

SOBRE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE ALGUNAS OBRAS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA: DOBLE REDACCIÓN Y VARIANTES DE AUTOR *

Con respecto a la transmisión textual de los *Sonetos*, el *Sueño*, el *Triunphete de Amor* y la *Comedieta de Ponça* han sido señalados ya casos de «doble redacción» y «variantes de autor»¹, y en mis ediciones de la *Pregunta de nobles* y de los *Sonetos al itálico modo* sugerí que las lecciones equipolentes pudieran representar una primera y una segunda versión². Los *stemmata codicum* de las obras del Marqués que hasta ahora he editado³ muestran siempre dos tradiciones textuales, α y β .

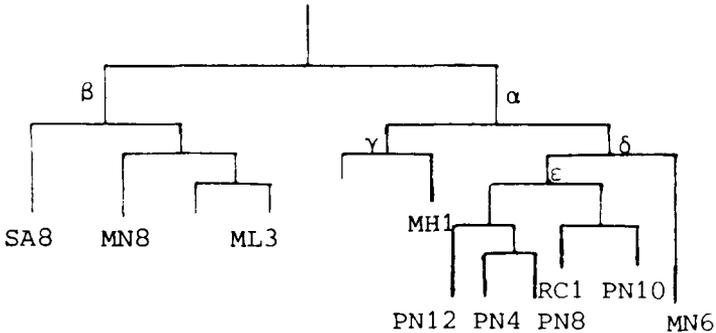
* Es ésta la versión ampliada de mi ponencia ante el IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Berlín, del 18 al 23 de agosto de 1986.

¹ Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 116, nota 40; Carla De Nigris y Emilia Sorvillo, «Note sulla tradizione manoscritta della *Comedieta de Ponça*», en *Medioevo Romanzo*, V (1978), pp. 120-121, 126-127; Miguel Ángel Pérez Priego, en la introducción de su edición de las *Poesías completas*, I, del Márqués de Santillana, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 9-14.

² Marqués de Santillana, *La Pregunta de nobles*, edición crítica de Maxim. P. A. M. Kerkhof, en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), p. 344; Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Los Sonetos «Al Itálico Modo»*, edición crítica, introducción y notas de Maxim. P. A. M. Kerkhof y Dirk Tuin, Madison, 1985, p. 50.

³ Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *La Comedieta de Ponça*, edición crítica, introducción y notas de Maxim. P. A. M. Kerkhof, Groningen, 1976; id., *La Defunción de don Enrique de Uillena, señor docto e de exçellente ingenio*, introducción, edición y notas por Maxim. P. A. M. Kerkhof, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1977; id. *Bías contra Fortuna*, edición crítica, introducción y notas por Maxim. P. A. M. Kerkhof, Madrid, Anejo XXXIX del *Boletín de la Real Academia Española*, 1983. Para mis ediciones de la *Pregunta de nobles* y de los *Sonetos*, véase la nota anterior. En mis ediciones del *Bías contra Fortuna*, de la *Pregunta de nobles* y de los *Sonetos*, las familias α y β corresponden respectivamente con β y α de este estudio.

Tomemos a guisa de ejemplo el árbol genealógico de la *Comedieta de Ponça*⁴:



La tradición α va representada por los mss. MN6 (el 2882 de la Biblioteca Nacional, Madrid; es el *Cancionero de Juan Fernández de Hixar*, MH1 (el H2 MS2 de la Real Academia de la Historia, Madrid; es el *Cancionero de Román o de Gallardo*), PN4, PN8, PN10, PN12 (respectivamente los mss. 226, 230, 233 y 313 de la Bibliothèque Nationale, París), RC1 (el 1098 de la Biblioteca Casanatense, Roma) etc., y a β pertenecen los mss. individuales SA8 (el 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca), MN8 (el 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y ML3 (el 657 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro-Galdiano, Madrid)⁵.

