

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LA POESÍA DE CARTAGENA

Ana Rodado Ruiz
Universidad de Castilla-La Mancha

Pedro de Cartagena es uno de los poetas más representativos de la producción lírica que recogen los cancioneros de fines del siglo xv y principios del xvi. Nació en Valladolid el día 7 de marzo de 1456, y murió treinta años más tarde, el 22 de mayo de 1486, defendiendo a los Reyes Católicos en la batalla de Loja contra los moros.

Su obra poética –notable en cantidad y calidad–, no ha merecido hasta ahora la atención de la crítica. El *corpus* completo consta de ochenta y ocho composiciones recogidas en veintitrés cancioneros, de los cuales, ocho son manuscritos y quince impresos. De entre todos ellos, es el *Cancionero General* de 1511 (11CG)¹ el que ofrece un número de poemas considerablemente mayor que los restantes, y el que debe servir de base para toda edición crítica de los textos que recoge.

Tras el *Cancionero General* sobresalen en importancia y en número de obras dos cancioneros manuscritos: el Cancionero del British Museum (LB1) y el manuscrito 2763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (SA10b).

Estas tres recopilaciones poéticas contienen, en conjunto, la totalidad de las obras atribuibles a Cartagena, y constituyen las fuentes fundamentales para plantear la edición de su poemario. Junto a ellas transmiten sus textos una veintena de cancioneros además de varios pliegos sueltos, cuyos testimonios resultan valiosos no sólo para enmendar, en ocasiones, evidentes errores de lectura, sino también para avanzar en el conocimiento de las complejas relaciones entre las colecciones poéticas de fines de la Edad Media.

¹ En lo sucesivo usaremos el sistema de siglas para la designación de fuentes y los números de identificación de poemas empleados por Brian Dutton, *et al.*, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, y Dutton, B., *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols., Col. Biblioteca Española del Siglo XV.

Si atendemos a la cantidad de poemas conservados, su número, más que aceptable, evidencia el protagonismo que debió de gozar Cartagena en su época: en primer lugar, se trata del poeta mejor representado en el *Cancionero General* de 1511 con un total de cincuenta y cuatro composiciones²; además, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de sus compañeros de antología, sus obras no menguan en las sucesivas ediciones del *Cancionero General*³; bien al contrario, la edición de 1514 añade una pregunta (ID6872) y unas coplas burlescas (ID3547), y únicamente estas coplas son las que dejan de editarse en la última edición del *Cancionero* (Amberes, 1573) al desaparecer las obras de burlas. En segundo lugar, también se halla entre los más representados en LB1 (32 composiciones) siendo superado tan sólo por Tapia (35) y Garcí Sánchez de Badajoz (44) (Alvar, 1991: 477)⁴; y en tercer y último lugar no sólo ocupa un lugar destacado en los distintos florilegios que derivan del *Cancionero General*, sino también en impresos y manuscritos de variada factura y pretensión, como son, por ejemplo, la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* de Juan del Encina (19JP), que contiene tres composiciones (ID0897, ID6211 M 4930, ID1831), o—sorprendentemente—un manuscrito milanés de la Biblioteca Ambrosiana (MI1) en el que figuran cuatro poemas de Cartagena copiados por Pietro Bembo en Italia hacia 1503 (ID0904 M 2025 y 2026, ID0912, ID0913, ID0682).

Finalmente, no hay que olvidar que Cartagena murió con apenas treinta años, razón por la cual su etapa fértil para la literatura queda reducida a algo más de un par de lustros, aproximadamente entre los años de 1474 y 1486, fecha de su muerte. Es evidente que su viveza de ingenio y su probada habilidad poética necesitaron poco tiempo de ejercicio para adquirir la fama y el prestigio literario que se deducen de los datos que acabamos de exponer.

