filología cervantina) plantean reflexiones afines a las de la *filologia materiale* italiana. A continuación, en *Reseñas,* se ofrece una bibliografía razonada de los estudios relativos a la lírica de Cancionero en castellano en el marco teórico de éste trabajo, cuya finalidad es dar un estado de la cuestión. La literatura crítica revisada ha sido la del período comprendido aproximadamente desde el final de la década de 1970 al día. He acotado mi indagación a un total de dieciocho estudios pertenecientes a diversas décadas, ya que la que se proporciona aquí tan sólo es una visión de conjunto del

estado de los estudios sobre el tema. Las entradas abarcan sobre todo las décadas de 1990 y 2000, que han resultado ser la más fecundas para la nueva línea de investigación. Dicho análisis destaca el paso de la conocida marginalización de la lírica cancioneril en el canon literario español a su proceso de revaloración, relativamente reciente, testimoniado por los trabajos cada vez más numerosos que se le dedica. Finalmente, se presenta la bibliografía de las obras citadas y consultadas.

1. El marco teórico de la filología material

Pese a que el rótulo *filologia materiale* fue acuñado por el filólogo Roberto Antonelli en 1985,[15] los orígenes del enfoque se remontan al último tercio del siglo XIX, enmarcándose dentro de la filología románica italiana. Para ello fueron fundamentales los planteamientos sobre el proceso de copia de la 'escuela romana' tales como los de Ernesto Monaci (1844-1918) y Armando Petrucci (n. 1932),[16] entre otros.

En Italia, tras la superación de la perspectiva 'anti-filológica' de Croce (la cual ocasionaría la polémica Croce-DeRobertis-Contini acerca de la llamada 'critica degli scartafacci'), se fue consolidando la impostación de Gianfranco Contini.[17]

Otros seguirían el camino abierto, piénsese, por ejemplo, en la labor de Giuseppe Billanovich,[18] D'Arco Silvio Avalle y, sobre todo, Aurelio Roncaglia, quien en 1974 con su ponencia al Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza di Napoli (*La critica testuale*) sentó las bases para reconocer que cada edición puede tener finalidad distinta según la destinación del texto, aceptando así que existe una pluralidad de textos posibles y legítimos.[19] A partir de los años 70, de este modo, la escuela filológica italiana salió del debate entre las dos posturas aparentemente opuestas de la crítica textual optando por un enfoque complementario: la atención hacia la 'materialidad' de cada testimonio junto con el análisis filológico tradicional y el análisis lingüístico. Antonelli (2008, p. 13 – 14)

Una síntesis de su aportación al respecto la proporcionan las citas que siguen, las cuales plantean respectivamente una nueva concepción de los testimonios:

---

15 Consúltense Antonelli 1985 (pp.141-243) y 2008 (pp. 13-19); Cadioli, Mantovani y Saviotti 2008 (pp. 143- 156).

16 Veáse, por ejemplo, Petrucci 1977, 1992 y 1995. Sobre la recepción de Petrucci en España, veáse Gozalbo Gimeno 2011, entre otros.

17 Bentivogli y Vecchi Galli (2002, p. 35).

18 Me limito a la conocida cita: “La tradizione di ogni testo non è un magazzino di varianti, ma una miniera di storie” (Billanovich 1981, p.1).

19 Ver asimismo Roncaglia 1975.

> I manoscritti non sono più analizzati come puri 'collettori di varianti', ma quali 'miniere di storie', il cui studio codicologico, 'materiale', è ineludibile oltre che dal punto di vista storico-culturale anche da quello stemmatico: un nuovo modo di vedere le cose che va oltre la pura codicologia o la classica *textual bibliography*, per porre il problema più generale e complessivo del valore storicoculturale di ogni singolo manoscritto ma anche, e contestualmente, dell'interpretazione del testo e della tradizione che il testo rappresenta. (Antonelli 2008, p. 14)

y también de las tareas del filólogo:

> Il filologo (...) in base innanzitutto alla materialità del testo, alla sua storicità effettuale (composizione del codice, origine, rapporti di copia con altri codici, ma anche contenuti e gusti rappresentati dagli autori e nelle opere prescelte), ne ricostruisce integralmente (riducendo al minimo le scelte, e quindi la necessità di giudicare il rapporto col "presente") la storia e l'influenza, il "potere", esercitato su altri codici e su altri testi. In questo senso si può parlare correttamente, e su basi storico-documentarie, di una vera e propria "tradizione materiale" del testo letterario, che si affianca e contribuisce in maniera nuova (e ancora in gran parte da esplorare) allo studio complessivo della tradizione culturale e letteraria, anche volgare. (Antonelli 1985, p. 208 citado por Brunetti 2012)

La que se ha realizado es una verdadera convergencia de itinerarios de investigación. Si el objetivo del método lachmanniano era el establecimiento de una jerarquía cualitativa de los manuscritos (una tendecia a la *reductio ad unum*), la filología material ofrece un cuadro lo más representativo posible tanto desde el punto de vista sincrónico, como diacrónico. (Capelli 2006, p. 293)

Gracias a estudios como los de De Robertis,[20] se ha desarrollado la conciencia de que los manuscritos misceláneos no constituyen sólo una recopilación de textos, sino una estructura orgánica que realiza un sistema, en la que operan tanto tendencias conservativas (diacrónicas), que miran a conservar secuencias de obras ya presentes,

20 Ver De Robertis 1985 (citado por Divizia 2014, p. 1).

como inovadoras (sincrónicas), que reflejan la voluntad del copista en el momento de elaboración del código.

No es errato, por lo tanto, extender a la transmisión de esas recopilaciones misceláneas la teoría de los diasistemas ideada por Segre, para comprobar así su validez en los procesos histórico-culturales. El propio Segre ha afirmado que "applicare la filologia materiale a un manoscritto, è un modo eccellente di scoprirne il diasistema".[21]

De acuerdo con Capelli (2006, p.293), entre las preguntas levantadas por la filología material están las siguientes: ¿se puede establecer un *canon* material recurrente (soluciones técnicas sistemáticas para la preparación de los códices) y otro estético (el gusto o 'proyecto' literario)? Y además: ¿dicho *canon* estético es la causa o la consecuencia de la aplicación de un *canon* material?

Estos interrogantes parecen reforzar la afirmación de Zaccarello (2010, p. 36) de que este enfoque encuentra su aplicación más fecunda al abordar las compilaciones colectivas:

> laddove cioè prima ancora dell'identità filologica dei singoli testi, contano i principi che ne hanno governato l'aggregazione in una silloge, i criteri antologici che sono la migliore indicazione dei gusti letterari di un'epoca, poiché determinano un vero e proprio canone di autori e testi ritenuti più rappresentativi di epoche passate e/o più rilevanti sul piano della letteratura coeva.

Ya que en la individuación de los autores más representados subyace una jerarquía de los géneros literarios, el estudio profundizado de estas colecciones y de los criterios en ellas adoptados por el compilador contribuye a proporcionar un cuadro más acertado de la recepción de dichos autores y géneros.[22]

Sin deternos más en la aplicación del enque para abordar las colecciones colectivas, cabe subrayar la adecuación de estos estudios también para el análisis de los textos anónimos o de atribución dudosa y los géneros literarios más problemáticos.

21 Ver Antonelli 2012, p. 19.
22 Gorni 1984, citado por Zaccarello 2010, p. 36.

Con respecto al primer caso, el enfoque 'material' es particularmente adecuado ya que dichos textos pueden así ser evaluados según la posición que ocupaban en el contexto primitivo del manuscrito, esto es, de acuerdo con los significados que poseían para el copista/compilados. Su falta de autoría puede ser llamativa de la pertenencia a un determinado género u horizonte temático, analogías con otros textos etc.[23]

De igual manera, el tratamiento paratextual específico en los textos incluidos en antologías, desempeña un papel fundamental si nos hallamos ante un género problemático tanto en un nivel de interpretación prosódica, como en la práctica editorial.

Dicho de otra forma, la *mise en page* puede ser determinante a la hora de determinar el género literario del texto examinado.

Finalmente, cabe subrayar la importancia del pérfil lingüístico y cultural de cada testimonio. El objetivo no es el de optar por una solución 'bedierista' en la práctica editorial, sino el de enriquecer la interpretación del texto.[24]

Con respecto a las ediciones de cancioneros en el marco de la *filologia materiale*, cabe mencionar, entre otros, trabajos como los de Anna Ferrari, cuya edición del cancionero gallegoportugués *Colocci-Brancuti* (1979), de acuerdo con Antonelli (2008, p. 14) fue la primera en seguir los principios de la filología material. Bajo la misma meotodología y perspectiva de investigación cabe también mencionar *Intavulare*, una serie de volúmenes de tablas de los cancioneros románicos (provenzales, franceses, italianos y gallegoportugueses).

Asimismo, entre los estudios, quisiera mencionar la ponencia sobre los cancioneros individuales presentada en 1989 al Congreso de Liège por Bertolucci-Pizzorusso (1991, pp. 273-274), en la cual la autora destaca la importancia, a pesar de las dificultades, de conseguir llevar a cabo ediciones e investigaciones centradas en el proceso de elaboración de los cancioneros – no sólo en los procedimientos de selección y organización, es decir los criterios de *ordinatio* y *compilatio*, sino también en los

23 Veáse Barbieri y Favero 2003.
24 (Zaccarello 2010, p. 37-38).

aspectos 'materiales' de su realización: las relaciones que guardan entre sí el texto y paratexto, las características física de los testimonios (elementos como el color de las grafías, la posición de los textos, las hierarquías en los ornamentos decorativos, etc.).

En tiempos más recientes, destaca las aportación de filólogos tales como Lino Leonardi[25] (continuador de la labor de D'Arco Avalle), quien asimismo ha unido las premisas teóricas de la filología material con el aporte de la tecnología digital.

Las teorizaciones que se habían sucedido marcaron el paso a un cambio de perspectiva: ahora se plantean exigencias teóricas diferentes para abordar adecuadamente los distintos textos. Con respecto al ámbito hispánico,[26] los estudiosos coinciden en que la recepción de los planteamientos de la crítica textual fueron tardíos o diferidos.[27] Sin embargo, la situación ha ido cambiando, la siguiente cita de Francisco Rico es sumamente esclarecedora:

> La verdad es que media una enorme distancia entre concebir la edición de textos sólo como fabricación de meros productos para eruditos o como tarea apuntada además a asegurar que una obra artísticamente viva y digna de estima siga cumpliendo en nuestros días el objetivo a que en los suyos la encaminó el autor. La concentración lachmanniana en la primera posibilidad apenas ha dejado espacio a la reflexión sobre la segunda (...) la única en que pueden plantearse con solvencia *todas* las cuestiones de una auténtica ecdótica: es decir, una visión completa y articulada, por más que siempre provisional, reajustable y reajustada caso a caso, del conjunto de operaciones intelectuales y materiales anejas al designio de transvasar un discurso desde un sistema de referencias hasta otro, desde los códigos de una cultura hasta los de otra, y de cuáles son las implicaciones de cada una de tales operaciones para el comprometido e imprescindible equilibrio entre la voluntad del escritor, las singularidades de la obra y las conveniencias de los receptores. (Rico 2004, p.11)[28]

Paralelamente a los desarrollos en la crítica textual de los que he estado hablando en

25 Ver Leonardi 2000-2001 y 2007, entre otros.

26 Proporcionaré a continuación un breve acercamiento a la crítica textual española, ver 3.1. *Investigaciones en el marco de la filología material*.

27Ver, entre otros, Beltrán 2002a (p. 71) y Lucías Megías 1998.

28 Una primera versión del ensayo, en italiano, fue presentada en el seminario «Filologia e critica letteraria» coordinado por Franco Brioschi en 2001.

la introducción y en en este capítulo, en otros ámbitos como el estructuralismo, la semiótica, el formalismo ruso y la narratología se habían llevado a cabo reflexiones en torno a la creación artística, el texto y la autoría. En particular, piénsese en los planteamientos sobre la presunta disolución de la autoría asociada a la crisis del yo, tales como el tópico de la anunciada muerte del autor, junto con las reflexiones sobre el proceso de la escritura por autores como Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, (1968)[29], Michel Foucault o Jacques Derrida.[30] Con respecto a Foucault, cabe mencionar brevemente su tesis de la desaparición del autor como principio ético de la escritura contemporánea. "Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla?" con esta pregunta, resonancia de la voz de Samuel Beckett,[31] se abre la disertación ante los miembros de la *Société francaise de philosophie* en 1969, en la cual Foucault desarrolla su tesis: el autor sólo es una categoría funcional del texto, emblemática de las prácticas discursivas. En cuanto al carácter de la función autor Foucault (1994, p.11) afirma también que:

> Essa non si forma spontaneamente come l'attribuzione di un discorso ad un individuo. È il risultato di un'operazione complessa che costruisce un certo essere ragionevole che chiamiamo autore. Senza dubbio a questo essere ragionevole si cerca di dare uno statuto realista: ci sarebbe nell'individuo, una istanza "profonda," un potere "creatore, un "progetto", che costituirebbe il luogo originario della scrittura. Ma in realtà, ciò che nell'individuo è designato come autore (...) non è che la proiezione, in termini sempre più o meno psicologizzanti, del trattamento che si fa subire ai testi, dei paragoni che si operano, dei tratti che si stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si ammettono o delle esclusioni che si praticano.

La función-autor no se ejerce de una manera universal y constante en todos los discursos. En la civilización occidental, no han sido siempre los mismos textos los que han solicitado recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy

29 Ver Barthes 1994.
30 Ver Derrida 1967.
31 (1994, p. 3).

definimos 'literarios' (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias etc.) eran recibidos, puestos en circulación y valorados sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no ocasionaba dificultades, su antigüedad (verdadera o supuesta), les resultaba una garantía suficiente. Foucault (1994, p. 10-11) subraya que, en el paso del siglo XVII al XVIII, se produjo un quiasmo en la distribución de la función autor, que fue borrada de los textos científicos y adquirida por los literarios, que desde entonces sólo pudieron ser 'aceptados' por los lectores si estaban dotados de ella (de hecho, hoy en día si nos hallamos ante textos anónimos en seguida intentamos individuar el autor).

Poco a poco el cuestionamiento de la misma noción de obra, la teoría de la intertextualidad y de la obra literaria como reescritura y la progresiva preeminencia de la figura del lector – capaz de forjar las múltiples orientaciones del texto – fueron arrastrando la idea fijada del texto único, cerrado y definitivo. Con respecto al texto medieval, marcan un nuevo rumbo en la investigación las reflexiones de Paul Zumthor, el cual introdujo el concepto de *mouvance* como propiedad de toda obra medieval a través de *Essai de poétique médiévale* (1972)[32] [33] y las teorizaciones sucesivas por Cerquiglini en *Eloge de la variante* (1989). En el marco de la estética de la recepción, las teorías de Hans Robert Jauss arrojan una luz nueva sobre el estudio de los géneros medievales oponéndose a la idea del *canon* y del *género* como una clase cerrada con cualidades inmutables e introduciendo conceptos como el del *horizonte de expectativas:* la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y que orientan su lectura. (Jauss 1967 p. 61 y ss. y Jauss 1975 p. 76 y ss. citado González Martínez 1999 p. 139) Jauss destaca de esta forma la distancia hermenéutica entre presente y pasado: “cada época interpreta la

32 "l'abondance des variantes que comporte la tradition manuscrite de toute oeuvre médiévale tient á l'imprécision des moyens de transmission, complication et techniques de reproduction mécanique, […] mais ces conditions même en purent que retarder la formation d l'idée moderne d' 'oeuvre" (Zumthor 1972, p. 71).

33 Zumthor destaca asimismo la importancia de la oralidad en la transmisión de la literatura medieval (veánse Zumthor 1970 y 1972).

realidad de la manera que su sistema de valores sociales, estéticos e historicos le permite, cada período presenta soluciones que sustituyen formas obsoletas de entender la realidad, el arte, la historia (…)".[34] A partir de las teorizaciones de H. R. Jauss sobre la historia literaria, esta viene a ser "un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor"[35] Esto es, los críticos deben también apuntar a la revisión crítica de los procesos de periodización y canonización existentes – y de sus resultados.

Dentro del campo teórico de la semiótica, considero pertinente subrayar asimismo una inovación como el concepto de *diasistema* ideado por Cesare Segre en 1976, el cual, según su propio autor, es el producto del ósmosis de la semiótica y la filología.[36] Segre retomó el término acuñado por el dialectólogo Uriel Weinreich e introdujo asi en la crítica textual una nueva idea de texto como conjunto de rasgos, una unidad superior, que resulta del contacto entre dos sistemas língüísticos: el del autor y el del copista/los copistas, que se van superponiendo a lo largo del proceso de copiatura. El concepto ha sido ilustrado también por Castillo Lluch (2006, p. 498) en su trabajo sobre el papel de los copistas y los editores en los textos medievales[37]:

> Durante el espacio de tiempo que separa la redacción original de la fecha de copia se van superponiendo capas lingüísticas, que conforman lo que Cesare Segre bautizó como diasistema (...) El diasistema es una mezcla linguistica, del sistema del autor y de rasgos del sistema del copista o de los copistas.

34 Extracto de la reseña a *The Aesthetics of Reception* por Grisel Pujalá. Ver Pujalá 1993, pp. 353.
35 Trabajo original de 1967, p. 168 (trad. esp. Jauss 1976).
36 (Entrevista a Cesare Segre de 2008, ver Antonelli 2012, p. 19).
37 Veáse Castillo Lluch 2006.

2. La poesía cortesana castellana

La lírica cortesana en castellano se fija por escrito a partir del siglo XV, cuando tienen lugar el desplazamiento del centro de la lírica peninsular hacia Castilla y el paso definitivo del gallegoportugués al castellano como lengua poética. Este periódo de transición está testimoniado por el *Cancionero de Baena*, que aún cuenta con autores que versifican en gallegoportugués. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, p. 58) De acuerdo con Alvar (1991, p. 469), la escuela poética gallego-portuguesa acaba simbólicamente en 1350. Otro momento clave para la poesía cancioneril es 1430,[38] fecha que marca el límite establecido para la elaboración del *Cancionero de Baena* y el comienzo del período histórico y plenamente documentado de la lírica cortesana castellana. Durante este período, los autores que no son castellanos abandonan progresivamente su lengua en favor de la castellana y, al mismo tiempo, los de Castilla que suelen componer en gallego-portugués van disminuyendo. (Alvar 2006, p.67)

A partir de este momento, se difunde una poesía escrita en castellano que se conserva en colecciones reunidas en los siglos XV y XVI, denomidas *cancioneros*, definición que acaba imponéndose, a pesar de su ambiguedad con respecto al contenido poético de las colecciones. Esta moda literaria perdura hasta 1564, año en que se publica el primer cancionero compuesto exclusivamente por obras contemporáneas. En el abanico cronológico que va desde mediados del siglo XV hasta dicha fecha se reunen al menos 200 cancioneros manuscritos, que abarcan más de 800 poetas y 7000 obras. (Alvar 2006, p. 67-68)

Fundamentales para el desarrollo de la lírica culta en castellano son, por un lado, la adaptación del humanismo a la tradición cultural castellana[39] y, por otro, la difusión de

38 En Alvar 2006, el autor vuelve a destacar la importancia de estas fechas símbolicas: la de 1350, cuando Alfonso XI de Castilla recibió como legado un "livro de cançoes" por su tío Don Pedro, conde de Barcelos, quien se puede considerar el último grande mecenas portugueses de la época, trovador y recopilador de ese importante cancionero perdido (Corral Díaz 2005, p. 544) y la de 1430, punto de llegada de ese proceso de transición (Alvar 2006, p. 67).

39 Con respecto a la asimilación de la cultura clásica a través de versiones castellanas de los textos, piénsese por ejemplo en la labor del marqués de Santillana, que a raíz de su limitado

conceptos como el del amor cortés, procedente originariamente del sudoeste de Francia y por aquel entonces ya encorporado en el resto de Europa, que los poetas castellanos heredan, sin duda, por la tradición lírica gallegoportugués (Beltrán 2002a, p.45)[40] y, asimismo, el influjo de la literatura italiana, fomentado también por la inclinación aragonesa hacia Italia con Alfonso V en el reino de Nápoles desde 1420 y el distanciamiento entre Castilla y Portugal después de la derrota de Aljubarrota en 1385[41] (piénsese, por ejemplo, en el hecho de que dos poetas de lo más representativos tales como Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y Juan de Mena fueron cultivadores de la poesía alegórico-dantesca).

Una periodización intuitiva de la poesía del siglo XV, realizada a partir de los datos obtenibles de cancioneros como el de *Baena*,[42] permite relacionar los poetas con las distintas cortes en que operaron. Los poetas comúnmente considerados de mayor relieve, tales como el marqués de Santillana y Juan de Mena, formaron parte de de la corte de Juan II de Castilla (1405-1454); Jorge Manrique, en cambio, fue activo en la de Enrique IV (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, pp. 60-61). La corte no sólo constituía un centro de creación literaria por sus propios poetas, sino también un lugar donde los autores procedientes a veces de cortes señoríales adversas conjuntaban sus experiencias. Según Alvar (2006, p.69), por la época en que la poesía de Cancionero florece al mismo tiempo se van desarrollando otras formas narrativas como los libros de caballerías y la novela sentimental, que constituyen tres expresiones distintas de la respuesta de la aristocracia a la crisis de sus valores. Es entre los años 30 y los 60 del siglo XV cuando la poesía de cancionero vive su período de máximo esplendor y

---

conocimiento del latín, se convierte en promotor de traducciones al castellano de las obras de Virgilio, Ovidio, Séneca. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007 p. 45) Sobre el asunto ver Cátedra 1996, entre otros.

40 Sobre la influencia de la lírica gallego-portuguesa en la castellana ver, entre otros trabajos, Beltrán 2002a y 2007 en que el autor destaca las relaciones entre las dos manifestaciones poéticas y el magisterio de una escuela, hace poco, impropiamente excluida de la historias de la literatura española.

41 Alvar 2006 (p. 69).

42 El cancionero fue compilado por el funcionario Juan Alfonso de Baena, letrado al servicio de Juan II de Castilla, gran aficionado a la poesía y poeta él mismo.

creatividad: el reinado de Juan II (de la Casa de los Trastámara) es el que abarca el periodo del apogeo.[43] (Beltrán 2002a, p.22-23) No obstante, las raíces de los cancioneros castellanos se hundan medio siglo más, hasta 1360, fecha en que ya estaban activos los poetas mas antiguos contenidos en el *Cancionero de Baena.* Con respecto a los límites finales del fenómeno, se puede afirmar que la escuela sigue viva y pujante, si bien con contaminaciones petrarquistas superficiales, hasta mediados del siglo XVI. (Beltran 2011, p.409) Carlos Alvar al respecto cita al cisterciense Cristóbal de Castillejo, quien a principios del siglo XVI se quejaba de un grupo "que ha renegado de la fe/ de las trovas castellanas,/ y tras las italianas/ se pierden, diciendo que/ son más ricas y lozanas".[44]

Por lo que concierne a las temáticas y al estilo de la lírica cortesana, cabe señalar que, a pesar de la predominancia del tema del amor cortés (sobre todo en la segunda mitad del siglo XV), ella está caracterizada por una fuerte variedad temática. Como ha argumentado Vicenç Beltrán en su trabajo *De la sublimitat cortesa a l'efusió llibertina. L'altra cara de la Fin'amor,*[45] la poesía burlesca, satírica y erótica (e incluso pornográfica)[46] tienen sus orígenes casi en los comienzos de la lírica románica y alcanzan una buena difusión en las postrimerías de la Edad Media y durante el Siglo de Oro.[47] Estas expresiones poéticas tan distintas asimismo tienen cabida en los Cancioneros.

La variedad es también genérica (entre los géneros cultivados figuran la cantiga, la

43 Según Pérez Bosch (2009, p. 68), "el fomento y crisis moral de la clase ociosa, unida a los acontecimientos históricos que anuncian un cambio en la estructura social peninsular durante esta etapa (rey como mesías, privilegios económicos para los numerosos miembros de la corte, riqueza y educación como nuevos valores, agitación social y luchas de poder...) se convertirán en excelente caldo de cultivo para un nuevo capítulo en la historia social y literaria castellana: el triunfo de la lírica culta, que alcanzaría su etata dorada en tiempo de Juan II de Castilla (1406-1454) y viviría su última etapa de esplendor durante la época de los Reyes Católicos (1474-1516).

44 Alvar (2006 p. 71).

45 Ver Beltrán 2003c.

46 Sobre el asunto ver Alonso1996, quien propone una lectura obscena de algunas composiciones que ocultarían significados sexuales y cómicos bajo la apariencia de lírica amorosa. Asimismo, ver Moreno 2005, p. 105.