Más de una vez ha sido señalado por mí y por otros⁶ que para la edición de la obra del Marqués de Santillana SA8 es la mejor base, porque con toda probabilidad es el *Cancionero*—o copia del mismo— que Santillana hizo confeccionar alrededor de 1456⁷ para su sobrino Gómez Manrique. Este cancionero comienza con la poesía «O fuente manante de sabiduría», en que Gómez Manrique le pide a su tío un «Cancionero» de sus obras, seguida de la contestación del Marqués «Sea Caliope adalid e guía»; el ms. está ricamente ejecutado y contiene la divisa de Íñigo López «Dios e vos»; los textos contenidos en él fueron cuidadosamente controlados: muestra de ello son las frecuentes correcciones interlineales. Las filigra-

⁴ Cf. mi nueva edición de la *Comedieta de Ponça*, Madrid, (Clásicos Castellanos, Nueva Serie), Espasa-Calpe, en prensa.

⁵ Empleo las siglas propuestas por Brian Dutton et al. en su *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, 1982.

⁶ Por ej. en mis ediciones de la *Comedieta de Ponza*, Groningen, 1976, p. 46, o del *Bías contra Fortuna*, p. 47.

⁷ La composición «A nuestra Señora de Guadalupe», el soneto n.º XXXII, y la copia dedicada a Juan de Mena «Muy alegre queda Tetis», datan de 1455.

nas apoyan la fechación (hacia 1456); además, las poesías escritas en 1457 y 1458 no figuran en SA8 ⁸.

O sea, no parece aventurado decir que el Marqués supervisó personalmente la confección del regalo para su sobrino. La fase anterior a esta tarea consistió en conjuntar sus obras en un «cancionero de escritorio», de que derivan no sólo este SA8 sino también MN8 (de fines del siglo xv o principios del xvi; en este manuscrito figuran las poesías escritas en 1457 y 1458), y ML3 (de hacia 1540) ⁹.

Ahora bien, esta tradición β difiere a menudo de α por tener un buen número de lecturas diferentes, y en unos pocos casos, hasta «versiones» totalmente distintas.

Un ejemplo de esta última categoría lo forma la tradición textual del *Triumphete de Amor*:

—sólo en SA8 y MN8 (β) figura el título de *Triumphete de Amor* (en ML3 no tiene título). Los demás mss. (α) tienen «tractado», «dezir» u otro encabezamiento.

—los vss. 7-8 rezan en α «nin Valerio qu'escribió / la grand estoria romana», mientras que en β leemos «nin Petrarcha que escriuió / de triumphal gloria mundana».

—en las estrofas XI y XII de la tradición β figuran solamente nombres de personajes ilustres tomados del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca.

Suscribo totalmente la conclusión de Pérez Priego: «...la lectura reciente y más atenta de los *Trionfi* de Petrarca determinaría que Santillana tratara de aproximar su obra al modelo italiano. De ahí, el cambio de título en clara dependencia del modelo, la enmienda de los vss. 7-8 con la expresa mención de Petrarca, y la nueva ordenación del cortejo de personajes, ahora tomados del *Triumphus Cupidinis*» ¹⁰.

Por lo tanto, a la luz de los datos que anteceden parece muy convincente la tesis según la cual Santillana, al conjuntar alrededor de 1456 sus escritos en una especie de obra completa y definitiva, repasó cuidadosamente buena parte de sus obras, introduciendo cambios y correcciones, y reescribiendo estrofas enteras y a veces hasta quitándolas ¹¹.

Con lo cual no quiero decir ni mucho menos que «todas» las lecciones equipolentes en α y β se deban a la intervención del autor;

⁸ Cf. mi edición de la *Comedieta*, pp. 38-42, 47-50.

⁹ Brian Dutton, pp. 39, 43.

¹⁰ Miguel Ángel Pérez Priego, pp. 13-14.