Ocho cancioneros manuscritos transmiten una parte considerable de la obra de Cartagena. Los más importantes son los ya citados LB1 y SA10b que además conservan un buen número de *unica*. Las seis recopilaciones restantes ofrecen pocos poemas, lecturas de inferior calidad y nunca versiones únicas. Se trata de los siguientes cancioneros: un manuscrito milanés de la Biblioteca Ambrosiana copiado por Pietro Bembo en el siglo XVI (MI1), el *Cancionero de Pedro del Pozo*, manuscrito de 1547 de la biblioteca de D. Antonio Rodríguez Moñino, el manuscrito 3777 de la Biblioteca Nacional de Madrid (MN14), el *Cancionero de Évora* (EP1), el *Cancionero de Oxford* (All Souls College [189], OA1) y, finalmente, una de las adiciones de un cancionero musical de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (ms. 1355, MP4f).

La limitación de espacio nos impide el análisis pormenorizado de las fuentes y de las variantes textuales, así que nos ceñiremos a las secciones comunes de las fuentes fundamentales, esto es, LB1 y SA10b, como fuentes manuscritas, y su cotejo con la tradición representada por el *Cancionero General*.

² Le sigue, en número de poemas, Tapia con cincuenta y tres. El catálogo de composiciones de ambos puede verse en la obra de Dutton (1991, vol. VII).

³ En lo sucesivo usaremos la sigla CG*.* para referirnos al conjunto de la nueve ediciones del *Cancionero General*, y CG* para excluir la primera.

⁴ Tras estudiar detalladamente el manuscrito, Alvar atribuye 24 poemas a Cartagena aunque no especifica cuáles; según nuestros cálculos ése es el número de composiciones que también figuran en CG*.*. También proceden del estudio de Alvar los datos acerca de Tapia y Garcí Sánchez de Badajoz.

El *Cancionero del British Museum* (Ms. Add. 10431 de la British Library, LB1) contiene 32 poemas de Cartagena; 24 también constan en 11CG, y en las sucesivas ediciones del *Cancionero General*, 3 de los cuales los transmite además el manuscrito 2763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (SA10b).

El salmantino es un volumen de 163 folios que contiene dos cancioneros, uno de fines del siglo xv y otro de principios del xvi; el segundo (SA10b) recoge las obras de Cartagena, un total de 31 composiciones, con un elevado número de *unica* (24). Figuran en este cancionero 18 poemas en versión única sin rúbrica, similares en tono y factura a la obra de Cartagena que, por haber sido copiados entre sus composiciones sin que ninguna otra de autor ajeno se interponga, creemos –con el profesor Dutton (1990-91: VII,346)– que deben ser adjudicados a nuestro poeta. Además de éstas, otras 5 composiciones de Cartagena constan únicamente en SA10b, y una más tan sólo aquí y en el *Cancionero de Pedro del Pozo* (CPP). Al margen de los *unica*, SA10b contiene 7 composiciones que figuran también en 11CG, y ambos cancioneros coinciden en 3 de ellas con LB1.

En cuanto a la tradición impresa, son dieciocho los testimonios que recogen, parcialmente aunque de forma mayoritaria, la obra de Pedro de Cartagena. Se trata de las nueve ediciones del *Cancionero General*, sus derivaciones (13*FC, 19OB, *Espejo de enamorados*, *Segunda Parte del Cancionero General*), una imitación (16RE), una égloga de Juan del Encina (19JP), y tres pliegos sueltos.

El *Cancionero General* es la fuente fundamental con 54 composiciones en la edición de 1511 y 56 a partir de 1514, número que se mantiene hasta 1573 cuando se pierde un poema burlesco. Son 22 las composiciones que nos han llegado, únicamente, a través de la primera edición del *Cancionero General*, cifra que se convierte en 24 en las sucesivas. Nuestro texto base será, en estos casos, 11CG, previa colación con las ediciones posteriores, especialmente las de 1514 y 1535, ya que errores evidentes de la primera edición quedan corregidos en la segunda, pero, a su vez, la segunda puede introducir errores, lo que confirma la necesidad del cotejo.

2.3. 11CG-LB1.

Un total de 21 poemas son transmitidos conjuntamente por 11CG y LB1, de los cuales 6 también constan en otras colecciones.

