

## VARIANTES, VARIACIONES E IMPRENTA: SA10A Y 11CG\*

Ana M. RODADO RUIZ  
Ana.Rodado@uclm.es  
Universidad de Castilla-La Mancha

El estudio específico de las variantes de imprenta en la poesía de cancionero suele proporcionar al investigador una buena suma de datos sobre el proceso de transmisión textual, el grado –cuantitativo y cualitativo– de intervención de los distintos participantes en dicho proceso o las peculiaridades de recepción y difusión de las obras. Estos datos pueden arrojar luz sobre la génesis de algunas colecciones, un problema que, con frecuencia, entraña gran complejidad<sup>1</sup>.

SA10 es un códice facticio que agrupa dos cancioneros independientes. En esta ocasión, me voy a ocupar del primero de ellos: SA10a<sup>2</sup>. Se trata de la primera parte del ms. 2763 de la Biblioteca

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto «Cancionero, Romancero e Imprenta», financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2014-52266), y dirigido por Josep Lluís Martos como investigador principal.

<sup>1</sup> Vicenç Beltran se ha ocupado del estudio de la génesis y estructura de cancioneros en una serie de trabajos fundamentales. Véanse, entre otros: «Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique», en R. Beltrán, J. L. Canet, J. L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, València, Universitat de València, 1990, pp. 167-188; «Dos *liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-91; «Tipología y génesis de los cancioneros: las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, 55 (1995), pp. 233-265; «Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición», *Romance Philology*, 50 (1996), pp. 1-19; nueva versión revisada y ampliada en «Copistas y cancioneros», en A. Chas Aguión, C. Parrilla *et al.* (coords.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, Universidad, 25-28 de septiembre de 1996*, A Coruña, Universidade, 1999, I, pp. 17-40; «Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 78 (1998), pp. 49-101; «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53; «Tipología y génesis de los cancioneros: la organización de materiales», en V. Beltrán *et al.* (eds.), *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54; «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías, *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 1043-1063; «Copisti e canzonieri: I canzonieri di corte», *Cultura Neolatina*, 63 (2003), pp. 115-164; «Anonymity and Opaque Attributions in Late Medieval Poetry Compilations», *Scriptorium*, 58/1 (2004), pp. 26-47.

<sup>2</sup> Como es habitual en los estudios sobre poesía de cancionero, me sirvo del sistema de siglas y de identificación de poemas empleados por Brian Dutton en su *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982; y, posteriormente, en B. Dutton y J. Krogstad (eds.), *El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91.

Universitaria de Salamanca y contiene 75 composiciones, de las cuales solo siete llegaron a la imprenta (contabilizados como una sola obra los siete «*Salmos Penitenciales*» de Pero Guillén), concretamente, al *Cancionero general* de Hernando del Castillo (11CG).

El objetivo de este artículo es estudiar las variantes de imprenta en estas obras, comprobar si la *traditio recepta* tiene su base en alguna fase o estadio de la transmisión manuscrita y valorar si este proceso, desde el códice salmantino hasta su recepción en el *Cancionero General* de 1511, nos resulta útil para desentrañar alguno de los múltiples interrogantes que se nos plantean en torno a este manuscrito.

Las obras que llegan a la imprenta son las siguientes: dos composiciones de Gómez Manrique –la «*Querella de la gobernación*» (ID0096, SA10a-9) y el «*Planto de las virtudes*» dedicado a la muerte del Marqués de Santillana (ID1708, SA10a-13)–, el «*Triunfo del Marqués*» de Diego de Burgos, también dedicado a la muerte del maestro (ID1710, SA10a-15), que figura a continuación de la obra de Manrique precedido de una introducción en prosa –testimonio único en este cancionero–, los siete «*Salmos penitenciales*» de Pero Guillén de Segovia con su prólogo (ID1712-1719, SA10a-17-24), dos obras de Estúñiga («*Si mis tristes pensamientos*», ID0020, SA10a-33, y «*O cabo de mis dolores*», ID0035, SA10a-54) y el «*Combate de amor*», atribuido a Pero Guillén en este cancionero y a Barba en el *Cancionero general* (ID1731, SA10a-38).

Ciertamente, muy pocas obras del cancionero salmantino llegaron a tener difusión impresa. No sorprende la selección de Castillo de las obras de Gómez Manrique, Diego de Burgos y Lope de Estúñiga, debido al prestigio de estos poetas y a su copiosa representación en otros cancioneros manuscritos (algo menor en el caso de Diego de Burgos, cuya incorporación en el *Cancionero general* se debe sin duda a la calidad del planto que dedicó a su señor y a la condición de ilustre poeta del destinatario). Pero Guillén de Segovia es, sin duda, un autor menos encumbrado pero suficientemente conocido y respetado por su pertenencia a la corte del arzobispo Alfonso Carrillo; sin embargo, Hernando del Castillo seleccionó solo los «*Salmos*» entre las obras del poeta, ya que el «*Combate de amor*» se le atribuyó a Barba; y en todo caso, no sabemos si pudo conocer los cancioneros que recogían la obra de Guillén<sup>3</sup>.

Comenzaré el análisis con las obras de este autor, ya que es el mejor representado en el cancionero salmantino y es hipótesis plausible que SA10a fuera un cancionero reunido por él mismo antes de entrar

<sup>3</sup> Véanse los trabajos de Jane Whetnall sobre el *Cancionero General*; de manera especial: «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad de Granada, 1995, IV, pp. 505-515; y «Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511», en A. Deyermond e I. Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 197-207.

al servicio del arzobispo Carrillo<sup>4</sup>, bajo cuyo mecenazgo se desarrolló un destacado círculo literario, hipótesis sobre la que volveré más adelante.

#### PERO GUILLÉN DE SEGOVIA

De Pero Guillén solo llegan a la imprenta los «*Salmos penitenciales*» con su prólogo (11CG-26) –pero sin la introducción en prosa que sí recoge SA10a–, y el «*Combate de amor*», obra de atribución dudosa ya que, como he dicho antes, se le asigna a Barba en el *Cancionero General*. Que no se imprimiera la introducción, en la que Guillén finge hablar con un amigo y simula un tono más íntimo, no sorprende, pues Castillo, más allá de alguna rúbrica en la que se permite algo más de detalle, no suele recoger prólogos ni introducciones en prosa. En cuanto al «*Combate de amor*», lo edita como obra de Barba y no de Guillén, así que probablemente no le llegaron otras obras del sevillano o bien, si consiguió reunir algunas, no consideró que debieran imprimirse.

Los salmos, ahora con su introducción, también figuran en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1-70), lo que nos ofrece un primer indicio de posible conexión entre estas colectáneas. Pero el cotejo de los versos no confirma una vinculación directa de HH1 (c. 1485)<sup>5</sup> ni con SA10a (c. 1463) ni con 11CG y tampoco podemos pensar en una filiación textual entre nuestro manuscrito y el impreso para la obra de Guillén, pues son abundantes las divergencias de lecturas, como veremos enseguida. Las rúbricas difieren por las propias características y propósito de cada cancionero, pero son interesantes para la cuestión del posible compilador de SA10a:

SA10a Siguense los salmos penitenciales que ordeno pero guyllen e comienza vn prologo en prosa fingiendo que fabla con vn amigo [...] syguese otro prologo en metro [...] salmo primero [...]

HH1 salmos penitenciales [la introducción previa se copia sin título]

11CG Los siete salmos penitenciales trobados por pero guillen de segouia [...] Prologo [...] Salmo primero [...]

Es evidente que el detalle que se advierte en el rubricador de SA10a dista mucho de la parquedad de HH1 y de la presentación meramente denotativa de Hernando del Castillo.

<sup>4</sup> Es hipótesis propuesta por Moreno Hernández. Véase: Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, Carlos Moreno Hernández (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 20.

<sup>5</sup> Véase este cancionero en la edición de Dorothy Severin, *El Cancionero de Oñate-Castañeda*, introd. de Michel Garcia, asist. ed. Fiona Maguire, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

Tanto en el «*Prólogo*» como en los «*Salmos*» existen variantes tipográficas imputables a errores en la composición del cajista, ya de carácter mecánico, ya por fallos de memoria o por otras causas (la tipología puede ser, como sabemos, variada): adición, supresión o sustitución de conjunción o preposición (*ca* por *e*, *e* por *y*, *etc.*), alteración en el orden de los enclíticos (*quel no pidas / que nol pidas*, *Salmo 2º*, v. 11), sustitución de la forma verbal de presente por su apócope seguido de pronombre (*soy aflito / so yo aflito*, *Salmo 1º*, v. 43) o erratas puras (*mucho/muco*), *etc.*

Existen bastantes errores separativos entre SA10a y el impreso: errores por sustitución, como puede observarse en los ejemplos siguientes en los que la lectura de 11CG es la más correcta y en muchas ocasiones coincide con HH1:

SA10a	HH1/11CG
Prólogo	
21 tan ynmenso ynumerable	tan inmenso inefable (ref. a Dios)
47 en tus nombres (con HH1)	en tus obras
Salmo primero	
69 en sus ynimicos malvados [coraçones]	en sus iniquos maluados
Salmo segundo	
25 calla mate de boca [sin coraçón]	ca llamauate de boca
Salmo cuarto	
19 las pecados en que çiego (salto de igual a igual, v.15)	las maldades en que çiego
69 la mi vida e repara (referido al Juicio Final)	la mi alma y repara
Salmo quynto	
177 El qual ha de parecer El cual ha de pereçer (HH1)	El qual ha de perescer