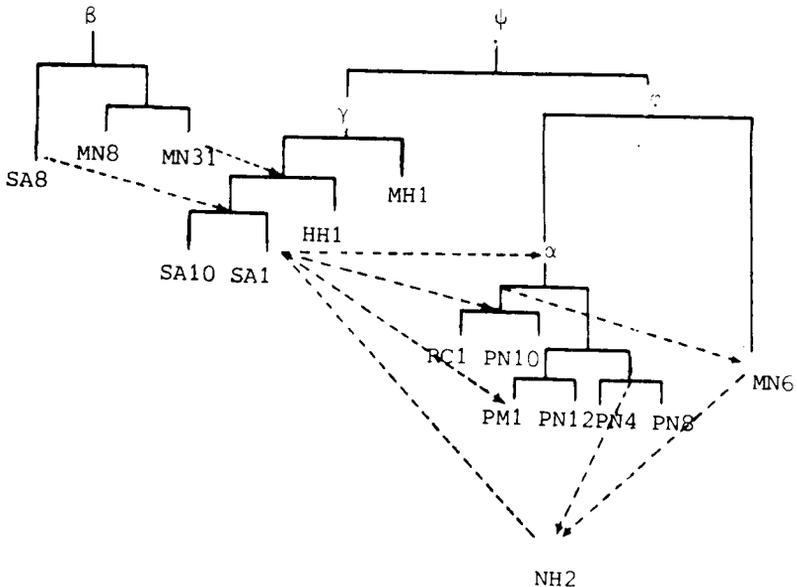
¹¹ De la misma opinión es Pérez Priego, p. 6.

¿cómo lo vamos a saber? Lógicamente es posible también que algunas de ellas sean de la mano de un copista. Sin embargo, a pesar de este factor dudoso me parece mejor que en estos casos editemos la versión de β o las dos lecciones entre barras oblicuas ¹².

Una opinión contraria a la que acabo de exponer fue defendida hace años por Carla De Nigris y Emilia Sorvillo, en relación con la transmisión textual de la *Comedieta de Ponça*. Estas estudiosas creen que α (ψ en su esquema) contiene una serie de «variantes de autor»: «A noi pare che ψ riporti sempre variante tendenti a migliorare il testo... Le varianti non sono tanto numerose né sono sistematizzabili, in modo tale da poter pensare che i codici a nostra disposizione rappresentino due diverse redazioni dell'autore; possiamo, pero, proporre l'ipotesi che i codici di ψ riportino una serie di varianti d'autore ¹³».

De ahí que en su *stemma conclusivo* aparezcan ψ (nuestra α) y β como dos tradiciones independientes y no como dos ramas procedentes de un mismo punto:

Sistema conclusivo ¹¹



¹² Cf. mis ediciones del *Bias contra Fortuna*, la *Pregunta de nobles* y de los *Sonetos*.

¹³ Carla De Nigris y Emilia Sorvillo, p. 121.7

¹⁴ *Ib.*, p. 125

Las dos estudiosas consideran como apoyo para su teoría el hecho de que RC1 (compuesto entre 1462 y 1465), PN4, PN8, PNI2 (de 1460-70) y MN6 (posterior a 1469) sean manuscritos más recientes que SA8 (de alrededor de 1456) ¹⁵. Sin embargo, un grupo de obras de Santillana, contenido en los mss. parisienses y MN6, remonta con toda probabilidad a la tradición textual a que perteneció un pequeño cancionero que Íñigo López envió en 1443 a doña Violante de Prades, condesa de Módica y de Cabrera ¹⁶. En la célebre *Carta a doña Violante de Prades*, que indudablemente sirvió de proemio a dicho cancionero, leemos: «La qual Comedieta , muy noble Señora, yo continué fasta que la traxe en fin. E certifficovos, a fe de cavallero, que fasta oy jamás ha salido de mis manos... Enbíovosla, Señora, con Palomar, e asý mesmo los çiento *Proverbios* míos e algunos *Sonetos* que agora nuevamente he comenzado a fazer al itálico modo» ¹⁷.