Algunos críticos han llamado recientemente la atención sobre la relación existente entre ambos cancioneros (Dutton, 1990: 89-90, 93-4; Alvar, 1991: 488-492 y 494-495), relación que ya había sido detectada por Rennert (1895) en su edición parcial de LB1. La colación de los poemas de Cartagena contenidos en dichas colecciones no permite deducir una relación directa entre ambas fuentes, lo que confirma las sospechas de los críticos citados.

El error separativo más importante se produce en el largo decir ID0903 («Si algun dios de amor avia») en el que dialogan Cartagena y Amor, que pierde 6 estrofas (vv. 316-369) en la versión que recoge LB1. Además de esta pérdida observamos frecuentes errores por omisión de versos (v. 188, v. 210) y de palabras (vv. 132, 144, 260, 271, 424, 496), y, con frecuencia aún mayor, errores por sustitución:

11CG

- 6 temedera y amorosa
13 de tal manera dezia
16 ascuchar lo que tenseño
29 dixe entre mi con temor
44 porquen su gloria sembeve
la pena *que* nos ha dado
57 *porque* contemplar aclara
83 de vuestra promessa cierta
112 y el *que* la tuya prendio
169 por mi mando se passo
204 venga de conocimiento
239 *que aunque* podeys y sescriva
costreñir la mas esquiva
281 alma mia donde quedas
298 y si amor nunca fue preso
398 *que* si alguna aca entre nos
414 sin mis contrarios cercada

LB1

- temedera y temerosa
desta manera dezia
escucha lo que tenseño
dixe entre mi con dolor
por quien su gloria se deve
la gloria *que* nos ha dado
por el *contenple* a la clara
de vuestra penosa çierta
y el *que* la tuya *perdio*
por mi *mandado* paso
venga del *consentimiento*
con que podeys y sescriva
constreñid la mas esquiva
alma mia dy *que* quieres
ese amor nunca fue preso
que sy alguna cosa entre nos
sin mis *costunbres* çercada

Con los apuntados no se agotan estos casos de error que son frecuentísimos en este diálogo (vv. 155, 167, 182, 284, 292, 375, 379, 400, 417, 425, 447, 484, 488, 497, 500, 503, 512, 528, etc), y que afectan incluso a la rúbrica (11CG: «otra obra suya en que introduce interlocutores el dios de amor y un enamorado»; LB1: «sueño suyo»), y a las designaciones de los interlocutores (11CG: «el dios de amor»/«amor» // «el auctor»; LB1: «amor» // «cartajena»). También encontramos errores por adición que pueden producir hipermetrías (v. 52), alteraciones en el orden de palabras (vv. 109, 372, etc) y errores por salto de igual a igual:

11CG

- 102 *porque* durmiendo sintiesses
lo *que* despierto escogiste
172 perdida la libertad
quedaste con mal reparo
y luego se mostro claro
contra ti tu voluntad

LB1

- porque* durmiendo sintieses
lo *que* durmiendo escogiste
perdida la libertad
quedaste con mal reparo
y luego se mostro claro
contra ti tu libertad

A la vista de lo expuesto resulta fácil la elección del texto que debe servir de base para la edición de este decir. Ahora bien, no siempre son correctas las lecturas de 11CG; a veces el impreso presenta errores que deben ser enmendados con la ayuda de LB1, como ocurre en los siguientes casos:

	11CG	LB1
223	y si desprecia y consiente en la escomunión presente muerta entredicha y sin calma	y si desprecia y consiente en la escomunión presente muera entredicha sin calma
271	en las dubdas <i>que</i> tu pones quen mi ay ni uno falta	en las dubdas <i>que</i> pones <i>que</i> en mi ay ni una falta
426	porque se añado fuego al fuego de tus passiones pero pues saberlo quieres no te turbes ni alteres	porque se <i>que</i> añado fuego al fuego de tus pasiones pero pues saberlo quieres no te turbes ni te alteres

El análisis del resto de las composiciones que comparten LB1 y 11CG confirma el comportamiento que venimos observando: el manuscrito presenta una serie de errores singulares motivados por omisiones y sustituciones que a veces alteran el sentido textual:

[ID0893]	11CG	LB1
5	y con este mal presente quando la tristeza dura haze muestras la figura de lo <i>que</i> la vida siente mas no consiente razon	Y con este mal presente quando la tristeza dura haze muestra la figura de lo <i>que</i> la vida siente mas no <i>consintio</i> razon
10	el dolor <i>que</i> tanto amarga si no descarga la carga de la pena el coraçon	el dolor <i>que</i> tanto amarga si no dar carga a la carga de la pena al coraçon

[ID0924 R 0923]

7	<i>que</i> nos da bien cierta prueba	<i>que</i> da bien entera prueba
---	--------------------------------------	----------------------------------

[ID0916 R 0915]

1	Qualquier prision y dolor <i>que</i> se sufra es justa cosa	qual prision y dolor <i>que</i> se sufra es justa cosa
---	--	---

[ID0928 R 0927]

6	sino <i>que</i> su presumpcion toco en el arbol vedado no suba el enamorado do no alcançan sus escalas	sino <i>que</i> su presuncion toco en el loor vedado no suba el enamorado no le alcançan sus escalas
---	---	---

[ID0911 M 2027]

1	Para yo poder bivir cinco cosas ha de aver [...]	para <i>que</i> pueda bivir çinco cosas e de aver [...]
5	La segunda es alegria y paciencia la tercera y con esto bien pudiera	la segunda es alegria y <i>esperança</i> la terçera y con estas bien pudiera

Incluso las rúbricas reflejan la divergencia de lecturas:

11CG (140^o):

Aqui comiençan las invenciones y letras de justadores / y tambien lo *que* Cartagena dixo a algunas dellas declarando su parescer / Saco el rey *nuestro* / señor una red de carçel y / dezia la letra //

LB1 (77^o):

Letras y çimeras *que* sacaron çiertos justadores en la qual / justa el rey *nuestro* señor justo y saco una rred de carçel que / dezia//

De lo expuesto hasta ahora se deduce la validez indudable de la tradición representada por 11CG como base de nuestra edición crítica.

Un caso curioso es el que se plantea en el poema «Es amor en quien sesfuerça» (ID0897) que figura en 11CG, LB1 y 19*JP. El texto más completo lo ofrecen LB1 y 19*JP (una estrofa más), la disposición correcta de las estrofas es la que transmiten 11CG y 19*JP, pero no podemos elegir 19*JP como texto base de nuestra edición porque hay razones para pensar que Encina podría haber contaminado su modelo. Veamos unos ejemplos:

LB1 1 Es amor en quien se esfuerça
su fuerça no resistida

11CG,19*JP Es amor donde sesfuerça
su aficion no resistida

LB1 11 daquestos tres materiales
11CG destos tres materiales
19*JP de solos tres materiales

LB1,19*JP 14 quitar *con* su poderio
libertad al alvedrio
y poder a la razon

11CG quitar con su poderio
el poder a la razon
la virtud al alvedrio

LB1	22	que asy ponçoña y fortuna no vale salva ninguna
11CG,19*JP		que a su ponçoña y fortuna
11CG	23	no vale salva ninguna
19*JP	23	no ay triaca ninguna
LB1	42	nos demuestra su bivar
19*JP		la halla nuestro bivar
LB1	47	y aunque mas veays su daño no podeys guardaros del
19*JP		que aunque conoscays su engaño no sabreys guardaros del

Sospechamos que la versión más cercana al arquetipo es la que ofrece 11CG; en primer lugar, por una razón de número: la tradición representada por 11CG sirve de base para la edición crítica de la totalidad de los poemas que transmite; en segundo lugar, por la frecuente coincidencia de lecturas con 19*JP frente a LB1, cuya tendencia a introducir errores ha quedado suficientemente demostrada en los análisis precedentes. Por esta razón creemos que la ordenación correcta del poema es la que aparece en 19*JP, es decir, la de 11CG más la estrofa final que este cancionero no recoge. Así pues, en LB1 la disposición correcta sería la siguiente: 1ª, 2ª, 4ª, 3ª, 5ª, 6ª.

