

«PERDIÓSE UN QUADERNO...»: SOBRE LOS CACIONEROS DE BAENA

Al maestro Martín de Riquer

SUMARIO

Justificación. — I A) El actual Cancionero no es el original presentado al rey. — B) Existió otro Cancionero de Baena en la Biblioteca de El Escorial. — II. La ordenación original del Cancionero. — III. A) Constitución del actual Cancionero. — B) Desencuadernación del arquetipo. — Conclusión.

JUSTIFICACIÓN

El presente artículo estuvo a punto de ver la luz en una primera redacción que desconocía un importante estudio de Barclay Tittmann publicado en 1968¹. Las conclusiones a las que yo llegaba eran prácticamente las mismas que las suyas, lo que venía a demostrar la verosimilitud de la tesis y la facilidad con que se descubren mediterráneos. Este hecho no es, desde luego, motivo suficiente para recargar con simples repeticiones la ya de por sí abrumadora bibliografía actual. La publicación de las presentes páginas está justificada, en primer lugar, porque el artículo de Tittmann ha pasado inadvertido hasta el momento y no ha tenido la difusión que se merece; y en segundo lugar, porque puedo aportar nuevos datos que corroboran su tesis y que matizan y rectifican alguna de sus afirmaciones.

He dividido el estudio en tres partes. En la primera se desarrollan los siguientes puntos: A) que el actual *Cancionero* no es el original presentado al rey don Juan II; y B) que existió otro *Cancionero de Baena* en El Escorial desde finales del siglo XVI, manuscrito utilizado por Argote de Molina y por el recopilador del *Pequeño Cancionero*. En la segunda parte se reconstruye la ordenación original del *Cancionero* de acuerdo con los testimonios que suministra la Tabla que abre la colec-

¹ Barclay TITTMANN. *A contribution to the study of the «Cancionero de Baena» manuscript*, «Aquila», I (1968), págs. 190-203 (*Chestnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures*, Chestnut-La Hague, M. Nijhoff, 1968).

ción de Baena. Las tesis expuestas en estas dos partes son, corroboradas con nuevos testimonios, las mismas de Tittmann: que el actual *Cancionero* es una copia tardía, y que el orden primitivo de la colección concordaba con el de la *Tabla*. La tercera parte del artículo, dividida en dos apartados, es básicamente original, y tiene por objeto demostrar la desencuadernación del arquetipo al que se remonta el manuscrito conservado. En el primer apartado se analizan los cuadernos que componen el manuscrito y la participación de los diferentes copistas en la constitución de aquéllos. En el segundo apartado se estudian cinco casos de pérdidas y de transposiciones de folios que habían ocurrido en el arquetipo: *a*) en las obras de Ferrán Manuel de Lando; *b*) en las obras de Villasandino; *c*) en las de González de Mendoza; *d*) en el *Prologus Baenensis*; y *e*) en los *dezires* de Baena.

Alguna de las conclusiones debe ser confirmada con un examen muy detenido del manuscrito. No me ha sido posible hacerlo y he tenido que trabajar sobre la edición facsímil de 1926, que para algunos detalles muy concretos es inoperante. Espero que algún especialista corrobore o rechace las hipótesis aquí expuestas. Un texto de la importancia histórica del *Cancionero de Baena* merece una mayor atención— y no sólo en detalles menores como los estudiados en el presente artículo— de la que se le ha prestado hasta la fecha ².

I

A) EL ACTUAL CANCIONERO NO ES EL ORIGINAL PRESENTADO AL REY

A lo largo del presente artículo veremos cómo resulta de todo punto imposible que el actual *Cancionero* sea el original que Baena entregara a don Juan II. Pero todos los argumentos aquí aducidos no hacen más que confirmar la prueba incontrovertible y piedra angular de la tesis de Tittmann: el *Cancionero* está copiado en papel manufacturado

² He utilizado en todo momento el ya mencionado facsímil que se publicó bajo los auspicios de la Hispanic Society of America (*Cancionero de Baena...*, Foreword by Henry R. Lang, New York, 1926). Es reproducción muy cuidada aunque presenta algunos defectos ya señalados por Tittmann tales como la presencia de algunos folios en blanco inexistentes en el original. Por lo demás, este facsímil es muy superior a su reedición de 1970 en la que han desaparecido la foliación y varias notas marginales, correcciones y llamadas. Me he servido también de la muy meritoria edición de Azáceta (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición crítica por José M.^a Azáceta, Madrid, CSIC, 1966, 3 vols.), a quien sigo en la numeración de los poemas y cuya transcripción acepto generalmente, a excepción del signo ζ que debe transcribirse como z y no como s (fazer, Ferruz, Amadyz).

en Pistoia durante los años 1461-1462³. Huelgan, pues, otros razonamientos. El *Cancionero de Baena*, hoy en la Biblioteca Nacional de París, fue copiado con posterioridad a 1462, quizá, como sugiere Tittmann⁴, hacia 1465.

B) EXISTIÓ OTRO CANCIONERO DE BAENA EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

El actual *Cancionero*, sin lugar a dudas, se conservaba en la Biblioteca de El Escorial a mediados del siglo XVIII como se deduce de la descripción bastante detallada que de él hizo Rodríguez de Castro⁵.

³ Art. cit., pág. 196, n. 17. Tittmann se basa en el clásico *Dictionnaire* de Briquet (II, 408, n.º 7466).

⁴ «On the whole we would be inclined to give the date of the manuscript as c. 1465», pág. 196. La copia podría ser, de todas formas, posterior a 1465.

⁵ *Biblioteca Española*, I, Madrid, 1781, págs. 265-345. Para la historia del manuscrito desde su salida de El Escorial hasta su compra por la Nacional de París, vid. A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Sobre el «Cancionero de Baena»: dos notas bibliográficas*, «Hispanic Review», XXVII (1959), págs. 139-149 (recogido en *Relieves de erudición*, [Valencia], Castalia, 1959, págs. 39-54), y AZÁCETA, ed. cit., I, págs. LXXXV-LXXXVIII. La fecha de entrada del manuscrito en El Escorial nos es desconocida. Quizá sea la de 1591, año en que se trasladaron los libros de la reina Isabel a El Escorial (vid. n. 9). La primera mención del *Cancionero* en un catálogo de la biblioteca es, desde luego, anterior al incendio de 1671. Se trata de un *Index Alphabeticus* (vid. AZÁCETA, ed. cit., I, LXXXII, d) en el que se lee: «Joan Alonso de Baena. Copilación de diuersas obras de diuersos poetas». Este título parece coincidir con el que se halla en el reverso de la hoja primera que —con letra de principios del XVII o anterior, según Tittmann— reza así: «Obras en metro de diuersos poetas recopiladas por Juan Alonzo de Baena». Pero no podemos saber con certeza si se trata de este manuscrito o del otro de cuya existencia no puede dudarse. Nadie aclara tampoco la signatura que aparece al pie del folio 1 r., que dice: + *Ario [Armario].16.libro.10 [¿ó 20?]*+. Tittmann afirma que la letra es de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, mientras que Azáceta la considera del siglo XIX. La letra y el tipo de signatura parecen, desde luego, de fechas muy próximas a las que alude Tittmann, pero convendría dilucidar si se trata de una antigua signatura de El Escorial o bien procede de otra biblioteca (biblioteca importante, como se deduce del número de armarios que la constituían).

Por lo que respecta al raro impreso que Moñino (*Relieves*, pág. 45) data en 1804 y que lleva por título *Catálogo de manuscritos especiales de España anteriores al año 1600, que logró juntar en la mayor parte un curioso andaluz*, tampoco queda clara la mención que allí se hace del *Cancionero de Baena*. En la pág. 16 del citado *Catálogo* (ap. MOÑINO) aparece la siguiente referencia: «Libro de los poetas españoles más antiguos. Por Juan Alfonso de Baena». No cabe duda de que se trata del famoso *Cancionero*, pero no sabemos si realmente el *Curioso andaluz* llegó a poseerlo pues en el título se especifica que no llegó a reunir todos los manuscritos mencionados en el *Catálogo* («que, en su mayor parte, logró reunir»). Como parcialmente el *Catálogo* está compuesto con los papeles de Argote de Molina (vid. GAYANGOS, *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, «Biblioteca de Autores Españoles», LI, pág. 231), y éste conoció la obra de Baena, podría tratarse de una simple nota de Argote incluida por el *Curioso andaluz*. Además, no salieron a la venta todos los manuscritos del *Catálogo*, pues al final del mismo se dice: «Se hallará en la Librería de Claros, calle del Arenal, en que darán razón de la venta de muchos de estos manuscritos, y de otros raros, cedidos a beneficio de una obra pía». Como no se puede dudar de la existencia de otro manuscrito del *Cancionero* en la biblioteca de El Escorial, no podemos descartar la hipótesis de que este *Curioso andaluz* llegara a poseer el ejemplar que utilizaron Argote y el compilador del *Pequeño Cancionero*. Es probable que este manuscrito se quemara en el incendio de 1671, pero no debe eliminarse la posibilidad de que fuera sustraído en fechas tempranas, sustracción no advertida por los bibliotecarios que identificarían su referencia con la del manuscrito conservado.

Tittmann, con gran perspicacia, demuestra que existió en la citada Biblioteca, desde finales del siglo XVI, otro manuscrito del *Cancionero* que no era el que nosotros conocemos. Aduce Tittmann para demostrar su hipótesis los testimonios que suministran Argote de Molina y el *Cancionero del Marqués de la Romana*, más conocido ahora como *Pequeño Cancionero*⁶. Al comentar Argote en 1582 un pasaje de la *Historia del Gran Tamorlán*, cita un poema de Imperial que se encuentra «entre las trobas de Alfonso Alvarez de Villasandino que están en la librería de Sant Lorenço el Real»⁷. Efectivamente, el decir de Imperial se encuentra al folio 78r del *Cancionero de Baena* (n.º 240). Pocos años más tarde, en 1588, en su *Nobleza de Andalucía*, el erudito sevillano transcribe dos poemas de Villasandino «cuyas obras —apostilla— su magestad tiene en su Real Librería de San Lorenço». Los dos poemas de Villasandino están copiados en el folio 28 del *Cancionero* (n.º 75 y n.º 76). Tittmann analiza siete variantes que demuestran que Argote no pudo servirse del actual manuscrito⁸. Podría objetarse que el «libro» utilizado por Argote quizá fuera otro que el *Cancionero de Baena*. Y en efecto, no podemos afirmar con seguridad que se tratara de la misma colección. Sabemos, sin embargo, que entre los libros de la reina Isabel que se conservaban en el Alcázar de Segovia y que, seguramente, pasaron a El Escorial, se hallaba un «libro de marca mayor de mano, en romance, de pergamino, que es de coplas de Alonso Alvarez de Villasandino e otras leturas [el subrayado es mío], e con coberturas de cuero colorado» y «otro libro de pliego entero de mano en papel a coplas de romance, que se dice *Tratado de Alonso de Baena*, las coberturas de cuero negro»⁹. Probablemente Argote utilizó el primero de

⁶ Se trata del ms. 3788 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Puede verse su descripción y estudio en José M.ª AZÁCETA, *El Pequeño Cancionero*, en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», VII (1957), págs. 83-112.

⁷ Vid. E. BUCETA, *El autor de la composición núm. 240 del «Cancionero de Baena» según Argote de Molina*, «Revista de Filología Española», XIII (1926), págs. 376-377.

⁸ Añádase a la argumentación de Tittmann (pág. 200) que el poema de Imperial citado por Argote carece de rúbrica en el *Cancionero*. No es probable, aunque no imposible, que Argote, si utilizó este ejemplar, pudiera identificar tan fácilmente a Angelina con la esclava que Tamorlán dio como presente a Enrique III. Por otra parte, Argote, cuando menciona a Villasandino en la *Nobleza de Andalucía*, dice de él que «en aquel tiempo fue el más celebrado poeta de España, cuyas obras...» ¿Cómo conocía Argote este punto? Como es sabido, apenas existen manuscritos con obras de Villasandino ni referencias posteriores a Baena que aludan al poeta. Todo parece indicar que Argote está reproduciendo los elogios de la rúbrica general que encabeza las obras de Villasandino en la recopilación de Baena: «... el qual [Villasandino] por gracia infusa que Dios en él puso fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trobadores que fasta oy fueron en toda España».

⁹ El inventario, hoy en Simancas, está fechado en Segovia en noviembre de 1503. Vid. su reproducción en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pág. 49. Cf. AZÁCETA, I, pág. LXXX, quien no cree que se trate de la misma obra sino

los libros y probablemente también éste era un ejemplar más lujoso —pues estaba en pergamino— del *Tratado* de Baena citado a continuación en el inventario real.