47 Rubio Árquez 2014, p. 359.

canción, la serranilla, el dezir, la esparza y, desde la segunda mitad del siglo, la glosa, entre otros). (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007 p. 59) El lenguaje estaba caracterizado en la lírica cortés de estilo elevado de las canciones y de las coplas amorosas[48] por el virtuosismo basado en el despliegue de un repertorio muy amplio de figuras métricas y en el conceptismo; mientras que, por ejemplo, en la lírica de la poesía moral, la de los dezires predominan el estilo erudito y los cultismos; finalmente, el estilo bajo de la sátira pertenece a géneros de origen popular, como el romance y la canción tradicional. (Beltrán 2002a, p.44)

La lírica cancioneril tuvo sus vías de difusión en los pliegos sueltos, que han sido estudiados minuciosamente por Rodríguez-Moñino 1970; en los códices manuscritos y después de la difusión de la imprenta, en los códices impresos. Tras la creación de los talleres en España,[49] la lírica cancioneril contó con seis ediciones del *Cancionero de Juan del Encina* (entre 1496 y 1516) y cuatro del *Cancionero general* (entre 1511 y 1520), que testimonian el éxito de los dos. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, p.49-51) La auténtica recuperación de los textos medievales se inició desde finales del siglo XVIII con la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* por Tomás Antonio Sánchez.[50] A lo largo del siglo XIX hubo varios intentos ya que "una de las principales tareas que se impuso la erudición dieciochesca fue la búsqueda de manuscritos en bibliotecas y archivos como forma de acceder a la documentación auténtica" (Campa, 2006: 21). Sin embargo, todos los intentos de recoger y publicar de una forma sistemática la lírica cortesana cancioneril en castellano fracasaron.[51]

48 Veáse al respecto Beltrán 1990.

49 Después de la introdución de la imprenta de tipos móviles, que llegó a España alrededor de veinte años después de su invención, a mediados del siglo XV, el país experimentó la creación de los primeros talleres, como los de Segovia, Valencia, Barcelona y Sevilla. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, p. 50) Sin embargo, a pesar de su temprana incorporación en el país, la España de comienzos del siglo XVI no contaba con una industria de la imprenta potente (baste con comparar los treinta talleres presentes en todo el país con los de la sóla ciudad de Venecia que alcazaban los ciento cincuenta) y, a final de siglo, la situación de atraso con respecto a los demás países permanecía. España fue, por lo tanto, un país importador de libros (Santander Rodríguez 1994 citado por Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007, p. 85).

50 Sánchez 1779-90.

51 Para un descripción de los intentos públicos y privados de recoger y publicar la poesía de

Para una catalogación sistemática del corpus se tuvo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando se publicó el catálogo de Brian Dutton (Dutton 1982).[52]

Cancionero del siglo XV veánse Parrilla García (1996, p. 517), presente también en *Reseñas* y Marín Pina 1990 (p. 162).

52Al respecto, ver 2.1.

2.1. La recepción crítica

Por lo general, el estudio de la poesía tradicional y popular ha sido siempre relegado a un segundo plano por varios motivos, en particular, el hecho de que, desde el siglo decimonónico, los trabajos de investigación sobre este tema han seguido las huellas de don Ramón Menéndez Pidal y su escuela. Según Beltrán (2004, p. 65) sólo en lo que respecta a la épica, los estudios teóricos en el ámbito de la Filología Hispánica han experimentado recientemente cierta variedad (piénsese, por ejemplo, en los debates sobre la autoría y las fuentes entre tradicionalistas, individualistas y oralistas).[53]

Con respecto a la lírica cancioneril, el fenómeno literario en que está centrado el presente trabajo, dos hechos fundamentales han caracterizado su estudio:[54] el hecho de que sólo los cancioneros publicados solían constituir objeto de estudios profundizados y, sobre todo, la evalución que se daba de ellos estaba basada en el canon literario asentado en la herencia de las ideas de la escuela filológica de Marcelino Menéndez Pelayo[55] y Ramón Menéndez Pidal, los cuales – con cierta falta de perspectiva histórica– juzgaban la poesía de *Cancionero* desde una perspectiva estética propia de la Edad Moderna[56 y] apenas apreciaban motivos de interés en ella. De acuerdo con Julian Weiss (Weiss 1998, p.3), la lírica fue tachada de ser 'insincera', una expresión de artificialidad en contraste con la poesía humanista a ella sucesiva.[57] Dichas distorsiones ocasionaron el rechazo y, por consiguiente, el olvido de este capítulo de la poesía castellana por parte de los hispanistas hasta la segunda mitad del siglo XX. Weiss 1998,

53Sobre este tema consúltese Beltrán 2004, entre otros.

54 De acuerdo con estudiosos como Carlos Alvar (Alvar 1991 p.469), Vicente Beltrán (Beltrán 2002, pp. 9 -11) y Joaquín González Cuenca (González Cuenca 2004, pp.19-21).

55 Veáse al respecto Whinnom 1981, pp. 9 y ss. (citado por Alvar 1991, p.469).

56 De acuerdo con Beltrán (2002, p.10-11): los intelectuales españoles del siglo XIX estabán ocupados en la búsqueda de las raíces del ser de España. Piénsese en la polémica entre Américo Castro y Claudio Sánchez-Albornoz y los respectivos discípulos, cuyas posturas antitéticas coinciden, sin embargo, en negar la existencia de una verdadera lírica tradicional española y, señaladamente, a no incluir la lírica galaico-portuguesa.

57 Al respecto ver también Beltrán 2013.

más bien, concibe de esta forma la posición de la crítica ante los *cancionero*:

> The history of cancionero studies is a measure of our evolving notions of 'literature' and "culture," since much of the interpretative criticism has been designed to vindicate or deny its status as 'art.' It would hardly be appropriate to say that cancionero verse has been neglected (...) its unconmfortable yet necessary presence looms large in modern literary historiography, as "traditional" in its alterity as the Traditional Lyric has been in its easy canonicity. (Weiss 1998, p.3)

De acuerdo con E. Michael Gerli,[58] después de los intentos del crítico norteamericano Otis H. Green (Green 1949) y del francés Pierre Le Gentil (Le Gentil 1952-1953), la revaloración de la poesía cancioneril ha sido una iniciativa principalmente extranjera y relativamente reciente. (Gerli 1994, p.27-28) Victoriano Roncero en su Introducción a *La poesía cancioneril del siglo xv: Antología y estudio* (Dutton y Roncero 2004, p.7) coincide fundamentalmente con E. Michael Gerli en elegir los estudiosos artífices de la recuperación: inicialmente los británicos Keith Whinnom y Brian Dutton (los primeros estudiosos en revalorizar con su labor la lírica de cancionero, ya desde finales de los años sesenta), sucesivamente, en ámbito español: Pedro Cátedra, Vicenç Beltrán, Joaquín González Cuenca, Ángel Gómez Moreno y Salvador Miguel Nicasio; finalmente, en ambito internacional: Alan Deyermond, Dorothy Sherman Severin y Michel Garcia.

Con respecto a Keith Whinnom, éste fue publicando una serie de estudios clave,[59] cuyo objetivo era el de poner de manifiesto su valor literario y, al mismo tiempo, analizar los motivos que habían impulsado a la crítica a asignarle un papel secundario en la historia de la literatura española.

Brian Dutton, figura insigne del medievalismo hispánico, cuya labor fue orientada principalmente hacia los campos de investigación de la poesía cancioneril y Gonzalo de

58 (Gerli 1994, p.28).
59 Consúltense, por ejemplo, Whinnom 1968-1969 y Whinnom 1981.

Berceo[60] es una figura imprescindible para cualquier estudioso que aborde la lírica cancioneril por su monumental proyecto de catalogación del corpus.[61] En palabras de Romero Tobar (1996, p. 561), "la búsqueda más completa de poemas en cancioneros manuscritos o impresos del siglo XV y de los veinte primeros años del XVI se ha traducido en la recopilación de un impresionante corpus a partir del cual ya se puede hacer con seguridad la historia externa y el análisis definitivo de la modalidad literaria denominada poesía de cancionero."

Como se acaba de recorda, la situación empezó a cambiar con el paso de los años 60 a los 70,[62] a raíz del cambio de orientación que supusieron nuevos enfoques lingüísticos y literarios, como el formalismo y el estructuralismo. Al mismo tiempo, tuvo lugar una revaluación de la concepción del amor cortés, lo cual permitió superar los antiguos prejuicios acerca de la lírica cancioneril (Beltrán 2002a, p.10), que,A lo largo del siglo XX, los nuevo circulos de trabajo, como la Ecdótica y la Hermenéutica, tendieron el puente de unión con la inteligentzia decimonónica posibilitando de esta forma la rehabilitación de la poesía cortés, cuyo pilar ha sido, de acuerdo con González Cuenca y aparte del ya citado Brian Dutton, Antonio Rodríguez-Moñino,[63] del cual cabe destacar la publicación en 1958 de una edición facsimilar del *Cancionero General* con introducción; su discurso al ingresar en 1968 a la Rae, titulado significativamente *Poesía y Cancioneros (siglo XVI);*[64] su trabajo de 1970 sobre los pliegos sueltos, que tanto peso tuvieron en la transmision de la lírica cortés y en su recepción moderna. Como destaca Puerto Moro (2006, p. 704), la relegación de la literatura de pliegos sueltos y de cordel fue denunciada por Rodríguez-Moñino, quien fue el pioniero de su

60 Entre los numerosos estudios dedicados al poeta desde 1960 y 1992 figura la edición crítica en seis volúmenes de su obra completa.

61 Consúltense Dutton 1978, bosquejo de su proyectado catálogo-índice, que saldría en 1982 (Dutton 1982a), pieza fundamental para los medievalistas de ámbito hispánico, una catalogación de casi todo el conjunto de la lírica de los cancioneros.y, por último, Dutton 1990-1991, edición semidiplomática de gran parte de los contenidos del repertorio de 1982.

62 (Alvar 1991, p.469 y Weiss p.1).

63 Ver González Cuenca 2004 (p. 21).

64 Ver Rodríguez Moñino 2012 (pp. 83-198).

estudio en las letras hispánica.[65]

Finalmente, con respecto a su aportación cabe mencionar el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*,[66] nueva versión del diccionario, publicado póstumo en 1997, al que sigue cada año un suplemento por los mismo.

A pesar de la parcial superación del descrédito que sufría la lírica cancioneril el En su introducción a la obra *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, actas del congreso llevado a cabo en 1998 en Estados Unidos (del que lleva el mismo título), Julian Weiss observa que un congreso dedicado exclusivamente a la lírica cancioneril en castellano constituía algo novedoso.[67] Otro señal de la rehabilitación ha sido en 2003 la constitución de la asociación *Convivio*, cuya finalidad es el estudio de la poesía de cancioneros y la lírica medieval europea en una óptica comparativa. Asimismo, cabe destacar la publicación del *Diccionario filológico de literatura medieval española* por Carlos Alvar y Lucía Megías (2002), la nueva edición del *Cancionero general* por González Cuenca (2004)[68] y, finalmente, la grande serie de ensayos *Tipología y Génesis* por Vicenç Beltrán sobre la poesía medieval y los cancioneros.[69]

65Ver Rodríguez-Moñino 1965 y 1970.
66 Ver Rodríguez Moñino 1997.
67 (Weiss 1998, p.1).
68 Las ediciones completas anteriores habían sido la de José Antonio Belenchena para la Sociedad de Bibliófilos Españoles en 1882 (que sólo incluía las poesías añadidas en las ediciones del *Cancionero General* en 1527, 1540 y 1557) y la ya citada edición facsímil de Rodríguez-Moñino de 1958 (Perea Rodríguez 2003 p. 229).
69 Véase el apartado *Reseñas*.

2.2. Sobre la definición de cancionero

Durante décadas, los medievalistas han estado elaborando definiciones del término cancionero. El uso del nombre, que está atestiguado desde la Baja Edad Media, seguramente procede del período trovadoresco, cuando el género de la canción era el más cultivado y el más representativo de la escuela. Los cancioneros constituyeron así el principal instrumento de transmision y difusión de la poesía durante todo el Antiguo Régimen, a pesar de que, tampoco los *cancioneros* en sentido estricto, están exento de contaminaciones (a menudo los copistas insertan materiales ajenos procedientes de otros códices o epístolas). (Beltrán 2002b, p. 1403).

El significado del término, por lo tanto, siempre ha resultado problemático ya que, según la perspectiva que cada estudioso adopte y de acuerdo con la finalidad de los trabajos, éste puede abarcar tanto compilaciones que recogen los poemas de un sólo autor, como la combinación de prosa y lírica por distintos autores – que difieren formalmente o temáticamente.[70] Tal como lo señala Beltrán (2002b, p. 1403), el término *cancionero* es doblemente equívoco ya que no todas las composiciones contenidas en ellos son canciones[71] y porque se puede utilizar para cualquier fuente de poesía cortesana. Blay Manzanera 2000 coincide con Beltrán 2002b y señala que no siempre el término es adecuado para el objeto de estudio.[72] Ciertos estudiosos, en cambio, han adoptado definiciones muy amplias. Por ejemplo, Beltrán (2006, p. 196) cita el trabajo de catalogación de cancioneros provenzales por Jeanroy 1916; Dutton (1982a), como ya se ha señalado, se limita a hablar de 'fuentes manuscritas'. (Raíndo Dávila 1995, p. 97). Al respecto, Alvar (1991, p. 471) observa que, según su contabilización, de los testimonios manuscritos catalogados por Dutton 1982a sólo sesenta pueden ser

70 Alvar (1991 pp. 471-472) citado por Raíndo Dávila (1995, p. 96). Consúltese al respecto Beltrán 2006, presente también en *Reseñas*.

71 Para una definición del género de la canción a lo largo de las distintas épocas ver Severin 1994 citada por Beltrán 2002b (p. 1043).

72 "Manejo el concepto de cancionero, aunque soy consciente de su inadecuación con respecto a determinadas misceláneas" (Blay Manzanera 2000, p. 48).

considerados propiamente cancioneros. En el trabajo de Galvez (2012, p.2) el término adoptado, *songbook*, se refiere a las antologías de lírica pluriautoriales o anónimas que sean contenidas bien en códices manuscritos, o bien en volúmenes (formados por hojas de pergamino unidas), en que sea evidente una voluntad en el proceso de selección y organización de los componimientos con tal de constituir una colección única. No obstante, la autora observa que los cancioneros se difunden también en antologías en las que sólo ocupan unos folio dentro del volumen. Quizá la definición más adecuada sea ésta por Beltrán (2002b, p. 1043): "siguiendo un uso largamente consolidado podemos 'cancionero' cualquier volumen que contenga mayoritariamente poesía, en especial si va destinado a un público cortesano y refleja sus intereses"[73]

En un estudio más reciente, Beltrán (2006, p. 193) vuelve sobre la cuestión con tal de destacar una vez más la problematicidad de la terminología y la incertidumbre de los estudiosos acerca de la naturaleza del objeto de estudio y de las condiciones que debe reunir. La definición *cancionero* excluye volúmenes misceláneos muy importantes para la transmisión de ciertas escuelas poéticas, donde el contenido poético oscila entre uno o más grupos de composiciones, que pueden estar organizados en secciones o desperdigados entre otras anotaciones, volúmenes que sin duda no caben en una definición tradicional de cancionero. Asimismo, queda fuera de la definición muchas otras colecciones de poesía: los llamados manuscritos de "Poetas varios", producidos por aficionados por acumulación. Sea cual sea el concepto de cancionero, concluye Beltrán, las investigaciones no pueden quedar limitada a sus márgenes, ningún eslabón de la interminable cadena de transmisión textual de la lírica medieval puede ser dejado al lado. [74]

---

73 Sobre la cuestión teórica de establecer qué abarca la definición es imprescindible el trabajo *'Cancionero': un género mal nombrado* de 1994 por Dorothy Severin. Asimismo, sigue fundamental C*ancioneros manuscritos del Prerrenacimiento* por González Cuenca (1978).

74 En Beltrán (2006, pp.197-198), el autor propone una terminología complementaria a la de cancionero, como la introducción del término 'cartapacio'. Consúltese el apartado *Reseñas*.
Otra obra importante para abordar el objeto-cancionero es Beltrán 2011, veáse la entrada en *Reseñas*.

2.3. El corpus

Las siglas y números de catalogación de los cancioneros que siguen a continuación se refieren a las proporcionadas por Brian Dutton.[75] Entre los más destacados figuran:

1. el ya citado *Cancionero de Baena*, (PN1) ms. cuyo núcleo originario ha sido datado por A. Blecua c. 1430, aunque la copia conservada, con adiciones, debió realizarse en 1465;[76]

2. el *Cancionero de Stúñiga* (MN54), ms. compuesto entre 1460 y 1463[77];

3. el *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. compuesto entre 1438 y 1444[78]

4. el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2)[79]

5. el *Cancionero general* (la primera edición se conoce como 11CG),[80] publicado en Valencia en 1511 por Hernando del Castillo.[81] [82] El cancionero cuenta con una edición facsímilar por Rodríguez-Moñino (1958), con una introducción a su cuidado y una edición por González Cuenca (2004).

6. *Cancionero de Gómez Manrique* (MP3), ms. compuesto c. 1475;

7. *Cancionero musical de Palacio* (MP4), ms. cuyo núcleo primitivo debió copiarse

---

75 De acuerdo con Dutton 1982a.

76 Ver Blecua 1979, pp. 229-66.

77 Reflejo de la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo. Para una breve descripción codicológica ver Beltrán 2006 (p. 215-216), quien ofrece también una lista de los mejores estudios y ediciones acerca del cancionero.

78 El Cancionero contiene textos vinculados a las corte de Juan II de Castilla y Alfonso V de Aragón.

79 Recopilado en la corte de Navarra, alrededor de 1465.

80 *Cancionero General de muchas y diversas obras de todos i de los más principales trovadores de España en lengua castellana...copilado y maravillosamente ordenado por H. del Castillo*, en adelante será citado como 11CG. La segunda edición de 1514 corresponde a la sigla 14CG.

81 Sobre 11CG ver la reseña *Beltrán 1992.* De acuerdo con el estudioso el cancionero se puede considerar como el más voluminosos y divulgado de los cancioneros castellanos. (Beltrán 2004, p.71)

82 En torno a las relaciones entre 11CG y otros manuscritos, consúltense: Moreno 1997 y Beltrán 2010 en *Reseñas.* Ver también Zinato 2012.

c. 1498, aunque hubo sucesivas incorporaciones hasta 1520;

Debido a la ingente producción literaria de la que se acaba de tratar, el corpus no es homogéneo y se ve influenciado por los cambios de gustos poéticos y sensibilidad. Como observa Alvar (1991, p. 471), el corpus de la lírica cancioneril ha sido objeto de varios intentos de clasificación a lo largo del siglo XX. Según la contabilización propuesta en 1982 por Brian Dutton en su *Catálogo-Índice* (que cataloga los testimonios precedentes al año 1520), el corpus alcanza el número de 190 fuentes manuscritas y 221 impresos.[83] Sin embargo, Alvar observa que de las 190 fuentes catalogadas por Dutton sólo sesenta pueden ser consideradas como *cancioneros*. Cabe subrayar que el número de poetas contabilizados por Dutton y Cuenca 1982 alcanza los 815 autores.

Otra forma de clasificar el corpus ha sido hacerlo atendiendo a los centros de producción, con respecto a las cortes, Alvar 2006 establece los siguientes núcelos de actividad:

- el entorno de Juan II (hasta 1440), vinculado a cancioneros como el ya citado SA7, que dio lugar a producciones similares en los demás centros;
- la corte de Navarra con LB2;
- la corte de Aragón con ME1, el arquetipo de los cancioneros napolitanos, MN54, RC1, VM1;
- la corte aragonés de Fernando de Antequera-su hijo, Alfonso V (casado con María, hermana de Juan II de Castilla);
- la corte de Nápoles que estableció éste último (casi hasta mediados del siglo XV);
- la corte de los reyes católicos, cuyos poetas dan lugar a un cancionero importante, que se refleja en LB1 y 11CG.

83 Al respecto Beltrán (2002, p. 471) observa que no siempre hay coherencia en la forma de contabilizar los textos que forman parte de otras obras y que, además, habría que deducir los refranes y citas poéticas.

3. Investigaciones en el marco de la filología material

Al fin de ir trazando una trayectoria de la recepción de la *filologia materiale* entre los hispanistas, comenzaré refiriéndome a dos trabajos por Lucía Megías, coautor del *Diccionario filológico de literatura medieval española,*[84] su ensayo sobre la recepción de Boccaccio en España,[85] en el que nos ofrece reflexiones muy interesantes sobre asuntos como el objeto-libro, el proceso de lectura (en concreto, el de 'lectura coetánea') y, asimismo, su reseña crítica *Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española.*[86] Con respecto al primer ensayo, cabe destacar que en ello Lucía Megías (2002, p. 415) se centra en el objeto-libro para señalar una vez más que los procesos de lectura y recepción no consisten sólo en descifrar los signos e individuar significados, fuentes y relaciones, sino que también abarcan los elementos físicos que posibilitan la existencia y la difusión del texto. Del análisis de las características de los códices (la calidad del papel o pergamino, la forma de las letras, las eventuales miniaturas, las tintas) se desprenden datos sobre "cómo un texto determinado ha sido 'leído' e 'interpretado' en su devenir histórico") y, asismismo, sobre las transformaciones experimentadas por el texto en su proceso de adaptación a los nuevos ámbitos de difusión. Los objetivos expresados a continuación son los mismo que habían guíado los filólogos italianos en sus reflexiones y el autor cita directamente a Aurelio Roncaglia[87] y el concepto de diasistema por Cesare Segre[88]:

> La crítica textual, desde la eficaz crítica que hizo Bédier (1928), a principios del siglo XX, contra la triunfante concepción mecanicista que se había impuesto en suelo europeo a la hora de editar textos en lengua romance, ha ido prestando cada vez más atención a los aspectos externos para intentar comprender y rescatar la historia particular de cada texto que se edita. La

84 Ver Alvar y Lucía Megías 2002.
85 Lucía Megías 2002.
86 Lucía Megías 1998.
87 Roncaglia 1975.
88Consúltse el apartado *El marco teórico de la 'filología material'. Algunos planteamientos teóricos-metodológicos.*

> finalidad no deja de ser la misma: «la de restituir el texto a su forma genuina, eliminando todas las alteraciones que pueda haber sufrido en su transmisión del autor a nosotros», en palabras del profesor Roncaglia (1975: 25-26) (...) puede afirmarse que la «historia» (la *variance*, si se prefiere) forma parte de la crítica textual: fuente esencial para comprender el «texto» es también el «códice» que lo ha transmitido. (Lucía Megías 2002, pp. 415-416)

Sobre el concepto de libro destaca que es un conjunto de 'texto' y elementos externos, cuyo análisis no se agota en los tradicionales acercamientos de la crítica textual, centrados en la relación entre el texto y su autor/sus enmendadores, sino que también puede darse con otros enfoques, estudiando la relación entre el texto y su receptor/ámbitos de recepción: hay que acercarse a los testimonios tomando en cuenta sus dos caras, la del determinado *texto* que transmiten (con los cambios que éste ha experimentado respecto al original, que constituyen la *mouvance* o *diasistema*) y la del objeto-físico/canal de difusión, en cierta medida independiente al *texto*, con que el *texto* cobra vida. Ambas caras, también cuando los testimonios sean impresos, merecen ser estudiadas.

Finalmente, quiero sintetizar la teoría de la 'lectura coetánea' formulada por Lucía Megías 2002 con el fin de sistematiza los datos de la '*variance externa*' de los códices. El autor, modificando parcialmente su modelo de 1999,[89] concreta ahora tre niveles de análisis diferentes, que coinciden perfectamente con lo propuesto por la escuela italiana.

El primer nivel de análisis "*del texto al códice*" consiste en la génesis y difusión de un texto, su actualización en una copia determinada, este nivel abarca aspectos como la relación entre el formato y el tipo de texto, el tipo de letra, el folio inicial o la portada, los paratextos (un conjunto de elementos, como prólogos, rubrícas, ordinatio, incipit, cabeceras, tablas e índices esenciales en el paso del texto al libro pero también susceptibles de ser modificados, siendo adaptados a los distintos contextos de producción literarias y discursos ideológicos a lo largo del proceso de difusión textual),

89 Lucía Megías 1999 Queda fuera el nivel '*de la idea al texto*', que como observa el propio Lucía Megías pertenece más bien a una fase pre-textual de la crítica del texto (que no guarda por lo tanto relaciones con su transmisión).

la iconografía (las miniaturas, los grabados, la relación entre el texto e imagen o su estudio arqueológico) y, por último, el concepto de *compilación*: los demás *textos*, o discursos ideologicos con que se transmite el texto también inciden en su significado.

Los demás niveles de análisis: "*del códice a la obra*" y "*de la obra a un nuevo texto*" conciernen respectivamente la segunda fase, en la que el objeto-texto se convierte en un objeto histórico (el estudio de los *marginalias* y de los circuitos de difusión: las bibliotecas, los inventarios, los poseedores del libro) y, por último, el nivel de estudio de la fáse en que el *texto* contribuye a la creación de otras obras, o bien a través del proceso de la traducción, o bien por imitación[90] u originando críticas y experimentando censuras, en concreto, el desajuste entre la fortuna literaria de un texto y la crítica del "discurso ideológico" del que es portador.

El segundo trabajo por Lucía Megías en que me detengo es el artículo «Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española» de Lucía Megías, aparecido en *Revista de poética medieval* en 1998, por parecerme útil en esta bibliografía sobre la crítica textual en el ámbito hispánico, ya que en ello se sintetizan las tendencias presentes en la Filología Española contemporánea en comparación con la 'nueva filologia' italiana y, asimismo, porque se hace referencia directa a la lírica de *cancionero*. Con motivo de la publicación de Pérez Priego en 1997, Lucía Megías nos proporciona el análisis de los diferentes manuales o estudios teóricos publicados en España desde el fundamental *Manual de crítica textual* por Blecua en 1983; los demás manuales en que se funda su análisis son *Crítica textual. Edición de textos* por Elisa Ruiz de 1985 (=Ruiz 1985) e *Introducción a la edición de textos medievales castellanos* (1992) por Fradeja (=Fradejas Rueda 1992).[91] [92] Sin detenerme en el análisis del

90 A este respecto, el autor habla de posible imitación de un texto (en su sentido más amplio, que abarca también a las representaciones figurativas, por ejemplo) completo, de fragmentos o de "aspectos" del texto. Cabría mencionar conceptos como los de "interdiscorsività" por Cesare Segre o el concepto, complementar, de intertextualidad.