Bien es verdad que encontramos ejemplos que contradicen lo anterior:

Salmo cuarto	
57 mi gozo por mereçer (con HH1) (el perdón, la gloria)	mi gozo por tu querer

A veces, la sustitución corrige versos hipométricos o hipermétricos ya que, de hecho, se puede apreciar que las variantes del impreso observan la regularidad métrica con pocos errores:

SA10a	11CG
Salmo segundo	
53 de yerros e artera	de mis yerros y artera ( con HH1)

- Salmo tercero  
 31 por gran numero de pecados por gran suma de pecados  
 por los mis grandes pecados (HH1)

Encontramos también ejemplos interesantes de variantes adiaforas en el cancionero de Castillo, que en algunos casos ofrece lecciones latinizantes y en otros, modernizaciones:

SA10a	11CG
Salmo tercero	
28 e sean vuestros gemidos / mas espresos (con HH1) [i.e., claros, patentes]	mas espessos [i.e., continuos, frecuentes]
Salmo quynto	
2 ynfinito resplandor / coeterno	ineterno <sup>6</sup> eneterno (HH1)
77 e fincaran sin dudança	y quedaron sin dubdança <sup>7</sup> (con HH1)
129 acato de su altura (con HH1) [i.e., considerar, mirar con atención]	y miro de su altura <sup>8</sup>

En los ejemplos seleccionados podemos observar con claridad distintas fases en el proceso de transmisión de los «*Salmos*», ya que las lecciones de HH1 se apartan frecuentemente de SA10a y a menudo coinciden con 11CG. La cuestión que se nos plantea es dilucidar si las enmiendas son atribuibles al autor, a los copistas, al editor o al corrector de imprenta<sup>9</sup>, tanto en los casos de errores del manuscrito, evidentes para cualquiera de ellos, como en variantes equipolentes. En los ejemplos anteriores, la semejanza gráfica en las variantes de los dos primeros casos (*espresso/espesso // coeterno/ineterno*) así como su afinidad semántica apuntan a intervenciones no necesariamente intencionadas, más quizás en el primer ejemplo. En cambio, las sustituciones modernizantes (*fincar/quedar // acatar/mirar*) permiten sospechar intervenciones conscientes.

Otra obra atribuida a Pero Guillén en SA10a fue seleccionada por Hernando del Castillo para su repertorio impreso: el «*Combate*

<sup>6</sup> *Coeterno*: (lat. *coaeternus*) Se dice de las tres personas divinas para denotar que son igualmente eternas (DRAE). *Ineterno*: (lat. *in aeternum*) para siempre, para la eternidad. La misma variante se repite en el v. 52 del salmo séptimo.

<sup>7</sup> En este verso los tres testimonios leen mal ya que la concordancia exige la forma verbal en singular: *e fincará sin dudança / [...] / de linaje en linaje / tu membrança*.

<sup>8</sup> En este caso, SA10a repite en anáfora la forma *acató*, ya aparecida en el v. 113 (con el mismo sujeto, *el Causador / el Señor, i.e., Dios*) y recuperada en la forma *acates* del v.161.

<sup>9</sup> «[...] el corrector [...] era quien más intervenciones realizaba en el texto [...] lo hacía ya en la preparación del original de imprenta y luego, por supuesto, reiteradamente a lo largo del proceso de impresión, revisando las formas y los pliegos que se iban componiendo [...] no dudando en trastocar, enmendar, trasponer, añadir o incluso suprimir texto». Miguel Ángel Pérez Priego, «Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana», en J. Ll. Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pp. 159-171; la cita en p. 160.

*de Amor*» [ID 1731], un decir en arte mayor del que se conservan dos testimonios manuscritos (el salmantino que estamos analizando y el que se copia en el *Cancionero de Vindel*, NH2, sin atribución autorial)<sup>10</sup>. La primera evidencia de que Castillo manejó un testimonio distinto a SA10a es la asignación de la obra a Juan Barba y no a Guillén. Obsérvense las rúbricas de los tres testimonios:

SA10a	Otro dezir sobre amor que fizo pero guillen
NH2	Conbate damor
11CG	Coplas de barua a su amiga combatiendola como a fortaleza dizese combate de amor

La rúbrica del impreso invita a pensar que la copia que consiguió Hernando del Castillo llevaba un título similar al de NH2, aunque el verbo que usa (*dizese*) podría indicar que la composición fue conocida en los ambientes cortesanos con ese título, motivado, seguramente, por la aparición de la palabra *combates* en el primer verso de la cuarta estrofa (*Combates en orden muy bien repartidos*) y por la confesión del poeta de su intención de *combatir* a la dama en la estrofa anterior (*me hizo que luego la yo combatiessse*); pero también porque el texto presenta un desarrollo sostenido de la alegoría bélica de notable factura, lo que probablemente facilitó, y quizás multiplicó, su difusión en los círculos poéticos (de ahí que llegara a formar parte de NH2) y, tal vez por lo mismo, que en algún momento se perdiera la certeza sobre el autor.

En primer lugar, hay que destacar la divergencia de los tres testimonios respecto a la disposición estrófica. En principio y a falta de un estudio de la transmisión textual, el orden original de las estrofas debería corresponder al manuscrito salmantino, ya que el análisis de los textos que se verá a continuación no contradice la hipótesis de que este cancionero recoja primeras versiones de algunos de ellos (tal vez también del «Combate de amor»), que pudieron ser objeto de revisión o enmienda posterior. Las tres versiones coinciden hasta la cuarta estrofa y también en la última, precedida de la indicación *fin* en los tres cancioneros. La disposición es la siguiente<sup>11</sup>:

NH2: (1/2/3/4) 5/6/9/7/8/10  
11CG: (1/2/3/4) 6/7/8/5/9/10

Hay que advertir que las estrofas 7-8 son contiguas en los tres testimonios porque no pasó desapercibido a copistas e impresor que

<sup>10</sup> Un primer análisis de los problemas de atribución de este texto se ha expuesto en una comunicación leída en el V Congreso de la Asociación Convivio para el estudio de los cancioneros y de la poesía de cancionero, celebrado en la Università di Verona (18-20 febrero de 2016). Véase: Ana M. Rodado Ruiz, «Un decir de atribución dudosa: el “*Combate de amor*” de Guillén o Barba», en prensa.

<sup>11</sup> La numeración correlativa corresponde al orden estrófico de SA10a.

eran coplas capfinidas: la palabra *bastida*, que aparece en el último verso de la estrofa séptima, se repite en el primero de la octava: *de mi gran bastida que non la quebraron / aquella bastida de la lealtad*, (vv. 56-57, según SA10a). El problema de disposición afecta, por tanto, a las estrofas 5, 6 y 9 y a estas, en relación con 7-8. Este desacuerdo secuencial puede explicarse en el impreso como un error de cálculo respecto al orden de disposición en el plegado de un folio; en cuanto al otro testimonio manuscrito, y ya que la tarea de doblado o plegado para preparar el códice era previa a la copia, cabe sospechar que el amanuense debió de copiar un modelo que ya contenía esa alteración estrófica, sin que pueda descartarse tampoco una intervención del compilador o del mismo copista. No es este el lugar para dilucidar tales problemas, pero sí interesa destacar que la distancia entre testimonios comienza por una desigual ordenación estrófica<sup>12</sup>.

En el análisis de variantes, el cotejo de manuscrito e impreso arroja resultados similares a lo visto en los «*Salmos*» de Guillén. Son numerosas las variantes y de diversa etiología: las específicas de imprenta, debidas a errores del cajista (adiciones o supresiones de conjunción [v. 11, 24, 37, *etc.*]<sup>13</sup>, olvido del signo de abreviatura nasal [v. 20] o su reposición [v. 9]), o bien del amanuense que preparó el original de imprenta; también observamos sustituciones que, en algún caso, conllevan trivialización [v. 8] o *lectio facillior* [v. 23, 53]:

SA10a	11CG
24 y agora me quedo con triste querella	agora me quedo con triste querella
20 de ser todo suyo penando por ella	de ser todo suyo penado por ella
9 Ençima de pena de muy gran altura	Encima de Peña de muy gran altura
8 y fiere feridas de muerte y tristeza	y hiere heridas de triste tristeza
23 pensando que tanto se non detoviese (con NH2) <sup>14</sup>	pensando que tanto se no defendiesse
53 de tal manera nos desbarataron (con NH2)	De tal manera nos descalabraron

Las variantes del impreso en los versos 23 y 53 podrían interpretarse como equipolentes pero no dejan de ser lecturas fáciles, esperables en este contexto: la ‘defensa’ del castillo alegórico (la doncella) se perpetúa ‘descalabrando’ al enemigo; en cambio, las lecturas de SA10a, menos gráficas y más alejadas de la construcción alegórica, expresan la desolación del enamorado ante el empeño y ‘detenimiento’ que muestra la doncella en su defensa, hasta tal punto que él y sus soldados quedan ‘desbaratados’ por los golpes de los ballesteros del castillo.

<sup>12</sup> Analizo los problemas textuales del «*Combate de amor*» y ofrezco la edición crítica del texto en un artículo de próxima aparición.