En cuanto a los *Sonetos*, se trata sin duda de los diecisiete primeros, porque este conjunto figura en unos cancioneros que son precisamente PN4, PN8, PNI2 y MN6; conviene que se sepa que el soneto núm. XVIII parece ser de 1444 ¹⁸. Además, cada uno de estos cuatro mss. contiene la *Comedieta de Ponça* y los *Proverbios* , y en dos de ellos (PNI2 y MN6) figura la *Carta a doña Violante de Prades*:

	MN6	PN4	PN8	PNI2
<i>Carta a doña Violante</i>	254v-255r	—	—	96r-97r
<i>Comedieta de Ponça</i>	255r-263r	93v-102v	150v-175v	98r-127v
17 primeros <i>Sonetos</i>	263r-265v	102v-105v	176v-183v	129r-137r
<i>Proverbios</i>	217r-224r	69r-86r	110r-140v	141r-170v

La versión de la *Comedieta* del ms. RC1 revela una serie de variantes que la junta con la tradición textual a que pertenecen los mss. parisienses y MN6. Además, RC1 contiene también la *Carta a doña Violante* ¹⁹.

Por lo tanto, si tenemos que tomar en consideración la posibilidad de haber «variantes de autor» en la tradición textual de la *Co-*

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ Brian Dutton, «Spanish fifteenth-century *cancioneros*: a general survey to 1465», en *Kentucky Romance Quarterly*, n.º 4, XXVI (1979), p. 458, ha señalado respecto a los mss. PN4, PN8 y PNI2 (1460/70) que un núcleo de 62 poesías data de 1442-1445; por lo tanto, estos mss. son copias tardías.

¹⁷ Cito a través de mi edición de la *Carta*, en *Apéndice A* de mi edición de la *Comedieta de Ponza*, p. 509.

¹⁸ Rafael Lapesa, pp. 179-180.

¹⁹ Esta *Carta-Proemio* figura también en PN10 y PM1 (el ms. 33 de la biblioteca del convento benedictino «San Martino delle Scale», cerca de Palermo).

medieta, éstas no se encuentran en ψ (nuestra α) sino en β , rama a que pertenece SA8, el cancionero que Santillana mandó hacer a petición de su sobrino Gómez Manrique alrededor de 1456, por la simple razón de que α representa una visión más antigua que la de β .

A continuación discutiremos algunas lecturas de ψ (nuestra α) que según Carla de Nigris y Emilia Sorvillo son superiores a las de β :

—vs. 708. En la descripción de los «doze morlanes», los doce medallones del cinturón («çinta de caderas») de la Fortuna se lee sobre el sexto:

en el sexto Virgo, segund es pintado (vs. 707)

{	α en el gran Magesto β en el Almagesto	}	del rey Tolomeo ²⁰
---	--	---	-------------------------------

El «gran Magesto» recuerda «vagamente» *Kitab al-Maŷistī* (del griego *μεγιστος*), título de la traducción árabe del famoso tratado del astrónomo alejandrino Claudio Ptolomeo, y *Magna Constructio*, uno de los títulos de la versión latina ²¹.

Sin embargo, la obra se conocía en la Edad Media por lo general como *Almagestum*, título de la traducción latina de Gerardo de Cremona (1175) ²²: p. ej. en el *Libro de la Astrología*, atribuido a Enrique de Villena, el tratado en cuestión se llama *Almagesti* ²³, y en la traducción al castellano (del siglo xiv) de *De vita et moribus philosophorum* de Walter Burley, la cual Santillana conocía muy bien y donde copió al pie de la letra las sentencias atribuidas a Bías que figuran en el prólogo al *Bías contra Fortuna*, se cita el «almagesto» ²⁴. Tal vez el estudio de la obra de Walter Burley en tiempos posteriores a la fecha de composición de la *Comedieta de Ponça* (fines de 1435 o principios de 1436) le sugiriese al Marqués la lección «almagesto».

—vs. 856. Cuando la Fortuna se presenta delante de las reynas e infanta:

²⁰ Cito a través de mi edición de la *Comedieta de Ponça*.