91 Como el mismo Lucía Megías afirma, quedan fuera de su análisis trabajos importantes, tales como los de Blecua (1991) y Sánchez-Prieto Borja 1996 (con respecto al ámbito medieval).

92 Todos lo autores elegidos operan según un enfoque neolachmanniano. De acuerdo con el autor, los manuales Ruiz 1985 y Fradejas Ruedas 1992 han de considerarse parciales, mientras

artículo, quiero ahora destacar los punto más significativos para el presente trabajo.

El objetivo de Lucía Megías es sobre todo el de analizar los principios teóricos de la Filología Española comparándola con la italiana para hacer hincapié en las nuevas aportaciones metodológicas, en su parecer, todavía "parcialmente inesploradas", y, asimismo, constatar la recepción sólo parcial de los principios ecdóticos tradicionales en España (hasta cuestionar su difusión en el país). Además del antiguo atraso científico propio de España, que "supuso el desconocimiento de los pasos primerizos de esta ciencia" (la edición de textos),[93] los argumentos adelantados son el anclaje de la escuela española en conceptos como el de "tradicionalidad" y la concepción del texto español como entidad que "vive en variantes" y tiene "vida latente" (rasgos que se suponen peculiares). Lucía Megías asenta sus observaciones en los planteamientos previos de estudiosos como Blanca Periñán.[94] Sobre el peso de los conceptos que acabo de mencionar el estudiosos afirma que:

> desde la Escuela de Filología Española con don Ramón Ménendez Pidal a la cabeza y seguido de cerca por Américo Castro, han tenido a la hora de caracterizar nuestra literatura, y, en consecuencia, la ausencia de intentar acercar las técnicas de la crítica textual -experimentadas en otros ámbitos- a la particular naturaleza y transmisión peculiar de los textos castellanos, con la finalidad de extraer las estupendas lecciones -tanto teóricas como prácticas- con que la filología italiana nos ha sorprendido durante este siglo. (Lucía Megías 1998, p. 117)

Entre los presupuesto teórico de los que carece la escuela filológica española figura el estudio profundizado de la transmisión textual antes de interpretar una obra y entre los italianos citados Gianfranco Contini y Aurelio Roncaglia, con respecto a éste destaca

---

que los por Blecua y Pérez Priego más complejos y sistématicos. (p.153) En concreto, Blecua 1983 supone un punto de referencia imprescindible para abordar la recepción del método neolachmanniano en España.

93 Al respecto, Lucía Megías observa que *«La crítica filológica de los textos»* por Américo Castro (Castro 1924) había sido uno de los pocos textos teóricos que la Escuela Filológica Española dedicara a la edición de textos. (Lucía Megías 1998, p. 117)

94 Ver Periñán 1995 (pp. 775-783)

que el objeto de la crítica textual;[95] citando a Cesare Segre y Gian Battista Speroni[96] individua las razones del distinto talante de crítica textual italiana y española de la época en razones como el incorporamiento temprano de la crítica textual en Italia (desde principios del siglo XX), por lo cual sus principios fueron matizados y no negados conjutamente a la ampliación de la crítica italiana a todos los ámbitos lingüísticos románicos en una perspectiva comparativa.[97]

Me detengo brevemente también en el trabajo de Roger Chartier, cuya investigación se inscribe en la corriente de la historia cultural, especialmente la historia de las condiciones sociales de recepción de los textos,[98] en el marco de la sociología de los textos.[99]

En el trabajo *Materialidad del texto, textualidad del libro* (= Chartier 2006), acerca del *Quijote,* Chartier afirma que el estudio de las condiciones de publicación de los textos es imprescindible para la interpretación de su sentido, ya que no se puede disociar el análisis de las significaciones del de las formas materiales que las transmiten. De esta manera, el historiador cuestiona la tradicional división entre las "ciencias de la interpretación" y las "de la descripción", señaladamente entre la hermenéutica y la bibliografía. Los análisis de los textos deben llevarse a cabo tomando en cuenta tanto la interpretación del *texto*, como las circunstancias técnicas o sociales de publicación, circulación de los textos y su apropriación. La tradicional separación entre los dos componentes es atribuida por Chartier al permanecer en la dicotomía entre lo ideal y lo material y la idea del texto como fijo y siempre igual a sí mismo. De acuerdo con Chartier, los enfoques críticos que dedicaron más atención a los aspectos materiales de los testimonios, como el deconstruccionismo y la bibliografía análitica,[100] acabaron por

95 Roncaglia 1975.

96 Segre y Speroni 1991 (pp. 44-72), citados por Lucía Megías 1998 (p. 117).

97 Entre los maestros de la crítica textual española destaca en cambio Germán Orduna (por aquella época, director del *Seminario de Crítica Textual* de Buenos Aires.

98 Sobre su perspectiva historiográfica de la práctica de la lectura veáse Chartier 1985.

99 "la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción" (McKenzie 1986, p. 30 citado por Chartier 2006, p.1).

100 En su ensayo acerca de la transmisión textual del Romancero a través de los pliegos sueltos,

reforzar los proceso de abstracción de los discursos. A continuación, al tomar como ejemplo a la crítica inglesa, en concreto la shakespeariana, Chartier destaca asimismo que sus exponentes ven en las distintas formas en que una obra fue publicada diferente encarnaciones históricas: “editar una obra no es recuperar un 'ideal copy text', sino explicitar la preferencia otorgada a uno u otro de tales estados” (Chartier 2006, p.8).

Garvin coincide con Chartier 2006 en su juicio sobre la bibliografía material Garvin (2004, p. 294).

3.1. Reseñas

ALVAR 1991 = ALVAR, Carlos, «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. Madeleine Tyssens, Université de Liège, 1991, pp. 469-500.

El trabajo[101] consta de cuatro apartados, en el primero, el introductorio, Alvar destaca la evaluación negativa y el consiguiente olvido padecido por la lírica de cancionero, un capítulo de la historia de la literatura española rechazado durante largo tiempo debido a las circunstancias de publicación de los cancioneros (sólo los publicados constituían una base sólida de estudio) y a la herencia de las ideas de Menéndez Pelayo, el cual no había comprendido su estética.

A la introducción siguen "Cronología y textos" y "Los modelos". En el primero, Alvar individua los límites cronológicos del fenómeno literario. El año de 1350 es elegido como fecha que marca símbolicamente el cambio: el final de la escuela gallego-portuguesa y el desplazamiento del centro de la lírica hacia Castilla. En cambio, es en torno al año 1360 cuando comienza la producción de los autores más antiguos del *Cancionero de Baena*.[102] Como destaca Alvar estas nuevas manifestaciones poéticas en castellano están vinculadas más a la tradición anterior en gallego-portugués (de la que se pueden considerar epígonos) y a la estética medieval, que a la lírica italiana petrarquista. Finalmente, el estudioso coloca el período áureo de la poesía castellana de cancionero entre 1430 y 1520.

El autor nos ofrece también un recorrido por los intentos de clasificación del corpus cancioneril a lo largo del siglo XX y, como es natural, se detiene en describir la labor de catalogación de Brian Dutton.[103] La que sigue es quizá la parte más interesante de esta

101 Se trata de la ponencia presentada por Carlos Alvar en la conferencia de Liège de 1989, en la que participaron también estudiosos tales como Aurelio Roncaglia, François Zufferey y Anna Ferrari.
102 PN1.
103 Ver Dutton 1982a.

sección:

> de las 190 fuentes manuscritas utilizadas por B. Dutton, sesenta no son más que copias de un solo poema, o incluso de una sola estrofa... Aun prescindiendo de estos testimonios, quedarían otros sesenta manuscritos del siglo XV que pueden ser considerados sin ningún tipo de dudas como Cancioneros (…) (p. 471).

Según Alvar, aun siendo así, el número de cancioneros sigue siendo sorprendente. Asimismo, de la acotación de los datos emerge la heterogenidad de los cancioneros, que pueden estar compuestos de más de 100 composiciones (17 de 60 cancioneros), así como de menos de 25 (21 de 60) y, por consiguiente, que la extensión no puede ser una discriminante en la identificación de un cancionero.

En "Los modelos", Alvar proporciona un breve análisis de las relaciones entre los cancioneros PN1 (de Baena), MP4 (Palacio), MN54 (Stúñiga) y LB2 (Herberay), los cuatro pilares en que se asentan otros tantos grupos; los aspectos planteados son la tradición textual (el estudio de sus relaciones genealógicas y de los contenidos) y el análisis de los criterios de selección que guiaron los que los confeccionaron.

De acuerdo con Alvar, la selección realizada por Baena en PN1 al parecer se basa en criterios estéticos ya pasados de modas en el momento de su confección en torno a 1430 y hacia 1445 (con alguna adición posterior).[104] El estudioso hipotiza que esto se debe a que el compilador formaba parte de un círculo socio-cultural distinto del de la nobleza de la corte. Baena, por lo tanto, intenta imitar los únicos modelos a él accesibles, que ya los nobles no cultivaban. A este respecto, el autor discrepa con Vicenç Beltrán,[105] quien individua más bien un criterio de conservación 'voluntaria' por Juan Alfonso de Baena, que se hubiera propuesto recoger los últimos testimonios de una escuela a punto de desaparecer.

Según Beltrán, SA7[106] se realizó entre 1437 y 1443 y, a diferencia de PN1, refleja

104 La última poesía añadida posteriormente es fechable a 1449.
105 Beltrán 1989, p. 45.
106 *Cancionero de Palacio*. Ver Tato 2005.

bien la actividad poética cortés de los nobles. Del análisis de los cancioneros 'italianos', originádose en la corte aragonesa, como MN54 y RC1,[107] resulta que los dos están estrechamente vinculados entre sí y que fueron confeccionados en un período fechable entre 1462 y 1465 a partir de un Cancionero compilado entre 1450 y 1460 del que se supone la existencia (MN54 se relaciona asimismo con VM1,[108] que debió ser reunido hacia 1470). Este conjunto parece derivar de un antecedente común desconocido que podría formar parte de la familia de MN6[109]

El modelo del estudio de la transmisión textual sigue siendo el de la aportación de Alberto Varvaro,[110] el cual, de acuerdo con Alvar, no ha sido imitado lo suficiente.[111]

En el segundo apartado *Los manuscritos*, Alvar analiza las relaciones entre LB1 y otros cancioneros manuscritos. Tras el primer apartado enteramente dedicado a LB1, se hallan las siguientes secciones: b. LB1-MN14; c. Garci Sánchez de Badajoz; d. LB1-SA 10b; e. LB1-MP2; f. LB1-MN19; g. LB1-MP4; h. LB1 y otros Cancioneros manuscritos. Finalizan el estudio los análisis de los testimonios impresos: a. LB1-11CG; b.LB1-14CG; c. LB1-16RE.

El análisis del estudioso por lo tanto está centrado en el estudio de la tradición textual, en concreto, de las posibles relaciones existentes entre LB1 y las colecciones manuscritas e impresas en que están representadas de una forma significativa algunas de las 470 composiciones que LB1 comparte con ellas.

Lo que se desprende es que LB1 pertenece a los Cancioneros manuscritos más tardíos, ya que constituye una muestra arcaizante de bien entrado el siglo XVI, cuya tradición es el resultado del cruce de numerosos textos; basándose en las corrispondencias entre el códice y 11CG, a partir de la foliación, Alvar afirma que una de las lagunas de LB1[112] es el resultado de una mutilación voluntaria del manuscrito,

107 Respectivamente, el *Cancionero de Stúñiga* y el *Cancionero de Roma*.
108 El *Cancionero de la Biblioteca Marciana* de Venecia.
109 El *Cancionero de Híjar.*
110 Ver Varvaro 1964.
111 Sólo dos estudiosas italianas han recorrido la senda abierta por Varvaro en 1964: De Nigris 1988 y Vozzo Mendia 1989.
112 La laguna afecta a los ff. 12v-17r.

con la finalidad de expurgar así el texto erótico “Sobre las lecciones de Job”, prohibido por la Inquisición. Asimismo resulta que las relaciones más estrechas que guarda el códice con los demás, son respectivamente las con 11CG y 14CG, que coinciden con el manuscrito en unos 200 textos. De acuerdo con Alvar, sería LB1 el que procede de los otros dos, contra su misma idea inicial de que 11CG derivaba de LB1.

Alvar 2006 = ALVAR, Carlos, «Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 67-82.

El estudioso plantea un bosquejo del fenómeno poético de los cancioneros castellanos pasando a revista las publicaciones de entre 2001 y 2004 por Vicenç Beltrán y otros estudiosos. A través de su relación se aprecian los avances en los estudios dedicados a la lírica de cancioneros. En concreto, el interés hacia cuestiones de ecdótica, los géneros y subgéneros literarios y otros aspectos como los elementos paratextuales, la recepción y la ideología que subyace en las compilaciones.

Tras el apartado introductorio, en que coloca el fenómeno cronológica y geográficamente[113] (las fechas claves son la de 1350, que simboliza el paso de la escuela gallego-portugués a la castellana; 1530, fecha en que aproximadamente se compuso el Cancionero de Baena[114] y 1564, el año en que se publicó el primer cancionero compuesto exclusivamente por piezas del siglo XVI. Los centros geográficos son los de los distintos centros de actvidad: las producciones se vinculan a las distintas cortes. Así, por ejemplo, a la corte de Juan II se relaciona SA7.[115]

En "El ámbito sociocultural" se trazan las circunstancias históricas y socioculturales en que se inició y desarrolló la poesía cortés en castellano, que Alvar interpreta (igual que los libros de caballerías y la novela sentimental) como una expresión de la crisis de la aristocracia ligada al ascenso de la burguesía y al institución del mayorazgo, entre otros: "es entonces cuando recuerdan con añoranza la edad de oro de la caballería, y surge así la imitación de la poesía feudal". Otro factor determinante para comprender los giros culturales que se produjeron en tiempos de Juan II de Castilla fue el acercamiento entre Castilla y Aragón y Navarra, tras la llegada de los Trastámara (y por consiguiente, la progresiva llegada de las corrientes italianizantes).

La poesía de Cancionero es una poesía de corte, tiene implicaciones políticas y culturales, la vida política y realidad cotidiana se afectan mutuamente y asimismo la

113 Ver Alvar 1991 en *Reseñas*.
114 PN1.
115 Se remite a Alvar 1991 por más información sobre el asunto.

política puede afectar a compilaciones completas: el antólogo se dirige a su grupo o a un público bien definido perteneciente a la nobleza para convenzerle en el caso de la propaganda o agradecerle, en el caso del séquito real. Dichas antologían representan, por lo tanto, una ideología, la visión del mundo del compilador y su grupo, que participan del mismo sistema de valores (tal sería el caso del *Cancionero de* Valencia*,* realizado en el marco de la corte de Germana de Foix).

Entre los trabajos centrados en los distintos propietarios de las colecciones y los demás condicionantes que influyen en la selección de las colecciones, destaca el estudio «Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*» por Cleofé Tato.[116]

Alvar observa que, por otra parte, la difusión y el éxito ligados a acontecimientos políticos acaba por ampliar el público y, por consiguiente, los imitatores ajenos al entorno primitivo.

Del análisis de los cancioneros impresos se desprenden informaciones ricas y variadas. Por ejemplo, el estudio de 11CG, por el carácter de impreso de éste, permite comparar distintos ejemplares para comparar así las alteraciones sufridas a partir de un mismo original o se puede establecer su precio.[117]

La difusión de la imprenta, facilitando la multiplicación de las ediciones y de los ejemplares asegura la difusión de los cancioneros mas encierra también un peligro: la intervención de la Iglesia para expurgar o censurar poemas.[118] Los poemas sacrílego – a raíz de las anotaciones y comentos de algunos lectores– desaparecen en varios ejemplares. No obstante, Alvar apunta a que esto no solía causar graves problemas a los editores, que se limitaban a sustiuir las piezas con otras con el fin de satisfacer ambos, los lectores o compradores y la Iglesia. Un trabajo de detalle sobre las estrategias de los editores de 11CG es el de Osuna Cabeza de 2003.[119]

En "La tradición manuscrita" Alvar nos ofrece unas observaciones: el caso de 11CG,

116 Tato 2000.
117 Herrera Velázquez 2003 citado por Alvar 2006, p. 73.
118 Mahiques 2003, citado por Alvar 2006, p. 73 Al respecto ver también Alvar 1991 en *Reseñas*.
119 Osuna Cabeza 2003, p. 73.

cancionero impreso es peculiar, lo normal es que los cancioneros se conserven y transmitan a través de manuscritos. Detallado estudios están intentando individuar las relaciones entre ellos. A veces los cancioneros son simplemente creados por acumulación "sin mayor criterio que el simple acopio"[120] Esto no quieredecir que dichos cancioneros no cumplen la función política o cultural de la que acabamos de hablar. Hay que distinguir entre el impulso inicial: los intereses de un grupo y la *dispositio* de las obras.

Asimismo, no hay que olvidar que cada colección es en sí misma un mundo y, por lo tanto, sería preciso analizar cada testimonio de una forma individualizada con tal de aplicar los principios en cancioneros concretos.[121]

Con respecto a LB1, el autor observa que éste es quizá el cancionero más estudiado (sobre todo su formación).[122] Así como se ha estudiado la formación del *Pequeño Cancionero*, las intervenciones de los copistas (su forma de intervenir, sus objetivos y la procedencia de los textos y su encuadernación). De los análisis detallados, en concreto del análisis de las acotaciones marginales con variantes del manuscrito, resulta que la finalidad de los copistas era posiblemente la de disponer de materiales para realizar nuevas colecciones.[123]

En el apartado "Los textos y paratextos" el elemento paratextual eligido es el de la rúbrica, que en los últimos años ha sido objeto de estudios por parte de estudiosos como Tato 2002 y Garibba 2002. Como observa Alvar, el *Prologus Baenensis* nos suministra muchas informaciones sobre los propósitos de su compilador pero, desafortunadamente, se trata de un caso aislado y las colecciones que ofrecen dato en primera persona son muy escasas. De todas formas, en los demás cancioneros las rúbricas orientan la lectura (y ahora también al estudioso) guiando la interpretación o proporcionándo informaciones perdidas.[124] Dichas rúbricas pueden proceder del autor del texto o del

120 Alvar 2006, p. 74. Alvar obvia aquí la reflexión sobre el mismo concepto de *cancionero*.
121 Beltrán 2003 p. 115-163, citado por Alvar 2006, p. 74.
122 Moreno 2001, citado por Alvar 2006, p. 74.
123 Elia 2002, citado por Alvar 2006, pp. 74-75.
124 Beltrán 2001.

compilador, reflejando así su personalidad. El primero muestra mayor preocupación para la adecuada interpretración de su obra o quiere afirmar su autoría (tal es el caso de Juan del Encina "obsesionado frente a los usurpatores").[125] Estas "rúbricas de autor" constituyen una importante señal a la hora de individuar cancioneros individuales en las antologías colectivas, donde actúan como marcadores.

Con las rúbricas incorporadas por el compilador, en cambio, el riesgo es lo de tropezar con errores hermeneuticos introducidos por éste al no disponer que del texto. No obstante, por las características de la formación de los cancioneros y su destino, cabe pensar que en este proceso de creación-interpretación estuvieran involucrados todos: el autor, el público y el antólogo.[126]

125 Sobre el asunto ver Tato 2002, citada por Alvar 2006, p. 76.
126 Botta 2002, citada Alvar por 2006, p. 76.

Beltrán 2002a = Beltrán, Vicenç, *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, 1021 pp.

La antología se abre con un prólogo de más setenta páginas, que nos ofrece una sintesis de la aportación de Beltrán sobre la lírica medieval, de cuya lectura se desprende el profundo conocimiento de la materia de Beltrán.

El objetivo del prólogo es dar una visión de conjunto del ámbito literario en que se desarrolló el fenómeno y, asimismo, el primer apartado "Vida poética y tradición crítica" trata sobre la actitud de la escuela filólogica española ante este capítulo de su historia literaria. Beltrán destaca la evaluación negativa de la crítica y los lectores, que permaneció hasta mediados del siglo XX y la dificultad para acoger en la historia literaria española manifestaciones poéticas en lenguas distintas del castellano, como la producción poética de las jarchas, la lírica galaico-portuguesa y la provenzal.

Como queda de manifiesto en el último apartado del prólogo "Criterios y problemas del antólogo que no deberían interesar al lector",[127] relizar la selección de textos para una antología que tiene que dar cuenta de una forma exhaustiva de un corpus poético tal como el español es un tarea improba. Las razones de la dificultad no radican sólo en la magnitud del corpus, sino también en la tradición ecdótica peninsular que pretendía dar sobre todo transcripciones de los cancioneros más que ediciones críticas: "la tradición filológica española empieza a salir (...) de la siesta de un bedierismo cómodo y facilón"[128] Según Beltrán, sería deseable una aclimatación del modelo de edición que los romanistas italianos emplearon para las ediciones de textos provenzales, franceses, galaico-portugueses y de los italianos del siglo XIII.

El criterio de organización de los textos es ante todo histórico, el resultado es ordenado y sistemático, Beltrán nos propone una serie de ocho rutas poéticas: Protohistoria de la lírica castellana; La tradición trovadoresca y su época; Un siglo sin poesía en Castilla y León; Los primeros Trastámara y el 'Cancionero de Baena'; Corte de Juan II de Castilla (1406-1454); Los Trastámara aragoneses: Alfonso el Magnánimo

127 Beltrán 2002a (pp. 71-78).
128 Beltrán 2002a (p. 71).

y Juan I de Navarra y II de Aragón; Época de Enrique IV de Castilla (1454-1474); Corte de los reyes católicos (1475-1516). Dentro de cada sección los poemas están ordenados por autor, cada apartado está encabezado por un pérfil autorial con datos actualizados y acompañado por un comentario textual.

Con respecto a la clase de edición elegida por Beltrán la siguiente cita es aclaradora:

> He procurado reproducir no sólo los textos, sino también las rúbricas y, en general, todo elemento que permita reconstruir la forma de vida de la poesía cortés (las preguntas con sus respuestas, las réplicas con su motivación, las glosas con el texto original, etc.).[129]

Siendo la poesía cortés un fenómeno social (alejado de nuestra concepción de lírica como subjetividad), los elementos contextuales son imprescindibles para comprenderla. Beltrán por lo tanto, nos ofrece una edición distinta de los antiguos estudios sobre esta escuela que seleccionaban los materiales "haciendo caso omiso de sus contextos originales (poemas con citas, glosas...) aislando lo que, en efecto, es un corpus genérico bien definido, pero al precio de descontextualizarlo y de dar una imagen falsa de su vida en los usos poéticos del tiempo."[130] El objetivo de la edición de Beltrán, por lo tanto, es el de proporcionar al lector una aproximación a la veste original que nos ha transmitido los textos, que van acompañados de referencias bibliográficas actualizadas y seguidos de las notas críticas. Asimismo, el editor nos proporciona el número de identificación de cada texto según la catalogación de Dutton 1982 y 1990-1991.

La presencia del estudio introductorio y la edición de alrededor de 240 textos que reúne (algunos en nueva edición) convierten esta antología en una pieza clave para quien quiera abordar éste fenómeno.

129 Beltrán 2002a (p.75).
130 Beltrán 2002a (p. 75).

Beltrán 2002b = BELTRÁN, Vicenç, «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, eds. José Manuel Lucía Mejías, Carlos Alvar, Castalia, 2002, pp. 1043- 1062.

El trabajo, aparecido en la *Ápendice* del monumental *Diccionario filológico de literatura medieval española : textos y transmisión* por Carlos Alvar y José Lucía Megías, nos ofrece una visión de conjunto sobre la transmisión textual de la poesía medieval a través de la frecuente referencia a trabajos previos del autor acerca del asunto. Tras volver sobre la problematicidad de la definición del término *cancionero*, Beltrán estigmatiza asismimo la inclusión entre ellos de cualquier fuente de poesía cortesana (manuscritos misceláneos en prosa, que también acogen textos poéticos) por ciertos estudiosos: "estos manuscritos (...) no pueden ser considerados cancioneros bajo ningún concepto".[131] Según los criterios de Beltrán han de excluirse los volúmenes misceláneos en prosa con finalidad política que acogen poemas del mismo carácter, es el caso, por ejemplo, de PN2,[132] que sólo acoge 5 poemas intercambiados por Ruy González de Clavijo y su esposa, antes de su partida hacia Asia y de de MN31,[133] que contiene casi exclusivamente textos didácticos en prosa y epístolas para uso de caballeros. Dichos contenidores de textos con finalidad política o didáctica a veces muy importantes para la conservación de la poesía de cancionero no caben en la definición. Más bien, según Beltrán, se puede denominar *cancionero* cualquier volumen que contenga mayoritariamente poesía, especialmente si éste va destinado a un público cortesano, del que refleja los gustos e intereses.