<sup>13</sup> Los números de verso corresponden al orden estrófico de SA10a.

<sup>14</sup> Solo indico las lecturas de NH2 en casos concretos y por su interés específico, ya que el análisis exhaustivo de variantes en cada texto no es el objetivo de este artículo. Como ya se ha dicho al comienzo de este trabajo, se trata de estudiar coincidencias o divergencias entre las distintas piezas del cancionero salmantino en su camino hacia la imprenta.



Otras variantes implican un mayor grado de intervención en el texto; de hecho, abundan las adiaforas (vv. 4, 7, 19, 36, 39, *etc.*) pero también las variantes que enmiendan errores del manuscrito (vv. 6, 38, 52, *etc.*) o versos hipermétricos (vv. 61,77). Y más importante aún: más allá de la variante, se encuentran variaciones de entidad en versos completos o semicompletos que forman secuencias distintas en los manuscritos y el impreso, como ocurre en los vv. 30-32 y, especialmente, en los versos finales<sup>15</sup>:

SA10a	11CG
79 de días espero muy çedo la muerte	y muchos de días pues tarda mi muerte
80 quedo con otro pesar ques mas fuerte	esta demando continuo a mi suerte
81 que nunca me pyenso ya ver byen querido	si nunca me tengo de ver ya querido
NH2	
79 de días quespero muy cedo la muerte	
80 quedo con otra dolor ques mas fuerte	
81 si nunca me tengo de ver bien querido	

Las dudas vuelven sobre los mismos cauces pues resulta difícil resolver a quién debe ser atribuido tal despliegue de variantes y variaciones, sin que pueda descartarse la existencia de variantes de autor.

#### LOPE DE ESTÚÑIGA

Las dos obras de Lope de Estúñiga que se copian en SA10a fueron muy conocidas y difundidas y, tal vez por ello, también se imprimieron en la colectánea de Castillo. «*Si mis tristes pensamientos*» [ID0020] es transmitida por 13 cancioneros manuscritos y por el *Cancionero general*; «*O cabo de mis dolores*» [ID0035] también se recoge en 13 cancioneros manuscritos<sup>16</sup> y en 11CG, pero difieren los testimonios en el número de estrofas (falta una en SA10a y VM1 y tres en SA10b y MH1)<sup>17</sup> y también en el orden de disposición. En las rúbricas se observan variaciones y ahí encontramos algunos detalles significativos. Al primer poema le precede la rúbrica *Lope de Çuñiga sobre amor*, y a este le sigue una respuesta de Pero Guillén cuya rúbrica reza: *rrespuesta de pero guyllen porque se loo de mucho amador*; es decir, Guillén seleccionó el poema de Estúñiga porque le interesaba colocar a continuación su respuesta, obra que solo figura en SA10a y no tuvo difusión en ninguna otra tradición textual vinculada a la obra de Estúñiga<sup>18</sup>. Da la impresión, sin embargo, de que ambos

<sup>15</sup> La distinción entre variante y variación es una precisión relacionada con el rango y calidad de las lecturas enfrentadas, cuando hay indicios para sospechar intervenciones que van más allá de la habitual enmienda rápida de copistas o correctores.

<sup>16</sup> No coinciden dos: SA7 solo transmite ID0020 y PN13, solo ID0035.

<sup>17</sup> En los ejemplos que ofrezco a continuación el número de verso corresponde al orden estrófico de SA10a.

<sup>18</sup> Ocurre lo mismo con las respuestas de Guillén a obras de Gómez Manrique: SA10a-10



textos fueron copiados de un modelo que ya contenía los dos seguidos (detalle que contribuiría a sostener la hipótesis de Guillén como inventor *de facto* en la compilación de SA10a o de su antígrafo), porque el despistado amanuense olvida copiar la estrofa final del poema de Estúñiga donde corresponde y a continuación se confunde y la copia como final de la respuesta de Guillén tras la indicación interestrófica del cancionero para la estrofa final (*fin*). Esa sextilla está tachada y una mano correctora escribió en cada folio las estrofas correctas en los márgenes izquierdo y central, respectivamente<sup>19</sup>.

En 11CG ese poema lleva la rúbrica habitual *Otras suyas*, dentro de la sección de Estúñiga que se abre con la otra composición, ID0035 «*O cabo de mis dolores*», que es, precisamente, el texto que abre también los cancioneros italianos (MN54, RC1, VM1, la sección y el propio cancionero). Al inaugurar la sección en 11CG, vemos que precede a esta obra la rúbrica general que no va seguida de otra particular: *Comiençan las obras de lope destuñiga*. En el manuscrito la rúbrica dice: *Comyença vn dezir de lope de çuñiga*; lo interesante y destacable es que aparece escrita en la parte central del folio abarcando ambas columnas.

Cierto es que las coplas de arte mayor de la composición precedente (los «*Metros sobre los doce estados*») se copian en un tamaño de letra más grande que el empleado en otros textos en arte mayor y ocupan la parte central del folio en una sola columna, es decir, la *mise en page* no sorprende en ese folio por esa razón; sí resulta extraño en el conjunto de la colección que solo esa obra de Guillén se copie en columna única y también que solo esta y el decir de Estúñiga lleven rúbricas dispuestas de esa manera, abarcando toda la caja de escritura. Por otra parte, la rúbrica del decir defrauda, en cierta manera, las expectativas del lector porque utiliza la fórmula habitual de rúbricas generales que presentan sección en muchos cancioneros<sup>20</sup> o de rúbricas particulares para obras de cierta entidad (en SA10a, el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, por ejemplo: *Comiença el tratado tryunfo del marques a loor e rrevereneçia del ylustre e mui valeroso senor don yñigo lopez de mendoça, etc.*)<sup>21</sup>, y no es el caso: esta rúbrica presenta un poemita breve y además es obra que

[ID1705 R 0096], SA10a-11 [ID1705 R 0096] y SA10a-12 [ID1707 R 0094].

<sup>19</sup> Lia Vozzo Mendia considera SA10b fuente probable de este añadido posterior a la copia, pues en el v. 78 la variante '*tu servidor*', atestiguada en los dos cancioneros salmantinos, enfrenta a estos con la restante tradición en la que se lee '*tal servidor*'. Véase: Lope de Stúñiga, *Poesie*, ed. crítica a cura di L. Vozzo Mendia, Napoli, Liguori, 1989, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Véase: Cleofé Tato, «De rúbricas y cancioneros», en X. A. Fernández Roca y M. J. Martínez (coords.), «*Vir bonus docende peritus*»: *Homenaje a José Pérez Riesco*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, pp. 451-470; recogido también en A. Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne, 2008, pp. 61-95; véase, especialmente, p. 74.

<sup>21</sup> Solo el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos y algunas piezas más se abren con cierto énfasis y formalidad. Las rúbricas más frecuentes son más neutras (tomo el calificativo de Cleofé Tato, art. cit., p. 88): *siguese otro dezir, coplas, otra suya, dezir que fizo, otro decir, canción, coplas de pero guillen en respuesta, siguese otro decir, etc.*

debería cerrar el cancionero, si consideramos los últimos poemas copiados –que son obra de Hernando Colón– un añadido posterior, tal como sugiere Vicenç Beltran<sup>22</sup>. Sin embargo, no parece la rúbrica más adecuada para una obra de cierre, lo que nos lleva a cuestionar si este texto, alejado del otro poema de Estúñiga, formaba parte de la supuesta compilación original de Guillén. También en este aspecto estos dos poemas se apartan de la norma del cancionero, pues las obras seleccionadas de cada autor se copian en bloque, y únicamente se rompe el sistema para intercalar respuestas o composiciones de Pero Guillén en diálogo con las obras elegidas (ocurre también con obras de Gómez Manrique).

Una vez cotejados los textos en el manuscrito y el impreso, encontramos diferentes tipos de variantes; algunas podrían ser específicamente vinculables a la composición tipográfica: adición de conjunción, preposición o artículo, una lectura rápida del original o una «letra vuelta o invertida, posiblemente por distracción del cajista o por descolocación de los tipos durante la aplicación de la tinta y la presión ejercida por los tampones»<sup>23</sup>:

SA10a	11CG
[ID0020]	
58 que devo razon vsando	que de no razon usando
67 mas al fin devo pensar	Mas el fin de no pensar
[ID0035]	
25 ya tanto terrible fuerte	y tanto terrible fuerte

En algún caso la variante podría interpretarse más como *lectio faciliior* que como error tipográfico (ID0035, v. 34, *de muerte ser tenedora*<sup>24</sup> [SA10a, PN13, LB2, ME1, MH1]/ *de muerte ser temedora* [VM1, RC1, MN54, PN4, PN8, PN12, 11CG]).

La alteración del orden de palabras –metátesis léxica o pronominal– también podría atribuirse a un fallo memorístico del corrector o cajista:

SA10a	11CG
[ID0020]	
19 pues ya plañyr y llorar	Ya pues plañir y llorar
[ID0035]	
60 para te aver conoçido	para auerte conocido
66 para darne gualardon	para me dar galardon

<sup>22</sup> Vicenç Beltran, «The Typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials», en E. M. Gerli, J. Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Arizona, Medieval and Renaissance Texts & Studies, 1998, p. 44; nueva versión castellana renovada en «Tipología y génesis de los cancioneros: la organización de materiales», art. cit.