Si en el caso de Argote no existen pruebas concluyentes que permitan identificar sin error alguno la existencia de un ejemplar del *Cancionero de Baena* distinto del conservado, no ocurre lo mismo con el otro testimonio, el *Pequeño Cancionero*, bien conocido por la crítica y que se servía de él precisamente para demostrar lo contrario: que el actual *Cancionero de Baena* ya existía en El Escorial desde principios del siglo xvii¹⁰. El anónimo compilador de esta breve antología —17 folios— utilizó para componerla el perdido *Cancionero de don Pero Lasso*¹¹ y un «libro grande original de Cancionero de San Lorenzo el Real», cuya tabla describe y coincide exactamente¹² con la del *Cancionero de Baena*. Entre otros poemas de allí extraídos copia la célebre canción de Rodríguez del Padrón *Vive leda si podrás* con la siguiente advertencia: «En el Cancionero antiguo [es decir el de Baena descrito en el folio 5 v.] que está en la Librería Real de San Lorenzo a f[oja]s CLXXIX: *Esta cantiga fizo Juan Rodríguez del Padrón quando se fue a meter frayre, en despedimiento de su señora*». La canción de Rodríguez del Padrón se halla, en efecto, en el actual *Cancionero de Baena*, pero en el folio 156 y no en el folio 179. Como bien advierte Tittmann

de una antología de obras de Villasandino distinta de la de Baena. Que no se mencione al compilador en la primera referencia no es prueba suficiente para negar la identificación de ambas obras, pues quien inventarió los bienes de Isabel se limitaría a leer las primeras líneas de la *Dedicatoria* y se encontraría con el nombre de Villasandino («... en el qual libro generalmente son escriptas todas las cantigas ... que en todos los tiempos passados y fasta aquí fizieron y ordenaron y composieron y metrificaron el muy esmerado y famoso poeta, maestro y patrón de la dicha arte Alfonso Alvarez de Villa Sandino e todos los otros poetas, frayles y religiosos...»). Desde luego este manuscrito carecía de titulación, pues el inventario indica que su contenido «que es de coplas». El otro ejemplar sí llevaba título pues en el inventario se especifica que «se dice Tratado de Alonso de Baena». Sin embargo, pudo ocurrir otro hecho bastante probable: que el ejemplar de este cancionero estuviera falto de los folios preliminares. Esto explicaría que ni el autor del inventario, ni Argote ni el compilador del *Pequeño Cancionero* mencionen a Baena, hecho que no deja de ser significativo dada la importancia documental de la dedicatoria y del prólogo. Como hemos de ver más adelante, existen pruebas claras de que el arquetipo del actual *Cancionero de Baena* se desencuadró y perdió algunos folios, entre ellos uno del prólogo.

¹⁰ Vid. AZÁCETA, art. cit., pág. 84, y ed. cit., págs. LXXIV-LXXV.

¹¹ Descrito por el anónimo compilador en el folio 6 r. del *Pequeño Cancionero* (vid. AZÁCETA, art. cit., pág. 85).

¹² La *tabla* descrita en el folio 5 v. puede verse en AZÁCETA, art. cit., págs. 84-85, y en ed. cit., pág. LXXIV, n. 190. Sólo hay dos ligeras variantes que parecen aclaraciones procedentes de las rúbricas generales: a continuación de fray Diego se añade de *Valencia de León*, y a continuación de Ferrant Manuel de Lando se añade *donzel del rey nuestro señor*. Faltan las obras de González de Mendoza y de Garci Fernández de Jerena, pero una mano, al margen, ha anotado: «Los dezires de Pero González de Mendoza, padre del Almirante don Diego Furtado, se siguen las terceras, tras los de Francisco Imperial: el qual, por amores de una donzella que amaua, mandó fazer el monasterio de monjas de Guadalupe, do se metió monja». Se trata, como puede observarse, de un resumen de la rúbrica general del folio 84 v.

no sólo existe una diferencia en el número de los folios, sino que, además, el manuscrito de El Escorial utilizado por el compilador del *Pequeño Cancionero* estaba foliado en numeración romana¹³. La prueba parece concluyente por sí sola. Tittmann, sin embargo, añade otro dato de suma importancia: las obras de González de Mendoza copiadas del perdido manuscrito de El Escorial en el *Pequeño Cancionero*¹⁴ se hallan completas, mientras que en el actual *Cancionero de Baena* se interrumpen al final del folio 84 v., quedando un poema (n.º 252) sólo con la estrofa inicial. Este ejemplar no pudo ser el conocido, porque en éste desde finales del siglo xv consta a pie de página la llamada al folio siguiente, el actual 85 r., que se inicia con las *preguntas* de Ferrant Manuel. Por consiguiente, el compilador del *Pequeño Cancionero* tuvo a la vista un ejemplar del *Cancionero de Baena* que contenía las tres estrofas de este poema y añadía, además, una nueva composición.

Añádese a la argumentación de Tittmann que las variantes de los textos copiados en el *Pequeño Cancionero* demuestran que su modelo no podía ser de ninguna manera copia del actual *Cancionero de Baena*. En el caso de González de Mendoza la segunda composición, «E por Deus, señora, non me matesdes» (n.º 251a), lleva en el *Pequeño Cancionero* el epígrafe *Desfecha* mientras que el *Cancionero de Baena* se encuentra unida al poema anterior, «Ay, señora muy complida» (n.º 251), sin solución de continuidad¹⁵. Si el compilador del *Pequeño Cancionero* hubiera añadido este epígrafe, también lo podía haber hecho en el poema siguiente, «Pero te sirvo sin arte» (n.º 251 b), que en Baena

¹³ Sería absurdo pensar que un erudito de finales del siglo xvi foliara el texto en romanos si el ejemplar catecía de numeración o la llevara en arábigos. Y aun cuando lo hubiera hecho, quedaría sin explicar el error numérico, caso de que el texto utilizado fuera el mismo que nosotros conocemos, que, por otra parte, lleva foliación en arábigos desde finales del siglo xv o principios del siglo xvi.

¹⁴ El compilador no indica de dónde proceden las obras de González de Mendoza, pero no cabe duda de que tuvo que ser del *cancionero* de El Escorial porque abrevia la rúbrica general y este sistema de rúbricas es privativo de la compilación de Baena. Por otra parte, la nota marginal que acompaña a la tabla, como ya se ha indicado en la n. 12, revela que las obras se hallaban allí y no en el *Cancionero de Pero Lasso*, en cuya descripción no se menciona al abuelo de Santillana. Debo reconocer, sin embargo, que las obras de González de Mendoza debieron de circular en unos *rotuli* porque en el *Cancionero de Palacio* (ed. Francisca VENDRELL DE MILLÁS, Barcelona, CSIC, 1945, pág. 278, n.º 189) se copia el epígrafe de una canción o de una serie que lleva el siguiente título: «Como Pero Gonçalvez de Mendoça fuesse e[na]morado de una donzella al tienpo que era más congoxado dela passión de bien amar, ella se puso monja; en esguarde del gran bien que la queria hedifico el monesterio de santa Clara de Guadalaxara et fiço esta cançion siguiente por ella...» En el *Cancionero de Palacio* falta el texto de la cantiga, quizá por pérdida del cuaderno siguiente, pues acaba folio tras la rúbrica mencionada. De todas formas, parece seguro que el grupo de poemas copiado en el *Pequeño Cancionero* procede del *Cancionero de Baena* y no de otra colección.

¹⁵ El copista hace constar que eran tres los poemas (n.º 251, 251a y 251b) sangrando la mayúscula inicial de cada uno de ellos, como es habitual en su sistema de copia. Generalmente, el copista A (vid. más adelante pág. 244 señala en minúscula la inicial para escribirla más tarde en otro color. En

se halla igualmente unido a los dos anteriores y que en el *Pequeño Cancionero* carece de titulación. Más notables son las variantes que ocurren en dos poemas de Macías, copiados asimismo del manuscrito de El Escorial¹⁶. Se trata de las cantigas «Señora, en que fiança» (n.º 307) y «Prové de buscar medida» (n.º 310):

Baena	Pequeño Cancionero
a) n.º 307, v. 7: E en ty adoro agora e toda vya, <i>de todo lealmente</i>	a) <i>de todo leal talente</i>
b) n.º 310, v. 30: Poys medida non achey o faller non solya <i>medida non olvidey</i>	b) <i>medida longo olvidey</i> ¹⁷

Aunque el segundo caso pueda tratarse, difícilmente, de una corrección del copista, el primero muestra de forma clara que sólo partiendo de la lectura correcta *leal talente* puede pasarse a *lealmente*; el proceso inverso resulta inconcebible. Por consiguiente, el actual *Cancionero de Baena* deriva o bien del texto utilizado por el *Pequeño Cancionero* o, lo que es más probable, de otro común a ambos, pero siempre anterior al manuscrito que hoy se halla en la Biblioteca Nacional de

esta ocasión los poemas sólo llevan la minúscula de señal. Es seguro que el ejemplar que tenía a la vista no llevaba rúbricas en estas composiciones porque el copista no dejó otra separación que la normal entre estrofa y estrofa, esto es, una línea. El mismo Rodríguez de Castro no advirtió que se trataba de varias composiciones, y en su descripción del folio 84 v. considera los cuatro poemas como una sola composición («Ay, señora muy complida») que constaría de doce estrofas.

¹⁶ Tampoco en esta ocasión se precisa la fuente de donde proceden los poemas de Macías. De nuevo es válido para este caso la prueba de las rúbricas de las composiciones, que siguen fielmente el orden y contenido de las de Baena. Ocurre, además, que se incluye un poema que no se halla en el *Cancionero* («Ay, qué mal aconsejado», folios 6 r.-6 v.) con el epígrafe de *Otro cantar que fizo Macías*. El uso de la palabra *cantar* ya denota que procede de otra fuente, puesto que Baena utiliza exclusivamente *cantiga* o *dezir*, pero no *cantar*; y el mismo compilador indicó que procedía del manuscrito de don Pero Lasso de la Vega, en el que «... ay unas coplas de Macías las cuales son estas que se siguen; llámanlas *cantares* y *dezires*». En los márgenes se anotan variantes y se añade una estrofa más. Variantes y estrofa proceden del *Cancionero* de El Escorial, como reza al margen: «En el S. Lorenço no se da a Macías y tiene el título siguiente: *Esta cantiga disen que fizo el dicho Alfonso Alvarez por amores e loores de la Reyna de Navarra, hermana del rey don Juan*». Y en efecto, el poema aparece atribuido a Villasandino con el mismo epígrafe (n.º 25, folio 13 r.).

¹⁷ Otros manuscritos que recogen ambos poemas leen *con puro leal talente, de puro leal talente* y *medida lugo olvidey*. Para las variantes de estos manuscritos *vid.* las notas correspondientes a los poemas de Macías en la edición de Azáceta.

París¹⁸. Todavía podemos añadir un nuevo dato: que el *Pequeño Cancionero* y el *Cancionero de Baena* presentan un error común en la cantiga «Prové de buscar mesura» (n.º 310), puesto que en ambos textos falta el «trebello» que cerraría el poema y que se encuentra en otra familia de manuscritos de Macías¹⁹. Este dato, sin embargo, posee un valor relativo, pues no sabemos si faltaba ya en el texto que sirvió de base a Baena. Más adelante volveremos sobre ello.

Podemos cerrar esta primera parte del artículo con las siguientes conclusiones:

- 1.ª) el actual *Cancionero de Baena* es una copia posterior a 1462;
- 2.ª) el actual *Cancionero de Baena*, hoy en París, se hallaba en El Escorial a mediados del siglo XVIII;
- 3.ª) hacia 1600 existía en El Escorial otro *Cancionero de Baena* distinto al conocido;
- 4.ª) este *Cancionero* estaba foliado con numeración romana;
- 5.ª) incluía ya las obras de González de Mendoza;
- 6.ª) incluía también el poema de Juan Rodríguez del Padrón;
- 7.ª) este *Cancionero* no era una copia del manuscrito conservado.

II

LA ORDENACIÓN ORIGINAL DEL CANCIONERO

Los preliminares del actual *Cancionero de Baena* están constituidos por la *dedicatoria* al rey —folio 1 r—, el *prólogo* o arenga —folios 1 v. a 3 v.— y un índice o *Tabla* de los poetas comprendidos en la

¹⁸ En modo alguno se niega con estas palabras la posibilidad de que el texto de El Escorial sea el original de Baena. El actual manuscrito puede derivar de él, pero no directamente. En las conclusiones finales volveremos sobre este punto.