²¹ Cf. *Grote Winkler Prins Encyclopedie*, I, Amsterdam, Brussel, Elsevier, 8.ª edición, p. 575.

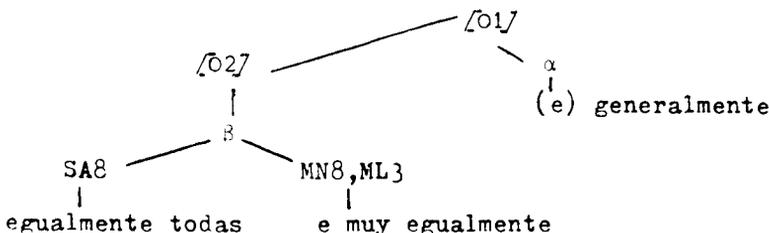
²² *Ib.*

²³ Cf. José María Millás Vallicrosa, «El libro de Astrología de Don Enrique de Villena», en *RFE*, XXVII (1943), p. 21.

²⁴ *Gualteri Burlaei liber «De vita et moribus philosophorum»*, mit einer altspanischen Übersetzung der Eskurialbibliothek, herausgegeben von Hermann Knust, Tübingen, 1886. Unveränderte Nachdruck, Frankfurt am Main, Minerva GMBH, 1964, cap. CXX, p. 371.

{ igualmente todas
e muy igualmente
(e) generalmente } callaron e oyeron

La situación estematológica es la siguiente:



Las diferentes lecciones en β pueden ser explicadas de varias maneras:

—Íñigo López corrigió «e generalmente» en «e muy igualmente», y en SA8, cuya confección —como ya queda dicho— con toda probabilidad supervisó personalmente, cambió otra vez la lectura.

—Otra explicación sería que Santillana corrigió «e generalmente» en «igualmente todas», y que después de la confección del SA8 introdujo cambios en el «cancionero de escritorio», los cuales pasaron a MN8 y ML3, que son —como hemos visto— copias posteriores a SA8.

—También se puede pensar —claro está— en la intervención de un copista.

En las dos primeras explicaciones se trataría entonces de lo que podríamos llamar «variantes de autor en segundo grado».

Pero es lo de menos en cuanto al problema que aquí nos ocupa, porque en la visión de las dos estudiosas italianas la lección de SA8 es una falta: «la lezione *egualmente todas*...è in realtà errata, perché compromette il ritmo del verso, visto che l'accento non cade sulla seconda sillaba, come avviene costantemente nella *CdP* in tutti gli emistichi di sei sillabe, ma sulla terza; tra *e muy igualmente* de Ma e Mn, e *e generalmente* di tutti gli altri, la seconda sembra preferibile ²⁵».

No comparto esta constatación porque en la *Comedieta* hay una buena cantidad de hemistiquios de 6 sílabas con el ictus en la 3ª y 5ª: «porqu'el triste caso» (16a); «e las verdes frondes» (20a);

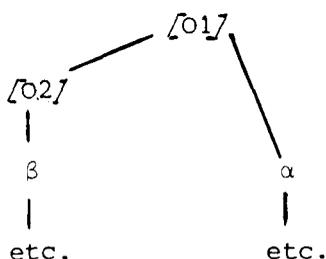
²⁵ Carla De Nigris y Emilia Sorvillo, p. 121.

«el clamoso duelo» (34a), etc. Recientemente Martin Duffell ha mostrado que en los primeros 300 versos de la *Comedieta* el 62.5% de los hemistiquios es adónico (oó oo ó o) y el 16.3% trocaico (oo óo óo)²⁶.

La aplicación de la teoría de Lázaro Carreter, según la cual existe en el dodecasílabo de Santillana y Mena un esquema acentual fijo (óooó)²⁷, daría en el caso de SA8: «éguamente todas».