<sup>23</sup> Pérez Priego, art. cit., p. 161.

<sup>24</sup> Estúñiga utiliza el mismo término ('tenedora') en el v. 4 de «Templo de mi solitud» [ID0342]: «de graçias e de virtud / sin numero tenedora», recogido en MH1.

Otras variantes, en cambio, no pueden atribuirse al cajista; en todo caso, al corrector –si no se deben a los copistas de la tradición manuscrita– y responden a la variedad tipológica habitual. Algunas sustituciones introducen errores como en ID0020, verso 67 visto antes o en los vv. 53-54 (*que todo el mundo quedase / syn amar // q. t. e. m. pudiesse / sin amar*); y también en ID0035 (*O cabo de mis dolores*), con la omnipresente antítesis *vida/muerte* que en 11CG no hace sentido:

SA10a	11CG
[ID0035]	
27 ya tanto terrible fuerte es mi pena dolorida que byda sera mi muerte e muerte sera my vida	que vida serie mi vida y muerte serie mi muerte

No falta alguna enmienda oportuna que ya recoge la tradición manuscrita (la que Vårvaro denominó familia *a*)<sup>25</sup> e incluso SA10b, y llega al *Cancionero General*, como en los ejemplos siguientes:

SA10a	11CG
[ID0020]	
8 quanto me fuere venyda (la muerte)	quando me fuese venida
[ID0035]	
32 ser sus males	ser mis males

En otros casos, la sustitución presenta variantes adiaforas de distinta consideración:

SA10a	11CG
[ID0020]	
23 el menor mal que sostengo (frente al ‘mayor bien’) el mayor mal que sostengo (11CG simplifica la doble antítesis)	
31 esta me sera la gloria lo qual me sera la gloria (LB2, SA10b, VM1, RC1, MN54)	Lo qual muestra la gloria
36 que pueda ser	que puede ser
52 que tanto amor pereçiese tan gran amor pareçiese / pereçiese (LB2, NH2, ME1)	tan grande amor fenesciesse (ME1)
74 quanto no puedo dezir	quanto no oso dezir

Son interesantes las variantes de los vv. 31 y 52. En el v. 31 encontramos una adiafora en el impreso, pero si observamos los manuscritos, se puede apreciar que recogen una lectura intermedia entre

<sup>25</sup> A. Vårvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, p. 72.

SA10a y 11CG (aunque no común a todos sino con variantes de menor entidad); nos quedamos ahora con la lección de LB2, SA10b, y la familia veneciano-apolitana: *lo qual me sera la gloria*. El impreso lee mal *me sera* en un modelo que seguramente ya contenía la primera variante de ese verso: *lo qual*.

El caso siguiente es similar: en el v. 52, 11CG lee según la tradición manuscrita a excepción de *Herberay, Módena* y el *Cancionero de Vindel* que recogen una lectura intermedia: *tan gran amor pareçiese / perezçiese (Módena)*.

Ejemplos análogos se encuentran en ID0035 (*O cabo de mis dolores*), en donde algunas variantes convierten en interrogativo el tono exclamativo del manuscrito en los siguientes versos:

SA10a	11CG
[ID0035]	
37 o que gran contrarydad al coraçon poseer mal y bondad syn dyvisyon	Qual mayor contrariedad al coraçon que temer mal y bondad
	[Otros manuscritos] Qual es mas contrariedad al coraçon que temer/tener mal e bondat

SA10a y el impreso coinciden en el carácter exclamativo de la semiestrofa, frente a la entonación interrogativa que exige la lectura de la restante tradición manuscrita. Por lo demás resultan evidentes las distintas fases del proceso de transmisión, algo que han estudiado en detalle los editores de la poesía de Estúñiga. También en las obras de Estúñiga, como en las de Guillén de Segovia y en las de otros autores que no aparecen en el salmantino pero sí en el *Cancionero General* (Santillana, por ejemplo, según ha estudiado Pérez Priego), encontramos lecciones adiaforas «sin explicación plausible [...] originales y propias»<sup>26</sup> e innecesarias, ya que no mejoran el sentido del verso, como ocurre en la mayor parte de las obras de SA10a cotejadas con el impreso. Vozzo Mendia reconoce, respecto a SA10a, que «la mancanza di accordi in veri e propri errori in entrambe le liriche di Stúñiga in esso conservate non rende agevole collocare il codice nella tradizione»<sup>27</sup>. Únicamente sugiere una posible contaminación de fuentes ya que el orden estrófico de ID0035 «*O cabo de mis dolores*» coincide con la familia *av*, mientras que existen variantes no erróneas que permiten relacionar SA10a con SA10b, MH1 y 11CG<sup>28</sup>. Este detalle proporciona otras pistas acerca de las fases de compilación y copia del cancionero.

<sup>26</sup> Pérez Priego, art. cit., p. 164.

<sup>27</sup> Vozzo Mendia, ed. cit., p. 55.

<sup>28</sup> Vozzo Mendia, *ibidem*.

## DIEGO DE BURGOS

Una de las piezas más interesantes en cantidad y disparidad de variantes es el «*Triunfo del Marqués*», de Diego de Burgos. Esta extensa obra, dedicada a la muerte del marqués de Santillana y escrita en coplas de arte mayor<sup>29</sup>, presenta abundantes divergencias de lectura entre los manuscritos y el impreso. SA10a parece ser el testimonio más antiguo, pues HH1 se recopilaría entre 1480-85<sup>30</sup> y MN55 pocos años después (c. 1490, según Dutton)<sup>31</sup>; así pues, si aceptamos la fecha de compilación del cancionero salmantino propuesta por Moreno Hernández (1463 *ante quem*), es interesante que allí figure una obra tan reciente, dado que el Marqués muere en 1458.

Como afirma el último editor de la obra:

De la comparación de las tres versiones parece deducirse que G [11CG] no procede de S [SA10a] ni de O [HH1] ni de los dos. En cuanto a M [MN55], se trata de una versión más culta o latinizante, y más cuidada, conservada en un manuscrito más rico, con anotaciones aclaratorias al margen, o *marginalia*, también en O<sup>32</sup>.

A falta de un estudio detenido sobre la transmisión textual del «*Triunfo del Marqués*», en la que no me detendré ahora<sup>33</sup>, el cotejo de los distintos testimonios evidencia contactos interesantes, numerosas variantes adiaforas y también lecturas privativas de SA10a que revelan un estado del texto, quizá primerizo y con abundantes errores, pero no por ello despreciable (de hecho, Moreno Hernández lo toma como base de su edición, pues lo considera «el manuscrito más antiguo y completo», aunque también afirma, en aparente contradicción, que «suele representar un estado de la lengua más evolucionado fonológicamente y menos cultista») <sup>34</sup>.

Veamos algunos ejemplos:

<sup>29</sup> Difiere el número de estrofas en los cancioneros que la recogen: 230 en HH1, 236 en SA10a y MN55 y 228 en 11CG.

<sup>30</sup> Severin, *op. cit.*, p. viii. El dato de la fecha lo apunta M. García en la introducción. Las citas de los textos recogidos en HH1 proceden de esta edición.

<sup>31</sup> MN55 es una parte del *Cancionero de Barrantes*. Véase Brian Dutton y Charles B. Faulhaber, «The 'Lost' Barrantes Cancionero», en John S. Geary et al. (eds.), *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden-Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 179-199.

<sup>32</sup> C. Moreno Hernández, «Diego de Burgos, *Triunfo del Marqués de Santillana*, 1458», *Lemir*, 12 (2008), pp. 1-86. La cita en p. 3 (he añadido entre corchetes las siglas que atribuye Dutton a los cancioneros mencionados). Véase también, del mismo autor: *Retórica y humanismo: el Triunfo del Marqués de Santillana, 1458*, València, Universitat de València, 2008, Textos Lemir.

<sup>33</sup> En los textos más extensos –los plantos de Diego de Burgos y Gómez Manrique– la colación de variantes se ha efectuado por calas sobre varias secciones de las obras. Me ocupo del estudio de la transmisión textual del «*Triunfo del Marqués*» en un trabajo que verá la luz próximamente.

<sup>34</sup> Moreno Hernández, ed. cit., p. 4.

En las rúbricas iniciales sorprende la cercanía entre SA10a y 11CG:

SA10a Comiença el tratado tryunfo del marques a loor e revereneçia del ylustre e mui valeroso senor don yñigo lopez de mendoça prymero marques de santillana conde del real conpuesto por diego de burgos su secretario

11CG Comiença el tractado intitulado triunfo del marques a loor y reuerencia del ylustre y marauilloso señor don yñigo lopez de mendoça primero marques de santillana conde del real conpuesto por diego de burgos su secretario

Parece que Castillo apenas innova en esta rúbrica (solo el añadido *intitulado* y el error de lectura que convierte a *mui valeroso* en *maravilloso*; por cierto, falta una rúbrica general para Diego de Burgos, porque 11CG solo recoge esta obra); cabe sospechar, por tanto, que esta ya debía constar en el manuscrito o cartapacio (*liederblätter*) que utiliza para componer su original de imprenta y también en el que usara el compilador de SA10a. Debido a la probable proximidad cronológica entre la composición de la obra y la compilación del cancionero salmantino, tal vez se trate de una rúbrica de autor<sup>35</sup>.

