

Queen Mary University of London (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 43), London, 2005, 202 pp.

Fiel a su cita con la imprenta, acaba de llegar a manos de la comunidad académica el cuadragésimo tercer volumen de la prestigiosa serie de trabajos publicados bajo el auspicio del londinense Seminario de investigación medieval hispánica. En esta ocasión son los cancioneros los que ocupan la atención central de sus editores, Dorothy Severin y Manuel Moreno, reconocidos expertos en la materia que les ocupa. Es especialmente digno de mención el subtítulo del que hace gala el volumen, *materiales y métodos*, puesto que ya desde el inicio se advierte al lector de que los trabajos contenidos en este libro van a destinarse a un área muy específica dentro del estudio de las compilaciones poéticas hispanas: la correspondiente a los presupuestos de su formación tangible y a los criterios de aquellos veteranos colectores de materia lírica en los siempre sinuosos vericuetos de la creación manuscrita.

El primero de los trabajos corresponde al investigador que tal vez se ha dedicado con más ahínco en los últimos años a desenredar la complicada madeja de la cosmogonía cancioneril: Vicenç Beltran. Dentro de su larga serie dedicada a la tipología y génesis de los cancioneros, llega el turno de revisar la reordenación de contenidos; es decir, presta atención a aquellos cancioneros que presentan un orden actual de composiciones en el que las decisiones y los gustos de su copista-recopilador-antólogo han supuesto el criterio principal, aun cuando en la mayoría de los casos se desconozcan los principios por los que se guió. Para traer un poco de luz sobre tan tenebroso camino, el profesor Beltran escoge dos cancioneros, el llamado *Herberay des Essarts* (LB2),¹ conservado en la British Library, y su primo italiano, el *Cancionero de Módena* de la Biblioteca Estense (ME1). Sobre ellos realiza un pormenorizado análisis codicológico, previo y necesario paso para la resolución de muchos de los problemas que afectan a la génesis cancioneril, y después se indica la diferente esencia de los mismos. En efecto, si en LB2 tenemos “un ejemplar de taller, obra de un copista profesional que trabaja con corrección y cuidado” (p. 14), en ME1 hallamos a su vez un códice cuyo análisis paleográfico revela “las diferencias en el entorno cultural en que cada uno nació” (p. 20).

¹ Como es preceptivo, sigo el sistema ideado por Brian Dutton para referirme a composiciones y cancioneros.

En su camino hacia el escrutinio de la génesis de LB2, Vicenç Beltran tampoco duda en acotar con extrema pulcritud el entorno histórico en el que aquel se gestó, certificando no solo su procedencia de la corte de los Trastámara navarros y su posterior paso a Francia hasta su llegada a las manos del bibliófilo Turner (p. 17), sino también que el cancionero de origen italiano ya aparece en el inventario de bienes de la bien conocida Lucrecia Borja (así, mucho mejor con el apellido original, tal como acertadamente reivindica el autor del artículo) en el año 1501 (p. 17). En nuestra opinión, este intenso análisis realizado por Beltran sobre los entornos históricos y culturales en que ambas colectáneas fueron compuestas es un gran acierto, puesto que ayuda sobremanera a la comprensión de los fenómenos puramente ecdóticos que se van a desarrollar posteriormente. Además, el reto de dar respuesta a la complicada cuestión de en qué momento ambos cancioneros, basados en una fuente común, tomaron caminos distintos, es sobradamente respondida certificando que, como ya intuyera Aubrun,² pudo ser la boda celebrada en 1466 entre María de Navarra y el marqués Guillermo de Monteferrato la causante de tal trasvase de poesía cortesana entre España e Italia. La hipótesis parece ciertamente razonable si se le suma el devenir de las relaciones entre Navarra y Castilla (analizado en las pp. 29-30) y también el gusto de Lucrecia Borja por la poesía amorosa en su lengua materna (pp. 20-21).

Por supuesto, la comparación entre los poemas que son comunes a ME1 y LB2 es el eje sobre el que se asienta el ensayo (pp. 23-29), al tiempo que se presenta el que va a ser tercer ingrediente de la ecuación comparativa: el *Cancionero de Palacio* (SA7) y tal vez uno de los cancioneros de más difícil aproximación en todos los aspectos. Manejando con inigualable pericia coordenadas codicológicas, históricas y culturales, Beltran llega a tres conclusiones principales en la comparación de los tres cancioneros basados en materiales comunes:

- a) Existió un primer arquetipo navarro-aragonés al que SA7 y una parte de LB2 son más fieles que otros cancioneros. Ese primer arquetipo tuvo que ser recopilado entre 1439 y 1445 (pp. 38-40).
- b) A partir de este año, la aparición de nuevo material relativo al poeta Juan de Mena provocó una reordenación de materiales en un segundo arquetipo (cuyo recopilador posiblemente tuvo a la vista un testimonio cercano al *Cancionero general*), en el que se basa predominantemente ME1 (pp. 40-45).