¹⁹ En el *Cancionero de Herberay* (vid. *Azáceta*, II, pág. 680), el poema se cierra con el *trebello* que falta en los restantes manuscritos:

Bon Deus a mi faz vezer
por gran pesar gran plazer.

Sin embargo, este *trebello* es tan similar al que se incluye en los versos 17-18 («Ben puede Deus fazer / tras grant pesar, plazer»), que nos permite sospechar que la rama H se encontraba igualmente dañada y enmendó como pudo la ausencia del «trebello».

antología —segunda columna del folio 3 v. Esta *Tabla* se puso «al comienzo [del *Cancionero*] porque dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren fallen por ella más ayna las cantigas e dezires que les agradare leer». Como es sabido, la *Tabla* no presenta el mismo orden de autores que se da en el actual *Cancionero*; faltan en ella, además, los nombres de los poetas célebres, González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena; añade, en cambio, los *dezires de los Reyes* de Baena que no se encuentran en el manuscrito conocido. Por otra parte, ni la *Tabla* presenta foliación alguna —salvo en el caso del primer grupo de poemas de Villasandino que se halla, según la *Tabla*, «a I foja»— ni el actual *Cancionero* la llevó hasta finales del siglo xv o principios del xvi. Nos hallamos, pues, ante una inexplicable contradicción: Baena —o admitamos que ha sido otra persona— se ha molestado en componer un índice para favorecer el manejo de la extensa compilación y resulta que el tal índice sólo sirve para confundir al lector. Flaco servicio haría al sistema nervioso del rey don Juan, de doña María, del Infante y de los demás amantes de la gaya ciencia que con sumisa ingenuidad se guiaran por esta manicomial tabla. Ahora bien, como no es comprensible que un índice se componga antes de la compilación del texto, debemos admitir o bien que la tabla del *Cancionero de Baena* actual —y la del que se hallaba en El Escorial descrita por el recopilador del *Pequeño Cancionero*— no responde a su original, o bien que el orden del *Cancionero de Baena* ha sido alterado por los copistas. Esto último es la única respuesta razonable y de fácil explicación. Para demostrar este punto veamos en primer lugar el orden de la *Tabla* y el del *Cancionero*:

a) El orden de la *Tabla*:

Las cantigas de Alfonso Aluarez de Villa Sandino
Las preguntas del dicho Alfonso Aluarez
Los dezir del dicho Alfonso Aluarez
Los dezires de miçer Francisco Inperyal
Los dezires del maestro fray Diego
Los dezires de Fernand Sánchez Calavera
Los dezires de Fernand Pérez de Guzmán
Los dezires de Ferrant Manuel de Lando
Los dezires de Rruy Páez de Rybera
Los dezires de Pero Ferruz el Viejo
Los dezires e cantigas famosas de Maçias
Los dezires e cantigas del Arcediano de Toro
Los dezires de don Pero Vélez de Gueuara
Los dezires de Diego Martínez de Medina
Los dezires de Gonzalo Martínez de Medina

Los dezires de Pero González de Uzeda
Los dezires del maestro fray Lope
Los dezires de Gómez Pérez Patiño
Las requestas de Johan Alfonsso de Baena
Las preguntas e rrespuestas del dicho Johan Alfonsso
Los dezires generales del dicho Juan Alfonsso
Los dezires de los reyes que fizo el dicho Juan Alfonso

b) *El orden del Cancionero*²⁰

Villasandino

- Con rúbrica general, las obras de este poeta abarcan desde el folio 4 a la mitad del folio 68 v.

Imperial *

- En la mitad del folio 68 v. comienza un poema del *dicho* Imperial; y a continuación varias composiciones de varios autores dirigidas, como la de aquél a cantar el nacimiento de don Juan II. La serie se cierra a la mitad del folio 75 v. con unas estrofas de un poema de Villasandino ya copiado anteriormente (n.º 199). A partir de este folio se sigue una serie de obras de Imperial —sin titulación general— hasta el final del folio 84 v.

González de Mendoza

- El folio 84 v. recoge las obras de González de Mendoza, con titulación general. El último poema, como ya se ha indicado, está incompleto, pero a pie del folio, con letra de finales del s. xv o principios del s. xvi, hay una llamada al folio siguiente que dice: *Preguntas Ferrant Manuel*.

Ferrant Manuel *

- El folio 85 se abre con las *preguntas [de] Ferrant Manuel*, título en letra grande que ocupa dos líneas del folio. A continuación siguen las *preguntas* hasta la mitad del folio 94 v.

Ruy Páez de Ribera

- A la mitad del folio 94 v. se inician, con titulación general, las obras de Ruy Páez de Ribera que ocupan hasta la mitad del folio 105 r.

²⁰ Señalo con asterisco (*) aquellos autores cuya rúbrica general falta en el manuscrito.

Pero Ferruz *

- A la mitad del folio 105 r. comienzan, sin titulación general, las cantigas de Pero Ferruz, que llegan hasta la mitad del folio 108 r.

Macías *

- A la mitad del folio 108 r. se inician una serie de cantigas de Macías, sin titulación general. La última de ellas está falta, por lo menos, de dos versos.

Arcidiano de Toro *

- A la mitad del folio 109 v., a continuación de la incompleta de Macías, se copia una cantiga del Arcidiano del Toro, cuyos poemas, sin titulación general, abarcan hasta la mitad del folio 111 r.

Vélez de Guevara *

- A continuación del último poema del Arcidiano, folio 111 r, sin titulación general, se copia una cantiga «de don Pero Vélez de Guevara». Continúan varias composiciones suyas hasta la primera columna del folio 112 v. El resto del folio en blanco.

Diego Martínez de Medina

- Las obras de este autor, con rúbrica general, ocupan los folios 113-118 v. Las tres cuartas partes del folio 118 v. quedan en blanco.

Gonzalo Martínez de Medina

- Las obras de este autor, también con rúbrica general, abarcan los folios 119-125 v.

González de Uzeda

- Con titulación general, las obras de este autor se copian en el folio 126 y en los quince primeros versos del folio 127 r.

Lope del Monte *

- La primera columna del folio 127 r, a excepción de los versos de Uzeda, queda en blanco. En la segunda columna, sin rúbrica, se copia una cantiga a la Virgen que, sin duda, pertenece a fray Lope, de quien siguen varios poemas hasta el folio 129 v. La segunda columna de este folio queda en blanco.

Gómez Pérez Patiño

- Las obras de este autor, bajo titulación general, llenan los folios 130-131 v. Casi toda la segunda columna de este folio queda en blanco.

240

ALBERTO BLECUA

Baena

— Con rúbrica general, sus obras ocupan los folios 133-153 v.

Gómez Pérez Patiño

— Se vuelven a copiar, con algunas variantes, las obras de Gómez Pérez Patiño en los folios 154-155 v.

Mena y Rodríguez del Padrón

— En el folio 156 se copian varios poemas de Mena y Rodríguez del Padrón.

Diego de Valencia

— Con rúbrica general, sus obras abarcan los folios 157 r-167 v. Probablemente continuaban en parte del folio 168, hoy perdido.

Sánchez Calavera

— Sus obras se iniciarían en el perdido folio 168 y llegan hasta el final del folio 183 r.

Pérez de Guzmán *

— Sin rúbrica general, se copian varios poemas suyos desde el folio 183 hasta la mitad de la primera columna del folio 186 r.

Garci Fernández de Jerena

— Con rúbrica general, sus obras se copian a continuación de las de Pérez de Guzmán hasta principios de la segunda columna del folio 188 v.

Ferrant Manuel

— En la segunda columna del folio 188 v, a continuación del último poema de Jerena, con rúbrica general, se copian dos cantigas de Ferrant Manuel que se cierran en la mitad de la segunda columna del folio 189 r.

Pérez de Guzmán *

— A continuación, se copian varios decires de Pérez de Guzman que abarcan hasta la segunda columna del folio 192 r, donde finaliza la antología de Baena.

En resumen, el orden de la *Tabla* y del *Cancionero* es el siguiente:

TABLA

TABLA-CANCIONERO

CANCIONERO

Villasandino
Imperial

[*Falta*]

Diego de Valencia
Sánchez Calavera
Pérez de Guzmán

[*Falta*]

Ferrant Manuel. *Cantigas*

Villasandino
Imperial

Gz. de Mendoza

Ferrant Manuel. *Preguntas*

Páez de Ribera

Ferruz

Macías

Arcidiano de Toro

Vélez de Guevara

D.º Mz. de Medina

G.º Mz. de Medina

González de Uzeda

Lope del Monte

Gómez Pz. Patiño

Baena

Baena. Dezires d. l. Reyes

[*Falta*]

[*Falta*]

[*Falta*]

Gómez Pz. Patiño

Mena, Rz. Padrón, etc.

Diego de Valencia
Sánchez Calavera
Pérez de Guzmán

Ierena

F. Manuel. *Cantigas*
Pérez de Guzmán

Como puede observarse, las diferencias entre las dos listas no son tantas ni tan incongruentes. El desacuerdo se produce a partir del folio 157 del *Cancionero*. Si trasladamos esta parte a continuación del folio 84, esto es, inmediatamente después de las obras de González de Mendoza, la semejanza entre el orden de la *Tabla* y el del *Cancionero* es casi total. Tittmann vio claramente el problema y apuntó la posible solución: el manuscrito actual se desencuadernó y volvió a encuadernarse posteriormente. En su estado original las obras de Baena ocupaban la última parte del *Cancionero*. Ello permitió al copista añadir en los últimos folios en blanco los poemas de Mena que retrasan la fecha del *Cancionero* hasta 1449, en flagrante contradicción con la dedicatoria de Baena en la que se menciona como viva a la reina doña María, fallecida en 1445²¹. Para demostrar que el actual *Cancionero* ha sufrido una reencuadernación, Tittmann parte de la constitución externa del manuscrito.

El *Cancionero* está copiado por diferentes manos. Según Tittmann²² —éste es un punto que discutiremos más adelante— un copista es responsable de los folios 1-84 y 157-80; varios copistas, de los folios 85-131; otro, de los 133-156; y otro, en fin, de los folios 181-192²³. Todos ellos escriben en el mismo tipo de papel, el ya mencionado de Pistoia de 1461-62, a excepción del folio 123 que está copiado en otra clase, similar a la que recoge las *Coplas* de Manrique. La letra de este

²¹ Para los problemas de la datación del *Cancionero* y las distintas opiniones de la crítica remito a AZÁCETA, ed. cit., I, págs. XXVI-XXXIII. Se solía datar el *Cancionero*, como es sabido, partiendo de la fecha del tratado de Peñafiel (1449), mencionado en el poema de Mena, y la muerte de Juan II, ocurrida en 1454. A continuación veremos cómo el poema de Mena es un añadido posterior a la compilación y por consiguiente hay que volver a la única fecha segura después de la cual no se pudo componer la obra, y esta fecha no es otra que la de la muerte de la reina en 1445. Como en la *Dedicatoria* se alude al príncipe Enrique («En avn se agradará e folgará con este dicho libro el muy ilustrado [“ilustre”] e muy gracioso e muy generoso príncipe don Enrique, su fijo...»), y éste había nacido en 1425, el *Cancionero* tuvo que entregarse entre ambas fechas. La alusión a la edad del príncipe no queda clara, es ambigua y no sabemos si se refiere a un niño recién nacido o a un niño que va a entrar en la pubertad. Más bien parece lo primero, pero, desde luego, la referencia es susceptible de interpretaciones diversas. El mejor sistema para datar la antología sería el de acudir a las propias obras de Baena, pues es evidente que siendo él el compilador incluyera en ella las obras más recientes. Desgraciadamente, este sistema no nos sirve, puesto que, como hemos de ver, se perdieron parte de los *dezires generales* y los *dezires de lo reyes*. ¿Incluiría ya el *Cancionero* el extenso *dezir* que comienza «Para rey tan excelente / pertenesçe tal presente» (vid. AZÁCETA, ed. cit., págs. 1159-1221)? El *dezir* puede fecharse entre 1436 y 1440, en desacuerdo con las fechas de las composiciones del *Cancionero* que no rebasan el año de 1425. Todo parece indicar que la antología se compuso poco tiempo después de esta fecha. El término *ca. 1430* puede servirnos por el momento.

²² Art. cit., pág. 192, n.º 7.