Esta coincidencia no es concluyente ya que las divergencias de lecturas son abundantes entre el manuscrito y el impreso e impiden pensar en una filiación de testimonios. En realidad, las rúbricas interestróficas difieren notablemente y, con frecuencia, faltan en 11CG o en la tradición manuscrita restante; con todo, es el *Cancionero de Oñate-Castañeda* el más cercano a los usos de 11CG en los epígrafes internos.

En líneas generales, se aprecian menos errores en el impreso y también en MN55, un manuscrito muy cuidado, como ya advirtió Moreno Hernández. Una simple metátesis léxica suele revelar mejores esquemas rítmicos (no tanto retóricos) en el *Cancionero* de Castillo, aunque depende de los casos<sup>36</sup>; por ejemplo, en los siguientes versos, las variantes resultan innecesarias e incluso menos acertadas<sup>37</sup>:

19 los campos cubría de yervas y rosas  
las plantas vestía de frondas y flores  
(SA10a: vestía las plantas de frondas e flores)

24 levávales Zefiro dulçes tenores  
(SA10a: Zefiro les lleva muy dulçes tenores)

<sup>35</sup> Cambian sustancialmente las rúbricas en HH1 y MN55.

<sup>36</sup> No faltan en 11CG las enmiendas destinadas claramente a reparar versos hipométricos o hiperométricos, como también ocurre en los otros textos analizados.

<sup>37</sup> La numeración de versos y estrofas remite a la edición de Joaquín González Cuenca, que edita la versión recogida en el *Cancionero General*, excepto para las estrofas que faltan en el impreso (CXLIX-CLVI) para las que acude a HH1. Véase: Hernando del Castillo, *Cancionero General*, J. González Cuenca (ed.), Madrid, Castalia, 2004, vol. I, pp. 652-728. Moreno Hernández (ed. cit.) sí numera las estrofas pero no los versos.

Son numerosas las variantes de imprenta específicamente tipográficas y no intencionadas, atribuibles a fallos de memoria del cajista o a despistes del corrector (vv. 2, 14, 25, 53, 143, 161, 201, *etc.*) y, en general, con parecida casuística a la observable en los demás textos.

SA10a presenta muchos errores mecánicos y de sentido: omisiones, saltos de igual a igual (muy numerosos, por ejemplo, vv. 51, 66-69, 239, *etc.*), *lectiones faciliores* (v. 123, *claras estrellas* SA10a/*crudas estrellas* 11CG, en un contexto negativo), confusiones en las rúbricas interestróficas que presentan personajes o intervenciones del autor, debidas a fallos de atención del copista (la más evidente es la que precede a la estrofa XXI que resuelve MN55, pues falta en 11CG y HH1) y errores frecuentes en nombres propios por mala comprensión del modelo o por deficiencia cultural del copista:

SA10a	11CG /MN55
117 o buen filocates e otros quan caro	o buen filocrates o eros quan raro <sup>38</sup>
	HH1
	o buen filocrates cheros quan raro

Este es uno de los muchos ejemplos de este tipo detectables en el manuscrito, en donde leemos, por ejemplo: *Leche* por *Lete*, *paryas* por *Parcas*, *afirios* por *asirios*, *Craso* por *Mario*, *antes* por *Anteo*..., o el más sorprendente, *deante* por *Dante*, precisamente el ilustre maestro que ejerce de guía del autor en su particular viaje.

Numerosas variantes por sustitución de 11CG enmiendan errores de SA10a (enmiendas que, a veces, figuran ya en MN55 y HH1, total o parcialmente):

SA10a	HH1/11CG
264 yre donde fueres pospuestos menores	yre donde fueres dexados temores
	MN55
	yre donde fueres pospuestos temores

SA10a	MN55 / HH1/11CG
860 que fueron gran onrra del pueblo rromano	que fueron gran onra del clero cristiano

Se producen, como es esperable en un texto tan extenso, saltos por *homoioteleuton* o por atracción de la misma palabra en el mismo verso o en versos contiguos (vv. 51, 66-69, 206, 239, *etc.*). Se constatan lecciones equipolentes de SA10a frente a los demás testimonios o de 11CG frente a la tradición manuscrita y no siempre la *lectio singularis* es incorrecta, pues muchas veces es también *lectio difficilior* cuando los demás testimonios trivializan (por ejemplo, vv. 786-787, 802, 889, 983, 442, 470, 545, *etc.*).

<sup>38</sup> Filocrates y Cheros fueron, respectivamente, siervos de Cayo Graco y Marco Antonio y ejemplos emblemáticos de fidelidad a su señor, como ya consta en los *marginalia* de HH1.



La tipología de las variantes por sustitución de 11CG es amplia y heterogénea. En muchos versos se introducen innovaciones modernizantes y en muchos otros, sustituciones innecesarias que no mejoran el texto:

SA10a	HH1 / MN55 / 11CG
318 por tal quenxenplar algun poco pueda	por tal quesplacar algun poco pueda
SA10a	HH1 /MN55/11CG
258 o fuente manante de ynclitos licores	o fuente manante melifluos licores
SA10a / MN55	11CG
259 de quien los mas fartos mas quieren beber	de quien los mas hartos mas quieren tener
HH1	
de quien los mas sabios mas quieren beuer	

Pero no faltan casos en que yerran manuscrito e impreso y MN55 resuelve el verso, como en el ejemplo siguiente en el que no tenemos lectura de HH1 por falta de un folio:

SA10a	
	mil plumas serian primero cansadas
	que al medio truxesen mis lamentaciones
147	<b>e çerdeña con mantua que son tan loadas</b>
	darian a verdad menguadas razones
	porque las internas muy bivas pasiones
	vençen la lengua ingenio y saber <sup>39</sup>
	lo questos no alcançan ni dan a entender
	en balde es que puedan mis pocos renglones
	11CG
147	<b>e todas las lenguas que son tan loadas</b>
	MN55
147	<b>esmirna con mantua que son tan loadas</b>

SA10a no entiende el topónimo y el compilador de 11CG desconoce la vibrante sinécdoque de MN55<sup>40</sup> (*esmirna con mantua*) que esconde a Homero y Virgilio<sup>41</sup>, precisamente los designados por el pronombre *estos* del verso séptimo (hace mejor sentido que referido

<sup>39</sup>SA10a: *daran a verdad menguadas razones [...] / vençen la mengua ingenio y saber*. He enmendado los versos para que pueda apreciarse el sentido general de la estrofa.

<sup>40</sup>Tal vez porque su modelo contenía una lectura deturpada derivada de SA10a, dada la proximidad fonológica y gráfica *mantua/lengua*.

<sup>41</sup>Virgilio nació en el lugar de Andes, cercano a Mantua, el 15 de octubre del año 70 a. C. y murió en Brindis el 21 de septiembre del año 19 a. C. Cfr. E. Bickel, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1982. MN55 apunta Esmirna como ciudad de origen de Homero pero su lugar de nacimiento se lo disputan otras ciudades: Quiós, Colofón, Atenas, Argos, Rodas, Salamina, Pilos, Cumas o Ítaca. Según A. Lesky, «puede designar el ámbito jónico de Asia Menor». Cfr. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1985.

a la ‘*lengua ingenio y saber*’, del sexto)<sup>42</sup>. En este ejemplo, el impreso se ha apartado –desafortunadamente– de la lectura de MN55, manuscrito con el que coincide a veces en ofrecer variantes latinizantes:

SA10a / HH1	MN55/11CG
277 las ramas texidas en gran espesura	las ramas contestas (contextas MN55) e.g.e.) (lat. <i>contegere</i> : entretejidas)

Pero nada de lo visto hasta el momento en el «*Triunfo del Marqués*» dista mucho de lo observado en los otros casos que estamos analizando: resulta obvio que las variantes son más numerosas y diversas porque el texto es mucho más extenso que los demás. La peculiaridad de esta obra se encuentra en algunos pasajes en los que las variantes acumuladas, bien por su número, bien por su valor literario, invitan a pensar ya no solo en lecciones equipolentes o variantes adiaforas (como las que aparecen, por ejemplo, en los vv. 20-24, 50, 138, 142, 158, 174, 183, 983, 1381, *etc.*) sino en variaciones conscientes incorporadas, seguramente, en distintas fases de la transmisión textual, que obligan a reparar en el grado de intervención de los participantes en el proceso, desde el autor al corrector de la imprenta valenciana de Cristóbal Kofman<sup>43</sup>.

La estrofa XCIX contiene un caso de variación interesante entre SA10a y el resto de la tradición. La versión impresa coincide en lecturas con los otros manuscritos, a excepción de una variante menor que no apunto aquí:

SA10a	HH1 / MN55 / 11CG
786 a dios <b>esclamo</b> por clara sentençia <b>del mundo el</b> espera su çentro mostrando	a dios <b>descriuio</b> por clara sentençia <b>diziendolo</b> espera su centro mostrando

En SA10a, el comienzo del v. 787 está copiado en alto porque en el lugar que le correspondía el copista escribió y después tachó *deziendol*, que es justamente la lectura que recogen los demás testimonios, y es también el comienzo del fragmento correspondiente al filósofo Empédocles en el texto que sirve de fuente a Diego de Burgos, como recuerda González Cuenca. Se trata del capítulo 47 de la *Vida y costumbres de los viejos filósofos*, de Walter Burley, que dice así: «*Aqueste descriuio a Dios segunt nuestra Ley, diziendo:*

<sup>42</sup> González Cuenca edita la estrofa respetando la lectura de 11CG. El editor advierte en el aparato crítico (ed. cit., p. 824) que utiliza HH1 «para la reconstrucción de erratas y lagunas» y también el artículo de Anna Maria Cosutta (para las estrofas que faltan en el *Cancionero General*): «El *Triunfo del marqués* de Diego de Burgos secondo la redazione del *Cancionero de Oñate-Castañeda*», *Studi Ispanici* (1980), pp. 273-284. Esto explica que no haya reparado en la hermosa variante de MN55. Moreno Hernández la registra en su aparato crítico, pero no le concede ningún valor y prefiere la enmienda de 11CG sin dar explicación de ello.