Otro capítulo muy significativo de la cadena de la transmisión textual son los pliegos sueltos poéticos, manuscritos muy frágiles, compuestos por hojas sin encuadernar, en los que los aficionados o el propio autor copia poemas o grupo de poemas por el que tiene algún interés como copias personales o regalos a sus amigos, protectores o admiradores, en el caso del autor. Como destaca Beltrán, pese a la frecuencia de esta

131 (p. 1044).
132 Ms. Esp. 216 de la Bibliothèque Nationale de France (de c. 1410).
133 Ms. 10445 de la Biblioteca Nacional de Madrid (del siglo XV).

prática, su fragildad los condenó a la pérdida definitiva y hoy en día, sólo queda un número limitado de estos testimonios. Beltrán se apoya en lo teorizado por D'Arco Silvio Avalle en un estudio de 1961,[134] que a su vez se basó en el trabajo acerca de la transmión de la poesía trovadoresca por Gröber, quien los habías denominados *Liederblätter* y había intuido su existencia e importancia, ya que ellos debieron estar en el origen mismo de la transmisión poética ya desde la época de los *trouvères*.[135] Beltrán añade también que es posible que los pliegos manuscritos estuvieran en el origen de la proliferación de los pliegos impresos empezada ya desde finales del siglo XV.[136]

La sección sucesiva del trabajo está dedicada a los 'cancioneros propiamente dichos' y, en particular, los cancioneros de autor.[137] Sean manuscritos autógrafos (como hipotiza por MH2),[138] copias autorizadas del propio taller del autor (como debe ser SA8),[139] ellos cobran especial importancia porque nos permiten conocer la forma, aun la física, en que los propios autores quisieron que su obra se difundiera y cuyo modelo por antonomasia es el *Canzoniere* de Petrarca. No obstante, como observa Beltrán, este modelo insuperable de organización de la obra ha quedado como un caso único y su aplicación ha sido sólo superficial,[140] especialmente en la poesía peninsular de la Edad Media.

Los cancioneros de autor, explica Beltrán, muy a menudo consisten en cartapacios o trascripciones de ellos o del cuaderno personal del autor (de ahí que los textos con frecuencias se hallen en un orden sensiblemente cronológico). Asimismo, estos cancioneros o sus derivados conservan a menudo rúbricas con datos que no pueden proceder ni directa ni indirectamente del texto, que sólo pueden estar realizadas por el

134 D'Arco Avalle 1961.
135 Gröber 1877.
136 Como ya se ha dicho, la catalogación de los pliegos sueltos ha sido llevada a cabo por Rodríguez-Moñino (1970 y la nueva edición de 1997). Sobre la transmisión a través de los pliegos sueltos ver los estudios Infantes 1999, Lluís Martos 2010 y Moreno 2010.
137 Ver Beltrán 1992, entre otros.
138 El cancionero de Juan Álvarez Gato, ver Beltrán 2006 en *Reseñas*.
139 Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, contiene las obras del Marqués de Santillana.
140 Con respecto al ámbito ibérico, Beltrán apunta a que el modelo de Petrarca motivó la reestructuración del cancionero de Ausiàs March.

autor o alguien a él muy próximo. Esto resulta ser un buen criterio para identificar un cancionero de autor, junto con el caso de un manuscrito que conserve grupos de poemas de un autor particular, cuyo volumen no se pueda recontruir a partir de los cancioneros colectivos antológicos.[141]

Después de los pliegos sueltos y los cancioneros de autor (que constituían el primer eslabón de la transmisión), Beltrán analiza los cancioneros que proceden de los cartapacios de corte o círculo literario. Dichas colecciones, en que se conservan la mayoría de los cancioneros que nos han llegado, parecen estar caracterizadas sobre todo por su desorden compositivo (el criterio de incorporación de los componimentos era el orden de su llegada al centro de recepción, bien la corte o bien el grupo literario). Asimismo, a menudo destaca el desajuste entre su organización interna y la factura formal (paradójimente se dan casos como el de MN54, que carece de cualquier planificación interna, cuya ejecución es, sin embargo, refinada y rigurosa).[142]

El estudio atento de esta clase de manuscritos, al menos en algunos casos, permitiría reconstruir aspectos relacionados no sólo con su ámbito de recepción, sino también con las modalidades de su propia factura.

A continuación, el autor pasa en reseña a las distintas modalidad de formación de un cancionero misceláneo: a través de la copia de un cancionero preexistente, por extracción o, finalmente, por superposición de obras o partes de ellas de origen distinto. Con frecuencia, un cancionero de autor se convierte en el núcleo de una nueva colección, en que el copista va superponiendo aportaciones sucesiva, a veces hasta alcanzar gran complejidad. Dicha operación puede ser tanto individual, como resultar de operaciones distintas y, a menudo, distanciadas en el tiempo. Las intervenciones no procedían simplemente por adición (bien aprovechando los espacios en blanco, bien por la incorporación de algún cuaderno), sino que también se podía desencuadernar, ampliar y reencuadernar los manuscritos. Por estas razones, observa Beltrán, el primer paso en los estudios de cancioneros debe ser el análisis paleográficos, codicológico y del papel,

141 Es el caso de MH2. Ver también Beltrán 1992.
142 Veáse la reseña *Beltrán 2006*.

la única forma de detectar estas intervenciones.[143]

La parte final del trabajo es la en que analiza el 'trabajo intelectual' del título. Es decir, los criterios, principios y métodos de trabajos con que los copistas medievales conseguían relizar cancioneros dotados de organización interna, teniendo como punto de partida cartapacios o cancioneros misceláneos.[144] Por los casos estudiados, hay buenas razones para pensar que al trasladar a un nuevo manuscrito los poemas del original, el primer poema del modelo abriría la sección de este autor en la copia y así seguiría el copista hasta terminar cada autor del arquetipo. Entre los procedimientos, que derivaban de los métodos habituales en la época para confeccionar codicológicamente un libro, había también el de copiar los poemas clasificandolos en cuadernos independientes que eran luego encuadernados conjuntamente o ir copiando los poemas seleccionados en lugares separados del manuscrito dejando entre cada sección unos folios los que juzgaba suficientes.

El desarrollo de la imprenta no supuso cambios importantes en estos métodos, sino más bien potenció sus posibilidades y fomentó la afición de los lectores. No obstante, a raíz de la saturación del mercado, operada por la proliferación de ediciones de menor coste y más rápida de adquirir las copias manuscritas de cancioneros que tenemos del período que coincide con el reinado de los Reyes Católicos son escasas.[145] Es gracias a la introducción de la prensa que surge una nueva figura, la del autor-editor cancioneril, en concreto, Juan del Encina: "el *Cancionero* de Juan del Encina es un ejemplo arquetipico de cómo un autor con intuición y tino estéticos pordía aprovechar las

143 Un ejemplo de adición es la realizada al final de HH1, individuada por Michel Garcia 1978. De acuerdo con Garcia, el poeta Pedro de Escavias es el compilador del cancionero ya que éste se cierra con sus composiciones. Según Beltrán 2002b, La propia incorporación en un cancionero estaba debida a la voluntad de situarse en el seno de una tradición que se reverenciaba. (Beltrán 1048)

144 Beltrán remite también a su trabajo Beltrán 2003b.

145 Hecho que Beltrán ejemplifica de esta forma: "¿quién se tomaría la molestia de copiar, y menos aún de producir un manuscrito tan complejo como LB1 (...) pudiendo adquirir rápidamente y a menor coste unos de los bellos ejemplares que fueron saliendo progresivamente de las prensas (...)" (p. 1051).

innovaciones tecnológicas para da a su obra una presentación más bella y cuidada."[146]

146 (p. 1051). Del incunable se hizo una edición facsímil, ver Cotarelo 1928 y 1989. (Beltrán 2011, p. 420).

Beltrán 2006 = BELTRÁN, Vicenç, «Del cartapacio al cancionero», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-811.

En su ensayo Beltrán vuelve a insistir sobre las problématicas relacionadas con el término *cancionero*, cuya inadecuación destaca una vez más. El autor, teniendo como punto de partida la definición de *cancionero* moderatamente restrictiva proporcionada por Guglielmo Gorni,[147] va tejendo unas importantes reflexiones en torno a diferentes enfoques de investigación, por un lado, la labor de los filólogos italianos sobre los grandes cancioneros del siglo XIII y la "forma-cancionero" (en particular, la del cancionero por antonomasia, el de Petrarca), a la que subyace una concepción de *cancionero* más restrictiva y, por otro, en el otro extremo, trabajos como las bibliografías de lírica medieval, cuya finalidad es catalogar toda fuente de una escuela. En estos inventarios la términología se ajusta a la finalidad y, por lo tanto, en ellos se llega a clasificar como cancionero de una escuela, en concreto la provenzal, cualquier fuente, sea ésta una simple adición posterior de componimientos en los folios en blanco de un volumen, aprovechados para copiar secciones de otros textos por un continuador ajeno al programa inicial del manuscrito en cuestión.[148] Al respecto, Beltrán comenta: "se trata (...) de una fuente notable para el conocimiento de los *trouvères*; sin embargo, considero altamente abusiva la tentativa de incluirlo entre los cancioneros de esta escuela". (p.196)

La tradición textual ibérica sirve de ejemplo para exponer la posición de Beltrán en el asunto. Hay volúmenes que contienen composiciones líricas que alternan con materiales variados como epístolas o textos religiosos o didácticos. Dichos volúmenes misceláneos, que son el resultado final de elecciones basadas en los intereses de la aristocracia (que a menudo primaron sobre la coherencia del volumen), sin duda, no caben en la definición de *cancionero* y, tampoco caben los manuscritos de "Poetas varios" reliazados por copistas aficionados, carecen de una organización estructurada.

147 "libri di poesia (..) in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia" Gorni 1984 (p. 508).
148 Beltrán se refiere al trabajo Jeanroy 1916 (Beltrán 2006, p. 196).

Lo relavante para Beltrán es que, independientemente de la denominación que se elija, al abordar los textos medievales no se pueden obviar los demás instrumentos de difusión poética: hojas sueltas, cuadernos, misceláneas, etc., ningún eslabón de la interminable cadena de transmión textual, en la que el libro de poesía es el vehículo fundamental a lo largo de todo el Antiguo Régimen. Esto es preciso para llegar así a comprender el fenómeno *cancionero*, su técnicas de compilación, producción y transmisión. Ya que lo que le interesa es proporcionar herramientas útiles para la investigación, Beltrán propone asimismo la introducción a gran escala del término 'cartapacio',[149] cuyo utilizo podría resultar útil para designar ciertos tipos de "cancioneros". A continuación, el autor nos proporciona así un interesante análisis, desde un cauce comparativo, a través de una serie de distintos cancioneros europeos: el cancionero inglés de Devonshire,[150] el provenzal conocido con la sigla A,[151] el cancionero autógrafo de Charles d'Orléans,[152] cancioneros ibéricos como el catalán de Berenguer de Masdovelles,[153] el de Stúñiga (MN54) y el autográfo de Juan Álvarez Gato (MH2),[154] un cancionero francés de ejecución regia,[155] el conocido cancionero italiano Vaticano Latino 3793 y el catalano-provenzal Vega-Aguiló,[156] los cuales ejemplifican diferentes morfologías de libros de poesía que van desde el *cancionero* hasta el *cartapacio* con varios grados intermedios.

La comparación se realiza aquí en tres niveles, la materialiadad: los materiales que constituyen el códice, la encuadernación (o la eventual reencuadernación), las técnicas de *mise en page* y de copia, la presencia o ausencia de anomalias etc.), el nivel textual (el anonimato frente a la explicitación y/o presentación autorial) y la estructura interna (la organización, los criterios de ordenación etc.).

149 De acuerdo con Beltrán, el término aquí ha de entenderse en su acepción de manuscrito poético o misceláneo que contiene poesía.
150 Ms. 17492 de la British Library, en cuyos fondos entró en 1848.
151 Ms. 5232 de la Biblioteca Vaticana Latina.
152 Ver Beltrán 1995b (pp. 250-254) y Beltrán 1997 (pp. 193-198), al respecto.
153 Cancionero del poesta catalán Joan Berenguer de Masdovelles.
154 Ver Beltrán 1992.
155 Ms. 15771 (nouv. Acq. Fr.) de la Bibliothèque Nationale de París.
156 Ver Alberni Jordà 2003.

Con respecto a los primeros dos de la serie, si el cancionero de Devonshire, se nos presenta como copiado en lugares distintos, presenta una ejecución de las letras a menudo torpe, numerosos folios blancos interpuestos, contiene obras variadas, casi siempre sin atribución o con atribución incompleta o esquemática, carece, en suma, de un plan de organización, como de cuidado en su confección y, por lo tanto, se configura plenamente como *cartapacio*.

En el caso del cancionero provenzal A, en cambio, estamos ante el producto del cuidadoso trabajo de copistas profesionales, rubricadores, revisores etc., desarrollado a partir de la planificación de un jefe de taller, en pergamino con folios de gran formato; su orden interno es estudiado y refleja la ideología cortesana: los 630 poemas que alcanza están organizados por género, autor, valoración estética e ideológica; la *canso*, el género cortés por excelencia predomina y a cada autor corresponde una sección encabezada por un *Vida* del trovador*;* el cancionero tiene estructura modular, a cada género le corresponde un cuaderno o un bloque de cuadernos diferenciados. Se trata, por consiguiente, de un arquetipo de *cancionero*, del que respecta los criterios más rigurosos. De la contraposición entre los primeros dos se desprende claramente cuáles son las características por que los manuscritos se consideren respectivamente *cartapacios* o *cancionero*. No obstante, como precisa Beltrán, los productos que se colocan en lugares intermedios entre los dos con paralelismos y contrastes en la ejecución son la mayoría. Entre estos, cabe mencionar el caso del cancionero de Charles d'Orléans,[157] que según Beltrán, evolucionó desde ser un primitivo cancionero personal y oficial del Duque en un manuscrito regio y cuidado, hasta un cartapacio provisional, una copia de trabajo, sin ornamentación. Tras este progresivo cambio de orientación, que afectó también al nivel textual, con la inserción de textos ajenos al Duque,[158] el manuscrito acabó por convertise así en un borrador, incluso con algún rasgo de cancionero general de corte.

Otra definición que nos proporciona Beltrán es la de "cancioneros de estructuración

157 Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25458.
158 Beltrán sitúa el paso de cancionero a cartapacio en las páginas 482-537 del manuscrito.

débil", es decir, que carezcan de criterios de ordenación, que en algunos casos no cabe denominar *cartapacio*, tales como MN54, que por su ejecución y perfección formal define "unos de los más bellos cancioneros de Europa",[159] mas que, sin embargo, no tiene ninguna organización interna.[160] Finalmente en el cancionero catalán de Berenguer los cambios de código lingüístico (en concreto, el paso de la koiné 'aprovenzalada' que se usaba en Cataluña al catalán puro) y de letra (de cursiva y regular a descuidada y cada vez más ilegible) son funcionales al cambio de destino (desde cancionero de uso público a cartapacio de uso personal).

Cabe destacar que fueron precisamente estos cancioneros 'débiles' los preponderantes en las postrimerías de la Edad Media, por lo tanto, la cuestión de la definición de *cancionero* no es meramente terminológica.

159 p. 216.

160 Como recuerda Beltrán el cancionero se conoce como de Stúñiga, sólo porque al poeta pertenece la primera composición.

Beltrán 2011 = Beltrán, Vicenç, «Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos», en *La Tradizione della lirica romanza del Medioevo Romanzo. Problemi di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, ed. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 409-437.

Tras destacar la magnitud del corpus lírico cancioneril,[161] Beltrán subraya también la originalidad de la metodología adoptada en España (que define como autóctona) para abordar el objeto de estudio, con tal de subrayar la distancia que media entre la escuela filológica castellana y las demás tradiciones de la Filología Románica (en particular, con los estudios trovadorescos). Según Beltrán, sólo en el último cuarto del siglo XX se han difundidos en España ediciones críticas de autores individuales, según los criterios neolachamannianos. De hecho, hasta mediados del siglo XX se solían publicar los distintos cancioneros obviando la edición crítica de los poetas individuales. Sin embargo, el objetivo no era proporcionar de una forma crítica un texto para cuyo contenido literario apenas se sentía aprecio, sino permitir el conocimiento de la vida literaria, social y cultural de la época a través de su análisis histórico-documental.

Basándose en el criterio histórico, el hebraísta Luis Usoz y Río reimprimió en Londres en 1841 el *Cancionero de obras de burlas provocantes risas*[162] (cuya primera edición había salido en 1519 en Valencia por Juan Viñao), una obra satírica y erótica,[163] que tenía la finalidad de demostrar que la cultura española no había sido tan monolíticamente ortodoxa como afirmaban sus coetáneos y que se convirtió así en la primera edición de una colección poética del siglo XIX.

Además, de acuerdo con este criterio histórico, cada cancionero se fue vinculando al entorno de una distinta corte (excepción hecha para la corte de los Reyes Cátolicos) y estudiando de esta forma.

---

161 Los componimientos se estiman aproximadamente en torno a unos ocho mil, la estructura del repertorio por Dutton 1982 (hasta 1520 aproximadamente) y Dutton 1990-1991 (edición de los manuscritos e impresos del catálogo-índice de 1982) no permite contabilizarlos de forma cierta.

162 19Ob.

163 Ver Rubio Árquez 2014.

Desde los años ochenta, el interés por estos estudios se fue incrementando exponencialmente; hoy disponemos de numerosos repertorios, de la edición crítica de muchos autores y estudios que ofrecen visiones de conjunto que han posibilitado el cambio de orientación hacia esta escuela poética. Estas iniciativas, junto a las nuevas aportaciones italianas, que combinan la ecdótica, el estudio histórico y el análisis codicológico de los testimonios han permitido al autor tener una nueva visión de conjunto del fenómeno de los cancioneros, que es el objeto del trabajo en que se va trazando un cuadro general asentado en el análisis de algunos manuscritos privilegiados a través de los "actuales instrumentos filológicos".[164] El estudios está centrado en teorías interpretativas, como la de Gröber (1877), cuyas intuiciones son muy provechosas (a pesar de haber nacido de la observación de los cancioneros occitanos, tan diferentes).

A continuación, Beltrán intenta una organización tipológica de los materiales adoptando categorías contrastivas, ya introducidas en trabajos previos, como las de *cartapacio* y *cancionero*,[165] cuyos rasgos que están en oposición en el primer nivel, lo 'material', serían los siguientes: papel/pergamino, ejecución totalmente descuidada/aprovechamiento de las técnicas profesionales, letra personal/caligrafia cuidada y lujosa. En el segundo nivel, el textual, se ve la oposición entre anonimato y atribuciones 'opacas'/fijación de la autoría, presentación de los autores y/o los destinatarios. Finalmente, en el nivel estructural: falta de orden y plan de conjunto/organización sistématica.

Es importante subrayar que cada rasgo representa el extremo de la cadena, la mayoría de los manuscritos se sitúan en posiciones intermedias. El autor observa que, curiosamente, en una tradición donde predominan los manuscritos pocos sofisticados (en el primer y tercer nivel de la esquematización que acabo de trazar), faltan los '*cartapacios* puros': los que más se le acercan son MN15[166]y, con respecto al cancionero de autor, MH2.[167]

164 Beltrán 2011, p. 437.
165 Sobre dicha oposición ver Beltrán 2006 en *Reseñas*.
166 Ms. 3788 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
167 El autográfo de Juan Álvarez Gato: Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9/5.535.

Otra organización relacionada a la génesis, se basa en lo teorizado por Gustav Gröber sobre los *Liederblätter*:[168] los rollo, cuadernos o hojas sueltas fueron los puntos de partida de los cancioneros, que los autores usaban para dar a los textos una primitiva circulación en ámbitos restringidos, los círculos de receptores que estaban vinculados a la corte. Dichos materiales quedaron sin embargo en circulación y pudieron así ser incorporados por interpolación a otros manuscritos, aún anteriores; son estos pliegos integrados en los libros los que se conservan, su propia materialidad (en particular, su tamaño, inadecuado para que fueran encuadernados o formaran un volumen propio) ocasiona la perdida de la mayoría de los demás. A menudo es a la rareza de los textos contenidos en los pliegos o cuadernos que se debe su conservación. Un caso emblemático es el de un cuaderno autógrafo de Juan del Encina del que el autor ya había tratado en otro trabajo.[169] Después de la introducción de la imprenta, se difundieron los pliegos impresos, que estaban constituidos por grupos de pocas páginas e incluían textos breves, cuya difusión constituye una peculiaridad de la transmisión textual española de los siglos XVI y XVII.[170]

A pesar de su fragilidad estos Liederblätter en ocasionaes se conservaron en colecciones que, a juzgar por diversos indicios, proceden de hojas poéticas incorporadas por algún compilador. Sin embargo, como observa Beltrán, debido a una serie de elementos (como, por ejemplo, la heterogeneidad de su *mise en page*), no debió ser posible realizar un códice sólo aprovechando de los pliegos. La modalid más cómoda y económica para realizar un cancionero era llevar a cabo una copia e ir interpolando otros materiales. Esto vale para las colecciones miscélanea, con los cancioneros de autor, en cambio, se procedía seleccionando para reducirlos. Por eso, la presencia de un elevado número de textos del mismo autor en una colección colectiva debe hacer pensar que proceden de un cancionero personal, a pesar de la talla del autor en cuestión. Los elementos paratextuales, como las rúbricas, pueden ser indicios inéquivocos, junto con

168 Gröber 1877.
169 Ver Beltrán 1995a.
170 Ver Infantes 1999.

la estructuración de la información, como el criterio cronológico en la ordenación, que sólo el autor o alguien a él próximo podía adoptar (sin embargo, hay que tener en cuenta posibles revisiones o alteraciones materiales). De acuerdo con su grado de elaboración los cancioneros individuales podían ir desde el cartapacio más simple al cancionero más sofisticado, como ya se ha observado. Entre los castellanos sofisticados el más conocido (y uno de los más antiguos) de los cancioneros de autor es el del Marqués de Santillana: SA8,[171] lujoso cancionero renacentista encabezado por el conocido e imitado *Proemio e carta al Condestable de* Portugal, que Beltrán compara al autógrafo de Charles d'Orleans.[172] Los dos comparten la misma estructura: a la organización genérica, según la clasificación socio-literaria, sigue la organización cronológica dentro de cada género. Relativamente a los impresos, Beltrán toma en consideración el incunable de Juan del Encina de 1496. En este caso estamos ante una organización jerárquica, las dedicatorias y los textos dedicados a los protectores se suceden graduados, de esta forma los dedicados a los reyes son los primeros; dentro de la obra el criterio elegido es el del género (junto con la complejidad), por primeros van los textos religiosos, luego los de inspiración clásica y humanística y los corteses amorosos y, finalmente, los satíricos y el teatro. Beltrán destaca la búsqueda de continuidad y homogeneidad en la *mise en page*.

Atendiendo a criterios lógico-genéticos, también hay cancioneros de corte, parcialmente identificables con los que Gröber (1877) indentificaba como recopilaciones ocasionales. Dichos cancioneros, que suelen tener organización desordenada, son el resultado de la acción de un círculo literario. Uno de sus rasgos más característicos e interesantes es la fuerte presencia de textos únicos dentro del marco del círculo. El arquetipo de esta clase de cancioneros sería LB2,[173] del que se destaca el hecho de que su caótica organización no responde a un criterio uniforme. Siendo esta más bien vinculada en un primer momento al orden de recepción de los textos (los de la Corte de Navarra, que constituyen el núcleo primitivo, abren la sección en versos), de

171 Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA8).
172 Ver Beltrán 2006 al respecto.
173 London, British Library, ms. add 33382.

autoría no explicitada; el compilador fue añadiendo al núcleo primitivo lo que llegaría a sus manos (aportaciones de calidad, que elevaron el nivel del cancioniero) sometido a selección. Sin embargo, a pesar de dicho criterio de recepción, al final añadió también algunas composiciones únicas nacidas en la corte de Navarra. Asimismo, hay una mezcla de prosa y poesía. Dichas colecciones pueden incorporar materiales de origen externo (el más afín con la poética del círculo o el de moda en aquel momento) o autóctonos –y simultáneos–, el compilador puede ir copiando completa o parcialmente otros cancioneros, bien de autor, bien colectivos. La confección de estos cancioneros dentro de un círculo ocasionó a menudo (y en el caso concreto), las atribuciones opácas y la supresión de elementos paratextuales, como las rúbricas. Según Beltrán del análisis del cancionero se desprende que el compilador debías ser usuario ideal o mediador con el círculo. Este desorden en el contenido no se refleja en la forma, el cancionero está a la altura de la corte de Navarra.

El cotejo entre los cancioneros de corte puede proporcionarnos un interesante diagrama ecdótico de la circulación de cancioneros originales entre las cortes y (en consonancia con el marco teórico de la presente tesis) un diagrama de la recepción coétanea de las obras. Otros cancioneros que pertenecen a esta clase 'morfológica' son SA7 y MN54.

En ocasiones, se dan casos de cancioneros que aparentemente tiene la misma morfología pero que tienen carácter muy distinto. Es el caso de LB3,[174] que aquí se compara con LB2, cancionero cortés. A pesar de las semejanzas (en particular su desorden organizativo), el primero no tiene ningún texto único (excepción hecho por las cartas iniciales), está ajeno a la corte y no include algún texto de moda en la época (es decir, no tiene la recepción coétanea como criterio organizativo) y la selección está desvinculada del proceso creativo. Nos hallamos por lo tanto ante una antología.

Otra distinción morfológica que realiza Beltrán es la entre cancioneros 'compuestos', como los de corte y las antologías de que acabamos de hablar. Ambos se componen por adición *a posteriori*, que puede resultar más o menos evidente, según el resultado final.