²³ Los folios 193-202 contienen, como mano distinta de las anteriores, pero en el mismo tipo de papel (ap. TITTMANN, pág. 191), los *Proverbios* de Santillana. Tres folios más recogen las *Coplas* de Manrique. Estos tres folios presentan el mismo tipo de papel y la misma mano que copia el folio 123 (ap. TITTMANN, pág. 192) y de la que más adelante trataremos.

copista parece ligeramente posterior a las restantes y es, con seguridad, la misma que folia el *Cancionero*, que introduce algunas correcciones y que, detalle de suma importancia, escribe la llamada a pie de página de los folios 84 v. y 156 v.²⁴, indicando que los folios inmediatos se inician con las *Preguntas de Ferrant Manuel* y con las obras de fray Diego de Valencia. Advierte también Tittmann que entre los folios 84 v. y 85 r. y entre los folios 156 v. y 157 r. se produce un cambio de escritura, en tanto que se mantiene uniforme entre los folios 84 r. y 157 r.: «In other words —resume Tittmann— the same scribe is responsible for fols. 1-84 and 157-180, a fact which suggests that these folios originally formed an unbroken series»²⁵. Concluye, en fin, sugiriendo que el corrector que puso las claves en los folios 84 v. y 156 v. es, muy probablemente, la persona que produjo esta alteración al reencuadernar el texto original.

Hasta aquí Tittmann. Su argumentación, en líneas generales, es convincente y explica el aparente —o real— desorden del *Cancionero* respecto de la Tabla, como también justifica la extraña y anacrónica presencia de las composiciones de Mena y Rodríguez del Padrón. Hay, sin embargo, algunos aspectos de su tesis que permanecen poco claros. Como hemos de ver a continuación, no es seguro que el actual desorden del *Cancionero* sea producto de una reencuadernación del ejemplar. En cambio, es posible demostrar que el arquetipo ya presentaba en determinados lugares unas transposiciones de folios que afectan, sustancialmente, a Villasandino y a Fernán Pérez de Guzmán. En otras palabras, la desencuadernación y pérdida de folios se había producido ya, al menos en parte, en la rama manuscrita de donde descende el actual *Cancionero*.

III

A) CONSTITUCIÓN DEL ACTUAL CANCIONERO

Ya he descrito con anterioridad el contenido del *Cancionero* y la distribución de las obras y autores del mismo. En este apartado me detendré especialmente en los distintos copistas y su método de trabajo.

Veamos, en primer lugar, el número de copistas y su distribución

²⁴ Añade también la llamada del folio 120 («fynida»), llamada que, por cierto, ha desaparecido en la reciente reimpresión del facsímil de 1926.

²⁵ Art. cit., pág. 198.

de los folios, pues es éste un punto en que no coincido con la descripción de Tittmann.

El copista principal llevó a cabo la escritura de los folios 1 a 96 y 133 a 180. No se trata, pues, de dos copistas como dice Tittmann sino de uno solo que presenta dos tipos de escritura de acuerdo con el grado de fatiga. Conforme progresa en la copia su escritura se va haciendo más irregular y, en esta primera serie, sólo el folio 84 v. presenta un vigor algo próximo al de los folios iniciales, mientras que el *ductus* del folio 84 r. y el del 85 r. es, creemos, el mismo. En la segunda serie, los folios 133 a 153 presentan de nuevo mayor perfección (como ocurre con los folios iniciales), perfección que va perdiéndose conforme se acerca al folio 154 donde de nuevo aparece la fatiga del copista y se aproxima bastante al final de la primera serie. El segundo copista escribe los folios 97 a 122. El tercero, el corrector, copia el folio 123. El cuarto los folios 124 a 131. El quinto, en fin, los folios 181 a 192, a excepción de los dos primeros versos del folio 181 que son de mano del primer copista. En resumen:

Copista A: 1-96, 133-180 y los dos primeros versos del folio 181.

Copista B: 97-122.

Copista C o corrector: 123.

Copista D: 124-132.

Copista E: 181-192.

Ahora bien, el *Cancionero de Baena* está compuesto por cuadernos de 12 folios como se puede observar por las llamadas (y en menor medida por los cambios de letra). Pero esta división en cuadernos de 12 folios no se debe al copista C o corrector, puesto que el copista A y el B ya la señalan. La distribución de copistas y cuadernos es la siguiente:

- Cuaderno 1.º: folios 1-12 v. Copista A. Faltan los folios 6 y 7.
llamada del copista A.
- Cuaderno 2.º: folios 13-24 v. Copista A. Completo.
llamada del copista A.
- Cuaderno 3.º: folios 25-36. Copista A. Completo.
llamada del copista A.
- Cuaderno 4.º: folios 37-48. Copista A. Faltan los folios 37 y 44.
llamada del copista A.
- Cuaderno 5.º: folios 49-60. Completo. Copista A.
llamada del copista A.
- Cuaderno 6.º: folios 61-72 v. Completo. Copista A.
llamada del copista A.

- Cuaderno 7.º: folios 73-84 v. Copista A. Completo.
llamada del corrector C.
- Cuaderno 8.º: folios 85-96 v. Copista A. Completo.
llamada del copista A.
- Cuaderno 9.º: folios 97-108. Copista B. Completo.
llamada del copista B.
- Cuaderno 10.º: folios 109-120. Copista B. Completo.
Al final de la segunda columna del folio 120 el copista B escribe *finida* y vuelve a repetir la palabra en el folio 121, pero no sé si puede conceptuarse propiamente como una llamada o un simple error. El corrector C añadió a pie de página la llamada *finida*.
- Cuaderno 11.º: folios 121-131. Copista B los folios 121-122. Copista C folio 123. Copista D los folios 124-131²⁶.
Sin llamada.
- Cuaderno 12.º: folios 133-144. Copista A. Falta el folio 144.
Sin llamada. Posiblemente estaba en el folio 144, perdido por figurar al final del cuaderno.
- Cuaderno 13.º: folio 145-156. Copista A. Completo.
llamada del copista C.
- Cuaderno 14.º: folios 157-168. Copista A. Falta el folio 168.
Sin llamada. Como en el caso del cuaderno 12.º, el folio 168 se debió perder por hallarse al final del cuaderno.
- Cuaderno 15.º: folios 169-180. Copista A. Completo.
llamada del copista A.
- Cuaderno 16.º: folios 181-192. Copista A (los dos versos iniciales del folio 181). Copista E. Completo²⁷.
Sin llamada.

Excepto en el caso del cuaderno 11.º, en el que participan tres manos, en los restantes existe una estrecha unión entre cuaderno y copista. De ser cierta la tesis de Tittmann, el orden de los copistas y cuadernos sería el siguiente:

1-2-3-4-5-6-7-14-15	16	8	9-10	11	12-13
A	AE	A	B	BCD	A

En vez de la serie:

1-2-3-4-5-6-7-8	9-10	11	12-13-14-15	16
A	B	BCD	A	AE

²⁶ Tittmann advierte que Lang se basó en el propio facsímil para llevar a cabo la descripción del manuscrito, de ahí que mencione algunos folios en blanco que no son otra cosa que fallos mecánicos de la reproducción (por ejemplo, entre los folios 129 y 130).

²⁷ El *Cancionero* propiamente dicho, como ya se ha indicado termina en este folio, del que ha quedado en blanco gran parte de la segunda columna del recto y todo el vuelto. Al pie de éste encontramos de nuevo una llamada de C, indicando que el próximo cuaderno comienza con los *Proverbios* de Santillana.

Ocurre, sin embargo, que el copista *B* completa varias estrofas y rúbricas de los cuadernos 4.º y 6.º (fols. 47 v. y 67 v.), lo que parece un indicio claro de que él tenía estos cuadernos como más próximos mientras que una mano coetánea se encarga de llenar unas lagunas del cuaderno 2.º y otra más tardía las del cuaderno 14.º (fol. 16 r.; vid. n. 32 y n. 46). También sucede que el copista *A*, al llegar al folio 84 v., esto es, el final del cuaderno 7.º, copia las obras de González de Mendoza con *ductus* ligeramente distinto del utilizado en los folios 84 r., 85 y 157 (cuaderno 14.º). No hay llamada en el folio, como sería lo esperado, y, además, las obras de este autor se interrumpen bruscamente. Como sabemos por el *Pequeño Cancionero* que en el manuscrito de El Escorial la serie estaba completa, cabría preguntarse por qué el copista *A* no continuó en el cuaderno siguiente, si su modelo estaba completo, las obras del abuelo de Santillana. Tanto si sigue el orden actual —cuaderno 8.º— como el propuesto por Tittmann —es decir, el cuaderno 14.º—, estas obras quedan interrumpidas. Otro hecho extraño se añade a los anteriores: los folios 85 a 87 —los correspondientes a las primeras *preguntas* de Ferrán Manuel— presentan una caja de cincuenta y dos líneas, en lugar de las cuarenta y seis habituales del resto del *Cancionero*²⁸. Todo parece indicar que el copista *A*, al concluir la copia de las poesías de Imperial al final del folio 84 r., encontró problemas en la disposición del original y copió más tarde el folio 84 v., sin incluir llamada alguna porque quizá no sabía con exactitud cuál era el contenido del folio siguiente.

Nuevos problemas plantea el cuaderno 11.º En contraste con los restantes cuadernos del *Cancionero*, el 11.º está copiado por dos manos. La primera, la de *B*, copia los folios 121 y 122. La segunda, la de *D*, los folios 124 a 131. El folio 123 está copiado en papel distinto, como ya se ha indicado, por el copista *C* o corrector. La pérdida de este folio sólo se explica si quedó expuesto durante cierto tiempo a la destrucción característica de los folios finales o iniciales. Quiere esto decir que el folio 123 originariamente era el último copiado por *B* o el primero de *C*²⁹. Cabe también la posibilidad de que ninguno de los dos copistas llegara a copiarlo y que ambos se lo saltaran. Pero a nosotros nos interesa especialmente el número de folios que componen este cuaderno.

²⁸ El copista *D* comienza su copia manteniendo la caja de 46 líneas pero la abandona más tarde por la de 52. Sobre el problema de la caja volveremos en las conclusiones.

²⁹ *C* utiliza el calderón a principio de estrofa, como hace *D* en el folio 124 r., en contra de los hábitos de *A* y *B*.

Falta el folio 132, que debería completar el cuaderno, y, no obstante, la serie de poemas de Gómez Pérez Patiño está completa, hasta el punto de que el copista *D* deja en blanco parte del folio 131 v. El cuaderno consta, pues, de once folios —o de diez, si no se copió el 123. Lo esperable sería que *D* continuara copiando las poesías de Baena en el folio 132. Sin embargo, no lo hizo. La explicación más sencilla es la de suponer que *A* tenía los cuadernos originales correspondientes a las obras de Baena. Pero ocurre un nuevo fenómeno: que *A* copia en los folios 154 y 155 otra vez los poemas de Gómez Patiño. Tittmann afirma que estos folios están escritos con *ductus* distinto de los anteriores y del siguiente —el folio 156, que recoge los poemas de Mena y de Rodríguez del Padrón. Pero el copista es el mismo y el cambio de *ductus* entre los folios 154-155 y 156 no es perceptible. Por lo que respecta a la mínima diferencia entre estos folios y los anteriores se explica porque comienza nuevo autor. Podría aducirse que los folios 154-155 habían sido copiados por *A* inmediatamente antes de los de Baena (esto es, ocupando los actuales folios 133-134). Sin embargo, la pérdida del folio 144 indica que el cuaderno 12.º se cerraba en este folio, y que el cuaderno 13.º está completo según el orden actual —folios 145 a 156³⁰. Todo parece indicar, pues, que *A* tiene delante un manuscrito con orden diferente del utilizado por *D*, que seguía el de la tabla. Esta suposición viene confirmada por las variantes de ambos textos, que demuestran que *A* y *D* utilizan muy probablemente dos originales distintos³¹.

³⁰ En el folio 145 se advierte el cambio de *ductus* típico del paso de un cuaderno a otro

³¹ Convendría aclarar, en primer lugar, cuál es el apellido del autor, pues tanto en la *Tabla* como en la rúbrica general —y capitales en la parte superior del folio— de mano del copista *A*, se lee claramente *Patino*, mientras que *Patiño* sólo aparece en la rúbrica del copista *D*, que tiende a señalar tildes en las nasales (*Leoñor*, por ejemplo, en la misma rúbrica).

Por lo que respecta a las variantes de ambas series, se observa que en un porcentaje elevadísimo son errores claros de *A*, al tiempo que *D* sólo comete dos faltas.