<sup>43</sup> Cfr. *supra*, n. 16.

“Dios es esfera, el çentro de la cual está en todo lugar” [...]»<sup>44</sup>. La palabra tachada es, con toda certeza, la correcta, pero el amanuense de SA10a, por lo común muy despistado, decide enmendar el primer hemistiquio.

Lo mismo ocurre en la estrofa CXXI (f. 36r<sup>a</sup>, vv. 961-968); en varios lugares aparecen palabras tachadas –sobre las cuales se escribe la lección aparentemente correcta– en las que se puede adivinar el texto que figura en los otros manuscritos y el impreso:

SA10a	HHI / MN55 / 11CG
961 el alma <b>de aqueste</b> crio ynmortal	el alma <b>de aquel</b> crio inmortal
962 <b>y a esta</b> dispuso diversas mansiones	<b>a la qual</b> dispuso diversas mansiones
966 gloria en el çielo <b>con</b> fama en el mundo	gloria en el cielo <b>y</b> fama en el mundo

Es decir, o bien el copista tiene más de un modelo delante, o bien enmienda e innova libremente allí donde considera que el texto está deturpado, pues no parece corrección posterior porque el tipo de letra y el color de la tinta son similares.

A pesar de los numerosos errores del manuscrito salmantino, en bastantes lugares sus lecturas son más correctas que las de la tradición restante, como en los casos siguientes:

SA10a	HHI / MN55 / 11CG
285 la selva de monstruos <b>con viso turbado</b>	La selva de monstruos <b>de sexo trocado</b> <sup>45</sup>
287 mostrava la çiençia de quien los criara	mostrava la çiençia de quien las criara
288 a quien no tuviera el <b>seso alterado</b>	a quien no touiera el <b>seso turbado</b>

El *viso turbado* del v. 285 ha de interpretarse como ‘rostro trastornado, desquiciado’, un rasgo más propio de los *monstruos* mencionados que el *sexo trocado* que recoge la restante tradición. Es obvio que se ha producido un cruce y atracción de lecturas entre el *viso turbado* del v. 285 y el *seso alterado/turbado* del v. 288. Curiosamente, al describir a partir de la estrofa XLIII las *cosas del Infierno*, el autor destaca los *semblantes ravisos, diformes* de las Erines o Furias Infernales:

SA10a
361 yhazen allí las tristes erines
362 las caras rrompidas sangrientas ynormes
364 faziendo senblantes rravisos disformes

Los gestos monstruosos, deformes, de las divinidades infernales son anticipados en la estrofa XXXVI, vv. 281-288. Así pues, la lección correcta es la que ofrece el manuscrito salmantino: *la selva de monstruos con viso turbado*.

<sup>44</sup> González Cuenca, ed. cit., p. 688, n. 1.

<sup>45</sup> En 11CG aparece una errata que no parece de imprenta, más bien es un despiste del impresor que tampoco advirtió el corrector: *monestinos* en lugar de *mostruos*.

En este otro ejemplo, la segunda semiestrofa contiene variantes que también permiten filiar MN55 y HH1 con el impreso, enfrentados a la tradición que recoge SA10a:

SA10a	HH1 / MN55 / 11CG
1665 pero vuestras fablas de abtoridad por obra muy llena son re�ebidas las cosas se pagan con la voluntad las por todo las gra�ias vos son referidas <b>sy algunas �esaron de ser enxeridas</b> <b>baste que en otro fallar no podran</b>  <b>y asy concluyendo ya bien bastaran</b> <b>los casos y cosas aquy repetidas</b>	pero veras hablas de auctoridad por obra muy llena son recebidas cosas se pagan con la voluntad por todo las gracias vos son referidas <b>Mas pues sus loores no tienen salidas</b> <b>ni los que no han dicho hallar las</b> <b>podran</b> <b>parece ya como que bien bastaran</b> <b>por todas las cosas aqui repetidas</b> <sup>46</sup>

A falta de las conclusiones a las que conduzca el estudio completo de la transmisión textual de esta obra, es evidente que SA10a copia un modelo distinto al que llega a los otros manuscritos y al *Cancionero general*<sup>47</sup>. El problema estriba en determinar si el códice salmantino recoge la copia más antigua y cuántas manos pudieron intervenir en su transmisión.

#### GÓMEZ MANRIQUE

En SA10a se copian dos de las obras mayores y, por tanto, más difundidas de Gómez Manrique: la «*Querella de la Gobernación*» y la «*Defunción del Marqués de Santillana*» o «*Planto de las Virtudes*». Esta última es buen indicio del esmero del compilador, que se esfuerza en agrupar las obras de temática similar; en este caso, las de Gómez Manrique y Diego de Burgos sobre la muerte del marqués, que figuran contiguas en el manuscrito. Y ocurre lo mismo en HH1 y MN55, cuyos compiladores tuvieron, sin duda, idéntica intención<sup>48</sup>.

En las obras de Manrique se dan circunstancias análogas a lo ya visto anteriormente en las de Lope de Est niga: la existencia de un buen número de testimonios y la aparición en cancioneros que recogen mayor cantidad de textos de estos autores. Ello determina que el lugar que se pueda asignar a SA10a en la filiación textual sea, en

<sup>46</sup> MN55 1668 *por todo las gra ias les son referidas*; 1672 *por todos las cosas aqui repetidas*.

<sup>47</sup> Moreno Hernández no estudia la transmisión textual de la obra, pero su hipótesis de posible filiación apunta a estas mismas consideraciones (ed. cit., pp. 3-4, 82, n. 167). Además de las variantes comentadas, el manuscrito salmantino presenta varias estrofas descolocadas respecto al orden que registran los demás testimonios (estrofas CXXXII-CXXXVII).

<sup>48</sup> Sobre las secciones comunes y posibles contactos entre SA10a y otros cancioneros, véase: Ana M. Rodado Ruiz, «Notas para la edición de SA10», en M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, 2 vols., Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, vol. 2, pp. 1547-1557.

ambos casos, adyacente. No en vano se conservan dos cancioneros de Gómez Manrique, MP3 y MN24, y las que recoge el salmantino son obras que, además, llegan a difundirse también impresas.

En cualquier caso y para nuestro propósito de análisis, el foco de interés es el testimonio manuscrito salmantino y su cotejo con el texto que publica Hernando del Castillo, no el lugar que ocupe en el posible *stemma* de la obra de don Gómez<sup>49</sup>. En esta línea, se constata en el «*Planto*» una desviación clara de lo observado en las otras obras impresas, e incluso en contraste con la primera obra seleccionada de Manrique, la «*Querella*», pues disminuyen las variantes en número y valor. Bien es cierto que de esta sección (ff. 13r-24r) se encargan copistas bastante más cuidadosos y limpios que el amanuense de la «*Querella*» o alguno de los que intervienen en el «*Triunfo del Marqués*»<sup>50</sup>. Existen errores tipográficos y también enmiendas de errores del manuscrito, semejantes a lo visto en otros textos, junto a algunas variantes adiaforas pero escasas en términos relativos, lo que permite deducir que el compilador proporcionó a los copistas un texto bastante correcto, tal vez revisado por el autor, hipótesis sobre la que volveré más tarde; es muy significativo, por ejemplo, el alto grado de coincidencia de manuscrito e impreso en las rúbricas interestrofas. La muestra más evidente de divergencia entre los dos testimonios ocurre al concluir la obra, que se cierra con una estrofa final de cinco versos en SA10a y un total de 132 coplas más la final, frente a las 134 estrofas del *Cancionero general*. En esa semiestrofa final se encuentran variantes de mayor entidad:

	SA10a	11CG
1301	de tal guisa que salí <b>de fuera de mi sentido</b> e non se como me vi en el logar do parti <b>mas que ante dolorido</b>	de tal guisa que salí <b>fuera de todo sentido</b> y no se como me vi en el logar do parti <b>subitamente traído</b>

Si no es un despiste del copista (a la estrofilla le precede la indicación *fin*, pero puede ser añadido posterior y deducción del rubricador ya que se ha escrito sobrepasando la caja de escritura), cabría sospechar que se tratase de una primera versión del «*Planto*», pues no parece existir condicionamiento de espacio en la *mise en page* del

<sup>49</sup>Ninguno de los editores de la poesía de Gómez Manrique se pronuncia al respecto. Véanse las recientes ediciones de Francisco Vidal y Vicenç Beltran: Gómez Manrique, *Cancionero*, F. Vidal González (ed.), Madrid, Cátedra, 2003; *Poesía cortesana. Siglo xv*, V. Beltran (ed.), Madrid, Fundación José A. de Castro, 2009.