—vss. 490 y 725. Tal vez les haya extrañado en algunos casos la falta del artículo determinado: «de púnico bello»; «era Batallante». Hay todavía algunos casos más no mencionados por ellas. Sin embargo, la omisión del artículo es bastante frecuente en la poesía del prerrenacimiento español: María Rosa Lida da muchos ejemplos en su clásico estudio sobre el *Laberinto de Fortuna*; según ella «es frecuente para subrayar el término en su esencia» o «puede obedecer al deseo ornamental de acentuar el sabor latino de muchos versos ricos en alusión mitológica»²⁸.

Si las lecciones equipolentes de β se deben en buena parte a la intervención del autor —lo cual a la luz de los datos proporcionados es muy probable—, el *stemma* de las copias de la *Comedieta de Ponça* será:



Estas lecciones diferentes en las dos familias α y β de la *Comedieta de Ponça* corroboran lo que Pérez Priego nos hizo ver con respecto al mismo fenómeno en la transmisión textual de los *Sonetos*, el *Sueño* y el *Triunphete*: «responden a motivaciones muy diversas y no implican necesariamente una perfección de la versión

²⁶ Martin Duffell, «The metrics of the Marqués de Santillana», tesis inédita leída en la Universidad de Exeter, en septiembre de 1983, p. 149.

²⁷ Fernando Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 1972, I, pp. 343-368.

²⁸ M.^a Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984, pp. 313-315, 364.

última y corregida»²⁹. En la mayoría de los casos se trata de simples lecturas alternativas³⁰.

En «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la *Visión*, el *Infierno de los enamorados*, el *Sueño*», Regula Langbehn-Rohland se basa, para su análisis de estas tres obras del Marqués, en la edición de García de Diego³¹. Esta edición de las *Canciones y decires* está hecha sobre el ms. VII-Y-4 (el actual 1865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca [SA1]; el *Y* de García de Diego), cotejado con el ms. M-59 (el actual 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid [MN8]; el *M* de García de Diego) y el VII-Á-3 (el actual 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca [SA7]; denominado *A* por García de Diego)³². En cuanto al códice VII-Y-4, observa el editor de las *Canciones y decires*: «El códice *Y*, ya descrito por Amador (CLIX), es, a juzgar por todos los caracteres, el más antiguo de los tres, y el que reproducimos en el texto en todas las composiciones que no llevan indicación especial. Mas, desgraciadamente, contra la opinión de aquel erudito, que lo tenía por el mismo *Cancionero* que el Marqués de Santillana enviara a su sobrino Gómez Manrique, no es más que una copia; copia posterior a Santillana, ya que en el folio 92 contiene las coplas de Gómez Manrique a la muerte de su tío, y no siempre segura, pues ofrece multitud de erratas que corregimos en vista de otras lecciones»³³.

La señora Langbehn-Rohland se asombra ante el hecho de que según García de Diego falte en *Y* la estr. XX del *Infierno de los enamorados*, mientras que Amador de los Ríos registra una variante del ms. VII-Y-4 para la misma estrofa³⁴.

La solución del enigma la di años atrás, cuando llamé la atención sobre la existencia de dos manuscritos que antiguamente tuvieron en la Biblioteca de Palacio la signatura VII-Y-4: el VII-Y-4

²⁹ Miguel Ángel Pérez Priego, p. 9. En este contexto Pérez Priego cita las acertadas palabras de Mario Fubini: «lo studio delle correzioni, non dovrebbe proporsi tanto un raffronto puntuale di singole espressioni a conferma dell'eccellenza del testo più maturo... quanto la considerazione della tendenza o delle tendenze che si fan palesi con quelle correzioni nel lavoro dello scrittore, e quindi il riconoscimento del carattere o di alcuni carattere dell'opera sua», *Critica e poesia*, Roma, 1973, pp. 57-58.

³⁰ Cf. también mis ediciones del *Bías contra Fortuna* y de la *Pregunta de nobles*.

³¹ En *Filología*, XVII-XVIII (1976-1977), p. 418.

³² Vicente García de Diego, en el prólogo a su edición de las *Canciones y decires del Marqués de Santillana*, Clásicos Castellanos, n.º 18, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 34.