² En su *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Feret, Bordeaux, 1951.

c) Es posible que ambos arquetipos, *primero* y *segundo*, hubieran convivido algún tiempo en la corte navarro-aragonesa. ME1 se copió sobre el segundo arquetipo, una vez que este fue llevado a Italia, y además se realizó una reordenación de autores más coherente con la época de su escritura, en los primeros años del siglo XVI (pp 49-50).

Como acaba indicando el profesor Beltran, es la inmersión en “el taller de los copistas” lo que permite “captar aspectos interesantes de los métodos que siguieron esta reorganización; unos procedimientos interesantísimos, pues debieron reproducirse periódicamente, a lo largo del Medioevo” (p. 51). Con semejantes trabajos de disección casi quirúrgica de los materiales cancioneriles, que es la línea propuesta por el autor del artículo, es seguro que el estudio de los cancioneros se enriquecerá notablemente hasta llegar a una mayor comprensión de cómo se organizaron los poemas y los libros que los contienen.

El segundo trabajo del volumen corresponde en exclusiva a uno de los cancioneros antes mencionado, el salmantino SA7. En él, su autora, Cleofé Tato, agavilla un amplísimo abanico de evidencias que sostienen fiable y rotundamente su tesis: que “el *Cancionero de Palacio* contiene huellas inequívocas de un cancionero individual de Pedro de Santa Fe” (p. 64). Tras el preciso análisis codicológico del manuscrito, tan extenso hasta donde es posible hacerlo (ya que la tan temida por los bibliotecarios desencuadernación sería la única forma de poner fin al laberíntico misterio de folios transpuestos), la profesora Tato, máxima experta en la poesía de Santa Fe, va poco a poco atando los cabos, desde la presencia de composiciones repetidas (pp. 65-66), autores únicos en SA7, algunos de tremenda significación como el Duque de Arjona, don Fadrique (pp. 68-70), o la importancia que elementos codicológicos contextuales como las rúbricas, títulos de poemas, o iniciales con tinta de color, poseen como evidencias para demostrar su tesis (pp. 71-73). Así, por ejemplo, nos encontramos con “rúbricas [que] contienen marcas gramaticales de primera persona, rasgo que, en este caso, de modo inequívoco apunta al autor como responsable” (p. 75).

Ahora bien, no fue, en ningún caso, Pedro de Santa Fe el recopilador de SA7 (pp. 79-80), pero quienquiera que fuese agrupó otros textos de autores diversos, y de diversa procedencia, a ese cancionero individual del trovador aragonés, sobre todo los textos “que se copian a partir del folio 161 [que] ofrecen todos, sin excepción, unas rúbricas sencillas y faltas de explicaciones, semejantes, por tanto, al resto de las del cancionero” (p. 83). El trabajo de Cleofé Tato, que incluye al final (pp. 88-89) un apéndice con las obras de Santa Fe ordenado según la distribución que ofrece SA7 (pero que consigna también la presencia en otros cancioneros), está escrito con tanta claridad de argumentos como pulcritud documental y éxito en el plantea-

miento teórico. A través de sus páginas se accede a una de las explicaciones más razonables de génesis cancioneril escrita en los últimos tiempos, por lo que habrá que contar con ella en cualquier tipo de aproximación a SA7 que se realice en el futuro.

El tercer lugar del volumen está reservado a Manuel Moreno, a quien (con un permiso que seguramente el veterano Albert Rennert nos concedería) podemos considerar como el máximo especialista en un cancionero de no menor complejidad que algunos ya vistos, conservado asimismo en la British Library: LB1. Lo que el autor pretende es realizar tres calas en el manuscrito utilizando para ello la variante, método de trabajo que al principio presenta como un procedimiento si se quiere burdo y simple, pero que, a través de sus líneas, va a cobrar una tremenda consideración: precisamente a partir de la variante intenta esbozar una teoría razonable sobre la génesis del citado cancionero.