Cuestión mucho más espinosa es la de la posible filiación de testimonios. Los errores separativos de mayor entidad se producen en LB1 que altera el orden de las estrofas 3ª y 4ª, y el de los versos 15-16 (ésta última alteración se produce también en 19*JP y el resultado, en nuestra opinión, es estilísticamente superior), además de presentar numerosos casos de sustitución y de introducir elementos claramente erróneos, como en los versos 22 y 47, por ejemplo.

Por otra parte, 19*JP presenta también errores separativos de menor importancia pero muy significativos, como la sustitución de términos de uso frecuente ('salva') por otros de aparición más restringida ('triacá'), o un mayor cuidado estilístico que se hace más evidente en algunos versos (vv. 11, 15-16, 41-48), y que podría indicar una posible intervención de Juan del Encina limando aquellas partes del texto que menos le gustan.

A la vista de lo expuesto existen varias posibilidades: o bien consideramos apócrifa la última estrofa y, en ese caso, Juan del Encina o cualquier otro poeta podría haberla añadido (insistimos en que, estilísticamente, es mejor la versión de 19*JP); o bien habría que pensar en la existencia de una segunda versión ampliada y tal vez corregida en algunas de sus lecturas por la pluma del mismo Cartagena. Nosotros nos inclinamos por la segunda posibilidad, razón por la cual hemos decidido que el texto base para nuestra edición debe ser LB1, aun a riesgo de mantener posibles lecturas no correctas (es decir, no originales); editar la versión de 11CG hubiera dado como resultado un texto incompleto, y editar la de 19*JP implicaría sin duda riesgos mayores. La única

licencia que nos hemos permitido ha sido la de reordenar las estrofas según la disposición de 11CG. Veamos qué ocurre con los grupos restantes.

2.4. 11CG-SA10b

Son siete los poemas de Cartagena que comparten 11CG y SA10b, cuatro de ellos en común con otras colecciones. Nos centraremos ahora en los tres que no figuran en ningún otro lugar [ID1811, ID1812, ID1813].

La colación de ambos testimonios arroja resultados parecidos a los vistos en el análisis anterior; SA10b presenta una serie de errores separativos que no permiten pensar en una relación directa entre este cancionero manuscrito y el *Cancionero General*. Nos servirá de ejemplo el poema ID1813:

11CG (86^r): Otras suyas al vis/conde de altamira seyendo compe/tidores en servicio
de vna da/ma yendo tan mal al uno como / al otro//

SA10b (148^v-149^r): cartagena a otro *que* // esta enamodo (*sic*) de su *amigall*

11CG	SA10b
una afeccion nos prendio	una prision nos prendio
5 nuestras grandes ocasiones	nuestras grandes ocasiones
son hechas duna ocasion	hechas son una ocasion
[...]	[...]
28 <i>que</i> la muerte <i>que</i> nos mata	<i>que</i> la gloria <i>que</i> nos mata
es tardarse nuestra muerte	es tardarse <i>nuestra</i> muerte
Porque tan alto combate	sin <i>que</i> partido se trate
aunque partido se tracte	en un tan alto combate
bien vedes vos no nos vale	-----
pues porquel mal nos yguale	porque mal nunca se yguale
rogad vos a dios cos mate	rogares a dios <i>que</i> os mate

Omisiones (v. 32), alteraciones de orden (vv. 30-31) y sustituciones, tanto en rúbricas como en texto, caracterizan la tradición manuscrita de SA10b. Para estos poemas la elección de un texto base apunta, una vez más, al *Cancionero General*.

2.5. 11CG-LB1-SA10b

Tres composiciones de Cartagena transmiten conjuntamente 11CG, LB1 y SA10b. Se trata de las famosas coplas en arte mayor de «La fuerza del fuego», su extensa glosa⁵, también en arte mayor⁶, y el poema en coplas («Esta que quereys saber»). SA10b

⁵ Los versos de introducción a la glosa (ID0890 I 0891) no constan en SA10b. Esta composición forma parte de las 21 que comparten LB1 y 11CG.