³³ *Ib.*

³⁴ Regula Langbehn-Rohland, p. 416.

(el actual SA8) que utilizó Amador de los Ríos, y el VII-Y-4 (el actual 1865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca [SA1]) en que García de Diego basó su edición de las *Canciones y decires*³⁵. Y efectivamente, la estr. XX del *Infierno de los enamorados* se omite en SA1 y figura en SA8.

Por lo tanto, Regula Langbehn-Rohland se equivoca al decir que el «códice Y de García de Diego es el 049 de Steunou-Knapp y 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca»³⁶.

En la transmisión manuscrita de las tres obras estudiadas por esta autora aparecen otra vez las dos familias.

La tradición textual de la *Visión* muestra un número muy limitado de lecciones alternativas:

vss.

31.α: una cota bien estrecha; β: una gona muy estrecha³⁷.

35.α: dueñas; β: donas.

53.α: estó; β: estoy.

54.α: natural razón alguna; β: causa ni razón alguna.

97.α: acordaron; β: tardaron.

100.α: tardaron; β: dilataron.

104.α: se falla; β: cuentan.

En la tradición manuscrita del *Sueño* las dos familias se diferencian muchísimo más, como Miguel Ángel Pérez Priego ha mostrado³⁸; α y β ofrecen numerosas lecturas distintas y en β se omiten varias estrofas de tipo amplificatorio de la versión primitiva³⁹.

El texto del *Infierno* también fue cambiado bastante por el Marqués en los últimos años de su vida. Véanse los casos siguientes:

vss.

35.α: tan lexos; β: tan altas⁴⁰.

41.α: de muy fieros animales; β: muchos fieros animales.

³⁵ Maxim P. A. M. Kerkhof, «Algunas notas acerca de los manuscritos 2655 y 1865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en *Neophilologus*, LVII (1973), pp. 135-143.

³⁶ Regula Langbehn-Rohland, p. 416, continuación de la nota 3 de la página anterior. El Y de García de Diego es el 047 de Steunou-Knapp (*Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo xv* y repertorio de sus géneros poéticos, Paris, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1975, I, p. 114).

³⁷ Me he basado en el «cuerpo de variantes» proporcionado por Pérez Priego, pp. 160-166. La tradición α consta de los mss. SA1, TP1 (el ms. 80 de la Biblioteca Pública, Toledo), MH1, SA7 y SA10 (el 2763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca); a β pertenecen SA8 y MN8. No dispongo de un microfilm de ML3.

³⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, pp. 11-12.5

³⁹ *Ib.*, p. 12.

⁴⁰ Cf. la edición de Pérez Priego, pp. 225-258.

- 62.α: non sabía; β: no sentía.
 70.α: contra lo; β: faza lo.
 74.α: quanto andar me cumplía; β: nin quanto me convenía.
 76.α: que mi camino impedía; β: que las tiniebras traía.
 78.α: por esto/esso; β: por estas.
 81.α: maguer con pena; β: pero con pena.
 86.α: quando ya demuestra el polo; β: al tiempo que muestra el polo.
 98.α: por coplas; β: en coplas.
 etc... etc.
 544.α: fui de aquel çentro librado; β: me vi de preso librado.

El ms. Y de García de Diego (SA1), cuya versión sigue la señora Langbehn-Rohland en su interesante estudio, pertenece a la familia α, o sea, representa el estado primitivo de las obras de Santillana contenidas en él. Por lo tanto, no conviene que este manuscrito sea tomado como punto de partida para una edición de las obras del Marqués.