174 Cancionero de Egerton (London, British Library, Eg. 939).

Las cuatro morfología básicas por lo tanto son el *Liederblätter*, cancioneros de autor, cancioneros de corte y antologías. Faltan otras más sofisticadas como la de los cancioneros trovadorescos ya que en el panorama de los cancioneros castellanos la aplicación de la *ordinatio* no es uno de los procedimientos constitutivos fundamentales.

Un procedimiento inevitable en cambio es de la reelaboración: todo usuario o propietario podía evitar alguna intervención en su cancionero para enriquecer su contenido.

El corpus testimonia la vida literaria de la época muy activa e intensa y una tradición textual 'en devenir', ejemplificada en la incesante reelaboración de sus productos, que difícilmente se puede categorizar. No obstante, del estudio directo de los manuscritos, debidamente abordados, se pueden obtener informaciones valiosas para arrojar nueva luz sobre las técnicas de trabajo del pasado, los procedimientos compositivos de la organización que todavía nos son desconocidos.

Conde e Infantes 1996 = Conde, Juan Carlos, Víctor Infantes, «Nuevos datos sobre una vieja historia: el Cancionero de Oñate-Castañeda y sus propietarios», en *Nunca fue pena mayor". Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 163-76.

El artículo está centrado en el *Cancionero de Oñate-Castañeda,*[175] códice inaccesible para cualquier investigador durante decenios. Los autores nos ofrecen la historia de dicho códice, sus avatares biográficos, basándose en la labor de otros investigadores tales como Rodríguez-Moñino,[176] Garcia y Severin.[177]

Podemos individuar una primera larga zona de sombra sobre el cancionero: entre su confección (hacia 1485) hasta 1900, fecha en que tenemos noticias por parte de Francisco de Uhagón, Marqués de Laurencín, que recibe el códice en regalo de la condesa de Castañeda a a principios del siglo XX. De acuerdo con las descripciones, el Marqués de Laurencín, quien por primero se dedicó al estudio del códice,[178] fue "un gran bibiliófilo"; la documentación nos permite llevar a cabo una reconstrucción de cómo estaba formada su bibliotéca y de su destino después de la muerte del Marqués (en 1927), cuando fue cedida al librero madrileño Pedro Vindel, quien imprimió un catálogo con una selección de los libros de la biblioteca y 118 facsímiles, que de acuerdo con los autores se agotó el mismo día de su salida.[179]

Según Rodríguez-Moñino (1970, p.33), la colección fue comprada en bloque por don Ramón Rodríguez y fue vendida por sus herederos. El Cancionero luego fue "sacado"

175 Denominado HH1, según la clasificación por Brian Dutton.
176 Rodríguez-Moñino 1951 y 1970.
177 Según Conde e Infantes, los mayores estudiosos que se han ocupado del códice han sido Michel Garcia y Dorothy Severin. El primero con su trabajo de 1978 fomentó el redescubrimiento del Cancionero después del silencio de la crítica a lo largo del siglo XX. Dicho trabajo inauguró asimismo una serie de publicaciones sobre este cancionero por parte del mismo Garcia. Severin en cambio fue editora de la edición crítica del Cancionero de 1990 (con introducción al cuidado del mismo Garcia) y fue publicando en los años siguientes otros trabajos sobre el cancionero como, por ejemplo, Severin 1990 y Severin y Maguire 1992 (pp. 49-57).
178 Uhagón 1900.
179 *Catálogo de la libreria de Francisco Vindel*.

de España en 1958. He aquí la segunda etapa de su desaparición, poco se sabe del Cancionero desde su salida del país hasta su reaparición pública en una subasta en Londres, en 1964.

Finalmente, la historia de las peripecias del códice acaba cuando su último propietario, Edward Binney, profesor de francés en Harvard, lo donó en 1967 a la libreria de la universidad, la Houghton Library, donde se halla todavía.[180]

Del análisis de los elementos paratextuales, en particular, de la hoja de guarda en que la Condesa de Castañeda escribió la dedicatoria a Uhagón, donde hay una anotación posterior, seis líneas 'descriptivas' del contenido del códice, se puede intentar llevar a cabo una identificación bibliográfica entre el Cancionero y un cancioneros inventariado en un inventario de los fondos de la biblioteca del Marqués de Montealegre realizado por el licenciado Maldonado y Pardo (1677).[181] Por lo tanto, a través del análisis codicológico se puede arrojar nueva luz sobre la historia del códice en la primera etapa de su "desaparición".

180 (bajo la signatura fMS Sp 97).
181 Rodríguez-Moñino 1951.

Conde e Infantes 1999 = Conde, Juan Carlos y Víctor Infantes, «Un nuevo fragmento del Cancionero de Barrantes», en *Revista de Literatura Medieval*, XI, 1999, pp. 209-215.

En este artículo, Conde e Infantes individúan en el Ms. 6584 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el *Vergel de Príncipes,* un fragmento del *Cancionero de* Barrantes,[182] que se consideró perdido casi durante un siglo tras desaparecer del Monasterio de Guadalupe (al que Vicente Barrantes donó su biblioteca personal).

Para la identificación y redescubrimiento del nuevo fragmento fue importante la labor de catalogación de Charles B. Faulhaber y la de Brian Dutton. El primero descubrió, entre los papeles[183] del arabista Juan Facundo Riaño (1828-1901), una descripción bastante detallada de los contenidos del cancionero perdido y una transcripción del índice redactado posteriormente.[184]

Del cotejo entre los contenidos de los papeles y las descripciones bibliográficas en Dutton 1982a resultó que tres manuscritos conservados autónomamente (MM1, MR2 y MR3) eran partes del cancionero de Barrantes.[185] Sin embargo, todavía quedaban desaparecidos segmentos importantes (de ahí la sigla ZZ3 Dutton)[186] Finalmente, en los años ochenta, la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió un manuscrito que resultó ser otro fragmento del Barrantes[187] y a estenuevo hallazgo, sigue la identifiacación por Conde e Infantes del ya citado Ms. 6584 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el *Vergel de Príncipes* y que los estudiosos colocan en una posición entre MR3 y MN55.

Conde e Infantes hallan sólidas evidencias para vincular el manuscrito con las otras partes conocidas en la evidencia paleográfica: la mano que lo copió es la misma de la mano principal que copió MM1 y la misma que copia la primera mitad de MR2, MR3 y

182 Cancionero que poseyó el bibliófilo extremeño Vicente Barrantes (1825-1898).
183 Conservados en el fondo de los manuscritos medievales de la biblioteca de la *Hispanic Society of America*.
184 El índice fue redactado en el siglo xviii.
185 Ver asismimo el trabajo de Dutton y Faulhaber.
186 Las siglas de la serie ZZ en el sistema de Dutton corresponden a los testimonios perdidos.
187 Ms. 22.335. De acuerdo con Dutton, MN55.

MN55; otros elementos físicos, como el característico color de la tinta y el tono del papel (ambos ocres); la presencia de numerosas rúbricas, epígrafes y adornos que se asocian perfectamente con los de los demás fragmentos; asimismo, la consonancia en las dimensiones fisicas; los titulillos de la cabecera de los folios. Otra evidencia 'probatoria' nos vienen dada por el Índice del siglo XVIII: restos de la foliación a tinta en romanos del s.xv que aparecen en los otros fragmentos, como ponen de manifiesto Conde e Infantes.

Conde e Infantes 2007 = Conde, Juan Carlos, Víctor Infantes, *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid, Arco Libros, 2007, 285 pp.

La obra recoge una serie de doce investigaciones sobre la lírica castellana del siglo XV, ya publicadas anteriormente bien individualmente, bien en colaboración por Conde e Infantes entre 1989 y 2006, que estan organizadas en tres secciones, respectivamente: *I. De cancioneros, II. De nuevos y viejos textos* y *III. De pliegos poéticos*.

El común denominador de los estudios es la afinidad en las metodologías utilizadas y en los planteamiento, en concreto, la atención que ambos prestan bien hacia la historia del objeto-libro (los aspectos codicológicos, la historia de la imprenta), aspectos sociológicos de la difusión literaria (los usos lectores y la difusión de la literatura en las distintas clases) y la historia de la transmisión y difusión textual hasta principios delo siglo XVI. Todo está documentado ampliamente, cada reflexión se desarrolla a partir de los datos materiales, los manuscritos o pliegos de que disponen. Así por ejemplo, la colección se abre con un artículo centrado en el descubrimiento de MRE1, un códice de la Biblioteca de la Real Academia Española, del que se ofrece la descripción bibliográfica y de los contenidos[188] y se cierra con una nota sobre el hallazgo de un incunable incompleto, medio pliego suelto poético que contiene unas desconocidas coplas de temática religiosa, aparecido por primera vez en 2002.[189] De acuerdo con los autores, el fragmento pertenece a los 'fragmentos puros', escasos por la época.

188 Para la descripción codicológica del códice consúltse Moreno (2008, p.2), quien señala que Conde es el estudioso que ha estudiado el manuscrito más detalladamente desde este primer estudio de 1989 (si bien hay alguna imprecisión con respecto al número de folios que se han perdido y a las estrofas).

189 Pliegos de Bibliofilia, 20, 4 (2002), pp. 3-6

Moreno 2005 = MORENO, Manuel, «La variante en LB1: tres calas en el Ms. Add. 10431 de la British Library», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005, 151 pp.

El estudio refleja el contenido de la ponencia de Moreno sobre LB1,[190] el *Cancionero de Rennert,*[191] al Congreso *Los cancioneros españoles: materiales y métodos* que tuvo lugar en 1997 en Londres. Lejos de estudios de otro tipo, como los sobre su autoría y datación,[192] Moreno aquí esboza más bien un detallado estudio de la variante a partir de tres calas de LB1, basándose en la comporación con otros manuscritos y en los planteamientos de estudiosos tales como Vicenç Beltrán, Carmen Parrilla[193] y Carlos Alvar,[194] quien había estudiado las relaciones entre el cancionero y otros.[195]

El estudio de la variante, observa Moreno, no debería ser algo anecdótico a la hora de llevar a cabo la edición crítica de un texto (especialmente en el caso de LB1). Y tampoco el estudio de la variante debe realizarse en una mera óptica de presentación del texto crítico.

A la variante puede subyacer una intencionalidad, bien poética, bien didáctica. Lo que pone de manifiesto el estudio es que una perspectiva que intenta recuperar el texto original y completo no es la adecuada para abordar este objeto de estudio. La cancioneril es una tradición viva, que se realizaba en al marco de una corte a menudo como juego y pasatiempo. La siguiente cita de Moreno (2005, p.95) es sumamente esclarecedora: "una vez que el poema sale de la mano del autor ya no es de su propiedad. Hablar de composiciones incompletas carecería a veces de sentido, pues el poema nace, en muchas ocasiones, de las manos del autor para ser recreado."

La 'alteración del modelo' no es la única que ocasiona las alteraciones y pérdidas, sino que dichas variantes están vinculada al proceso de apropriación y reelaboración a que los copistas-recopiladores someten los textos de los autores. Se trata de una práctica

190 Ms. Add. 10431 de la British Library.
191 Del nombre de su editor en 1899.
192 Ver Moreno 1997.
193 Parrilla 1996 y 2001.
194 (Alvar 1991).
195 Ver Alvar 1991 en *Reseñas*.

habitual por aquel entonces, cuando en la poesía "se vierten gustos personales, habilidades, simpatías y antipatías". Esto es, el copista-recopilador, conscientemente o no, lleva a cabo un proceso de asimilación bien en un nivel individual (según sus gustos personales, idioma, su cansacio o las condiciones de trabajo etc.), bien en un nivel social (según el contexto de publicación).

Ante mucho de los textos contenidos en LB1 el *stemma* fracasa ya que la variante más difícil de individuar es la variante viva y 'creadora' del responsable del Cancionero, con que éste crea, rivataliza y mejora. Las tradicionales categorías ecdóticas (*incompleto*, *error del copista*, *descuido*) en un manuscritos como LB1 no caben. Por el contrario, el riesgo es el de "enterrar una intencionalidad dinamizadora".[196] Además, hay que considerar que se trata de un borrador.

Moreno destaca la originalidad del proyecto de LB1, que no puede considerarse sin criterios, y lo compara con otros cancioneros como 11CG y MP2,[197] cuyo plan organizativo es tan diferente: genérico el primero y funcional a la música el segundo.

Sigue una tabla sinóptica de la colación de distintos testimonios que transmiten el poema *Como en veros me perdí*[198] (11CG, 14CG, MN14, SA10b, 13*BI). Según Moreno, en este poema no hay motivos para valorar el distinto orden o número de estrofas de acuerdo con un criterio de correción o no corrección. Estamos ante a un ejemplo de la tradición viva y las prácticas de las que ya he estado hablando.

La búsqueda del texto original se puede intentar para conseguir algunos comunes denominadores, las tradiciones o podrísmo elegir una opción (en este caso la de 11CG) pero nada nos aseguraría sin embargo de la veracidad de la solución encontrada. En LB1 se entrecruzan varias tradiciones, muy heterogénas (cancioneros manuscritos, impresos, pliegos sueltos) y al mismo tiempo se realiza un proceso de re-lectura y re-composición personal por parte del poeta/lector. Muchos cambios se deben entonces a una intención poética, una actitud de recreación. También en la *mise en page* los

196 (Moreno 2005, p. 97).
197 Poesías varias.
198 ID 0662.

cambios reflejan a menudo una voluntad precisa (así, por ejemplo, escribe un poema en una sola columna, casi como si supier que el manuscrito iría a la imprenta).[199]

Así pues, Moreno discrepa con Dutton que considera un error la adición de una estrofa más en LB1,[200] quizá por su presencia también en otro (ID0692), ya que la presencia de estribillos comunes a varias composiciones es algo común.

En el apartado dedicado a la segunda cala, el autor aborda la cuestión de las pérdidas en los manuscritos. Partiendo de la observación de una laguna común de LB1 y MN14,[201] que se ha supuesto estar vinculada a la proximidad en el manuscrito del texto prohibido *Liciones de Job*[202] incluido en *Index* de 1583.[203] Sin embargo, del cotejo del orden de dos composiciones en los testimonios en examen[204] se observa que sí éste estaba en los demás, con la siguiente estructura: 66 versos introductorios - las *liciones* – ID0722. En LB1, en cambio, el orden es éste: ID0722 - 66 vs. introducción – *Liciones* (?). Dicho análisis por lo tanto levanta dudas sobre la efectiva presencia de las *Liciones* en LB1.[205] Sin embargo, un estudio de los aspectos físicos del manuscrito, que permite establecer cuánto falta,[206] nos persuade de la presencia de las *Liciones*.

La segunda parte de este apartado dedicado a las pérdidas en y de los manuscritos se abre con una observación, a pesar de que constituye un 'entrecruzamiento de caminos distintos', como ya se ha esbozado antes, se puede hipotizar la existencia de un antiguo códice pérdido que pudo ser base en algún momento de LB1 y MN14.[207]

Tomando en consideración las variantes del poema de la primera cala (ID0662) que sí probablemente existió este códice pérdido, que circulara como cancionero de autor de Garci Sánchez de Badajoz y que LB1 conoció y copió. Sin embargo, Moreno aún

199 "El recopilador sabe que este manuscrito va a ir a la imprenta (soy muy consciente de lo discutible de esta idea)" (Moreno 2005, p. 96).
200 10 estrofas en LB1, frente a 9 de los demás. El poema es ID 0703.
201 Se trata de la composición *Imagen de la hermosura*, que queda interrumpida en LB1 por la falta de cuatro hojas.
202 Ver también Alvar 1991 al respecto.
203 *Index et catalogus librorum prohibitorum* (Madrid 1583).
204 Las composiciones son ID 1769 (= *Liciones*) y ID0722 (*Imagen de hermosura*).
205 Moreno se pregunta "tiene sentido que LB1 cambie el orden? (Moreno 2005, p. 98)
206 Los folios perdidos incluirían un total de 592 líneas.
207 Ver Parrilla 1996 en *Reseñas*.

establece la afirmación sobre la naturaleza del objeto de estudio: el principio que rige LB1 es la intertextualidad.

Por último, la tercera cala está centrada en la presencia en LB1 de una glosa en prosa a un componimiento poético en un cancionero: *El día infelix noturno*,[208] con que se cierran las obras de Garci Sánchez de Badajoz. El análisis de la glosa es un ocasión para individuar las intenciones que animaban el copista-poeta-amanuense, su afán por aclarar algún término o pasaje del texto (el problema que se plantea es la posible interpretación errónea también por parte del lector de la época). El intento del glosador es didáctico y de acercamiento del texto a un público lector que no conocía la obra.

De las variantes que resultan de la colación de los demás testimonios,[209] asimismo se desprende que la tradición de 14CG es la más próxima al original. Sin embargo, LB1 no nos proporciona una 'falsa lectura', se trata de un intento de clarificación de 14CG asentado en una base latina.

208 *ID* 0731.
209 Veáse arriba.

Parrilla García 1996 = Parrilla García, Carmen, «De copias decimonónicas de cancionero», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 517-530.

Este artículo forma parte de la colección *Nunca fue pena mayor*,[210] que reúne casi cincuenta trabajos de especialistas en literatura medieval y prerrenacentista.

El estudio se abre con una interesante panorámica de los proyectos de publicación de la lírica cancioneril del siglo XV, todos quedados sin terminar a lo largo del siglo XIX. En particular, cabe mencionar el de publicar un "cancionero general del siglo XV" a expensas reales, comisionado por Fernando VII en 1807 y pronto abortado debido a los acontecimientos históricos, cuyos materiales quedaron no publicados. Brian Dutton individuó los materiales preparados para dicha colección, casi veinte piezas, de valor por su originalidad, procedencia y contenido.[211] De esta forma, a partir de las fuente del proyecto (MN13)[212] sería posible llevar a cabo una reconstrucción crítica que proporcionaría una nómina relevante de poetas.

Al intento real hay que sumar otras iniciativas, bien privadas, o bien públicas. Con respecto a las primeras, la autora llama la atención sobre los intentos de recuperación individuales asociados a los bibliófilos y al "tráfago libresco", que por aquel entonces se había puesto mucho de moda. La autora se detiene en la descripción de estas iniciativas privadas más modestas y no sistemáticas, que contrastaban con la actitud y los gustos predominantes entre los académicos, que, como ya se ha observado, trazaban otra historia literaria: de acuerdo con la autora el período cancioneril fue posteriormente descuidado en las colecciones de finales del siglo XVIII (incluso la colección por Tomás Antonio Sánchez, quien editó el *Prohemio e Carta* de Santillana, fue enfocada más a los autores primitivos), así como obviaron la lírica cancioneril las antologías del siglo XIX. Así pues, fue también la labor de los bibliófilos que posibilitaría la recuperación. Parrilla García nos remite al trabajo de González Cuenca de 1978 por más información

210 Menéndez Collera y Roncero López 1996
211 Dutton 1990, pp. V-VII (citado por Parrilla 517).
212 (mss. 3755-3765 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

sobre ciertas copias cancioneriles decimonónicas (concretamente las copias de la Biblioteca Nacional de Madrid), que testimonian estos intentos de conservación. La autora aborda precisamente el estudio de la copia decimonónica de un cancionero perdido centrándose en los criterios selectivos que animaron a su copista: el cancionero MN14,[213] un perdido manuscrito con obra de Garci Sánchez. Dicho análisis resulta particularmente interesante debido a que éste todavía no había sido recuperado cuando el trabajo de González Cuenca fue publicado.

Del estudio de MN14 se desprende que fue terminado en 1843 por Enrique de Vedia, quien ejecutó en La Coruña una copia de un manuscrito del siglo XVI, propiedad por aquel entonces del comerciante Martín de Torres Moreno. En un trabajo más reciente, la misma autora lleva a cabo una propuesta de reconstrucción del cancionero perdido: *El cancionero del comerciante de A Coruña*.[214]

En el artículo de 1996, la autora traza en cambio el pérfil de su posesor, al dato particular se suma el análisis histórico-social basado en la búsqueda en achivos como el Achivo Histórico del Reino de Galicia.

El comerciante Torres Moreno, censado como tal en una relación de 1815 del Real Consulado de Comercio Marítimo y Terrestre y en una declaración para el Municipio de 1830 y procedente de la provincia de Soria perteneció a la que los historiadores definen la generación burguesa de la crisis. Asimismo se llega a saber que el comerciante coruñese fue progresivamente liberal y que participó en iniciativas corporativas contra la paralización del tráfico comercial con América tras la sublevación de las colonias y también en iniciativas contra el absolutismo.

De su biblioteca personal sabemos que la mayor parte es heredada por su hijo, cuya biblioteca en 1899 constaba de alrededor de 450 volúmenes en lengua española, francesa e inglesa y que entre ellos había piezas de valor, como encunables.

Del copista, Enrique Vedia, Parrilla Garcia nos cuenta que fue gobernador civil de La Coruña desde 1843 hasta 1845. El aficionado de letras durante su estancia fue copiando

213 (Ms. bajo la signatura 3777 de la Biblioteca Nacional de Madrid).
214 (Parrilla García 2001).

datos para escribir una historia de la ciudad.[215] Fue durante la estancia y su labor de histórico cuando mantuvo trato con Martín de Torres. Al toparse con las piezas de valor del bibiliófilo quiso copiarlas intenta su copia en la que se detectan, entre otras, las siguientes intervenciones posteriores y colectivas: 'modificas leves' en la disposición, comentarios modernos añadidos a las notas antiguas y avisos en la forma de papelitos independientes.

Lo interesante del análisis de Parrilla Garcia radica en que la estudiosa nos da cuenta de ciertos aspectos del quehacer de los copistas decimonónicos, de su manera de proceder: sus criterios de selección. Por un lado, los eruditos introducen materiales inéditos y desconocidos; por otro, es evidente que, a pesar de las protestas de fidelidad al modelo original, ellos actuaban de antólogos e innovaban el modelo con aportaciones propias (sobre todo en lo paratextual: atribuciones erróneas y notas 'indebidas', cuya análisis nos proporciona información sobres su conocimiento de la materia que manejan).

A continuación, la estudiosa lleva a cabo un cotejo de MN14 y otras fuentes (MN14 con LB1, 11CG y 14CG), en particular, una descripción de los contenidos y el análisis de la *Advertencia* por Vedia (sometido a reelaboración para enriquecer sus contenidos). Lo que resulta es que el intento inicial del copista era copiar del manuscrito de Torres a su copia un cancionero de Garci Sánchez de Badajoz.

Brian Dutton de hecho lo había identificado como *Obras de Badajoz* aunque contiene también otros materiales que no fueron editados por Dutton. Igualmente, la primera noticia que se tiene del cancionero es en 1980 por la editora del *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*. (Castillo 1980, pp. 59-62).

215 De Vedia 1845.

Perea Rodríguez 2012 = Perea Rodríguez, Óscar, «Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Botta, 2, Roma, Bagatto Libri, pp. 288-295.

En los últimos años, la importancia de los elementos paratextuales, en particular de las rúbricas, para el correcto análisis de la poesía de cancionero ha sido puesto de manifiesto en numerosos estudios sobre la lírica cancioneril medieval y renacentista, tales como los de Cleofé Tato,[216] en que se funda el presente estudio.[217] El ensayo de Perea Rodríguez de esta forma nos proporciona también una bibliografía aproximada de los estudios hispánicos sobre las rúbricas cancioneriles de los último años.

Dentro de esta línea de investigación, el intento del trabajo es el de encontrar una metodología para utilizar las rúbricas cancioneriles como recurso para la búsqueda de datos biográficos que permitan solventar las dudas en la identificación de poetas[218] y personajes de la época mencionados en los cancioneros. Lo cual se consigue a través de un breve recorrido por las rúbricas de los más importantes cancioneros castellanos de los siglos XV y XVI, concretamente: PN1, el de Baena; SA7, el de Palacio y las dos primeras ediciones del Cancionero General, 11CG y 14CG.

Con respecto al primero, PN1, como el Cancionero, las rúbricas se mantienen vinculadas a la tradición gallego-portuguesa, con una tendencia a lo explicativo, en sentido amplio. El modelo es el de las vidas y razós de los trovadores.[219]

Dichas rúbricas al parecer se presentan muy útiles para trazar la historia de la cultura

216 Los estudios están incluidos en la colección *Terra Iberica* dirigida por Patrizia Botta y, en el específico, están presentes en la compilación *De rúbricas ibéricas*, al cuidado de Aviva Garribba, un trabajo monográfico que recoge diez artículos,de entre 2001 y 2005, ya aparecidos en otras publicaciones, sobre las rúbricas en la poesía y en la prosa por Patrizia Botta, Aviva Garribba y Cleofé Tato. Ver Tato 2008a, 2008b, 2008c.
Otro trabajo en que se basa Perea Rodríguez es Herrera 2007 (estudio acerca de las rúbricas del *Cancionero General*) .
217 El mismo estudio es parte de un proyecto de investigación sobre SA7, el *Cancionero de Palacio*, dirigido por Cleofé Tato.
218 El autor vuelve sobre el tema que había sido objeto de una monografía en 2007, un estudio biográfico de los poetas del *Cancionero General*, ver Perea Rodríguez 2007.
219 (Cf. Tato 2008c, pp. 61-95, especialmente pp. 61-65, citada por Perea Rodríguez 2012, p. 288).

medieval castellana en la época entre los siglos XIV y XV. No obstante, de su análisis de desprende que el recopilador se interesa sobre todo por el elogio de las virtudes literarias del poeta y de la composición que sigue. A pesar de su tamaño, de la profusión de datos y de la atención académica que han recibido, las juzga bastante escasas con respecto a la finalidad del trabajo de ir trazando una perspectiva biográfica de los autores. A continuación, Perea Rodríguez nos ofrece el ejemplo de una rúbrica de Álvarez de Villasandino que refuerza esta idea: pese a su amplitud la rúbrica no nos proporciona algún dato biográfico, el estilo es el de la alabanza al poeta al que sólo se define "esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trobadores que fasta oy fueron en toda España".[220] Incluso cuando los datos se hallan, como en otrso caso, el de Garci Fernández de Gerena, cabe dudar y pensar que se trata de adornos literarios 'efectistas' más que de *vidas*.