Los errores de *A* son los siguientes:

- | | |
|---|---|
| 1) n.º 351, v. 10:
muy dañioso es el juego
del xaque./Ende Cubierto
<i>D</i> en descubierta | 4) n.º 351, v. 43:
e tal cuyda <i>El</i> que desecha
saña que fynca con yra
<i>D</i> cuyda que desecha |
| 2) n.º 351, v. 27:
de la balleca el sueño
<i>D</i> ballesta sueno | 5) n.º 351, v. 45:
más penetra que non <i>viera</i>
<i>D</i> vira |
| 3) n.º 351, v. 35:
e dessea vista el ciego
e tener <i>E</i> quedar el largo
<i>D</i> tener que dar | 6) n.º 351, v. 51:
muchos <i>viere</i> a consejo
<i>D</i> vienen a conçejo |

- | | |
|--|---|
| <p>7) n.º 351, v. 56:
non sse torna más la baça
por. sseguir el baño
D <i>blanca por seguir</i></p> <p>8) n.º 351, vv. 67-68:
non se quexe a mover
por quanto. non pudrie
caer/.Ved syle/.seria sano
D por quanto podrie caer
ved ssi le seria ssano</p> <p>9) n.º 351, v. 78:
quien se bien sabe partir
del mal juego/, <i>non se faz poco</i>
D <i>non faz poco</i></p> <p>10) n.º 351, v. 80:
ssyn su daño nin es loco
quien <i>bien</i> puede sofrir
D <i>el bien</i></p> <p>11) n.º 352, v. 1:
Sobre negro <i>non</i> ay tintura
D <i>no</i></p> <p>12) n.º 352, v. 14:
las buenas e las dañosas
passan <i>por ordena[n]ça</i>
D <i>por su ordenança</i></p> <p>13) n.º 353, v. 1:
Non sse sosiega/. <i>en mi</i> coraçón
en ser todo tuyo
D <i>el mi</i></p> <p>14) n.º 353, v. 4:
<i>de</i> la mi muerte es grand ocasión
D <i>e de</i></p> <p>15) n.º 353, v. 8:
por que cuytado <i>faré</i> con razón
D <i>diré</i></p> | <p>16) n.º 353, v. 39:
sy alguno tiene lo quel pertenesçe
e al <i>quiere</i> catar, ssyn dubda meresçe
D <i>quier</i></p> <p>17) n.º 354, v. 11:
<i>triste</i>
el dia que me <i>fezistes</i>
D <i>feziste</i></p> <p>18) n.º 354, v. 29:
nin deues aver corona
denperador muy alto
mas de <i>mi</i> cruel privado
D <i>muy</i></p> <p>19) n.º 354, v. 41:
<i>Piensa</i> que todo es rrysa
D <i>Piengan</i></p> <p>20) n.º 354, v. 42:
quantos entran <i>en barco</i>
D <i>en tu barco</i></p> <p>21) n.º 354, v. 51:
tu bien <i>plaze non apeso</i>
D tu bien <i>fazer non ha peso</i></p> <p>22) n.º 355, v. 6:
asaz que he visto, mas non fallo par
de <i>uos</i> que non se sus nonbres nonbrar
que son clara luz e muy linda flor
D <i>de dos</i></p> <p>23) n.º 355, v. 19:
<i>aya</i> ventaja
D <i>ayan</i></p> <p>24) n.º 356, v. 19:
<i>avedes</i>
D <i>a vezes</i></p> |
|--|---|

Los errores de *D*, en cambio, son sólo dos:

- 1) n.º 351, v. 11:
Falta el verso en D
- 2) n.º 352, v. 11:
torna su bien andança
A *tornará*

(En este caso el corrector *C* ha corregido el texto de *D* como *A*).

A la vista de estas variantes se deduce que *A* no puede ser la fuente de *D*, pues, aun suponiendo que *D* corrigiera errores evidentes, es imposible que no se hubieran deslizado algunos como los ocurridos en los números 7, 21 y 22. Tampoco *D* puede ser fuente de *A*, pues éste, según su costumbre, hubiera dejado en blanco el verso falto en *D*, dando por supuesto que advirtiera el error. Ambos textos se remontan, qué duda cabe, a un arquetipo común: el problema radica en saber si lo hacen directamente o ha habido intermediarios. *D* presenta, desde luego, un texto muy cuidado, indicio claro de que se halla muy próximo al arquetipo. *A* podría derivar también directamente del mismo modelo, pero su texto, tan estragado, hace pensar en la existencia de uno o más intermediarios.

Por lo que respecta al orden primitivo del actual *Cancionero* (es decir, si respondía a su modelo o ha sido alterado por el corrector, como sugiere Tittmann) es cuestión que sólo puede dilucidarse mediante un análisis detenido *in situ* del manuscrito de París y quizá desencuadernándolo. Se trata, pues, de una cuestión comprobable. De todas formas, aunque el examen revelara que el orden procede de la reencuadernación, siempre quedará sin explicar porqué el corrector C, que tenía delante, al parecer, un ejemplar del *Cancionero*, se dedicó a crear tal galimatías cuando lo más sencillo era seguir el orden de la *Tabla*. ¿No tendría a la vista un original con la disposición actual? Probablemente, porque como hemos de ver a continuación, el manuscrito conservado se remonta a un arquetipo que sufrió una reencuadernación evidente.

B) DESENCUADERNACIÓN DEL ARQUETIPO

a) *El caso de Ferrant Manuel de Lando*

Las *Preguntas* de Ferrant Manuel de Lando se hallan copiadas en los folios 85 r.-94 v. Ocupan, pues, casi todo el conflictivo cuaderno 8.º. En el cuaderno 16.º, de mano del copista E —a excepción de los primeros versos del folio 181— y que abarca los folios 181-192, se siguen copiando las obras de Ferrant Sánchez Calavera³² hasta el final del folio 183 r.; el folio 182 v. se abre, sin ninguna indicación de cambio de autor, con las obras de Ferrant Pérez de Guzmán. La primera composición de este autor lleva el epígrafe siguiente: «*Pregunta primera que fizo e hordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán...*». Y a continuación se copian varias preguntas y respuestas que llenan los folios 183 v., 184 r. y dos tercios del folio 184 v. A partir de allí se copia un *dezir* de loores del mismo autor dedicado «a Leonor de los Paños», la respuesta escrita por Villasandino, y una nueva pregunta de Pérez de Guzmán. La respuesta a este poema, del mismo Villasandino, se cierra en el folio 186 r., ocupando los 24 primeros versos de la primera columna. Inmediatamente después se halla la rúbrica general a las obras de Garci Fernández de Jerena. Esta rúbrica llena cinco líneas del an-

³² El copista E procura imitar en lo posible, en especial a lo largo del primer folio, los rasgos del copista A, aunque no lo consigue. Habitualmente cambia el *Ferrant* de las rúbricas de A por *Fernand*. Parece suya la letra que añade varios versos que había dejado en blanco el copista A en el folio 164, que pertenecen al poema erótico de fr. Diego de Valencia «En un vergel deleitoso» (n.º 505).

cho del folio y corta la segunda parte de su primera composición que queda en la primera mitad de la segunda columna, paralela a los versos de Villasandino. Esto quiere decir que el copista tiene a la vista un texto con la misma disposición del actual, que, a su vez, procedía de otro en el que no había inicialmente rúbrica, y al incluirla, el copista no advirtió que interrumpía un poema del mismo autor. Las obras de Jerena llegan hasta los diez primeros versos de la segunda columna del folio 188 v. A continuación se copia en la misma columna la rúbrica general a las obras de Ferrant Manuel de Lando («Aquí se comiençan las cantigas e preguntas e rrespuestas e dezyres...»). Y, en efecto, se copian dos cantigas suyas, pero inmediatamente después, en la mitad de la segunda columna del folio 189 r., aparecen dos decires de Pérez de Guzmán, el segundo de ellos³³ dedicado a la «*dicha* Leonor de los Paños» —mencionada en el folio 184 v. Continúan en los folios siguientes varios decires de Pérez de Guzmán que concluyen en los diez primeros espacios de la segunda columna del folio 192 r.

A la vista de estos datos se deduce que el copista *E* tenía ante sí un original desencuadernado o bien una copia del mismo. Pero no cabe duda que el modelo a que se remonta presentaba ya una transposición

³³ Se trata de los decires n.º 569 y n.º 570. Su texto es el siguiente:

ESTE DEZYR DYZEN FIZO E ORDENO EL DYCHO FERRAND PERES DE GUZMAN EN LOORES DE SU MUGER DEL MESMO FERRAND PEREZ.

La que es flor e prez de Spaña,
corona de las ffermosas,
muy más linda que las rrosas,
bryosa sin toda saña...

ESTE DEZYR FIZO EL DICH O FERRAND PERES DE GUZMAN A LA DICH A LEONOR DE LOS PAÑOS PARA LA LOAR.

Flor de açuçeña, ssyn vuestra liçençia
yo me crevo [*¿non me atrevo?*] a vos más loar,
pero ssy vos plaze de me lo mandar,
el que esto lleua trayga la creençia;
e luego, señora, sin más detenençia,
antes que sean dos meses pasados,
los vuestros loores serán publicados
más de çien millas allende Florençia.

No es posible saber si el error procede de los materiales que utilizó Baena, pero es evidente que las rúbricas —muy probablemente la segunda— están erradas, pues se trata de una sola composición. Pérez de Guzmán envía a su esposa —o a quien fuese— los cuatro primeros versos de una cantiga de loor; en la copla real siguiente el autor explica que no se atreve a proseguir este loor, pero que si ella le autoriza no tiene más que decírselo al portador de la redondilla y de la copla real («el que esto lleva trayga la creençia»).

de folios que afecta a las obras de Pérez de Guzmán, de Jerena y de Lando. Reconstruir lo ocurrido es bastante sencillo. Según la *Tabla*, las obras de Ferrán Manuel seguían a las de Pérez de Guzmán. Como es sabido, Garci Fernández de Jerena, al igual que González de Mendoza, no figura en la citada *Tabla*. Pero este hecho, por ahora, importa relativamente poco, porque a nosotros nos interesa sólo observar que en el actual *Cancionero* las obras de Pérez de Guzmán se hallan interrumpidas. Esto quiere decir que en el arquetipo se desencuadernaron y los folios en los que iban las composiciones de Jerena y de Ferrán Manuel se intercalaron entre los folios de Pérez de Guzmán. Por consiguiente, el arquetipo cerraba folio con el último poema de la primera serie de Pérez de Guzmán, abría folio con el primero de la segunda, y cerraba folio con el último de la segunda.

Más adelante volveremos sobre la posible reconstrucción de la caja del arquetipo y sobre el problema de la inserción de las obras de Garci Fernández de Jerena. Por el momento sólo nos interesa saber que la transposición de folios no es debida, en el caso del cuaderno 11.º, a la presunta reencuadernación de C, sino que ya se daba en el modelo o en la rama manuscrita utilizada por el copista E.

b) *El caso de Villasandino*

La *Tabla* anuncia las obras de Villasandino por el orden de *cantigas*, *preguntas* y *dezires* e igualmente lo hace la rúbrica general, donde se lee: «Aquí se comiençan las *cantigas* muy escandidas e graciosamente asonadas, las *preguntas* e *respuestas* sotiles e bien ordenadas, e los *dezires* muy limados e bien fechos e de infinitas invenciones». Este es el orden que Baena aplicará, salvo contadas excepciones, a toda su antología. Siendo Villasandino el autor más importante (es el único poeta cuyo nombre figura en la primera página) y siendo, además, el primero de la colección, esperaríamos que en sus obras se reflejara el orden ideal planeado por Baena. Sin embargo, en los 44 primeros folios esta sistematización inexplicablemente brilla por su ausencia hasta el punto de que algunos *dezires* se intercalan entre las *cantigas* y anteceden a las *preguntas*. Tal incongruencia difícilmente podría ser debida al compilador y, efectivamente, como hemos de ver a continuación, parece motivada por una desencuadernación del original o de una de sus copias.

El actual ejemplar, de acuerdo con lo indicado por la *Tabla* y por la rúbrica general, se abre con una serie de cantigas que se extiende desde el folio 4 hasta la primera columna del folio 15 v., donde se copian los dieciséis últimos versos de la composición n.º 33 (la cantiga «Loado seias, Amor»). A continuación, sin indicación especial alguna, aparece un ciclo de *dezires* de Villasandino y otros autores dedicados a llorar la muerte de Enrique III. El último poema de esta serie, el n.º 39, consta de tres coplas de arte mayor y ocupa la mitad de la segunda columna del folio 18 v. Inmediatamente después, sin solución de continuidad, aparece una *finida* de cuatro versos octosilábicos que nada tiene que ver con el poema anterior, y a continuación sigue una nueva serie de cantigas que abarca hasta la mitad de la segunda columna del folio 20 v. Allí, de nuevo sin indicación previa, se copian varios *dezires* (n.º 52-61). Los primeros son, en realidad, epitafios dedicados a don Enrique II, a doña Juana, a don Juan I y a doña Leonor; los segundos, de temática diversa, se dirigen a Enrique III. Hacia la mitad de la segunda columna del folio 23 v., se copia un *dezir* (n.º 62) sin titulación³⁴ dedicado a la muerte de Enrique III, que consta de tres coplas de arte mayor. Este poema inicia una nueva serie de *dezires* dirigidos a don Fernando de Antequera, a sus hijas y a distintas personas de la corte de don Enrique III. Al final del folio 29 r. aparece un ciclo de *preguntas y respuestas* que debería cerrarse en el folio 44 —hoy perdido— puesto que en el folio 45 de nuevo vuelven a encontrarse los *dezires*, que continuarán ya hasta el final de las obras de Villasandino (folio 68).