<sup>50</sup>Véase: Ana M. Rodado Ruiz, «El *Cancionero Antigo* de Salamanca (SA10a): materiales de un códice de poesía medieval», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32 (2016), Josep Lluís Martos (coord.), *Monographic Issue. Codicología y bibliografía: cancionero y romancero*, pp. 361-373.

manuscrito; de hecho, a continuación se copia el texto de Diego de Burgos pero se ha dejado un hueco amplio para la rúbrica.

También al texto de la «*Querella*» le falta una estrofa en SA10a, la antepenúltima en la disposición de 11CG, debido, probablemente, a un error del copista por cierta proximidad fonológica en las palabras que cierran estrofa (entre la antepenúltima de SA10a y la que falta, *synalas* [sic] / *muralla*). Por lo demás, el régimen de variantes se ajusta a la tipología habitual, pero aumenta el número en términos relativos si se compara con el «*Planto*», teniendo en cuenta que es una obra menos extensa. Son abundantes, especialmente, las lecturas adiaforas, que suponen, en algún caso, modernización léxica (v. 115, *carracas* / *naos*) o sustitución cultista (v. 68, *pequenas* [sic] / *sotiles* // v. 128 [SA10a] 136 [11CG] *lugares* / *solares*). Con todo, se aprecia una mayor corrección del manuscrito en los textos manriqueños respecto a las demás obras analizadas.

## CONCLUSIONES

En su introducción a la edición del *Cancionero de Oñate-Castañeda* que preparó Dorothy Severin, decía el profesor Michel García que «la originalidad de cada cancionero reside en la elección realizada por el compilador en las fuentes que ha tenido a mano y también [...] en la ordenación de su corpus»<sup>51</sup>. Además de estudiar la selección y disposición de autores y obras en un cancionero, el hecho de analizar la calidad de las fuentes utilizadas y el grado de intervencionismo del copista o compilador nos puede ayudar a dilucidar si no la filiación del cancionero como colectánea (tarea imposible salvo en casos de copias completas o parciales, como las conocidas familias *a* y *v*), si el proceso de compilación, los propósitos del compilador o su rigor en la tarea realizada.

Uno de los problemas fundamentales, ya advertido por muchos investigadores, es el hecho de que en cancioneros colectivos no vinculables a una tradición concreta cada texto puede provenir de fuentes diferentes –incluso tratándose del mismo autor– lo que dificulta considerablemente el estudio de su génesis<sup>52</sup>; de ahí que sea necesario proceder de manera individual con cada uno de los autores y obras antologados.

La *collatio* de variantes entre SA10a y 11CG nos confirma, según lo esperado, distintas fases en el proceso de transmisión textual y también nos permite verificar que no siempre el impreso ofrece el mejor testimonio. De hecho, aunque se tienen en cuenta sus lecturas a la hora de fijar el texto crítico, los editores de las obras analizadas de Guillén, Estúñiga, Burgos y Manrique no suelen tomar como base

<sup>51</sup> Severin, ed. cit., p. XVII.

<sup>52</sup> A veces, el criterio de selección no depende del gusto o preferencias del compilador sino de lo que se tiene a mano. Cfr. Vozzo Mendia, ed. cit., p. 49.

el *Cancionero general*, en la medida en que existen fuentes manuscritas más antiguas y cercanas al testimonio *optimus*<sup>53</sup>. Hernando del Castillo ya advertía de sus limitaciones en el prólogo a su cancionero:

E escúseme también la manera que tuve en la recolección de estas obras, que con toda la diligencia que puse, aunque no pequeña, **no fue en mi mano haver todas las obras que aquí van de los verdaderos originales o de cierta relación de los auctores que las hizieron**, por ser cosa casi imposible, según la variación de los tiempos y distancia de los lugares en que las dichas obras se compusieron<sup>54</sup>.

La inclusión en el manuscrito salmantino de las obras analizadas responde a motivos o criterios específicos; por esa razón, estas piezas llegaron al compilador por distintas vías y a través de fuentes diversas. El elemento común es que parecen reflejar una tradición muy temprana, más antigua que la que recogen otros testimonios manuscritos y también el *Cancionero general*, a excepción, quizá, de la obra de Gómez Manrique en la que no se advierte tanta distancia. En los demás textos, el número, la diversidad y la calidad de las variantes detectadas alejan el manuscrito salmantino de la tradición restante y obligan a reflexionar sobre las causas, fases y ejecución de tales manipulaciones.

De acuerdo con ello, hemos pretendido establecer en qué casos encontramos variantes atribuibles a los copistas o a Castillo, como editor, o bien, variantes debidas a errores de imprenta imputables al corrector o al cajista; y, en último término, si es posible detectar variantes de autor, en aquellos casos en los que adquieren cierta entidad y peso y nos permiten hablar de variaciones respecto a la supuesta versión original.

En los textos analizados, es arriesgado proponer variantes de autor, es decir, lecturas que responderían a una revisión de la obra consciente, que habría llegado, por vía directa o con copias intermedias, al *Cancionero general*<sup>55</sup>. Es harto más probable la intervención, muchas veces también consciente, de los copistas, del corrector de la imprenta y antes, sin duda, del compilador. El mismo Castillo alude a la tarea correctora que debe esperarse en cualquier compilador o editor:

<sup>53</sup> «La nota tendenza di Hernando del Castillo a intervenire sul testo impone comunque di considerare la testimonianza di Gen [11CG] sempre con estrema prudenza». Vozzo Mendia, ed. cit., p. 57.

<sup>54</sup> González Cuenca, ed. cit., I, p. 191. La negrita es mía.

<sup>55</sup> Solo en el «*Combate de amor*» y en el «*Triunfo del Marqués*» se detectan variaciones de cierta entidad que permitirían estudiar esa posibilidad, aunque, por el momento, resulta prematuro sin la base de un análisis de la transmisión textual. Con los datos expuestos no es posible considerar la existencia de variantes de autor.



Acordé, pues, [...] **sacar en limpio el cancionero** [...], o la mayor parte de él, y dar manera cómo fuesse comunicado a todos. Y así, **ordenado y corregido por la mejor manera y diligencia que pude**, trabajé ponerlo en impresión para común utilidad o passatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escriptura más que otra aplaze<sup>56</sup>.

En todo caso, es obligado reconocer los abundantísimos errores del manuscrito imputables a la torpeza, deficiencia cultural e incuria extrema de los copistas. Intervienen muchas manos en la copia, no todas igualmente desatentas, pero, en líneas generales, bastante descuidadas, a juzgar por los despistes detectables en errores y erratas, así como en lagunas, desórdenes estróficos y tachaduras múltiples que intentan remediar confusiones u olvidos (puede apreciarse, especialmente, en las obras de Estúñiga y Diego de Burgos).

Un códice de estas características se aviene mal con la hipótesis de Moreno Hernández que apunta la posibilidad de que SA10a «sea una recopilación del propio Guillén, cuyo oficio de copista por necesidad, antes de entrar en la casa de Carrillo, se menciona en el prólogo a la primera suplicación al arzobispo»<sup>57</sup>. En principio, los argumentos de Moreno Hernández para atribuir la compilación a Pero Guillén son suficientemente sólidos, pero un copista de oficio no habría cometido tantos errores. En el manuscrito salmantino se recogen 28 obras del autor sevillano, 14 de ellas como único testimonio; además, otros poetas allí representados, como Gómez Manrique o Estúñiga, tienen también relación con el círculo literario del arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo, y –podríamos añadir– las respuestas que compone Guillén a dos obras de Manrique y a una de Estúñiga solo se documentan en este cancionero. Pero el descuido extremo de la copia no casa bien con un compilador copista de profesión, que fue contador de cuentas del arzobispo y, probablemente, secretario del grupo<sup>58</sup>. Tal vez haya que pensar en Guillén como compilador del antígrafo de SA10a y no del cancionero que ha llegado hasta nosotros.

Según Moreno Hernández, Pero Guillén podría haber reunido este cancionero en sus años de penuria económica tras la caída de Álvaro de Luna (1453) y, por lo tanto, antes de entrar al servicio del arzobispo Carrillo (aproximadamente, hacia 1463), pues los poemas recogidos en SA10a son anteriores a esta fecha. Asimismo, destaca

<sup>56</sup> González Cuenca, ed. cit., I, p. 190. La negrita es mía. Como hemos podido comprobar en este análisis, los textos de 11CG incorporan enmiendas de errores de los manuscritos, correcciones métricas y variantes adiaforas que, en muchos casos, implican modernizaciones. También introducen errores. Véase el artículo de V. Beltran, «Ordenado y corregido por la mejor manera y diligencia. Hernando del Castillo, editor», en P. Botta (ed.), *Filologia di testi a stampa (area iberica)*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 241-256.

<sup>57</sup> Moreno Hernández, ed. cit., p. 20.