En cambio, en el caso del condestable de Castilla, Ruy López Dávalos, el Cancionero nos proporciona una rica información de corte historiográfico, toda contenida en las rúbricas y particularmente valiosa ya que los poemas están construidos como «metáforas oscuras», donde no hay nada que permita averiguar de qué tipo de literatura se trata (en concreto, una literatura puramente histórica). Sin embargo, se trata de un caso excepcional y dicha rúbricas no siempre dan cabida a datos tan ricos.

A pesar de que no se disponga de ningún dato efectivo para probarlo, todo apunta a que, si bien las rúbricas no fueron escritas directamente por Baena, fueron sí bosquejadas por él, sobre todo si comparamos su nivel informativo, fruto del trabajo de un sólo recopilador, con el de un cancioneros de varios escribanos, como en el caso de SA7, cuyas rúbricas apenas nos proporcionan información biográfica, limitándose a ejercer su función distributiva (no obstante, casi toda la información biográfica sobre los poetas, aunque escasa, procede de ellas). Así se encuentran datos acerca de Pedro de Santafé, cuyo cancionero individual probablemente a la base de SA7 ha sido detectado por Tato 2005. Lo cual podría explicar porque la mayor parte de los datos históricos de las rúbricas de SA7 se refieren a su vida. De esta forma, también un dato paratextual

220 PN1, ID 1147, *Cancionero de Baena*, p. 11, citado por Perea Rodríguez (p. 289).

puede resultar provechoso para proporcionar informaciones sobre la formación del Cancionero.

A veces los datos (acontecimientos como batallas y encarcelamientos) pueden servir para reforzar un pérfil biográfico (como el de Juan de Tapia, afincado en tierras italianas tras su encarcelamiento en Genua), otras veces dichas rúbricas proporcionan las única referencias temporales de un autor (es el caso de Juan Agraz, vinculado a la corte de Juan Alfonso Pimentel a cuya muerte dedicó un epitafio presente en el Cancionero).

Por último, Perea Rodríguez observa que curiosamente un autor consagrado como Pero González de Mendoza está presente en SA7 sólo en una rúbrica, ya que su pieza no se ha conservado (o puede que su copia no haya sido llevada cabo).

A continuación el estudioso evalúa las rúbricas de algunos cancioneros impresos, que a menudos presentan algunas peculiaridades (quizá debido a que estaban destinadas a un público lector diferente del reducido público de las cortes de la época). El *Cancionero de Juan del Encina* reforza la idea de que la responsabilidad de las rúbricas suele recaer en la persona a que se adscribe la compilación.

Si en el caso de del Encina, su interés se enfocaba en reclamar la autoría de la obra que en el aspecto biográfico,[221] en cambio, en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo donde se encuentran tanto el cuidado de las rúbricas, como el interés por la biografía de los autores. Esto es, estamos ante a la labor de un editor, que quiere presentar el cancionero a la imprenta de la mejor manera posible, ordenado y corregido.[222] Sin duda, podemos atribuirle la mayoría de las rúbricas; insólitamente, del Castillo nos muestra a menudo su deseo de ser lo más preciso posible en el aspecto biográficos de los poetas y así en ellas encontramos datos de gran valor: las filiaciones y oficios familiares y los acontecimientos históricos nos permiten desenredar la masa de las posibles atribuciones autoriales (los autores individuados citados por Perea Rodríguez son Francisco Ortiz de Estúñiga y Medina, Miquel Trilles y Luis Crespí de

221 El motivo podría radicar también en su origen converso (ver Márquez Villanueva 1987, pp. 473-500 citado por Perea Rodríguez 2012, p. 293).
222 El autor nos remite al trabajo Beltrán 2005.

Valldaura).

Con respecto a 14CG, su segunda edición, el autor se fija en cambio en las rúbricas de la tabla de autores, donde el afán por la precisión biográfica lleva a Hernando del Castillo a precisar el cambio de sede obispal del autor Valeriano Ordóñez de Villaquirán.

El recurso (correcto y sistemático) al estudio de las rúbricas, por lo tanto, según Perea Rodríguez no sólo es importante, sino necesario a la hora de identificar los autores cancioneriles; dos son los casos citados, el ejemplo de Núñez de Quirós y, en lado oposto, el caso sin solucionar del enigmático «Comendador Escrivá», autor de muchos poemas en 11CG y 14CG.

Diego Núñez de Quirós, autor de una sóla obra en 14CG, de quien se nos especifica en la rúbrica que era originario de Sevilla y, por lo tanto, no había que confundirle con su homónimo de Valencia, presente con cierta frecuencia en los documentos locales y vinculado a círculos relacionados con otros poetas valencianos, cercanos a la recopilación de Castillo: de no mediar la rúbrica, el riesgo habría sido una atribución errónea.

Finalmente, el autor pasa a revista una serie de candidados al ser el «Comendador Escrivá», presente en muchas rúbricas cancioneriles; el autor, que se basa en trabajos como los de Riquer 1993, va descartando atribuciones posibles, mas desafortunadamente la identificación queda sin solucionar.

Pérez Priego 1989 = Pérez Priego, Miguel Ángel, Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las «serranillas» y los «sonetos», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 6, Madrid, Editorial Universitaria Complutense 1987, pp. 189-197

El estudio está centrado en el Marqués de Santillana, de cuya obra Pérez Priego ha llevado a cabo una edición unos años antes.[223]

El trabajo se abre con algunas aclaraciones sobre la personalidad artística del Marqués, del que se destacan la atención y preocupación por la fijación de su obra, junto con la reflexión ante la misma, que Pérez Priego indica como rasgos característicos de su personalidad literaria. Dicha preocupación está puesta de manifiesto en las copias conservadas de su Cancionero de escritorio de 1456: SA8 y MN8.[224] El estudioso destaca el comportamiento a la vez exigente y titubeante del autor, que lo lleva a someter sus textos a una rigurosa selección (y los textos elegidos a una corrección continúa) pero siempre con el afán y las vacilaciones de un hombre que no se dedicaba exclusivamente al ejercicio de las letras. Según Pérez Priego, dichos procesos junto con la actitud del Marqués, que se reflejan en las muchas variantes de autor que se han individuado y asimismo, en algunos casos, en una segunda redacción (como con el *Triunphete de amor*), no resultaron beneficiosos para la transmisión de su obra poética: mientras que sus componimientos 'corregidos' quedaban en su Cancionero de escritorio, otros, en su forma primitiva 'sin enmienda', se dispersaron en los cancioneros colectivos ajenos, tales como el *Cancionero general*.

Este proceso de transmisión y recepción se ejemplifica en los géneros por los que más se le conoce: la serranilla (el más celebrado y popular) y el soneto.

Si nos fijamos en la transmisión del primer género, vemos que resulta transmitido en medida menor que el otro por los Cancioneros de la época. De su siete famosas serranillas (I. «Después que nasçí...», II. la de Boxmediano, III. la vaquera de Morana, IV. la mozuela de Bores, V. Menga de Manzanares, VI. «Entre Torres y Canena», VII. la

223 Ver Pérez Priego 1983.
224 Respectivamente el cancionero de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2655, y del de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3677.

vaquera de la Finojosa o VIII. la moza Lepuzcana) y de las dos serranillas en colaboración (la serrana de Navafría y la vaquera de Verçossa), sólo la primera de las individuales está conservada también en SA7, mientras que las demás sí se encuentran en su Cancionero de escritorio; por el contrario, las dos serranillas en colaboración fueron excluidas de su Cancionero personal y se hallan completas sólo en SA7.

De acuerdo con Pérez Priego, debido a la escasez de testimonios de las serranillas en contraste con la gran popularidad y difusión que alcanzaron en su tiempo (en particular, por el hecho de que funcionaron como modelo estructural y poético para diversos autores de la época),[225] cabe pensar que ellas conocieron un cauce de difusión diferente del de los Cancioneros manuscritos. Según el autor, lo de la serranilla es un género para el que la reescritura es característica, debido a su forma de transmisión oral y cantada, semi-colectiva, vinculada al ámbito de la corte. Lo cual explica la presencia de componimientos colectivos o el hecho de que a menudo el poeta se dirija explicitamente al auditorio. Precisamente por esta génesis 'inestable' y 'colectiva' su conservación se ha realizado posteriormente a través de pliego sueltos y no en Cancioneros, donde, como hemos estado hablando, apenas se conservan originales. Santillana, en cambio, hubo de tener en alta estima el género, que cultivó con asiduidad, y, por esta razón, conservó sus serranillas en su Cancionero de escritorio definitivo.

Con respecto al soneto, baste con decir que el Marqúes cultivo el género por alrededor de veinte años (desde 1438 hasta su muerte en 1458) y que, sin embargo, dichos sonetos apenas tuvieron difusión en la época.[226] Los motivos de esta escasa difusión no radican sólo en razones de gusto literario e ideología o razones formales (su imperfección), sino que están vinculadas a su transmisión textual. De hecho, ellos

225 Además, la serranilla VI. aún copiada por Gonzalo Argote de Molina en su Nobleza de Andalucía (Sevilla, 1588, II, cap. CCXXXIII, fols. 355v.-336r.) conoció una famosa glosa de Gonzalo de Montalbán, que circuló profusamente en pliegos sueltos del siglo XVI y la serranilla II. asimismo fue glosada en unas anónimas y difundidas *Coplas de Antón, el vaquero de Morana*, cuya versión más antigua data quizá de fines del siglo XV, que también circularon en pliegos sueltos durante el siglo XVI, y hasta llegaron a inspirar a Lope de Vega su comedia *El vaquero de Morana* (Menéndez Pelayo 1897 pp. 154-158 citado por Pérez Priego 1987, p. 191).
226 De los cuarenta y dos sonetos, sólo un grupo de diecisiete alcanzó cierta difusión, circunscrita al área catalano-aragonesa.

fueron poco difundidos a través de Cancioneros en la época debido a su actitud de reserva que los confinó en un ámbito familiar.[227]

La conclusión de Pérez Priego es muy importante ya que destaca como, a la vista de los hechos, el soneto no se aclimató en España antes del Renacimiento no sólo por la inmadurez e imperfección de su empleo en la fase inicial (respecto a la perfección de Garcilaso y sus continuadores), sino también porque las experimentaciones petrarquistas de Santillana encontraron su vía de transmisión y recepción sólo muchos años después de su creación.

227 Una prueba de esa actitud está en dos cartas de hacia 1454 entre Santillana y su sobrino (Gómez Moreno 1983 citado por Pérez Priego, p. 194).

Puerto Moro 2006 = PUERTO MORO, Laura, «Poesía cortesana en pliegos. La desarticulación paródiga de los códigos cancioneriles en Rodrigo de Reynosa --o de Linde--», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 703-714.

Acercándose a la poesía de *Cancionero* también se pueden encontrar claves para entender fenómenos esenciales para la creación de la literatura del Siglo de Oro, como el entramado de la celestinesca, el desarrollo de los *contrafactas* o el cultivo y consolidación de los distintos dialectos literarios que poblan el teatro áureo.

Es el caso de la producción de Rodrigo de Reynosa, autor emblemático del naufragio experimentado por este tipo de poesía debido a su soporte de conservación, el pliego suelto, a su contenido, de temática erótica y, asismo, a la tradicional marginalización de la poesía cancioneril en los estudios hispánicos.

A la hora de determinar el contexto socio-cultural y literario de su producción, el carácter de la transmisión de su obra (única y en pliegos),[228] su ausencia en los *Cancioneros* de la época y la falta de noticias biográficas[229] han llevado a su valoración como poeta popular, "'de' y 'para' el pueblo".[230] La lectura de la autora es de signo opuesto, ya que ella identifica en él más bien un autor de corte que lleva a cabo una "desarticulación paródica" de la práctica cortesano-amatoria y de sus códigos, los cancioneros, con los que su público ya estaría sacio. Dicho análisis se funda en el cotejo de los pliegos sueltos, en concreto, en el estudio de los eventuales destinatarios explícitos[231] y en el estudio de los autores con que Rodrigo de Reynosa comparte los pliegos 464, 784, 962 y 240.5, todos eminentemente cortesanos. Lo cual confirma también que el pliego suelto poético constituyó al principio un medio de difusión para una lírica de tipo cortesano y se vincularia a una de carácter popular, como la *literatura*

228 Los pliegos fueron recogidos en el imprescindible trabajo por Rodríguez-Moñino 1970 y 1997 (versión actualizada) bajo los números 240.5, 270, 464-476, 604, 669, 706, 784, 827-837, 872-873, 881, 885, 903, 962, 1045.

229 Según se infiere también del título, la autora afirma la identificación entre Rodrigo de Reinosa y Rodrigo de Linde.

230 (p. 704).

231 El único individuado es D. Álvaro de Zuñiga.

de cordel sólo desde la década de los 60-70 del s. XVI. A este respecto, la autora precisa que la mayor parte de los impresos que transmiten la obra de de Reynosa pertenecen a la primera mitad del siglo (*ca.* 1515-1530).

Al tratar la temática y los personajes de su obra Puerto Moro observa en cambio como lejos de ser populares, en sus pastores que sufren el "mal de amor" (reservado a las clases superiores) se cargan las tintas de lo grotesco y de la parodia de las formas y mótivos poéticos cancioneriles tan conocidos por el público. Se trata por lo tanto de una reelaboración de valor irrisorio y carnavalesco, lejos de lo popular con que tradicionalmente se ha venido asociando el autor. Igualmente, la transposición de la máscara del rústico a espacios refinados la convierte en un espejo de las costrumbres y estéticas de palacio.

Raíndo Dávila 1995 = RAÍNDO DÁVILA, Manuel, «Las ediciones de cancioneros. Tradiciones, problemas y métodos. La tradición catalana y las tradiciones románicas", en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 1995, vol.4, pp. 95-103.

Las colecciones conocidas como cancioneros fueron los vehículos de la transmisión textual que nos permitieron conocer la lírica medieval. Durante décadas los estudiosos españoles han estado elaborando definiciones del término *cancionero*. Sin embargo, aún queda mucha incertidumbre sobre la definición del concepto, cuyo significado resulta problemático ya que estas compilaciones pueden abarcar tanto las colecciones de los poemas de un sólo autor, como la combinación de prosa y lírica de distintos autores. Asimismo, dichos materiales suelen diferir formalmente y/o temáticamente.

El estudio de Raíndo Dávila se abre con la definición de *cancionero* proporcionada por Zufferey 1987,[232] una definición restrictiva, que acota el campo de análisis, cuyo objeto serán sólo las colecciones de piezas líricas lingüísticamente unitarias: se omiten por lo tanto los poemas transmitidos dentro de obras en prosa y, asimismo, los desperdigados en las demás tradiciones.

En cambio, González Cuenca 1978 concide con Amador de los Ríos en sus planteamientos y opta por una definición más amplia, fijándose en dos observaciones básicas: por un lado, la existencia de varias piezas líricas independientes y, por otro, ql hecho que dichos textos se agrupan en otros códices o ediciones. Esta definición no considera como determinante las formas métricas de las colecciones o las étapas de su elaboración. Otros estudiosos, como Brian Dutton, obvian la cuestión y sólo utilizan la denominación 'fuentes manuscritas'.

A continuación, Raíndo Dávila se fija en las propiedades textuales básicas que en su opinión deberían ser consideras a la hora de proporcionar una definición: la extensión, la coherencia interna y la cohesión língüistica. Con respecto a la extensión, señala que constituye el aspecto más conflictivo ya que, se pueden hallar cancioneros constituidos por volúmenes muy extensos o por pequeños cuadernos, cuyo número de

232 Ver Zufferey 1987, p. 4.

composiciones resulta ser muy limitado. Lo cual, por lo tanto, sugiere que la tradición castellana está exenta de una discriminación relativa a la extensión. El autor cita al respecto Alvar 1991[233] y destaca que ya no se deben considerar cancioneros ciertas compilaciones sólo dependiendo de un criterio cuantitavo o por su pertenencia a una única tradición lingüística, sino según su coherencia interna. Raíndo Dávila subraya así la importancia de considerar una unidad de carácter temático más que autorial. De esta forma, la definición de cancionero abarcaría a cualquier grupo de composiciones poéticas transmitidas en volúmenes y que estén relacionadas con las demás en la temática, la escuela o las coordinadas cronológicas, independientemente del dominio lingüístico. Lo que no se debe obviar es el análisis del programa del compilador, la visión de conjunto y las pautas de selección.

Tras pasar rápida reseña a diferentes tipos de ediciones vinculadas a las distintas tradiciones románicas: ediciones paleográficas, facsimilares y las transcripciones integrales (propias de la tradición castellana y no de la catalana y provenzal), el autor lamenta la compartimentación en dominios lingüísticos, la cual ha impedido la publicación de cancioneros completos del área catalana (también en relación a la cuestión de la lengua poética, una lengua híbrida catalán-provenzal) y, por lo tanto, la apreciación en el conjunto de los volúmenes. Las ediciones de autores individuales, por consiguiente, son más frecuentes en el ámbito catalano que en el castellano.

Con respecto a la tradición editorial en castellano, el autor lamenta la falta de estudios generales que analicen los cancioneros de una determinada tradición o época integralmente, es decir, trabajos que no estén centrados en un autor y su obra, sino más bien en la tradición manuscrita en que la obra se inscribe y en los *Cancioneros* como colecciones. Todavía quedan por realizar trabajos sobre aspectos tales como las pautas de selección del compilador, su programa. Ya que, junto al azar (en concreto la fortuita combinación de cuadernos de distintos manuscritos acaecida en el caso de SA5)[234] y al uso particular del compilador también hay el peso de las influencias de la época, que

233 (p. 471)
234 Ms. 2244 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (c.1500).

deben ser estudiadas abordando los cancioneros como unidades para conocer más sobre su génesis y ambiente de composición y las relaciones entre ellos, asentando el análisis en la idea de que existieron cancioneros individuales que fueron las fuentes de los que están ahora a nuestro alcance.

Rodríguez-Moñino 1997 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia – Editora Regional de Extramadura, 1997, 1021 pp.

El *Nuevo diccionario* constituye la nueva versión póstuma de la magna obra de Rodríguez-Moñino de 1970, que como destacan Askins e Infantes en su época "supuso la 'invención' de un corpus poético"[235] y arrojó "una montaña poética que emergía desafíante en el horizonte".[236] Esta nueva versión ha sido corregida, actualizada y ampliada por Askins e Infantes, los cuales han incluido más de doscientas nuevas entradas.

El objetivo de los estudiosos ha sido integrar las nuevas entradas con las antiguas para formar un cuerpo conjunto. El resultado es un corpus de un total de mil cuatrocientas cédulas, en que para cada ejemplar se incluyen la localización, las ediciones y referencias críticas (de otros autores, títulos o impresiones); el material proporcionado, que incluye también fragmentos y versos sueltos, abarca el período entre 1482 y 1600.

La importancia del diccionario resulta evidente si nos fijamos en el papel que los pliegos sueltos tuvieron en la difusión de la poesia, huellas de la vitalidad del proceso (aun mayor que con la prosa)

Muy interesante, también para el lector no especializado, resulta la serie de apartados introductorios sobre la historia del pliego suelto (en concreto, los apartados *Carácter e importancia del pliego suelto*, *Impresión y venta de los pliegos sueltos* y *Uso y destrucción de los pliegos sueltos* a los que siguen una serie de apartados de periodización). En dicha introducción, los autores ofrecen al lector una definición de *pliego suelto*: "un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o histórico entre la gran masa lectora, principalmente popular". Aunque al principio el criterio era el de la extensión y el término indicaba solo una hoja de papel de tamaño natural, doblada dos veces que formaba así ocho páginas, sucesivamente el concepto fue

235 Rodríguez-Moñino 1997, p. 10.
236 Rodríguez-Moñino 1997, p.9.

modificándose y extendiéndose y se consideran pliegos también cuadernos de 32 planas y aún más. Se trata de una forma de transmisión barata con respecto al objeto-libro, producto lujoso que antes del descubrimiento de la imprenta (que proporcionaría la posibilidad de multiplicación del texto a poca costa y asimismo otorgaría un nuevo estado al texto autorial publicado –y no publicado, sólo las personas de elevada posición económica y las corporaciones, religiosas y públicas, podían permitirse (como los Monasterios, Universidades etc.)

Debido al desarrollo de la Imprenta el público lector pudo así adquirir géneros que antes no estaban a su alcance, como la poesía, tanto para un uso recreativo como didáctico. Son precisamente las características que los convirtieron en un soporte tan popular a determinar su destrucción: por su materialidad con respecto a la de libros gruesos y caros, los pliegos venian: "doblados en varios cruces para mejor caber en la faldriquera, la rotura era normal; el manoseo (...) es la herida de muerte para las pocas hojilla;[237] por su fácil adquisición y contemporaneidad del contenido no se coleccionan. Por lo tanto, son sobre todo las bibliotecas en el extranjero que los guardan.

El volumen se cierra con una compleja serie de índices: de procedencias (las instituciones y bibliotecas particulares divididas a su vez según la ciudad); un índice tipográfico (de acuerdo con el lugar de impresión, los impresores y libreros, el orden cronológico, el lugar de impresión, los impresores y el año y, por último, los censores); un índice nominal y topográfico; de primeros versos; de corrispondencias entre las signaturas de las colecciones, bibliotecas etc.

A esta nueva versión del *Diccionario* sigue cada año un suplemento por los mismos.[238]

237 Rodríguez-Moñino 1997, p.16.
238 Ver Askins e Infantes 2004.

Romero Tobar 1996 = ROMERO TOBAR, Leonardo, «Algunas fuentes secundarias en la poesía cancioneril», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 561-565.

La vigencia de la poesía de Cancionero del siglo XV en la actividad poética del siglo XVI ha sido documentada a través de indagaciones bibliográficas y ediciones críticas merecedoras, entre que destaca la labor de recopilación de Brian Dutton. A pesar de la magnitud de su catálogo[239] (que pretende abarcar el período hasta 1520), como observa Deyermond (1999, p. 49) los 'huecos' fueron inevitables, tanto porque siempre "habrá textos desconocidos que se descubren después de publicados los siete tomos", como porque habrá también "otros, ya conocidos, pasados por alto". Este segundo caso es el de los poemas que Romero Tobar nos presenta en su trabajo. Se trata de piezas que no habían sido incluidas en el conocido corpus, poemas intercalados o copiados en textos prosísticos de fines del XV y principios del XVI.

Las fuentes 'secundarias' de las que procede dicho hallazgo son las más dispares: relatos caballerescos, crónicas históricas y textos de uso universitario. Al hablar de este resultado Romero Tobar apunta a que la suya no ha sido una búsqueda sistemática, sino que se ha limitado a basarse en las anotaciones hechas durante la lecturas de los texto que acabo de mencionar. El autor destaca asimismo que la variedad de las fuentes es un señal inequívoco de la capacidad difusiva de la poesía cancioneril, la cual "alcanzó a los más variados soportes gráficos que ahora nos restituyen la memorización poética de un escritor o un estudiante distraído".[240]

Concretamente las composiciones son las siguientes: dos poemas laudatorios (coplas que celebran el protagonista de la obra) conservados en una crónica particular de finales del XV: *Alonso Maldonado. Vida e historia del Maestre de Alcántara don Alonso de Monroy,*[241] dos piezas ascéticas conservadas en una de las hojas de respeto de un ejemplar del texto jurídico *De Ratione dicendi testimonium in causis occultorum*

239 Dutton 1982.
240 Romero Tobar 1996, p. 561.
241 Romero Tobar 1978.

criminum (1538) por Juan Ginés de Sepúlveda y, finalmente, dos piezas que se conservan en una novela artúrico-sentimental. Las piezas que se reproducen en el capítulo final, son estrofas de la novela sentimental *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, que se compuso durante el reinado de los reyes católicos. Los componimientos, que son los siguientes: "Bien como cisne que llora" y "Lloraré mis tristes males", consisten en las reproducciones de la inscripción dispuesta por el infante para su sepultura y la de su amada en el relato. Se trata por lo tanto de un caso de interpolación de versos pertenecientes a una novela sentimental dentro de una novela artúrica.[242]

El autor, por lo tanto, concibe la poesía de *Cancionero* como una "modalidad literaria",[243] que hay que buscar también a través de una búsqueda sistemática de los poemas intercalados o copiados en fuentes secundarias, como los textos de prosa. De dicha búsqueda se podrían obtener amplios resultados, de los que los poemas presentados aquí solo constituyen un ejemplo.

242 Ver Sharrer 1984 sobre la fusión de las novelas artúricas y sentimental a finales de la Edad Media (citado por Romero Tobar 1996, p. 565).
243 Romero Tobar (1996, p. 561).

Rubio Árquez 2006 = Rubio Árquez, Marcial, «La Vida de palacio. Consideraciones sobre el género "vidas" en cancioneros manuscritos áureos», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 715-722.

El trabajo está centrado en el estudio de un poema que pertenece al género *vidas*, aquí revisitado desde la vertiente cómico-satírica. El poema reproduce el tema del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", un tópico con raíces medievales que llega a dar sus mejores frutos en la edad áurea y que, en este caso, está relacionando con una experiencia real del misterioso autor (del que sólo sabemos lo que se dice en el encabezamiento de uno de los testimonios: que fue secretario del Duque de Feria).