En resumen, el orden de las obras de Villasandino es como sigue:

FOLIO	COMPOSICIÓN	N.º
1-15 v	cantigas	1-33
15 v-18 r	dezires	34-39
18 r-20 v	cantigas	39 <i>bis</i> -51
20 v-23 v	dezires	52-61
23 v-29 r	dezires	62-79
29 v-44	preguntas	80-137
45-68	dezires	138-225

³⁴ Lleva efectivamente rúbrica, pero de mano del corrector D. La reproducimos más adelante entre paréntesis junto al poema.

Lo primero que llama la atención de esta lista es la repetición de un mismo número de folios —tres o sus múltiplos (15, 3, 3, 3, 6, 15)— en las series desordenadas. ¿No será producto este desorden de una desencuadernación del arquetipo y de una reencuadernación posterior? Efectivamente, lo es, y existen pruebas concluyentes que confirman la sospecha.

Hemos dicho que el *dezir* n.º 39 dedicado a la muerte de Enrique III se cerraba, incomprensiblemente, con una finida octosilábica que no le pertenece. Copio el poema:

ESTE DEZIR FUE FECHO AL FINAMENTO DEL DICHO SEÑOR
REY DON ENRRYQUE EN TOLEDO, EL QUAL FIZO ALFONSO ÁLVAREZ

Muy poca fiança e menos firmeza
veo en el mundo que es de presente:
el sabio esforçado, también el ualiente
non biue syn cuyta por mucha rryqueza;
5. e veo a las vezes sobrar en alteza
el pobre mezquino de sotil estado
dio en vn punto que es derrybado
e biue lazado con mucha pobreza.

Es en los biuos muy bien declarado
10 e por exemplo asaz verdadero
en como este mundo es fallesçedero
asý como sueño que es oluidado,
ca non cabe cuándo será derrybado
del mundo cabtiuio que aýna falesçe,
15 pues vedes que a todos aquestos conteçe
al rryco, al pobre, que fynca burlado.

Es este mundo burlador conoçido
porque a todos muy mal escarmienta;
pone a los omnes en grande sobrevienta
20 e non veo en él vn gozo conplido.
Asý Dios me ayude, que quando comido
sus grandes bollyzios e tunbos estraños,
tengo por poco vebir ochenta años,
quando non cuydo, es ya fallecido.

FYNIDA

Después el mundo juntado
adore en vuestra pressencia,
tornando la obediencia
a vós bien fecho e criado.

Como puede observarse en el *dezir* no se menciona en ningún momento el nombre del rey. Probablemente esto no tendría mayor im-

portancia, puesto que podría tratarse de una excepción del género. Ocurrer, sin embargo, que el poema n.º 62, que carece de rúbrica original y que inicia la serie de *dezires* de los folios 23 v.-29 r., no parece ser otra cosa que la continuación del anterior. Véase:

[DEZIR QUE FIZO ALFONSO ALUARES PARA LA TUNBA
DEL REY DON ENRRIQUE]

El muy poderosso Rey de Castilla
non pudo en el mundo al tanto alcançar,
que viesse vn plazer ssyn otro pessar
nin vna folgura ssyn otra manzilla.
5 Catad do lo vemos en chica casilla
e puesto en andas delante del coro;
sy (*sic*) grant sseñorýo e mucho thesoro
saluar non lo pudo en alto nin villa.

Los sus ofyçiales e muchos criados
10 que vieron vn tiempo el mundo a ssu parte,
dependen de nueuo otra sotil arte
e rruegan agora de quien eran rrogados.
Dizen con coyta estando apartados:
«¿Qué es ya del tiempo de nuestra pryuança?
A vemos en troque mucha tribulança
e somos del mundo agora burlados».

El bien deste mundo es falleçedor
segunt que por obra lo vedes passar,
pues, non se deue ninguno esforçar
20 de mucha rryqueza nin ser grant señor,
que non veo en él más fructo mejor
que ser diligente en el bien obrar,
de más sy plazerer pudier tomar,
que todo lo otro ha poco valor.

[FIN]

25 Por ende, señores, querrya de grado,
pues vedes la burla que a todos se estiende,
el (*sic*) cuerdo consejo la su vyda enmiende,
asy commo omne que biue aplazado.

Parece claro que, por los motivos que fueran —más tarde sugeriremos uno— el arquetipo se desencuadró. El verso 24 del poema n.º 39 cerraba folio y el verso 25 —esto es, el primero del n.º 62— abría el folio siguiente³⁵. La serie de *dezires* (n.ºs 62-79) que llena los

³⁵ El *Cancionero de Martínez de Burgos* (vid. AZÁCETA, I, págs. LXVIII-LXXII), que, sin duda, utilizó un ejemplar del de Baena, recoge también esta composición, igualmente fragmentada. Según FLORANES (*Memorias históricas de la vida y acciones del Rey don Alonso el noble...*, Madrid,

folios 23 v.-29 r. iba dispuesta inicialmente a continuación de la que ocupa ahora los folios 15 v.-18 v. El orden de las *cantigas* quedó roto y unos folios —en las conclusiones generales tratamos del número— pasaron a un lugar que no les corresponde. Queda por saber qué orden llevaría la serie de *dezires* que se copia en los folios 20 v.-23 v. (n.ºs 52-61), puesto que, como hemos visto, no puede ir inmediatamente antes de la serie 23 v.-29 r. La solución es sencilla y nos sirve, a su vez, para descubrir otra ordenación programada por Baena. El escribano de don Juan II, además del genérico y cuantitativo, sigue un orden cronológico evidente. Por lo tanto la serie de *dezires* de los folios 20 v.-23 v. debería ir situada en primer lugar, puesto que en ella aparecen los *dezires* más antiguos de Villasandino (alguno va dedicado a Enrique III, muerto en 1379). Ahora bien, las *preguntas* —folios 29 v.-44— siguen interrumpiendo la colección de *dezires*. La solución más lógica es seguir el orden anunciado por la *Tabla* —pues ésta se compuso *a posteriori*— y trasladar las *preguntas* inmediatamente antes de los *dezires*. El orden de estos folios sería, según esto, el siguiente:

N.º	80-137	52-61	33-39	62-79	138-225
Fol.	29 v.-44	20 v.-23 v.	15 v.-18 v.	23 v.-29 r.	45-68
	preguntas	dezires			

Queda por dilucidar el orden de las *cantigas*, asunto más complejo de lo que a primera vista parece. Podría sospecharse que las *cantigas* incluidas en los folios 18 v.-20 v. iban originalmente situadas tras la serie inicial, es decir, a continuación del folio 15 v. Pero existen indicios suficientes para sospechar que no era éste el orden dado por Baena, y que estas *cantigas* se encontraban varios folios antes.

Los temas y el orden de las *cantigas* son los siguientes:

- N.º
- 1-2 A la Virgen
 - 3 A don Juan I
 - 4 Dezir a don Fernando de Antequera
 - 5-6 A Mayor, última esposa de Villasandino
- Faltan los folios 6 y 7*

pág. CXXXVI), el poema constaba de tres coplas y una finida. No sabemos si utilizó un ejemplar distinto del conocido, pero parece lo más probable, dado que el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos* se acabó de copiar —en su primera parte, donde se halla el poema de Villasandino— en Sevilla, en septiembre de 1464, según nota del propio colector.

- 7 *Incompleta* (¿A un santo?)
7 bis-8 A Leonor de Castilla, esposa de don Pero Manrique
9 A Constanza Vélez de Guevara
10 A doña Beatriz de Portugal (por ruego de su esposo don Pero Niño)

folios 4-15 v. 11-20 A doña Juana de Sosa (*la n.º 12 incompleta*)

- 21 Contra el Amor, despidiéndose
22 Loor de don Juan
23 A Juana de Sosa
24 A María de Cárcamo
25-27 A la reina de Navarra
28-31 A la ciudad de Sevilla
31 bis *Sin título* (De loor)
32-33 A doña Beatriz, esposa de don Pero Niño

folios 15 v.-18 v. [34-39 *Dezires*]

- 39 bis *Fragmento final de una cantiga de loor*
40 Loor a una dama
41 A las damas de la reina de Navarra
42 A doña Beatriz, por ruego de don Pero Niño
43 A doña Juana de Sosa

fol. 18 r.-20 r. 44 A una su señora

- 45 A doña Juana de Sosa
46-47 A la reina de Navarra
48-49 A doña Juana de Sosa
50-51 A doña Juana de Sosa

Esta ordenación no presenta, aparentemente, nada de particular. Sin embargo, algunas rúbricas de la serie última (fol. 18 v.-20 v.) muestran ligeras incongruencias que se eliminarían si situáramos estas cantigas en otra disposición. El primer indicio de una alteración del orden aparece en la rúbrica del poema n.º 11 que abre el ciclo de cantigas dedicadas a doña Juana de Sosa (n.ºs 11-20). Allí se lee «Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Alvarez de Villasandino por amor e loores *de la dicha doña Juana de Sossa...*» Bien es cierto que, al faltar los folios 6 y 7 en el actual *Cancionero*, no podemos asegurar que doña Juana no hubiera

aparecido en alguna rúbrica anterior ³⁶. Sin embargo, en el poema n.º 43 —ya en la serie traspuesta— el primer poema dedicado a doña Juana lleva la siguiente rúbrica: «Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Alvarez por amor e loores de doña Juana de Sosa, mançeba del rrey don Enrryque». Este es el único poema dedicado a doña Juana en que no se alude a *la dicha* y, en cambio, se especifica por una sola vez la «condición» de tal dama. La explicación más sencilla y lógica es suponer que esta rúbrica abriría la serie de cantigas dedicada a doña Juana, que se cerraría no con la n.º 51, sino con la n.º 21, en la que el poeta se despide del Amor.

Otras rúbricas pueden reforzar esta suposición. El poema n.º 46 (fol. 19 v.) lleva el epígrafe: «Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Alvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora reyna de Navarra, por quanto ella era muy fermosa e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, *segunt que en este libro es contenido*». ¿Cómo debe entenderse esta frase? ¿Con valor anafórico o catafórico? Sólo encuentro en Baena una referencia similar en las obras de Sánchez Calavera, pero allí se especifica la anticipación «Segunt que *delante* en este libro es contenido». Poder aclarar la acepción semántica que dio Baena a la primera frase sería definitivo para apoyar la hipótesis de la prioridad de esta serie de cantigas, pero el problema queda, por ahora, sin resolver. Pasemos a otra rúbrica de esta serie. Se trata en esta ocasión de la cantiga n.º 42 «que fizo el dicho Alfonso Alvarez e dizen algunos que la fizo por rruego del conde don Pero Niño quando era desposado con su muger doña Beatriz». Tres poemas más dedicó Villasandino a doña

³⁶ RODRÍGUEZ DE CASTRO (*Biblioteca Española*, I, pág. 270) no menciona el contenido de los folios 6 y 7. Copia la primera estrofa de la composición n.º 6 y anota que consta de doce estrofas de doce versos. A continuación pasa a describir la cantiga n.º 8 del folio 8, sin hacer referencia a la falta de los folios. De la composición n.º 6 sólo se conservan las dos primeras estrofas, que se hallan en la segunda columna del folio 5 v. A tenor de la descripción de Rodríguez de Castro, el resto de la composición ocuparía 140 líneas, esto es, el resto del folio 6 y una columna y cuatro versos del vuelto. De la composición n.º 7 sólo se conservan dos versos de la penúltima estrofa y los ocho versos de la última estrofa. Es de suponer que esta cantiga constaría, por lo menos, de cuatro estrofas y una cabeza de canción, que llenarían una columna del folio 7 v. Quedarían, pues, unas 180 líneas —un folio completo— que estarían ocupadas por tres o cuatro cantigas. Sin embargo, el número de doce estrofas dado por Rodríguez de Castro para la composición n.º 6 parece excesivo, pues no concuerda con el sistema empleado por Villasandino y contradice, además, el número de cuatro estrofas de que consta el poema en un manuscrito de Palacio (*vid. AZÁCETA*, I, pág. 28). Por otra parte, que Rodríguez de Castro no describa ninguna otra cantiga entre la n.º 6 y la n.º 8 cuando tanta minucia muestra en la descripción de los folios anteriores y siguientes, nos hace suponer que ya por entonces faltaban los folios 6 y 7, y las doce estrofas mencionadas por él no son otra cosa que un error, pues debió sumar las estrofas del poema n.º 6 a las de los poemas n.º 7 y 7 *bis*, que carecía de rúbrica. Los reproches que Jubinal dedicó en 1850 a los bibliotecarios de la Nacional de París (*vid. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Relieves*, págs. 50-54) carecían, en esta ocasión, de fundamento.