⁶ Existe otra glosa en octosílabos de esta composición que nos ha llegado únicamente a través de LB1.

sólo recoge la primera estrofa de las coplas que es, por otro lado, la única que se glosa, pues cada una de las estrofas de la glosa se inicia con un hemistiquio de la cabeza (es decir, cada verso se glosa en dos estrofas) hasta completarla. En 11CG estas coplas aparecen dos veces; la segunda, que precede a la glosa que compuso Francisco Hernández Coronel, introduce algunas variantes, pero ahora nos fijaremos únicamente en el primer testimonio.

Las rúbricas ya avisan de las divergencias de lecturas que encontraremos:

- 11CG: Otras coplas *que* hizo Carta/gena teniendolo el amor en el estrecho que / aqui dize//
 LB1: Comiençan las obras de Cartagena//
 SA10b: Coplas *que* hizo Cartagena a una / señora por quien el mucho penaba//

La colación de los tres testimonios apunta a 11CG como base para la edición crítica de estos textos, pues los manuscritos presentan numerosos errores del tipo de los que venimos observando en otros textos transmitidos por estas mismas fuentes: omisiones (en las que coinciden ambas fuentes con cierta frecuencia), alteraciones de orden y sustituciones:

[ID0889]

11CG	24	para este mi mal que no es escondido
LB1	24	para este mi mal pues no es escondido
SA10b	24	a mal ques <i>tan</i> claro escuro escondido

[ID0891 G 0889]

11CG	15	alumbra y conforma mi firme afecion
LB1	15	alunbra y conforma mi triste afeicion
11CG	25	que entramos la piden <i>aquesta</i> partida
SA10b	25	<i>que</i> entramos demandan <i>aquesta</i> partida
11CG	40	mata clemencia de quien me cativa abiva mi muerte y quiere <i>que</i> muera millares de muertes sin cuento padesco
LB1	40	mata clemencia de quien me fatiga
SA10b	41	abiva mi vida y quiere <i>que</i> muera
LB1-SA10b		<i>que</i> muertes millares sin cuento padesco
11CG	89	y pues <i>que</i> yo so quien su mal entiende
LB1	89	y pues <i>que</i> yo so quien su mal atiende
SA10b	89	y pues <i>que</i> yo so quien su mal ençiende
11CG	103	do nascen las causas de mi desventura
SA10b	103	dañasen los casos de mi desbentura

11CG	107	seyendo mi mal tan grande tamaño
LB1	107	siendo mi mal tan grave tamaño
SA10b	107	que fuerça mis fuerças tan grande tamaño
11CG	149	Assi me contesce podeys bien creer
LB1,SA	10b	asy me acaeçe aveys de creer

Gran parte de estas variantes pueden explicarse por tratarse de palabras de parecida entidad fónica y convenientes por el contexto (en algunos casos, el sentido textual prácticamente no se altera): *cativa/fatiga*, *contesce/acaeçe*, *entiende/ençiende*, etc. En LB1 no encontramos tachaduras, pero sí en SA10b cuyo copista parece dudar y corregir continuamente como si tuviera más de un texto delante, o como si él mismo *interpretara* (tal vez, modificara) su modelo.

Observemos un par de pasajes discutibles:

11CG	28	Mi muerte mi vida la piden sin dubda passiones tan crudas por ver en si moran y ella cruel por serme mas cruda me niega cegar mis ojos que lloran
LB1,SA10b		Mi muerte mi vida la pide sin duda
SA10b		pasiones tan bibas por ver en si moran
LB1,SA10b		ella cruel por serme mas cruda
LB1 31		niegan çegar mis ojos que lloran
SA10b 31		niega çierra mis ojos que lloran
11CG		Su fuerça que fuerça mi fuerça por fuerça me fuerça que fuerçe mi mal no diziendo dolor no consiente que calle mesfuerça
	131	
LB1 131		dolor no consiente callo me esfuerça
SA10b 131		dolor no consiente quexarle mesfuerça