Lo interesante del estudio radica en que Rubio Árquez analiza una pieza poco conocida y perteneciente a un género que ha gozado de poca fortuna crítica. Se trata de un poema de alrededor de 400 versos en coplas reales, una '*vida*' que lejos de ser ejemplar, tiene más bien una finalidad cómica a través de la representación de los miembros marginales de una sociedad concreta (entre los representados figuran escuderos, pícaros y estudiantes). La tonalidad que cobra esta '*vida*' es cómica, basada en la tradición folklórica, más que satírica en una óptica reformista: la representación de los marginados queda en lo superficial y lo anecdótico. Como destaca Rubio Árquez una característica específica de la obra es que está anclada en una experiencia individual y real de vida en la corte y, por lo tanto, su rechazo no es sólo filosófico, sino también vital.

Con respecto a la tradición manuscrita del poema, el estudioso observa que se ha conservado en un buen número de testimonios, ya que la tradición consta de nueve manuscritos. Además, a los manuscritos conocidos, según el autor, se podrían fácilmente añadir otros manuscritos algún día. Dicha tradición testimonia la gran popularidad de que gozó la pieza en su época. Entre los testimonios, sólo los cuatro que

enumero a continuación copian integralmente el texto: MP1,[244] MN1,[245] SU1[246], PN1[247]. Los demás testimonios son los siguientes: MP2,[248] MT1,[249] MR1,[250] NH1[251] y Gallardo (*Ensayo*).[252]

Cabe señalar que dichos testimonios difieren en la extensión: MP1 transmite un texto de 390 versos, mientras que MN1, SU1 y PN1 añaden una coplas más de nueve versos a modo de cierre; del texto de MP2, que posiblemente contenía el poema completo, en cambio ahora sólo nos queda un fragmento del final.

Del análisis de la tradición manuscrita, resulta que SU1, MN1 y PN1 están emparentados y que cabe pensar que los dos últimos fueron copiados sobre SU1. Asimismo, Rubio Árquez nos ofrece algunas noticias sobre la confección de los manuscritos. MP2, por ejemplo, resulta ser un códice facticio formado por dos manuscritos, un códice desmembrado en dos y "el texto que aquí nos interesa se encuentra justamente en el intersticio entre ambos cancioneros".[253]

Con respecto a la titulación del componimiento lo que sobresale es la variedad. No obstante, el título mayoritario es el de *Vida de Palacio*,[254] el mismo que le ha dado Rubio Árquez en este estudio. Entre los demás figuran: "Consejo", "La vida descansada", "La vida de la aldea" y el más 'clarificador' "Coplas en vituperio de la vida de palacio y alabanza de la aldea".

Si nos fijamos sucintamente en la estructura narratológica, veremos que el poema consta de una primera parte introductoria identificable con el tópico del *locus amoenus*,

244 Ms. II/973, ff. 365v-369 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
245 Ms. 2856, ff. 1v-5 Catálogo BNE.
246 Ms. 2755, ff. 208-217 v. Catálogo de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.
247 Ms. Esp. 373, ff. 10-22 de la Bibliothèque Nationale de París.
248 Ms. II/1579, F. 173 bis. de la Biblioteca de Palacio de Madrid.
249 Ms. 994, f. 42v-45 de la Biblioteca Tribulziana de Milán.
250 Ms. E-30-6226, f. 366-366v del Fondo Rodríguez-Moñino de la Biblioteca de la Real Academia Española.
251 ms. BG2813 Hispanic Society de Nueva York.
252 Gallardo = Ìndice de Gallardo Bartolomé, I, 94, col. 88, vv. 311-330, 296-300-331-385.
253 Rubio Árquez 2006, p. 717.
254 El título de MP1 y MN1. "*La vida de Palacio*" es también el con que se le conocía en la época, según refiere Gracián Dantisco (Rubio Árquez 2006, p. 719).

los primeros noventa versos; a esta parte sigue otra 'onírica', un sueño en que el poeta imagina ser raptados por unos desconocidos que quieren devolverle al servicio de los poderosos y se lanza en un elogio de la vida aldeana; en la tercera parte el poeta explica sus razones para aborrecer la vida en la corte, pasando revista a su personajes marginales; en la cuarta y última parte los raptores, ya convencidos de la maldad de la vida de palacio y decididos a dedicarse ellos también al pastoreo y a la 'vida filosófica', reciben los consejos y las admoniciones del poeta sobre el buen vivir en la aldea.

Esta estructura tiene consecuencias importantes sobre los aspectos materiales del texto. En primer lugar la titulación 'caótica', tal como se ha apuntado, responde a criterios precisos, cada manuscrito titula el texto de acuerdo con la parte que transmite y, por lo tanto, las copias que contienen sólo la última parte, la campestre, titulan "la vida de la aldea".

Asimismo, se observa que la estructura narrativa, con sus reparticiones tan delimitadas, es apta a ser copiada sólo parcialmente, sin que se dificulte la comprensión o que el nuevo poema así copiado resulte de difícil comprensión. La fragmentación textual de la mayoría de los testimonios responde por lo tanto a un criterio literario, una selección subjetiva por el copista (y no a los avatares experimentados por el testimonio o a la corrupción del modelo). A este respecto, la parte más representada es sin duda la cuarta, la que describe la vida en la aldea.

Por lo que respecta a la atribución, esta variedad en cambio desaparece: la mayoría de los testimonios coinciden en indicar a "Gallegos",[255] un autor casi ignoto (excepción hecha por la atribución de una edición del siglo XIX a Baltasar de Alcazar[256] y una atribución al dramaturgo Manuel de Gallegos, ambas rechazadas posteriormente).

En cuanto a la fecha de composición, Rubio Árquez individua el período comprendido entre 1567y 1582 basándose en el ya citado encabezamiento y en los datos históricos.

El estudio se cierra con una comparación de distintos tratamiento del tópico del

255 Al que se atribuye también "Vida del pícaro".
256 Edición de la poesía de Baltasar de Alcázar de 1878, sigue el manuscrito *Gallardo*.

elogio de la vida en la aldea frente a la civilización, en concreto el poema de Gallegos se compara con la obra de Fray Antonio de Guevara y Fray Luis. Los aspectos que destaca Rubio Árquez es que en la cuarta parte (la de los consejos e instrucciones prácticas para ser felices en la aldea) el autor se muestra innovador ya que supera el tópico de la aldea llegando a afirmar que la vida rural es la única con que el hombre puede alcanzar la felicidad e intentando solucionar los problemas levantados por Guevara conectados a la presencia de "envidias y rencillas" también allí; el otro rasgo característico de la obra es su mayor realismo y pragmatismo. Está claro que el estilo es muy diferente del de Guevara y Fray Luis, así como las intenciones, los consejos de Gallegos están "llenos de un sentido común muy próximo al de Sancho Panza".[257]

257 Ver Rubio Árquez 2006, p. 722.

Índice de las siglas de los cancioneros

Para los cancioneros sigo la nomenclatura de Brian Dutton del *Catálogo-Índice* (Dutton 1982) y proporciono las referencias bibliográficas básicas basándome en las informaciones de Alvar y Lucía Megías (2002) y del sitio web *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* – http://cancionerovirtual.liv.ac.uk (última consultación: 11/02/2015).

Manuscritos:

HH1	*Cancionero de Oñate Castañeda*, c.1485, Harvard, Houghton , fMS Sp 97. Ediciones: Garcia 1978; Severin (1990).
LB1	*Cancionero de Rennert*, c.1510 – Londres, British Library, add. 10.431. Dos ediciones: Una, incompleta, de Hugo Albert Rennert (Rennert, 1899), por ello que también se conozca al cancionero como Cancionero de Rennert; otra, de Dutton (1990) es una transcripción semidiplomática .
LB2	*Cancionero de Herberay des Essarts,* c.1465 – Londres, British Library, ms. add. 33382. Edición Dutton (1990), transcripción semidiplomática.
LB3	*Cancionero de Egerton* hacia 1475 – Londres, British Library, ms. Eg. 939.
ME1	*Cancionero de Módena.* c.1475 – Modena, Biblioteca Estense ms. α.R.8.9.

MH2	Después de 1507 – Madrid, Real Academia de la Historia, ms. C. 14.9 5535.
MM1	Parte *Cancionero de Barrantes* hacia 1460-1470 – Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March Servera, ms. 20-5-6.
MN1	*Crónica de Miguel Lucas de Iranzo* – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2092. Edición: Soriano del Castillo 1993.
MN6	*Cancionero de Hixar* – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2882.
MN8	Obras del Marqués de Santillana – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3677.
MN13	1807 – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3755-3756.
MN14	1843 – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3777.
MN15	*Pequeño cancionero del Marqués de la Romana* – Madrid de la Biblioteca Nacional, ms. 3788.
MN19	siglo XVIII– Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 4114.
MN31	siglo XV– Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10445.
MN54	*Cancionero de Stúñiga*, c.1462 – Madrid, Biblioteca Nacional, ms.Vitrina 17-7. Ediciones: Alvar, Manuel y Elena (1981), edición paleográfica; Nicasio (1987); Vozzo Mendia (1989);

Dutton (1990) transcripción semidiplomática.

MN55 Parte del *Cancionero de Barrantes* – Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22335.

MP1 *Cartapacio de Francisco Morán* c. 1535 – Madrid, Real Biblioteca, ms. 531.

MP2 hacia 1560 – Madrid, Real Biblioteca, ms. 617. Edición: Labrador Herraiz, Zorita y Difranco 1984**.**

MP3 *Cancionero de Gómez Manrique,* c.1475 – Madrid, Real Biblioteca, ms 1250. Ediciones: Caravaggi (1984); Beltrán (1981) (1988), (1993).

MP4 *Cancionero musical de Palacio* (*Cancionero de Barberi*) – Madrid, Real Biblioteca, ms. 1335. Edición: González Cuenca (1996).

MR1 *Cancionero de Pedro de Pozo*, *c.*1547 – Biblioteca Real Academia, Fondo Rodríguez-Moñino.

MR2 Parte del *Cancionero de Barrantes,* c.1490 – Biblioteca Real Academia, Fondo Rodríguez-Moñino.

MR3 *Juan de Mena Coronación* – Biblioteca Real Academia, Fondo Rodríguez-Moñino.

MT1	*Obras del Marqués Santillana et. a,* 1546 – Milán, Biblioteca Trivulziana ms. 940.
NH1	*Villegas, Traducción del Dante*, c.1510 – Nueva York, Hispanic Society, ms. B2813.
PN1	*Cancionero de Baena*, c.1450 – París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 37. Edición: Dutton y González Cuenca (1993).
PN2	hacia 1410 – París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 216.
RC1	*Cancionero de Roma*. c.1465, – Roma, Casanatense, ms. 1098. Edición: Canal Gómez (1935).
SA5	*Obras de Juan March, de Juan de Mena* – Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2244.
SA7	*Cancionero de Palacio* c.1439 – Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2653. Edición: González Cuenca (1996).
SA8	*Obras del Marqués de Santillana* – Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2655.
SA10	Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2763.
VM1	*Cancionero de la Marciana* c.1470 – Venezia, Biblioteca Marciana, ms. 268. Ediciones: Dutton (1991); Zinato 2005.
ZZ3	El índice del *Cancionero de Barrantes.*

Impresos:

11CG	*Cancionero general de Hernando del Castillo* (primera edición de 1511). Edición facsímilar por Rodríguez-Moñino (1958), con una introducción a su cuidado y edición por González Cuenca (2004).
14CG	*Cancionero general* (segunda edición de 1514). Edición: Dutton, (1991) transcripción semidiplomática.
16RE	*Cancioneiro Geral de Garcia Resende* – Lisboa.
190B	*Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, Juan Viñao, 1519). Ediciones: Bellón y Jauralde 1974 ; Domínguez 1978.

Otros catálogos:

Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid:

MN1	Ms. 2856

Catálogo de la Biblioteca Universitaria de Salamanca:

SU1	SU1 – Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2755.

Índice de los autores y compiladores

Proporciono a continuación algunas informaciones básicas sobre los autores y compiladores, basándome en Alvar y Lucía Megías (2002) y el sitio web http://www.cervantesvirtual.com/ (última consultación: 11/02/2015).

A

Alfonso Álvarez de Villasandino (*Cancionero de Baena*) producción conservada: 1373-1424.

G

Garci Sánchez de Badajoz (1460 - 1526)

Castillo 1980 = CASTILLO, Julia, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid, Editorial Nacional, 1980.

H

Hernando del Castillo compilador *Cancionero General*

I

Íñigo López de Mendoza, *Marqués de Santillana* (1398-1458)

Pérez Priego 1983 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Marqués de Santillana: Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 2 vols., 1983 y 1991.

Cátedra y Coca 1990 = CÁTEDRA, Pedro M.; COCA SENANDE, Javier, , *Cancionero del Marqués de Santillana (BUS. Ms. 2655),* Salamanca, Universidad-Iberduero, 1990.

J

Juan Alfonso de Baena (1406-1454) *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena.*

Edición: DUTTON, Brian; GONZÁLEZ CUENCA , Joaquín, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid, 1993.

Juan de Flores XV-XVI *Grimalte y Gradissa*

Juan de Mena (1411-1456)

Pérez Priego 1983 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Marqués de Santillana: Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 2 vols., 1983 y 1991.

Juan del Encina (1469- c.1529)

Edición: Cotarelo 1928 = COTARELO, E., *Cancionero de las obras de Juan del enzina, Salamanca, s. i., 1496*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1928 [reimpresión Madrid, Real Academia de la Lengua, 1989].

Juan Ginés de Sepúlveda (ca.1490-1573)

Jorge Manrique (1440-1479)

Beltrán 1981 = BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruguera, 1981.

Beltrán 1988 =BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1988.

Beltrán 1993 = BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Poesía, edición crítica y anotada*, col. Biblioteca Clásica, 15, Barcelona, Crítica, 1993.

Beltrán 2013 =BELTRÁN, Vicenç, «Presentación», en *Jorge Manrique. Poesía*, Madrid, Real Academia Española – Barcelona, , 2013.

R

Rodrigo de Reynosa (c. 1450 - c. 1530)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberni Jordà 2003 = ALBERNI JORDÀ, Anna, «El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut», PhD thesis, Universidad de Barcelona, 2003. (Ver http://www.tdx.cat/handle/10803/1679). Última consultación: 22/01/2015.

Alonso 1996 = ALONSO, Álvaro, «Gómez Manrique, Narváez y Castillejo: ¿poesía obscena?», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 27-33.

Alvar 1991 = ALVAR, Carlos, «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. Madeleine Tyssens, Université de Liège, 1991, pp. 469-500.

Alvar 1997 = ALVAR, Carlos, «Manuscritos y tradición textual. Desde los orígenes hasta c. 1350», en *Revista de Filología Española*, 77, 1997, pp. 33-68.

Alvar 2006 = ALVAR, Carlos, «Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 67-82.

Alvar y Lucía Megías 2002 = ALVAR, Carlos; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Diccionario filológico de literatura medieval española : textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, 1178 pp.

Alvar M. y E. 1981 = *Cancionero de Estúñiga*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

Antonelli 1985 = ANTONELLI, Roberto, «Interpretazione e critica del testo», en *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, 4, Torino, Einaudi, 1985, p. 141-243.

Antonelli 2008 = ANTONELLI, Roberto, «Filologia materiale e interpretazione», en *Moderna*, 10, 2, 2008, pp. 13-19.

Antonelli 2012 = ANTONELLI, Roberto, «Prospettive di filologia e critica. Incontro con Cesare Segre. Dialogo condotto da Roberto Antonelli (Zurigo, 10 ottobre 2008). Con interventi di Remo Ceserani», en *Rassegna europea di letteratura italiana*, 39, 2012, pp. 9-25.

Askins e Infantes 2004 = ASKINS, Arthur; INFANTES, Víctor, «Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo xvi (y VI)», en *Criticón*, 90, 2004, pp. 137-152.
(Ver http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/090/090_138.pdf). Ultima consultación: 10/2/1015.

Barbi 1938 = BARBI, Michele, *La Nuova Filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni 1938.

Barthes 1994 = BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur» (1968), en *Roland Barthes: Oeuvres completes*, ed. Eric Marty, 2, París, Le Seuil, 1994, pp. 491-95.

Bédier 1913 = BÉDIER, Joseph, *Le Lai de l'ombre par Jean Renart*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1913.

Bédier 1928 = BÉDIER, Joseph, «La tradition manuscrite du *Lai de Vombre.* Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», en *Romania,* 54, Paris, 1928.

Bellón y Jauralde 1974 = BELLÓN, Juan Alfredo ; JAURALDE, Pablo Pou, *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (1519)*, Madrid, Akal, 1974.

Beltrán 1981 = BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Cancionero y coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruguera, 1981.

Beltrán 1988 = BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Poesía completa*, Barcelona, Planeta, Clásicos universales, 154, 1988, lxiii + 127 pp.

Beltrán 1989 = BELTRÁN, Vicenç, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media,* Barcelona, PPU, 1989.

Beltrán 1990 = BELTRÁN, Vicenç, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU, 1990.

Beltrán 1992 = BELTRÁN, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia en los días 29,30 y 31 de octubre de 1990*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y J. L. Cirera, Universidad de Valencia, pp. 167-188.

Beltrán 1993 = BELTRÁN, Vicenç, *Jorge Manrique. Poesía, edición crítica y anotada*,

col. Biblioteca Clásica, 15, Barcelona, Crítica, 1993.

Beltrán 1995a = BELTRÁN, Vicenç, «Dos Liederblätter probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», en *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.

Beltrán 1995b = BELTRÁN, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros: las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», en *Cultura Neolatina*, 55, pp. 233-265.

Beltrán 1996 = BELTRÁN, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición», en *Romance Philology*, 50, University of California Press, Oakland, 1996, pp. 1-19.

Beltrán 1997 = BELTRÁN, Vicenç, «Dregz de natura de Matfre Ermengaut y el cancionero de Charles de Órléans», en *Romania,* París, 115, pp. 193- 206.

Beltrán 1998 = BELTRÁN, Vicenç, «The Typology and Genesis of the *Cancioneros* : Compiling the Materials», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the 'Cancionero de Baena' to the 'Cancionero general'»,* eds. E Michael Gerli y Julian Weiss, MRTS, vol. 181, Tempe, EE. UU., pp. 19-46.

Beltrán 1999a = BELTRÁN, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, eds. Carmen Parrilla y J.L. Pérez Pascual*,* Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.

Beltrán 1999b = BELTRÁN, Vicenç, «Copistas y cancioneros», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de sepetiembre de 1996),* eds. Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Pena, A Coruña, Universidade, 1999, 1, pp. 17-40.

Beltrán 2001 = BELTRÁN, Vicenç, «La poesía es un arma cargada de futuro: poética y política en el Cancionero de Baena.», en *Cancionero de Baena", 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*, eds. Jesús Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, prólogo de José J. Labrador Herráiz, Baena (Córdoba), Ayuntamiento de Baena, pp. 15-52.

Beltrán 2002a = BELTRÁN, Vicenç, *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, 1021 pp.

Beltrán 2002b = BELTRÁN, Vicenç, «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, eds. José Manuel Lucía Mejías, Carlos Alvar, Castalia, 2002, pp. 1043- 1062.

Beltrán 2003a = BELTRÁN, Vicenç, «Copisti e canzonieri: I canzonieri di corte», en *Cultura Neolatina*, vol. 63, 1-2, pp. 115-163.

Beltrán 2003b = BELTRÁN, VICENÇ, «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, eds. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, PMHRS, 43, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003, pp. 9-58.

Beltrán 2003c = BELTRÁN, VICENÇ, «De la sublimitat cortesa a l'efusió llibertina. L'altra cara de la Fin'amor», en *Caplletra: revista internacional de filología*, 34, 2003, pp. 13-29. (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jlv/12715530801386074198846/210351.pdf?incr=1) Última consultación: 6/02/2014.

Beltrán 2004 = BELTRÁN, Vicenç, «Poesía tradicional/Poesía popular», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar In memoriam : (actas del Congreso internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, eds. Pedro M. Piñeiro Ramírez, Antonio José Pérez Castellano, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 65-74.

Beltrán 2005 = BELTRÁN, Vicenç, «Ordenado y corregido por la mejor manera y diligencia. Hernando del Castillo, editor», en *Filologia dei testi a stampa*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi, 2005, pp. 241-255.

Beltrán 2006 = BELTRÁN, Vicenç, «Del cartapacio al cancionero», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-811.

Beltrán 2007 = BELTRÁN, Vicenç, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, 249 pp.

Beltrán 2010 = BELTRÁN, Vicenç, «El Cancionero General (Valencia, 1511) y el Cancionero de la Biblioteca Británica», en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, eds. Nancy De Benedetto y Ines Ravasini, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, 383 pp.

Beltrán 2011 = BELTRÁN, Vicenç, «Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos», en *La Tradizione della lirica romanza del Medioevo Romanzo. Problemi di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, ed. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 409-437.

Beltrán 2013 = BELTRÁN, Vicenç, «Presentación», en *Jorge Manrique. Poesía*, Madrid, Real Academia Española – Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, pp. IX-XII.

Beltrán y Paredes 2006 = BELTRÁN, Vicenç, Juan Paredes, Convivio : estudios sobre la poesía de Cancionero, Univerdad de Granada, 2006, 827 pp.

Bernabé Pajares y Hernández Muñoz 2010 = BERNABÉ PAJARES, Alberto; HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010.

Bertolucci-Pizzorusso 1991 = Bertolucci-Pizzorusso, Valeria, «Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali», en *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. Tyssens Madeleine, Université de Liège, 1991, pp. 273-302.

Biancardi, Giovanni et al. 2008 = BIANCARDI, Giovanni; CADIOLI, Alberto; MANTOVANI, Dario; PETRELLA, Giancarlo; RESCONI, Stefano; RIVALI, Luca; SAVIOTTI, Federico, «Repertorio bibliografico ragionato : 1985-2007 : La materialità nella filologia», en *Moderna*, 2008, 67 pp.

Billanovich 1981 = BILLANOVICH, Giuseppe, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Antenore, Padova, 1981.

Blanco Jiménez 2013 = BLANCO JIMÉNEZ, José, «¿qué es una edición diplomatico-interpretativa?», en *Literatura y lingüística*, 2013, 27, pp. 311-344. (Ver http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112013000100015&script=sci_arttext). Última consultación: 2/2/2015.

Blay Manzanera 2000 = BLAY MANZANERA, Vicenta, «El discurso femenino en los cancioneros de los siglos XV y XVI», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 48-58.

Blecua 1975 = BLECUA, Alberto, *La poesía del siglo XV*, Madrid, La Muralla, 1975.

Blecua 1979 = BLECUA, Alberto, «'Perdióse un quaderno': sobre los Cancioneros de

Baena», en *Anuario de Estudios Medievales,* IX (1974-1979), pp. 229-266.
(Ver http://ddd.uab.cat/pub/artpub/1974/17471/anuestmed_a1974v9p229.pdf). Última consultación: 31/01/2015.

Blecua 1983 = BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Blecua 1991 = BLECUA, Alberto, «Los textos medievales castellanos y sus ediciones.», *Romance Philology*, 45, pp. 73-88.

Boase 1977 = BOASE, Roger, *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester University Press, 1977 - 171 pp.

Brunetti 2012 = BRUNETTI, Giuseppina, *L'edizione critica delle liriche medievali: considerazioni dall'Italia*, núm. 34, 2012.
(Ver http://peme.revues.org/1696) Última consultación: 4/02/2011.

Cadioli y Meneghetti 2008 = CADIOLI, Alberto, MENEGHETTI, Maria Luisa, *Moderna*, 10, 2, 2008.

Cadioli, Mantovani y Saviotti 2008 = CADIOLI, Alberto, MANTOVANI, Dario Saviotti, Federico, «Premessa», en *Moderna*, X, 2, 2008, pp. 143-156.

Canal Gómez 1935 = CANAL GÓMEZ, M., *Cancionero de Roma*, Florencia: Sansoni, 1935.

Capelli 2006 = Capelli, Roberta, «Criterios práctico y principios estéticos en la formación de los cancioneros medievales: el caso del Códice Escorial E.III.23», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 291-302.

Castillo 1980 = CASTILLO, Julia, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid, Editorial Nacional, 1980.

Castillo Lluch 2003 = CASTILLO LLUCH, Mónica, «Sobre el concepto de manuscrito original en la teoría filológica », en *L'original*, eds. Michèle Arrué y Pascale Thibaudeau, Pandora, 3, 2003, p. 45-54.
(Ver http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160151) Última consultación: 4/02/2015.

Castillo Lluch 2006 = CASTILLO LLUCH, Mónica, «La impostura lingüística: intervención de copistas, editores y gramáticos en los textos medievales», en *Cahiers*

D'études Hispaniques Médiévales, eds. Carlos Heusch y Georges Martin, 2006, vol. 29, núm. 29, pp. 497-508.

Castro 1924 = Castro, Américo, «La crítica filológica de los textos», en *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos),* Madrid, Victoriano Suárez Editor, 1924, pp. 171-197.

Cátedra 1996 = Cátedra, Pedro M., «El sentido involucrado y la poesía del siglo XV. Lecturas virgilianas de Santillana, con Villena», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 149-161.

Cerquiglini 1989 = CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, París, 1989.

Chartier 1985 = CHARTIER, Roger, *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.