Beatriz, siempre por ruego de don Pero Niño. El primero, el n.º 10, lleva el epígrafe «Esta cantiga fizo Alfonso Alvarez por rruego del conde don Pedro Niño, por amor e loores de doña Beatriz su muger»; el segundo, el n.º 32, «dicen que fizo el dicho Alfonso Alvarez por rruego del *dicho* Conde Pero Niño, quando el infante don Fernando la fizo prender a su muger doña Beatriz, al tiempo que se desposó con ella en palacio, e después la mandó poner en el castillo de Orueña...»; la tercera cantiga, en fin, es la n.º 33, y la «fizo el dicho Alfonso Alvarez al conde don Pero Niño por amor e loores de la *dicha* doña Beatriz». Es evidente que tanto la n.º 32 como la n.º 33 no son las primeras cantigas puesto que en ambas aparece la referencia del *dicho* o la *dicha*. ¿Por qué no se especifica lo mismo en la n.º 42 que, de ir después, se hallaría tan sólo tres poemas más adelante?

De ser cierta esta hipótesis, la serie 18 v.-20 v. estaría situada originariamente antes del poema n.º 11 (fol. 9 r.) en el que se menciona a la *dicha* doña Juana de Sossa. El punto exacto de dislocación del original nos es desconocido puesto que sólo se podría conocer si encontráramos el poema a que pertenece la *finida* octosilábica (n.º 39 *bis*) que abre la serie. Este poema podía hallarse en los actuales folios perdidos —6 y 7— o pudo perderse en la desencuadernación del arquetipo.

A todos los indicios anteriores debemos añadir uno nuevo que explica, quizás, el motivo de la desencuadernación. El *Cancionero* se abre con una cantiga y su «desfecha» dedicadas a la Virgen (n.º 1 y 2); a continuación se copia una cantiga octosilábica a la coronación de Juan I (n.º 3); tras esta cantiga (final de la segunda columna del folio 4 v.), aparece la rúbrica siguiente. *Este dezir fizo e ordenó, a manera de loança al infante, Alfonso Alvarez de Villasandino, dando muy grande loança del dicho Infante e contra todos los trovadores que le den grand loança*. El decir en coplas de arte mayor dedicado a don Fernando de Antequera ocupa todo el folio 5 r.; y cabe preguntarse ¿por qué se halla al principio del *Cancionero*, interrumpiendo la sistematización genérica de su compilador, un *dezir* dedicado a don Fernando? Este poema, lógicamente, debería copiarse en la serie de *dezires* dedicada a don Fernando y a su familia (n.º 64-70), pero no incrustado entre las *cantigas*. No sabemos si la cantiga en loor de don Juan I se hallaba inicialmente en ese lugar, pero todo parece indicar que el *dezir* se trasladó de su punto de origen a la parte inicial del *Cancionero*. El motivo de esta transposición sólo puede ser uno: que el arquetipo se entregaría a un descendiente de don Fernando; así el *Cancionero* se abría con las can-

tigas a la Virgen y con los poemas en los que se loa al padre (don Juan I) y al hijo (don Fernando). Este hecho vendría corroborado por el lugar donde se ha producido una de las desencuadernaciones de folios: en los aledaños del poema n.º 62 (folio 23 v.), donde originariamente debería de encontrarse el *dezir*. Probablemente también, la serie de cantigas 18 v.-20 v. iría en zona muy próxima al lugar donde se halla actualmente el *dezir*, cuya inserción produciría el desplazamiento.³⁷ Desgraciadamente la pérdida de los folios 6 y 7 del manuscrito nos impide conjeturar si los poemas allí incluidos se encontraban en el arquetipo en ese mismo lugar o fueron afectados también por la desencuadernación. Los temas de las dos cantigas del folio 5 v. nos llevan, desde luego, a los últimos años de la vida de Villasandino, cuando, viejo e impotente, se lamenta de su matrimonio con Mayor. Pero este dato no es argumento suficiente para deducir la primitiva ordenación de esas cantigas en el *Cancionero*.

c) *El caso de González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena*

Ya se ha indicado en varias ocasiones que ambos autores no figuran en la *Tabla del Cancionero*. Ni en la del actual manuscrito ni en la del perdido de El Escorial. Por el compilador del *Pequeño Cancionero* sabemos que la *Tabla* de su fuente era idéntica —salvo ligeras variantes— a la del *Cancionero de Baena* parisino. Una nota marginal del mismo compilador nos indica que las obras de González de Mendoza figuran inmediatamente después de las de Imperial³⁸, esto es, en el mis-

³⁷ Otros desplazamientos, quizá motivados por pérdidas de folios, han debido ocurrir en esta serie de cantigas que ocupa los folios 18 v.-20 v. El poema n.º 44 («Visso enamorado») se cierra con una estrofa («Razonando en tal figura») que no le corresponde. Azáceta (pág. 103 trasladada esta estrofa al final de la composición n.º 42 («En muy esquiuas montañas») que abre el folio 19 r.; pero la estrofa, a pesar de pertenecer a un poema de temática similar —el poeta en una floresta oye hablar a unas aves— no encaja en el poema n.º 42 cuyo desenlace está claro sin necesidad de añadir estrofa alguna. Ocurre también que la cantiga n.º 48, en la segunda columna del folio 20 r., sólo consta de una única estrofa con el epígrafe «Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Aluarez por amor e loores de doña Juana», y a continuación copia la «Desfecha desta otra cantiga», cuyo contenido —una querrela contra el Amor— concuerda con lo dicho en la estrofa anterior, lo que hace suponer que esta estrofa es la última de una cantiga y no la primera. Así, en esta serie de cantigas que ocupa los folios 19 r.-20 v. se advierten tres fragmentaciones: la primera está constituida por los n.ºs 39 bis-44, con un total de 204 líneas aproximadamente; la segunda, la estrofa suelta que se copia al final del n.º 44 y los n.ºs 45-47, y quizá la rúbrica del n.º 48, con un total de 125 líneas; finalmente, la tercera fragmentación ocupa los n.ºs 48-51, también con 125 líneas. Como puede observarse, no existe una proporción entre la primera serie y las dos restantes; en cambio, no deja de ser sospechosa la igualdad de líneas que se advierte entre las dos últimas series. ¿Se habría producido ya el error en el arquetipo utilizado por Baena?

³⁸ Vid. n. 12.

mo orden que en el *Cancionero* conservado. En el manuscrito de El Escorial, sin embargo, las obras de este autor están aparentemente completas. No parece admisible suponer, como lo hace Tittmann, que el actual *Cancionero de Baena* sea una copia directa de aquel manuscrito, porque, como hemos visto, las obras de González de Mendoza se interrumpen y, sin embargo, el cuaderno siguiente —tanto si era el 8.º como el 14.º— consta de 12 folios completos, buena prueba de que el copista *A* sigue un modelo deteriorado. Por lo que respecta a las obras de Garci Fernández de Jerena, no sabemos si éstas se hallaban en el manuscrito de El Escorial o no; desde luego no figuran en la *Tabla*, aunque esto no es prueba en contra porque tampoco lo hacían las obras de González de Mendoza y si el compilador anotó en el margen su presencia fue, sencillamente, porque se interesó por ellas y las trasladó a su antología. La pregunta es obligada: ¿se hallaban estos textos en el original preparado por Baena? Podría aducirse que sí habían sido incluidas, desde el primer momento, por Juan Alfonso y que no figuran en la *Tabla* porque no sabemos si las tablas conocidas, esto es, la del *Cancionero de Baena* y la del manuscrito de El Escorial, estaban ya dañadas por la tradición manuscrita (en ese caso, el manuscrito de El Escorial pertenecería a la misma rama que el *Cancionero de Baena* conservado y no podría identificarse con el original). Ocurre, sin embargo, que la antología de Baena presenta un sistema bastante coherente en la disposición particular y en la general de obras y autores. En la particular sigue el orden de *cantigas*, *preguntas* y *dezires*; en la general no parece sujetarse a otro que el cuantitativo, excepto, claro está, en el propio caso del compilador que se relega, como es lógico, al último lugar de la antología. En este sistema cuantitativo, las obras de González de Mendoza y de Jerena deberían figurar en la última parte del *Cancionero*, entre las de Pero Ferruz, Macías, Gómez Patiño, etc., y no en el orden que ocupan actualmente. Pero ocurre además otro hecho significativo, y es que, precisamente, el desorden del *Cancionero* se ha producido en aquellos lugares en los que se hallan las obras de ambos autores; esto es, antes de las obras de Fr. Diego de Valencia y de Ferrant Manuel de Lando.

En definitiva, el que González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena no figuren en la *Tabla*; el que su situación en el *Cancionero* destruya el orden cuantitativo; y, en fin, el que la desordenación de la antología se haya producido en los puntos de inserción de ambos poetas, me parecen en su conjunto razones de peso para sospechar que los dos auto-

res no figuraban en el original y que su interpolación fue debida, no a Baena, sino a otra mano, que alteró, al reencuadernar el manuscrito, el orden del mismo.

d) *El prólogo*

Baena puso a continuación de la dedicatoria «una acopilada escritura, como a manera de prólogo o de arenga». Este *Prologus Baenensis* ocupa los folios 1 v., 2, 3 r. y primera columna del folio 3 v. La última frase del prólogo, aunque termina con punto en el original, queda sintácticamente inconclusa. El copista, probablemente, no advirtió el carácter incompleto de la oración. Sin embargo, una mano posterior³⁹ añadió el verbo que faltaba: *es doctado*. La frase queda entonces así: «porque es opynión de muchos sabios, que todo omne que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien deve e como deve e donde deve, afirman e dizen quel tal de todas buenas doctrinas. [*es doctado*]». Pero ocurre que este perspicaz añadidor no advirtió que completaba sólo un colon de la oración pero no el período completo que se inicia —increíble capacidad recurrente de Baena— unas cuantas líneas más arriba. A pesar, pues, del añadido, la oración, como tal, queda inconclusa. Y es más, aun cuando se completara este dilatado período, el prólogo permanecería inacabado, porque las leyes retóricas del mismo —recuérdese que el propio Baena le denomina «arenga»— exigían una conclusión en la que habría de extraer las consecuencias de la argumentación en defensa de la poesía y justificar así su tarea de recopilador. De todo ello se deduce que el copista A tenía como arquetipo un texto en el que faltaba un folio. En este modelo, la *Tabla*, lógicamente, estaría copiada en el recto del folio inmediato al perdido. En otras palabras, el folio vuelto se cerraba con las palabras «de todas doctrinas»; el folio recto se abriría con la *Tabla*.

e) *Los «dezires de los reyes» de Baena*

Según indica la *Tabla*, las obras de Juan Alfonso iban divididas en cuatro apartados: *requestas*, *preguntas y respuestas*, *dezires generales* y *dezires de los reyes*. El plan, muy similar al que preside las obras

³⁹ Parece la misma letra del copista C, pero no podría asegurarlo.

de Villasandino, se cumple a pies juntillas por lo que respecta a los tres primeros apartados, pero el último de ellos, el dedicado a los *dezires de los reyes*, ha desaparecido. Antes que pensar en un posible error de la *Tabla*, parece más lógico el admitir que la desencuadernación del *Cancionero* afectó, como es natural, a su última parte, de la que se desgajó para siempre un grupo de folios, probablemente el cuaderno final. Esta pérdida tuvo que ser anterior al añadido de los poemas de Mena y Rodríguez del Padrón, porque, de no ser así, resulta imposible que no hubieran desaparecido con los folios finales de las obras de Baena. Parece igualmente lógico suponer que la transposición de las obras de Gómez Pérez Patiño en la familia de manuscritos utilizada por el copista A —no en el caso del copista D— es posterior también a la pérdida de esos folios, pero anterior a la inclusión de los mencionados poemas, porque de ser posterior, las obras de Gómez Pérez Patiño deberían figurar inmediatamente después de los añadidos, pero no antes.