También se deduce de lo que antecede que con respecto al *Sueño* las diferentes lecciones de M (MN8), consideradas en algunos casos por Regula Langbehn-Rohland como *lectiones faciliores* frente a las *difficiliores* en Y (SA1), son las que tienen que figurar en la edición definitiva de esta poesía. Igual ocurre con el final del *Infierno de los enamorados*. En el verso 544 (estr. XLVIIIh) donde las dos tradiciones leen otra vez de modo distinto (α «fui de aquel çentro librado» y β «me vi, de preso, librado»), Regula Langbehn-Rohland considera la lectura de β como *lectio faciliior*, optando por la de Y (tradición α), porque, según ella, el narrador no cayó preso⁴¹. Los que defienden la secuencia *Sueño-Infierno*, considerando estas dos poesías como «obras gemelas y complementarias», como hacen Rafael Lapesa y Miguel Ángel Pérez Priego⁴², lógicamente no tienen ninguna dificultad con la versión de β porque el verso 544 del *Infierno* enlaza, según ellos, con el final del *Sueño* donde el narrador cayó prisionero (vss. 537-540), «Del qual soy aprisionado / en gravísimas cadenas, / do padesco tales penas / que ya non vivo cuitado»⁴³.

Sin embargo, esta tesis no parece aceptable, como ha mostrado la señora Langbehn-Rohland⁴⁴:

⁴¹ Regula Langbehn-Rohland, p. 431.

⁴² Rafael Lapesa, p. 117; en la edición de Pérez Priego el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* son respectivamente los núms. 51 y 52.

⁴³ Cito por la edición de Pérez Priego.

⁴⁴ Regula Langbehn-Rohland, pp. 426-431.

—aunque hay coincidencias entre los dos poemas «éstos difieren entre ellos justamente por la calidad diferente de las aventuras en relación al sujeto narrador»;

—el esquema constructivo del *Sueño* es más sólido y la composición, desde un punto de vista poético, es más intensa, lo cual implica que esta poesía es obra más madura que el *Infierno* y por lo tanto posterior a él;

—los manuscritos «individuales» presentan las dos poesías como obras aisladas:

	SA8	MN8	ML3 ⁴⁵
<i>Infierno</i>	10 ⁴⁶	8	8
<i>Sueño</i>	12	10	10

¿Cómo explicar entonces a la luz de estos datos el verso 544 del *Infierno* en la versión de la tradición β? Según Pérez Priego «no se refiere tanto a la imaginaria y personal prisión amorosa del poeta, sino, como indica el texto de la versión primitiva («fui de aquel çentro librado»), al «infierno» donde sufren castigo los enamorados y que acaba de recorrer el protagonista» ⁴⁷.

Esta interpretación no me parece acertada. En el texto hay una clara alusión a la «prisión amorosa» del narrador:

e Venus, que non olvida
el nuestro siglo mundano,
me dio señora temprano
en mi juvenil hedad,
do perdí mi libertad
e me fizo sufragano.

(vss. 291-296, estr. XXXVII) ⁴⁸.

Fortuna quiere moverle a que no ame más:

E ventura, que trasmuda
a todónbre sin tardança
e lo lleva do non cuda
desque buelve su balança,
quiere que faga mudança,
e trayóme donde vea
este lugar, porque crea
que amar es desesperança.

⁴⁵ Los datos de ML3 fueron añadidos por mí.

⁴⁶ Estas cifras indican el n° de orden que las poesías en cuestión tienen en los cancioneros individuales.

⁴⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, p. 33.

⁴⁸ Cito por la edición de Pérez Priego.

Pero es bien engañada,
si piensa por tal razón
que yo fiziesse morada
do non es mi entinçión,
ca de cuerpo e coraçón
me soy dado por sirviente
a quien dixे que non siente
mi cuidado e perdiçión.

(vss. 297-312, estr. XXXVIII-XXXIX).

Esto no obstante, el protagonista se deja convencer por Hipólito de seguirle al «infierno» (el «castillo espantoso») y tras haber observado allí los tormentos y penas que sufren las almas de los enamorados, se siente «de preso, librado» y abjura del amor:

Assí que lo proçessado
de todo amor me desparte
ni sé tal que no se aparte,
si non es loco provado.

(vss. 545-548, estr. LXIX).

MAXIM P. A. M. KERKHOFF
Katholieke Universiteit
Nijmegen-Holanda