Chartier 2006 = CHARTIER, Roger, «Materialidad del texto, textualidad del libro», En *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria,* 12, 2006.
(Ver http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01/3774) Última consultación

Conde 1989 = CONDE, Juan Carlos, «Noticia de un nuevo manuscrito poético del siglo XV», en *Boletín de la Real Academia Española*, 69, 248, 1989, pp. 459-464.

Conde 2002 = CONDE, Juan Carlos, «LB1: Hacia la historia del códice», en *Incipit*, 22, 2002, pp. 33-51.

Conde e Infantes 1996 = Conde, Juan Carlos, Víctor Infantes, «Nuevos datos sobre una vieja historia: el Cancionero de Oñate-Castañeda y sus propietarios», en *Nunca fue pena mayor". Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 163-76.

Conde e Infantes 1999 = Conde, Juan Carlos y Víctor Infantes, «Un nuevo fragmento del Cancionero de Barrantes», en *Revista de Literatura Medieval*, XI, 1999, pp. 209-215.

Conde e Infantes 2007 = Conde, Juan Carlos, Víctor Infantes, *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid, Arco Libros, 2007, 285 pp.

Cortés et al. 2012 = Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó, *Estudios sobre le Cancionero General (Valencia, 1511), poesía, manuscrito e imprenta*, 17, Universitat de València, 2012.

Corral Díaz 2005 = Corral Díaz, Esther, «Conorto na tradición da lírica galego-portuguesa» en *As tebras alumeadas: estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, eds. Ana Isabel Boullón, Xosé Luis Couceiro, Francisco Fernández Rei, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 541- 552.

Cotarelo 1928 = Cotarelo, E., *Cancionero de las obras de Juan del enzina, Salamanca, s. i., 1496*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1928 [reimpresión Madrid, Real Academia de la Lengua, 1989].

De Nigris 1988 = De Nigris, Carla, *Juan de Mena. Poesie minori*, Nápoles, Liguori, 1988.

De Robertis 1985 = De Robertis, Domenico, 1985, «Problemi di filologia delle strutture», en *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, *atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Biblioteca di Filologia e critica, 1, pp. 383-401.

De Vedia 1845 = De Vedia, Enrique, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, La Coruña, Imprenta de D. Domingo Puga, 1845.

Derrida 1967 = Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence* (1964), París, Éditions du Seuil, 1967.

Deyermond 1999 = Deyermond, Alan, «La edición de cancioneros», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de sepetiembre de 1996),* eds. Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Pena, A Coruña, Universidade, 1999, 1, pp. 41-70.

DiFranco, Labrador Herráiz y Montero 2006 = Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herráiz y Juan Montero, *Cancionero sevillano de Toledo: manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana) Biblioteca de Castilla-La Mancha*, Universidad de Sevilla, 2006, 636 pp.

Divizia 2014 = Divizia, Paolo, «Testo, microtesto, macrotesto e supertesto: per una filologia dei manoscritti miscellanei», en *Actes du XXVII Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013), s*ec. 13, Philologie

textuelle et éditoriale, eds. Frédéric Duval, Lino Leonardi, Richard Trachsler, Nancy, DOI, 2014.

Domínguez 1978 = DOMÍNGUEZ, Frank, *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (1519)*, Domínguez, Valencia, Albatros ediciones Hispanóila, 1978.

Driscoll 2010 = DRISCOLL, M. J. «The words on the page: Thoughts on philology, old and new», en *Creating the medieval saga: Versions, variability, and editorial interpretations of Old Norse saga literature*, eds. Judy Quinn y Emily Lethbridge, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2010, pp. 85–102.

Dutton 1978 = DUTTON, Brian, «Catálogo descriptivo de los cancioneros dels siglo XV», *La Corónica*, VI, 1978, pp. 104-108.

Dutton 1979 = DUTTON, Brian, «Spanish Fiftteenth-Century *Cancioneros*: a general survey to 1465», Kentucky Romance Quarterly, XXVII, 1979, pp. 445-460.

Dutton 1982a = DUTTON, Brian, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, 2 vols., vol. 1 285 pp., vol. 2 291 pp.

Dutton 1982b = DUTTON, Brian, «Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas,* Salamanca, 1982, pp. 435-444.

Dutton 1986 = DUTTON, Brian, «Dos referencias curiosas a un poema de Juan Alfonso de Baena», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* eds. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, 1, 1986, pp. 491-496.

Dutton 1989 = DUTTON, Brian, «Proverbs in Fifteenth-Century Cancioneros», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. Alan Deyermond, Ian Macpherson, Bullettin of Hispanic Studies, 1989, pp. 37-47.

Dutton 1990 = DUTTON, Brian, «El desarrollo del *Cancionero General* de 1511», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA 1984,* Madrid, 1990, 1, pp. 81-96.

Dutton 1990 – 1991 = DUTTON, Brian, *El Cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 7 vols, 1990-91.

Dutton y Faulhaber 1983 = DUTTON, Brian; FAULHABER, Charles B., «The 'Lost? Barrantes Cancionero of Fifteenth-Century Spanish Poetry», en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 179-202.

Dutton y González Cuenca 1993 = DUTTON, Brian; GONZÁLEZ CUENCA , Joaquín, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid, 1993.

Dutton y Roncero 2004 = DUTTON, Brian, RONCERO, Victoriano, «La poesía cancioneril del siglo XV: Antología y estudio», en *Medievalia Hispánica*, Madrid, Iberoamericana, 2004, 699 pp.

D'Arco Avalle 1961 = D'Arco Avalle, Silvio, La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale, Torino, Einaudi, 1961.

Ferrari 1979 = FERRARI, Anna, «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», en *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, XIV, 1979, pp. 27-142.

Fiormonte y Pusceddu 2006 = FIORMONTE, Domenico, PUSCEDDU, Cinzia, «The Text as Product and Process. History, Genesis, Experiments», en *Manuscript, Variant, Genese – Genesis,* eds. E. Vanhoutte, M. de Smedt, *Manuscript, Variant, Genese – Genesis,* eds. E. Vanhoutte, Gent, KoninkGent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2006, pp. 109-128.

Foucault 2010 = FOUCAULT, Michel, «Che cos'è un autore?» (1969), tr. it., en *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 1-21.

Fradejas Rueda 1992 = FRADEJAS RUEDA, José Manuel, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, UNED, 1992.

Galvez 2012 = GALVEZ, Marisa, *Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*, Universidad de Chicago, 2012, 296 pp.

Garcia 1978 = Garcia,, Michel «Le chansonnier d'Oñate y Castañeda», en *MCV*, XIV, 1978, pp. 107-142.

Garcia 2003 = Garcia, Michel, «La elegía funeral», en *Cancionero General*, I, Universidade da Coruña, 2003, pp. 51-69.

(Ver http://ruc.udc.es/bitstream/2183/2650/1/CG-1-3.pdf) Última consultación:

Garvin 2004 = Garvin, Mario, «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética», en *La poesía en la imprenta antigua*, ed. Josep LLuís Martos Sánchez, Universitat d'Alacant, 2014, pp. 291-304.

Gerli 1994 = Gerli, Michael, «Estudio preliminar», en *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Ediciones AKAL, 1994, 359 pp.

Gerli y Weiss 1998 = Gerli, E. Michael; Weiss, Julian, *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, EE. UU., Medieval & Renaissance Texts and Studies, vol. 181, 1998, 297 pp.

Gimena del Rio 2011 = Gimena del Rio, María, «Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el Cancionero del rey Don Denis», en eHumanista, 18, 2011, pp. 287-306.
(Ver http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_18/index.shtml) Última consultación:

Gómez Bravo 1998 = Gómez-Bravo, Ana María, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV. (Basado en los textos del Cancionero del siglo XV de Brian Dutton)*, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad, 1998.

Gómez-Bravo 2013a = Gómez-Bravo, Ana María, *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century*, University of Toronto Press, 2013, 344 pp.

Gómez-Bravo 2013b = Gómez-Bravo, Ana María, «Situation and Textual Mediation: Toward a Material Poetics of the Fifteen-Century Lyric», en *La Corónica*, vol. 41, núm. 2, 2013, pp. 35-67.

Gómez Moreno 1983 = Ángel Gómez Moreno, «Una carta del Marqués de Santillana», en RFE 63, 1983, pp. 115-122.

González Cuenca 1978 = González Cuenca, Joaquín, «Cancioneros manuscritos del Prerrenacimiento», en *Revista de Literatura*, 40, 1978, pp. 177-215.

González Cuenca 1996 = González Cuenca, Joaquín, *Cancionero musical de Palacio*, Cuenca, Madrid, Visor Libros, Col. Biblioteca Filológica Hispana, 24, 1996.

González Cuenca 2001 = González Cuenca, Joaquín, «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, Córdoba, Baena, pp. 178-189.

González Cuenca 2004 = GONZÁLEZ CUENCA , Joaquín, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 5 vols, 2004.

Gorni 1984 = Gorni, Guglielmo, «Le forme primarie del testo poetico.», en *La Letteratura italiana*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, vol. 3, num. 1, pp. 439-518.

Gorni 2004 = GORNI, Guglielmo 2004. «Filologia materiale, filologia congetturale, filologia senza aggettivi», en Modern Language Notes, 119/1, pp. 108-119.

Gozalbo Gimeno 2011 = GOZALBO GIMENO, Daniel, «Armando Petrucci en España. A propósito de un nuevo "libro misceláneo"», en *Scrineum Rivista*, 8, 2011, pp. 1-16. (Ver http://scrineum.unipv.it/rivista/8-2011/gozalbo.pdf)

Green 1949 = GREEN, Otis H., *Courtly love in the Spanish cancioneros*, Modern Language Association of America, 1949, 54 pp.

Gröber 1877 = Gröber, Gustav, «Die Liedersammlungen der Troubadours», en *Romanische Studien*, II, pp. 337-670.

Herrera Velázquez 2003 = HERRERA VELÁZQUEZ, «*El precio del Cancionero General*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. in Memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús Serrano Reyes, Ayuntamiento, 1, 2003, pp. 415-427.

Herrera 2007 = HERRERA VELÁZQUEZ, Manuel, «Las rúbricas del *Cancionero general*», en *Actas XII Congreso Internacional de la AHLM. Medievalismo en Extremadura*, eds. Jesús Cañas, Francisco Javier Grande y José Roso, Cáceres, Universidad de Extramadura 2007, pp. 805-816.

Infantes 1989 = INFANTES, Víctor, «Edición, literatura y realeza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 85-98 [Reeditado en *De Cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 163-189].

Infantes 1999 = INFANTES, Víctor, «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos

poéticos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 83-99.

Jauss 1976 = JAUSS, *La literatura como provocación* (1967) trad. esp., Península, 1976, pp. 131-211.

Jauss 1982 = JAUSS, Hans Robert, *The aesthetics of reception*, University of Minnesota, Minneapolis, xv, 1982, 231 pp.

Jeanroy 1916 = JEANROY, Alfred, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, Champion, 1916.

Jurado 1998 = JURADO, José, *El cancionero de Baena. Problemas paleográficos,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 19, 1998.

Labrador Herraiz, Zorita y Difranco 1984 = LABRADOR HERRAIZ, José J; ZORITA C. Ángel y DIFRANCO, Ralph A., *Cancionero de poesías varias: Biblioteca de Palacio, Ms. No. 617 (siglos XV y XVI),* Cleveland State University, 1984.

Le Gentil 1952-1953 = LE GENTIL, Pierre, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge, ii: Les* formes, Rennes, France, Plihon, 1952–1953, pp. 505.

Leonardi 2000-2001 = LEONARDI, Lino, *I canzonieri della lirica italiana delle Origini,, 2001, voll. 4 (Riproduzioni fotografiche. I. Il canzoniere Vaticano [Vat. Lat. 3793]. II. Il canzoniere Laurenziano [Laur. Redi 9]. III. Il canzoniere Palatino [BNCF, Banco Rari 217]. IV. Saggi critici)* Studi critici, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000-2001.

Leonardi 2007 = LEONARDI, Lino, «Filologia elettronica tra conservazione e ricostruzione», en *Digital Philology and Medieval Texts. Proceedings of the Arezzo Seminar 2006, 19-21 January*, eds. Arianna Ciula, Francesco Stella, Pisa, Pacini, 2007, pp. 65-75

Lluís Martos 2010 = LLUÍS MARTOS, Josep, «Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito», en *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de estudios Cervantinos, 2010, pp. 207- 211 .

Lucía Megías 1998 = LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española», en *Revista de poética medieval*, Universidad de Alcalá, 1998, 2, pp. 115-153.

Lucía Megías 1999 = LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito en la Edad Media», La corónica 27.2, 1999, pp. 189-218.

Lucía Megías 2002 = LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas», en *La recepción de Boccaccio en España : actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de Octubre de 2000)*, ed. María Hernández Esteban, Cuadernos de Filología Italiana, núm. extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 415-478.
(Ver http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=807885) Última consultación: 22/01/2015.

Lucía Megías 2007 = LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *El libro y sus públicos: ensayo sobre la teoría de la lectura coetánea*, 2007.

López De Mendoza 1990 = LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Cancionero del Marqués de Santillana (BUS. Ms. 2655),* Presentación de Pedro M. Cátedra, transcripción de Javier Coca Senande, Salamanca, Universidad-Iberduero, 1990, 2 vols.

Mahiques 2003 = MAHIQUES CLIMENT, J. Expurgos del Cancionero General, *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, 4, 2003, pp. 161-196.

Maas 1927 = MAAS, Paul, Textkritik, en *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Teubner, Leipzig, 1927 [1950, 2ª ed., Leipzig, Teubner].

Maniaci 2002 = MANIACI, Marilena, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002.

Manrique 2013 = MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, edición, estudio y notas de Vicenç Beltrán. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

Marín Pina 1990 = MARÍN PINA, María Carmen, «Composición y cronología del Cancionero de Pedro Marcuello», en *Archivo de Filología Aragonesa*, 44-45, 1990, pp. 161-176.
(Ver http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/14/46/06marin.pdf) Última consultación: 28/01/2015.

McKenzie, Donald F., *Bibliography and the sociology of texts*, London, The British

Library, 1986 [Trad. esp.: *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005, p. 30].

Menéndez Collera y Roncero López 1996 = Menéndez Collera, Ana, Victoriano Roncero López, *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 693 pp.

Menéndez Pelayo 1987 = Obras de Lope de Vega, ed. de M. Menéndez Pelayo, VII (Madrid: Real Academia Española, 1897).

Montoro 1991 = MONTORO, Antón de, *Cancionero,* ed. De Marcella Ciceri y Julio Rodríguez-Puértolas, Universidad de Salamanca, 1991.

Moreno 1997 = MORENO, Manuel, «Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)»*, ed. José Manuel Lucía Megías, 2, 1997, pp. 1069-1084.

Moreno 2005 = MORENO, Manuel, «La variante en LB1: tres calas en el Ms. Add. 10431 de la British Library», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005, 151 pp.

Moreno 2008 = MORENO, Manuel, *Descripción codicológica MRE1: CsXV II: 623.Ms. 210. MRE1*, Biblioteca de la Real Academia Española, Madrid, pp. 1-16. Ed. digital: (Ver http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MRE1.pdf).Última consultación: 31/01/2015.

Moreno 2010 = MORENO, Manuel, «Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el Cancionero Capitular de la Colombina (SV2)», en *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, ed. Josep Lluís Martos, Alcalá de Henares, Centro de estudios Cervantinos, 2010, pp.47-72 .

Moreno y Severin 2005 = MORENO, Manuel; SEVERIN, Dorothy, *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005, 151 pp.

Nicasio 1987 = NICASIO, Salvador Miguel, *Cancionero de Estúñiga: Edición, estudio y notas*, Miguel, Clásicos, 33, Madrid, Alhambra, 1987.

Osuna Cabeza 2003 = OSUNA CABEZA, María José, «Estrategias Editoriales del

Cancionero General», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena". in Memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús Serrano Reyes, Ayuntamiento, 1, 2003, pp. 467-477.

Parrilla García 1996 = PARRILLA GARCÍA, Carmen, «De copias decimonónicas de cancionero», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 517-530.

Parrilla García 2001 = PARRILLA GARCÍA, Carmen, *El cancionero del comerciante de A Coruña*, Noia, Toxosoutos, 2001, 179 pp.

Pasquali 1934 = PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e della critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934.

Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2007 = PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Las épocas de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 2007, 413 pp. [1ª 1997]

Perea Rodríguez 2003 = PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, «Valencia en el Cancionero general de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», 2003, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251.

Perea Rodríguez 2007 = PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, *Estudio biográfico sobre los poetas del "Cancionero general"*, Madrid, CSIC, 2007, p. 246.

Perea Rodríguez 2012 = Perea Rodríguez, Óscar, «Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Patrizia Botta, 2, Roma, Bagatto Libri, pp. 288-295.

Pérez Bosch 2009 = PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Universitat de València, 10, 384 pp.

Pérez Priego 1983 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Marqués de Santillana: Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 2 vols., 1983 y 1991.

Pérez Priego 1983 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Juan de Mena. Obra lírica*, Edición, estudio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego, Clasicos, Alhambra: Madrid, 1983.

Pérez Priego 1989 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las «serranillas» y los «sonetos», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 6, Madrid, Editorial Universitaria Complutense 1987, pp. 189-197.
(Ver http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90757). Última consultación: 8/2/2015.

Pérez Priego 1997 = PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.

Periñán 1995 = PERIÑÁN, Blanca, «La crítica spagnola nell'ultimo decennio», en *Il confronto letterario,* 12, 1995, pp. 775-78.

Petrucci 1977 = Petrucci, Armando, «Edizione diplomatica o/e riproduzione? Un problema critico (con appendice boccacciana)», en *Belfagor*, 13, 1977, pp. 63-71.

Petrucci 1992 = Petrucci, Armando, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino, Einaudi, 1992.

Petrucci 1995 = Petrucci, Armando, «La scrittura del testo», en *Letteratura italiana*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 4, 1995, pp. 283-308.

Pujalá 1993 = PUJALÁ, Grisel, «The Aesthetics of Reception by Hans Robert Jauss», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, 1, 1993, El Colegio De México, Ciudad de México, pp. 353-356.

Raíndo Dávila 1995 = RAÍNDO DÁVILA, Manuel, «Las ediciones de cancioneros. Tradiciones, problemas y métodos. La tradición catalana y las tradiciones románicas», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 1995, 4, pp.95-103.

Rico 2004 = RICO, Francisco, *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos españoles, 2004.
(Ver http://www.biblioteca.org.ar/libros/154512.pdf). Última consultación: 15/01/2014.

Riquer 1993 = RIQUER, Martín,de, «Los escritores mossèn Joan Escrivà y el Comendador Escrivà», en *Cultura Neolatina*, 53,1-2, 1993, pp. 85-113.

Rodríguez-Moñino 1965 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia,

1965.

Rodríguez-Moñino 1970 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, 734 pp.

Rodríguez-Moñino 1997 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia – Editora Regional de Extramadura, 1997, 1021 pp.

Rodríguez-Moñino 2012 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Poesía y cancioneros (siglo XVI)», en *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro* (1968), ed. Víctor Infantes, Cáceres, Genueve Ediciones, 2012, pp. 83-198.

Romero Tobar 1978 = ROMERO TOBAR, Leonardo, «Vida e historia del maestre de Alcántara don Alonso de Monroy», Tarragona, Tarraco, 1978.

Romero Tobar 1996 = ROMERO TOBAR, Leonardo, «Algunas fuentes secundarias para la poesía cancioneril», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 561-565.

Roncero López 1996 = RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Introducción», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 693 pp.

Roncaglia 1975 = RONCAGLIA, Aurelio, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975.

Roncaglia 1978 = RONCAGLIA, Aurelio, «La critica testuale», en *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974*, ed. Alberto Vàrvaro, Napoli-Amsterdam 1978, 1, pp. 481-488.

Rubio Árquez 2006 = RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «La Vida de palacio. Consideraciones sobre el género "vidas" en cancioneros manuscritos áureos», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltrán y Juan Paredes Núñez, Universidad de Granada, 2006, pp. 715-722.

Rubio Árquez 2014 = RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «El Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (Dutton, 190B): orígenes y recepción», en *Revista de Poética*

Medieval, 28, 2014, pp. 359-375.

Ruiz 1985 = RUIZ, Elisa, «Crítica textual. Edición de textos», en *Métodos de estudio de la obra literaria*, ed. José María Diez Borque, Madrid, Taurus, 1985, pp. 67-143.

Sánchez 1779-90 = SÁNCHEZ, Tomás Antonio, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv,* 4 vols., Madrid, Sancha, 1779-90.

Sánchez-Prieto Borja 1996 = SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, «Problemas lingüísticos en la edición de textos medievales (apuntes para la relación entre crítica textual e historia de la lengua)», en *Incipit*, 16, 1996, pp. 19-54.

Santander Rodríguez 1994 = SANTANDER RODRÍGUEZ, Teresa, «La imprenta en el siglo XVI», en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Pirámide, 1994, pp. 95-140.

Sharrer 1984 = SHARRER, Harvey L., «La fusión de las novelas artúricas y sentimental a fines de la Edad Media», en *El Crotalón*, 1, 1984.

Segre 1976 = SEGRE, Cesare, «Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystèmes», en *Bulletin de la classe des lettre set des sciences morale set politiques*, 62, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1976, pp. 279-292.

Segre 1979 = SEGRE, Cesare, «Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema», en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, 1979, pp. 53-70.

Severin 1990 = SEVERIN, Dorothy, *El Cancionero de Oñate y Castañeda*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

Severin 1994 = SEVERIN, Dorothy, «'Cancionero': un género mal nombrado», en *Cultura Neolatina*, 54, 1-2, 1994, pp. 95-105.

Severin y Maguire 1992 = SEVERIN, Dorothy; MAGUIRE, Fiona, «The Spanish Songbook Project», en *Journal ofthe Institute of Romance Studies*, 1, 1992, pp. 49-57.

Soriano del Castillo 1993 = SORIANO DEL CASTILLO, Catherine, *Los hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, Estudio y edición.*, Madrid, 1993.

Tato 2000 = TATO, Cleofé, «Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*», en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. José Luis Rodríguez, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, 2, 2000,

pp. 725-731.

Tato 2004 = TATO, Cleofé, «Cancioneros de autor perdidos», en *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, vol. 3, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols., pp. 73-120.

Tato 2005 = TATO, Cleofé, «Huellas de un cancionero individual en el Cancionero de Palacio (SA7)», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, eds. Manuel Moreno y Dorothy Severin, Londres, Queen Mary University of London, 2005, pp. 59-89.

Tato 2008a = TATO, Cleofé, «Leyendo ID 0128 "Amor cruel e brioso", de Macías», en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garribba, Aracne, Roma, 2008, pp. 19-35.

Tato 2008b = TATO, Cleofé, «Las rúbricas de la poesía cancioneril», en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garribba, Aracne, Roma, 2008, pp. 37-59.

Tato 2008c = TATO, Cleofé, «De rúbricas y cancioneros», en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garribba, Aracne, Roma, 2008, pp. 61-95.

Timpanaro 1963 = Timpanaro, Sebastiano, *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze, Le Monnier, 1963.

Uhagón 1900 = Uhagón de, Francisco R., «Un cancionero del siglo XV con varias poesías inéditas», en *RABM*, 4, 1900.

Varvaro 1964 = VARVARO, Alberto, *Premese ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena,* Nápoles, Liguori, 1964.

Vindel 1927 = Vindel, Francisco, *Catálogo de la libreria de Francisco Vindel*, Madrid, 1927.

Vozzo Mendia 1989 = VOZZO MENDIA, Lia, *Lope de Stúñiga. Poesie,* Nápoles, Liguori, 1989.

Weiss 1998 = WEISS, Julian, «Introduction», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, eds E. Michael Gerli y Julian Weiss, Tempe, EE. UU., Medieval & Renaissance Texts and Studies, 181, 1998, 297 pp.

Whetnall 1995 = Whetnall, Jane, «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 (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), ed. Juan Paredes Núñez*,* Universidad de Granada, 1995, 4, pp. 505-515.

Whinnom 1981 = WHINNOM, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, 1981.

Zaccarello 2010 = ZACCARELLO, Michelangelo, «Filologia materiale e culture testuali per la letteratura italiana antica», en *Testo e metodo. Prospettive teoriche sulla letteratura italiana*, eds. D. Monticelli and L.Taverna, Tallinn, Tallinn University Press, 2010, pp. 35-48.
(Ver http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_26039.pdf). Última consultación: 4/02/2015.

Zinato 2005 = ZINATO, Andrea, 2005. *El "Canzoniere marciano" (Ms. stran. app. XXV, 268- VM1)*, Noia, Toxosoutos, 2005.

Zinato, 2012 = ZINATO, Andrea, «El Cancionero General y los cancioneros de la familia an (PN4, PN8, PN12, PM1, MN54, RC1, VM1): algunas notas textuales», en *Estudios sobre le Cancionero General (Valencia, 1511), poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó,17, Universitat de València, 2012.

Zufferey 1987 = ZUFFEREY, François, *Recherces linguistiques sur le chansonniers provençaux*, Gèneve, Librairie Droz, 1987.

Zumthor 1970 = ZUMTHOR, Paul, «De la circularité du chant», en *Poétique*, 2, París, pp. 129-140.

Zumthor 1972 = ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique médiévale*, París, Editions du Seuil, 1972.

Zumthor 1989 = ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, 377 pp.