<sup>58</sup> Vidal González, ed. cit., p. 23. «Guillén ejerció de poeta, copista de escrituras ajenas y contador del arzobispo Carrillo», Moreno Hernández, ed. cit., p. 35.

la existencia en la corte de Carrillo de un círculo intelectual de nobles, clérigos y burócratas (cuyo mejor exponente es el cancionero MN19), que puede ser considerado continuador del círculo de Santillana, del que procedía Gómez Manrique<sup>59</sup>. Como él, también Guillén se considera discípulo de los maestros Mena y Santillana; no en vano, ambos –Guillén y Manrique– escriben sendas continuaciones de las «*Coplas de los siete pecados mortales*» de Juan de Mena. De esta cercanía y convivencia se deriva la inclusión en el manuscrito salmantino de dos obras de Manrique y de dos respuestas de Guillén<sup>60</sup>. Dos obras, como ya se ha dicho, muy representativas de los intereses familiares, literarios y políticos de don Gómez, pues en una se lamenta sobre la situación política y en la otra, sobre la muerte de su tío, el marqués de Santillana. Ambas son fechadas por su editor entre 1458 (el «*Planto*») y 1461-1462 (la «*Querella*»)<sup>61</sup>, fechas ambas compatibles con la cronología de SA10a. Tal vez esta cercanía<sup>62</sup> fue también la que posibilitó que el compilador dispusiera de una copia limpia de errores para las obras de Manrique, pues son ellas las que parecen haber sufrido en menor grado los avatares de la transmisión.

Junto al «*Planto*» de Manrique, Guillén –esmerado en su selección– dispuso la copia de otra lamentación por la muerte de Santillana, la de Diego de Burgos. Este no pertenecía al círculo de Carrillo pero sí a la casa de los Mendoza, de quienes fue secretario y escribano<sup>63</sup>. Se da la circunstancia de que los plantos de Manrique y Diego de Burgos figuran en SA10a, HH1 y 11CG, donde también se encuentran los «*Salmos Penitenciales*» de Guillén. Los plantos se copian contiguos en los dos manuscritos (y también en MN55, probablemente por las mismas razones) pero no en el *Cancionero general*, y alejados de la obra de Guillén, lo que impide cualquier conjetura de filiación, dato que confirma también el cotejo de variantes. En cualquier caso, la vinculación de Guillén y Manrique con la corte de Santillana explicaría la presencia de la obra de Diego de Burgos en el cancionero salmantino; una obra muy reciente, si admitimos que el cancionero pudo ser compilado y copiado entre 1460 y 1463, dado que el marqués muere en 1458. En este sentido, es difícil

<sup>59</sup> Moreno Hernández, ed. cit., pp. 33-35.

<sup>60</sup> No se copió en el manuscrito una de las obras de Manrique a la que responde Guillén: las «*Coplas a Diego Arias*» (ID0094).

<sup>61</sup> Vidal González, ed. cit., p. 64.

<sup>62</sup> En la casa de Carrillo coincidieron, aproximadamente, entre 1463 y 1475, año en el que desaparecen las noticias sobre Guillén y fecha probable de su muerte; Moreno Hernández, ed. cit., p. 33. Manrique había entrado al servicio de Carrillo en 1458, tras la muerte del marqués de Santillana.

<sup>63</sup> Lo fue con el marqués de Santillana y, tras su muerte, con sus hijos: Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, y Pedro González de Mendoza, cardenal de España y arzobispo de Toledo. Véase: O. Perea Rodríguez, «“Este rastro de confeso”»: Converso poets and Topics in Medieval and Early Modern Spanish Cancioneros», en A. Cortijo Ocaña y M. Rubio Áñez (eds.), *Las ‘Obras de Burlas’ del Cancionero general de Hernando del Castillo*, Santa Barbara, Publications of eHumanista, Univ. of California, 2015, pp. 141-186.

justificar la gran cantidad de errores detectados en el texto, pues no es explicable tanto descuido en Guillén si pudo disponer de un ejemplar tan cercano al original como cabe sospechar, un ejemplar que podría haber sido revisado por el mismo autor.

Cercano al círculo de la corte arzobispal estuvo también Lope de Estúñiga, que apoyó al partido de Carrillo en los sucesos contra Enrique IV. Estos contactos posibilitaron el interés de Pero Guillén por obras de estilo trovadoresco, más alejadas de la poesía religiosa, doctrinal o política de otros integrantes del grupo. Como ya hemos visto, las dos obras de Estúñiga no figuran contiguas en el manuscrito, rompiendo así el criterio dispositivo habitual. Resulta sorprendente porque el compilador parece tener dos criterios rectores: reunir las obras de cada autor seleccionado e insertar donde corresponda sus propias composiciones '*en respuesta*', cuando las hubiere. Por eso es extraño que la segunda composición de Estúñiga quede relegada a la posición final del cancionero, limitando con las últimas obras, que fueron incorporadas, muy probablemente, a principios del siglo XVI. Como ya hemos visto<sup>64</sup>, ni las rúbricas, ni el estado de la copia, ni la *mise en page* de estas obras están a la altura de un cancionero preparado por un escribano profesional; aunque hubiese sido compilado por él y encargado a varios amanuenses (pues intervienen muchas manos), al menos se esperaría una supervisión del trabajo realizado, y no parece que esto haya ocurrido con el cancionero salmantino. La confusión en la copla final del primer poema de Estúñiga y en la respuesta de Guillén, o la disposición extravagante del segundo son indicios muy significativos.

Frente a los torpes amanuenses que copian SA10a, Hernando del Castillo se esmera en preparar su edición y enmendar yerros con soluciones modernizantes o cultas, que a menudo implican actualizaciones o, en todo caso, revelan un ejercicio filológico que busca la mejor lección, lo que no le exime de cometer también errores. Del análisis realizado se deduce que Castillo dispuso de copias que, casi cincuenta años después de que trabajara el compilador de SA10a, recogían tradiciones textuales alejadas en mayor o menor medida de la representada por el manuscrito salmantino.

Este cancionero pudo gestarse al menos en tres fases: la primera compilación debió de ser obra de Pero Guillén y puede fecharse en torno a 1463, antes de su entrada en la casa de Carrillo; esta colección se cerraría con la última de sus obras recogidas en SA10a (los «*Metros de los doce estados*»), la única composición en arte mayor que se copia en una sola columna, abarca toda la caja de escritura y cuya *mise en page* es la adecuada a la significativa posición de cierre de un cancionero. Esa primera compilación pudo ser el anti-grafo del manuscrito salmantino SA10a, lo que explicaría muchos

---

<sup>64</sup> Cfr. *supra*, pp. 78-82.

interrogantes que se derivan del análisis de variantes, tal como hemos visto; podría haber sido copiado tras la muerte de Guillén (tal vez en el entorno de su hijo, Guillén de Ávila, también poeta, o en la misma casa de Carrillo), y quizá entonces pudo ser añadida la segunda composición de Estúñiga («*O cabo de mis dolores*») a continuación de la obra de Guillén que cerraba el modelo. Y por último, en los folios finales de ese códice, probablemente por ser de su propiedad, mandó copiar Hernando Colón (1489-1539) sus poemas a principios del siglo XVI, a los que se añadieron cuatro obrillas anónimas.

En definitiva, el cúmulo de yerros y descuidos del manuscrito, que ha revelado el análisis de variantes, así como las peculiaridades de disposición y copia de los textos seleccionados permiten pensar que, seguramente, SA10a no sea el cancionero que preparara Pero Guillén de Segovia sino una copia posterior que introdujo muchos errores<sup>65</sup>.

Recibido: 12/04/2016

Aceptado: 28/11/2016

---

<sup>65</sup> En relación con la génesis y copia de este cancionero, es también fundamental el estudio de los numerosos textos únicos que recoge, tarea que forma parte del proyecto de investigación en el que trabajo actualmente. Véase *supra*, p. 71.



## VARIANTES, VARIACIONES E IMPRENTA: SA10A Y 11CG

RESUMEN: El ms. 2763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca es un códice que contiene dos cancioneros colectivos independientes. El códice consta de 163 folios y su primera parte –SA10a, según el sistema de siglas de Brian Dutton (*El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91)– ocupa los folios 1-93 y contiene 75 composiciones. De ellas, solo siete llegaron a la imprenta, cuando fueron publicadas por Hernando del Castillo en el *Cancionero General* de 1511 (11CG).

El objetivo de este artículo es analizar el proceso de transmisión de esas obras desde el manuscrito hasta su recepción en el *Cancionero General*, a través del recuento y estudio de las variantes textuales en el impreso y de la *collatio* con las que aparecen en otros testimonios manuscritos.

En última instancia, este trabajo demuestra que el análisis de variantes y variaciones resulta útil para avanzar en el estudio de la génesis y transmisión de SA10a.

PALABRAS CLAVE: cancioneros españoles del siglo xv, variantes textuales, manuscritos e impresos.

## VARIANTS, VARIATIONS AND PRINTING: SA10A AND 11CG

ABSTRACT: Ms. 2763 Salamanca University Library is a codex that contains two independent collective songbooks. The codex consists of 163 folios, and its first part –SA10a, according to Brian Dutton's acronym system (*El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91)– extends from the folio 1 to 93 containing 75 compositions. Only seven of these reached to print, when were published by Hernando del Castillo in the *Cancionero General* (11CG).

This article aims to analyze the textual transmission process of those works, from the manuscript to their reception in the *Cancionero General* of 1511, through the recount and examination of the printed textual variants, and the *collatio* with others variants appeared in manuscript testimonies. Finally, this article provides evidence that the analysis of variants and variations is helpful to further research on the study of the genesis and transmission of SA10a.

KEYWORDS: Fifteenth Century Spanish Songbooks, textual variants, manuscripts and printing.