La primera de ellas se establece sobre el poema “Caminando en las honduras” (ID 0662), tal vez el más importante de los *infiernos de enamorados* típicos de la poesía cancioneril castellana del siglo XV. La dificultad del poema de Garci Sánchez estriba en acceder al que fuera texto original, ya que la última copla convierte al *infierno* en un “poema abierto, sensible a cualquier cambio, dado que en la última estrofa se nos invita a ello” (p. 95); esto es, a continuar añadiendo nombres de caballeros a la galería de apenados por el amor de su dama. Acierta Moreno al plantear una idea que es causante de no pocos problemas: “una vez que el poema sale de la mano del autor ya no es de su propiedad” (ibíd.) Los muchos lamentos que sobre esta cuestión se realizaron en la época (verbigracia, la amarga queja de Juan del Encina en el prólogo a su cancionero particular de 1496, o el famoso consejo de rayar la falsa autoría en el prólogo de Castillo a la *editio princeps* del *Cancionero general*), pueden verse correspondidos en cierto sentido con la ingrata tarea del moderno editor en busca de ese texto primigenio que, sin duda, existió, pero que las más de las veces se acaba escapando de las manos. Acotando la cala de la variante de este poema, Moreno está en condiciones de demostrar que la acción del recopilador de LB1 se ajusta sin duda alguna a esa “poética subyacente” en la ordenación de los materiales cancioneriles, en la línea de lo enunciado por Joaquín González Cuenca en su pionero trabajo de 1978 sobre cancioneros cuatrocentistas y que, de alguna forma, es una idea que resulta vivificada por casi todo el contenido de este volumen.³

³ “Cancioneros manuscritos del Pre-renacimiento”, *Revista de Literatura*, 40 (1978), pp. 177-215.

Moreno todavía realiza dos calas más de similar intención con otras dos obras del poeta sevillano: las *Liciones de Job* y su presencia en tres cancioneros más (las dos primeras ediciones del *General* y MN14, el cancionero del comerciante coruñés editado por Carmen Parrilla), y la complicada “El día infelix noturno”, de eminente raigambre clásica, que en LB1 aparece acompañada de una glosa didáctica y explicativa que le sirve a Moreno para volver a postular la existencia de una relación directa entre Juan del Encina y el cancionero londinense, tal vez como compilador de parte de sus materiales. La veterana hipótesis sigue siendo, indudablemente, atractivísima y muy sugerente por las sospechas indicadas por Moreno, pero sería necesario un mayor vigor documental para clarificar esta relación. En cualquier caso, el autor de este artículo lleva a cabo en sus páginas un trabajo de generosa riqueza y de gran pulcritud analítica, advirtiendo con claridad y acierto que, a la hora de editar cancioneros, hay que extremar la precaución con el uso de “fórmulas como *incompleto, error del copista, descuido...*, etc.”, pues, en su opinión, “pudieran enterrar una intencionalidad dinamizadora de la poesía cancioneril” (p. 95).

La guinda final del volumen corresponde a Josep Lluís Martos, gran conocedor de la poesía del valenciano Roís de Corella, que se propone analizar repasando los tres cancioneros catalanes más representativos de la obra de aquel: el *Còdex de Cambridge*, el *Cançoner de Maians* y el *Jardinet d'orats*. Además de plantear diferentes problemas referentes a la relación de *cansó* y *cançó*, o de bosquejar incluso (en la línea de lo postulado por Dorothy Severin) la reformulación de lo que entendemos por *cancionero*, el autor realiza un prístino análisis codicológico de los manuscritos en cuestión, incluyendo, como hicieran Beltran y Tato, detalles precisos relativos a filigranas y otros pormenores de contexto. La base fundamental sobre la que Martos vertebra su análisis es una teoría de “dos ideas de cancionero, los dos conceptos que este término agrupa: el volumen desde una perspectiva pragmática y el conjunto de obras desde una perspectiva literaria” (p. 119). Así, el autor va dando cumplida cuenta de las diferencias de concepción de los diferentes códices, unos más centrados en áreas temáticas, otros más pendientes de la individualidad del autor, es decir, tal vez las dos magnas líneas de adscripción en cuanto a la génesis de cancioneros.

Martos concluye con una idea que él aplica a su campo principal de acción, los *cançoners* catalanes del Medievo, pero que a su vez bien pudiera ser tomada como conclusión general de todo el conjunto contenido en este libro: “El análisis comparativo de cancioneros y códices en general es la única manera de que se avance en el estudio de la confección externa e interna de estos, en su concepción y conformación a lo largo del tiempo” (p. 138). Desde luego, los trabajos recopilados en este volumen son buena

prueba de los muchos caminos que se abren a la investigación cancioneril siguiendo esta senda comparativa, de vital importancia para seguir profundizando en el conocimiento de la forma en que se gestaron los cancioneros poéticos medievales. Tanto los autores individuales como los editores de la obra deberían de estar de enhorabuena, pues cumplen sobradamente con su cometido científico, a la par que lo presentan de forma esmeradamente amena, para que cualquier lector mínimamente cualificado pueda disfrutar de la lectura de sus andanzas en pos de ese oscuro objeto del deseo llamado *génesis de los cancioneros*. Así pues, supone esta obra un punto de inflexión en el estudio de la formación de los materiales de la poesía cancioneril, que, sin duda, se convertirá en referencia obligada para todos los interesados en este apartado de la investigación literaria y filológica.

Óscar Perea Rodríguez
University of Arkansas