CONCLUSIÓN

Hacia 1430 ⁴⁰ Juan Alfonso de Baena tenía listo su cancionero. Añadió a continuación el *Prologus Baenensis* en defensa de la poesía y como justificación de su labor; añadió también la *dedicatoria* al rey, y finalmente redactó una *tabla* para favorecer la lectura seleccionada de su antología. Que la *Tabla* es el último estadio en la composición no es sólo natural, sino que el propio Baena indicó que ella era el *explicit* de su trabajo al añadir al pie de la misma la frase «Johan Alfonso de Baena lo conpuso con grand pena». Cuando Baena, fiel a la costumbre de los copistas, redacta estas palabras, tenía ya foliada en romanos su antología. Lógicamente la foliación comenzaría a partir de las obras de Villasandino —hoy en el folio 4 r.— y no en los preliminares, que carecerían de numeración. La *Tabla* del actual *Cancionero*, sin lugar a dudas, se remonta al original, puesto que al abrir el índice de autores se copia lo siguiente: «Las cantigas de Alfonso Alvarez de Villa Sandino comiençan a la I foja». Si el original de Baena se hubiera foliado después de redactados los preliminares, incluyendo a éstos en la foliación, sería de todo punto inconcebible encontrar en una copia tardía esta precisa referencia, porque las cantigas de Villasandino deberían ir situadas a

⁴⁰ Sobre la fecha *vid.* lo dicho en la n. 21.

partir de los folios 4 o 5, pero nunca a partir del primero («a la 1 foja»).

El actual *Cancionero de Baena*, por lo que respecta a la *Tabla*, se remonta en última instancia al original que Baena presentó al rey. Este dato concede un valor especial a la *Tabla* como prueba de la ordenación primitiva del cancionero. Baena planeó su antología de mayor a menor, relegándose él al último lugar; cada poeta llevaba al frente de sus obras el epígrafe general y rúbricas al frente de cada poema («De los quales poetas e dezidores aquí adelante *por su orden* en este libro serán declarados sus nonbres de todos ellos, e *relatadas sus obras de cada uno* bien por extenso»); ordenó las obras por géneros en *cantigas, preguntas y dezires*; y, finalmente, procuró seguir, cuando pudo —como en el caso de Villasandino⁴¹ o en el suyo propio—, un orden cronológico y temático. En el original no se incluían ni las obras de González de Mendoza ni las de Garci Fernández de Jerena.

Resulta imposible conocer a ciencia cierta el número y orden de fases por las que este texto original —o su copia o copias— pasó hasta adquirir la extraña constitución del actual *Cancionero*, pero sí sabemos con certeza que las alteraciones sufridas se produjeron ya en la rama manuscrita de la que éste deriva y que no arrancan del ejemplar conocido. El traslado del *dezir* de Villasandino dedicado a Fernando de Antequera fue, probablemente, la causa del desorden provocado por la desencuadernación, desorden que afecta a los 44 primeros folios, y quizá motivó también la pérdida de un folio en el *Prologus Baenensis*. La adición de las obras de González de Mendoza y de Garci Fernández de Jerena, debió de ser, a su vez, la causa del grave desorden que ocurre a partir del folio 85. La pérdida de los folios finales —los *dezires de los reyes* de Baena— es, desde luego, anterior a la transposición de las obras de Gómez Pérez Patiño en la rama manuscrita de donde deriva el actual cancionero, y anterior igualmente a los añadidos de las poesías de Mena y de Rodríguez del Padrón, que tuvieron que ser posteriores a 1449.

Las adiciones de las obras de González de Mendoza —y quizá,

⁴¹ Probablemente Baena utilizó una colección de poemas de Villasandino ordenada por el propio poeta, de ahí que mantenga con tanta exactitud el orden cronológico dentro de cada género y tema. Al igual que sucedió con la *lfrica galaico-portuguesa*, como ha estudiado excelentemente Tavani (*vid. ahora en Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969), la castellana de la segunda mitad del siglo XIV debió transmitirse en colecciones individuales y en grupos temáticos, y, desde luego, también en cancioneros más amplios. La inserción de las obras de González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena parece responder al hecho de que alguien poseía los «*liderblätter*» o *rotuli* de ambos autores (*vid. n. 14*). En el caso de Villasandino se trata de las *opera omnia* del poeta.

muy probablemente, de Garci Fernández de Jerena— y de Rodríguez del Padrón habían afectado también al perdido cancionero de El Escorial. Sabemos que este cancionero llevaba numeración romana y que la famosa canción «Vive leda» iba copiada al folio 179. Este dato nos permite reconstruir la caja del manuscrito. Como en el actual cancionero el poema aparece en el folio 156, el manuscrito de El Escorial tendría una caja de 52 líneas por página si el poema iba copiado al final del cancionero, respetando el orden de la *Tabla*, o de 42 líneas si su orden era similar a la del manuscrito conservado. ¿Corresponde esta caja a la del arquetipo desencuadernado que utilizó este último? Es problema de solución muy incierta. Para reconstruir la caja del arquetipo contamos con las transposiciones y pérdidas de folios ocurridas en el prólogo, en los folios 15 a 43, y en las obras de Pérez de Guzmán, de Lando, de Gómez Pérez Patiño, y, finalmente, de Garci Fernández de Jerena. El número de líneas afectadas por estas transposiciones y añadidos es el siguiente:

Prólogo	494 líneas ⁴²
Folios 15-18	508
Folios 18-20	460
Folios 20-23	532
Folios 23-29	992
Pérez de Guzmán	520
Jerena	506
Lando	100
Gómez Patiño	180

Ante estos datos lo primero que se advierte es que las unidades transpuestas oscilan entre las 500 y 530 líneas, por lo general, que corresponderían a 2, 3 o 4 folios del arquetipo⁴³. Las 530 líneas corresponden a tres folios de una caja similar a la del actual *Cancionero*, es decir, a una caja de 46 líneas. Si fueran dos los folios transpuestos, la caja del arquetipo no podría ser menor de 60 líneas; si cuatro folios, no sobrepasaría de 35 el número de líneas de la caja. Por consiguiente, el manuscrito de El Escorial sólo podría ser el arquetipo del actual *Cancionero* si los folios perdidos fueran tres. En este caso la caja del manuscrito sería de 42 líneas —no de 52— y las poesías de Mena y Rodríguez

⁴² La caja del manuscrito es, como ya se ha indicado, de 46 líneas por columna, aunque a veces utiliza 44 ó 45 líneas. Un folio completo consta, pues, de unas 180 ó 185 líneas.

⁴³ La excepción ocurre en la serie de cantigas que ocupa los folios 18-20, serie problemática de la que ya hemos tratado en la n. 37. Es de suponer que el original presentado al rey estaría iluminado, lo que puede explicar las diferencias de líneas entre las series, diferencias por lo demás bastante pequeñas.

del Padrón se hallarían en la misma disposición que en el texto conocido y no al final de la colección.

Problemas distintos plantean las obras de González de Mendoza y el último poema de Mena. En ambos casos los textos quedan incompletos⁴⁴ y en ambos casos también se cierra cuaderno y falta la llamada original. Si el copista *A* hubiera tenido a la vista un texto completo, debería haberlo copiado en el primer folio del cuaderno siguiente. ¿Por qué no lo hizo? La explicación más plausible es suponer que su modelo se hallaba incompleto. Pero, lógicamente, el modelo debería ser idéntico en cuanto a caja al manuscrito conservado, puesto que, de no ser así, la interrupción no coincidiría con el final del folio. La pérdida de unos folios en su modelo le obligaría a trabajar con otra fuente distinta. No deja de ser significativo que las poesías de Garci Fernández de Jerena y los versos de Lando (folios 186 r.-188 v.) sumen unas 600 líneas, cantidad que corresponde a tres folios de una caja de 52 líneas, es decir, la misma caja que utiliza el copista *A* para copiar los folios 85, 86 y 87, esto es, los folios que recogen la continuación de las poesías de Ferrán Manuel de Lando⁴⁵.

Que los copistas del cancionero tenían acceso a más de un ejemplar del modelo es de fácil demostración. Ya hemos aludido antes a las variantes que aparecen en las obras de Patiño, como una prueba muy firme de la existencia de dos ramas manuscritas. Mayor valor probatorio poseen las lagunas que se hallan en los folios 22 y 23. El copista *A* dejó en blanco varias coplas cuyo contenido político o religioso podría escandalizar al posible destinatario⁴⁶. Pero si *A* hubiera sido el censor, le bastaba con habérselos saltado sin necesidad de dejar los blancos. Lo que quiere decir que en su arquetipo estas coplas habían sido tachadas. Otro copista, que no corresponde a ninguno de los cinco indicados, se encargó de rellenar estas lagunas con las coplas que faltaban, y para ello tuvo que servirse de un ejemplar distinto del utilizado por *A*. La

⁴⁴ Un lector del *Cancionero*, quizás el propio corrector *C*, advirtió estas lagunas y las señaló con una línea de puntos debajo del último verso. Las obras de González de Mendoza, de acuerdo con el *Pequeño Cancionero*, constaban de unas 170 líneas, lo que corresponde a un folio completo de unas 45 líneas de caja. No sabemos si en el arquetipo había otros poemas tras el último de Mena. Este poema, desde luego, está falto de los tres últimos versos de la estrofa y de otra estrofa completa de nueve versos (*vid.* AZÚCETA, pág. 951).

⁴⁵ Es, curiosamente, la caja que sigue en la mayor parte el copista *D*. *Vid.* n. 28.

⁴⁶ Por ejemplo, en el folio 22 r., n.º 57, estrofas 2, 3 y 8, que debieron ser tachadas por motivos políticos («Por el mucho mal que veo / en este reyno cuytado...». vv. 9-10, etc.). En el folio 23 v., n.º 60, las dos primeras estrofas parecen copiadas con posterioridad a las restantes; en este caso por motivos religiosos («Sy en tal montaña quedo, / creo que non me valdrya / *Pater noster*, *Ave María*, / *Salve Regina nin Credo*», vv. 5-8). Ya hemos señalado también (*vid.* n. 32) el añadido de las estrofas de la alegoría de fr. Diego de Valencia.

ausencia de rúbricas, especialmente en las obras de Imperial, Ferruz, Macías, el Arcediano de Toro, demuestra, a su vez, que el modelo utilizado no podía ser, en modo alguno, el original⁴⁷.

Ya hemos indicado que el actual *Cancionero* no parece derivar directamente del manuscrito perdido de El Escorial. Falta por dilucidar si éste era o no el original. Los datos que poseemos son, desde luego, insuficientes para aclarar tal cuestión; sin embargo, las rúbricas de algunos textos de Macías —que coinciden con las del manuscrito conservado— parecen apócrifas. A lo largo de todo el *Cancioner* las rúbricas se presentan siempre con el arranque «Esta cantiga fizo...», «Este dezir fizo...». Sólo en los casos del Arcediano de Toro, de Ferruz, y de Macías —faltos todos ellos de titulación general— aparecen algunas rúbricas con la fórmula simplificada de «Cantiga de... para su amiga», prueba clara de que se trata de epígrafes añadidos posteriormente. Como sabemos, gracias a la copia que de los poemas de Macías hizo el anónimo compilador del *Pequeño Cancionero*, que estas titulaciones abreviadas se hallaban también en el manuscrito de El Escorial, cabe suponer, siempre con reserva, que aquel cancionero no era tampoco el original que Baena presentó a Juan II.

Intentar proseguir este entramado de sutilezas hipotéticas no nos llevaría a ningún sitio. Prefiero poner punto a estas páginas con dos sugerencias: la primera, que se compruebe sobre el manuscrito original todo lo referente a la distribución de los cuadernos y a su primitiva encuadernación, si es todavía posible hallar rastro de ella; la segunda, que los futuros editores de textos del *Cancionero* tengan presente que el manuscrito conservado es una copia tardía y, como hemos visto a través de las variantes de Pérez Patiño y las del manuscrito perdido de El Escorial, con bastantes errores. Es cierto que en casi su totalidad las composiciones recogidas en el *Cancionero de Baena* son piezas únicas; sin embargo, recordemos que los copistas dormitan alguna vez y que incluso llegan a perder los cuadernos. Seamos, pues, fieles a sus copias, pero no juremos siempre sobre ellas.

ALBERTO BLECUA

Universidad Autónoma de Barcelona

⁴⁷ La ausencia de rúbricas contradice lo expuesto por Baena en la *Dedicatoria* y con el sistema seguido a lo largo de todo el *Cancionero*. Tampoco puede justificarse esta ausencia alegando que podría tratarse de un borrador. Baena, aun en este caso, debería tener ya separadas las obras de cada autor, porque de otra forma ni se explicaría la existencia de la *Dedicatoria* ni del *Prólogo* ni, menos, de la *Tabla*. Además, en la *Tabla* se cita a Pero Ferruz *el Viejo*, aposición con la que no aparece en ninguna de las rúbricas de sus poemas. Muy probablemente procede de la rúbrica general, hoy perdida, que abriría sus obras.