En el primer caso la lección correcta la ofrece 11CG, ya que en la estrofa anterior se nos dice que tanto el cuerpo como el alma piden la muerte del amante (*que entramos la piden aquesta partida*, v. 25). En el segundo pasaje es evidente que la lectura de LB1 es errónea; la duda queda pues entre 11CG y SA10b (el manuscrito salmantino no suele ofrecer malas lecturas, ni desde el punto de vista del sentido, ni desde el punto de vista estilístico; ¿tal vez por cierta *manía* correctora del copista?): la lección de 11CG necesita dos pausas que enmarquen ‘*mesfuerça*’ (*dolor no consiente que calle, m’esfuerça, [...]*), mientras que el manuscrito gracias a una elipsis (‘dolor no consiente no decir’) mantiene mejor el equilibrio rítmico (*dolor no consiente, quexarle m’esfuerça*).

Se producen más omisiones de verso en SA10b (ID0891, vv. 124,133) que en LB1, pero se mantienen parejos en errores por sustitución, si bien las lecturas del salmantino son, por lo general, más innovadoras y, en muchos casos, sorprendentes (v. s. ID0891,

v. 107). Por lo demás, en ocasiones, las variantes de los manuscritos son necesarias para enmendar errores de 11CG (ID0891, vv. 107, 129, 131, 150, 162, etc).

3. Conclusiones

Resulta descorazonador llegar al punto final del análisis sin poder plantear una propuesta de filiación consistente. Lo impide nuestro desconocimiento acerca de la formación de los cancioneros, del sistema de migración de poemas de unas colecciones a otras, incluso del grado de cuidado o descuido que podemos esperar de los poetas respecto a la propia obra o la ajena. El sistema de formación de colecciones debió de ser parecido al que conocemos para la lírica trovadoresca (Beltrán, 1992:181-183): en un principio, unas hojas sueltas servirían para copiar unos cuantos poemas de un autor; más tarde, se unirían a otras para formar un pequeño cancionero individual o colectivo; éste podría integrarse posteriormente en un cancionero colectivo de mayores proporciones y pretensiones, o bien podría ser revisado, corregido y limado por los poetas más cuidadosos —o con más medios— con el fin de ofrecer su obra limpia de errores y contaminaciones. En cualquier caso, hay que tener presente dos circunstancias que condicionan decisivamente el proceso de transmisión y el estado textual de la obra de los poetas cancioneriles: la casi seguridad de que estos poetas pudieron trabajar con borradores que, en muchos casos, se difundirían dando lugar a diferentes versiones, es decir, a versiones con variantes de autor⁷, y la posibilidad de la existencia de versiones corregidas por otros poetas (cf. Pérez Priego, 1986). Así las cosas, procederemos al recuento de datos y a la exposición de los resultados:

1. La poesía de Cartagena se nos ha transmitido en tres grupos o conjuntos de poemas relativamente amplios: 56 en CG*,*, 32 en LB1 y 31 en SA10b. Los cancioneros restantes recogen un número variable de poemas, muy reducido si lo comparamos con las fuentes fundamentales, y nunca versiones únicas. De esto se deduce que el prestigio de Cartagena se prolonga hasta bien entrado el siglo XVI, pues los compiladores de estos cancioneros no dudan en ofrecer una amplia muestra de su obra.

2. La fuente que más se aproxima al arquetipo es, sin duda, 11CG. Este cancionero contiene el corpus más amplio y las versiones más limpias de errores, razones que nos llevan a sospechar que Hernando del Castillo podría haber usado como fuente un posible cancionero personal de Cartagena, al cumplir este autor todos los requisitos exigibles para poder plantear tal hipótesis: dueño de una gran fortuna por herencia y por matrimonio (casó con Guiomar Niño, hija de D. Pero Niño); miembro de una familia repleta de intelectuales (es pariente de los obispos D. Pablo de Santa María y D. Alonso de Cartagena, sobrino de Teresa de Cartagena y primo de Fray Iñigo de Mendoza); caballero bien relacionado con la aristocracia por matrimonio y por servicios, pues hay datos para pensar que pudo pertenecer a la casa del Almirante de Castilla; y poeta

⁷ Se han documentado casos de doble redacción y variantes de autor en la poesía del Marqués de Santillana, como recuerda Beltrán (1992:168) que remite a la bibliografía pertinente.

orgullosa de su talento y bien considerado en los círculos literarios. Todo lo dicho respalda la posibilidad de que Cartagena, a pesar de su temprana muerte, pudiera haber ordenado una colección personal de sus poemas, pues no le faltaban medios ni vocación. Por otro lado, resulta extraño que Castillo, tomando de aquí y de allá, llegara a reunir un corpus de al menos 54 poemas (que son los que aparecen en la edición de 1511).

Este cancionero personal pudo contener más poemas de los que se seleccionan en 11CG (quizás los dos que se añaden en 14CG) y, tal vez, pudo estar en la base de LB1, ya que este manuscrito coincide con 11CG en 24 poemas, entre ellos textos fundamentales de Cartagena como el largo diálogo entre el poeta y el dios de Amor (ID0903), las coplas de «La fuerza del fuego» con sus glosas (ID0889, ID0891), o las coplas en que comenta algunas invenciones (ID0916 ss.); en éstas últimas, el orden es exacto en ambas colecciones. Pero no sabemos mucho sobre el método de trabajo de Castillo (salvo lo que él cuenta en el prólogo a 11CG), ni sobre su rigor, ni sobre el tratamiento que recibieron los materiales que usó (cf. Whetnall, 1995); además, al distribuir la colección en secciones es mucho más difícil identificar grupos. Así, es posible que las coplas sobre la primera serie de invenciones figuraran en el cancionero de Cartagena, quizás con la rúbrica de LB1, y que Castillo las usara para abrir su sección de invenciones y letras de justadores modificando ligeramente la rúbrica. Lo más lógico es pensar que debía de practicar una selección de la obra de los distintos autores (si fuera cierta nuestra hipótesis, habría dejado fuera algunos poemas que LB1 sí recogió; por ejemplo, deja fuera la glosa en octosílabos de las coplas de «La fuerza del fuego» (ID0908) que sólo constan en LB1, porque ya ha incluido otras glosas a las mismas coplas, éstas en arte mayor).

Es muy posible también que Castillo consiguiera reunir varias versiones de un mismo poema que le habrían llegado a través de distintas fuentes, y que seleccionara la que le pareciera *original* (él mismo se disculpa en su prólogo por no haber podido conseguir todas las obras «de los verdaderos originales o de cierta relación de los autores que las hicieron») o más autorizada; es decir, el colector podría haber practicado una cierta labor de crítica textual con algunos de sus materiales, lo que invalida cualquier conclusión sobre la genealogía de las colecciones a partir de lo que consideramos primeras y segundas versiones. Así por ejemplo, el poema «Es amor en quien se esfuerça» (ID0897) contiene una estrofa más en LB1 y 19*JP, divergencia que puede explicarse como un error de 11CG que olvida incluir la estrofa final, o como la consecuencia de la existencia de dos versiones; y de nuevo tenemos dos posibilidades: que Castillo sólo conociera la versión que incluye o que dispusiera de ambas y seleccionara la que consideró más autorizada. Es decir, la falta de datos resulta desesperante y nos impide salir del terreno de las hipótesis.

3. SA10b transmite 31 poemas de Cartagena, 24 de los cuales son versiones únicas. ¿Cómo explicar la existencia de 24 textos que sólo transmite este cancionero, completamente al margen del amplio corpus que nos llega a través del *Cancionero General* y de LB1?

Debemos suponer que la fama y el prestigio de Cartagena debieron de favorecer la circulación de copias manuscritas de sus poemas. La mala calidad de la copia, al menos en los textos de Cartagena, permite pensar que el modelo de SA10b pudo ser un borrador

que contenía primeras versiones y que le transmite sus descuidos y errores; por ejemplo, existen dos versiones de la canción «Voluntad no trabajajs» [ID1831], y la que podría ser la primera versión (con la repetición de los mismos versos de la cabeza, no sólo de las rimas, en la vuelta) es la que recoge SA10b, frente a la versión más elaborada de 11CG, 19*JP y 16RE. Pero, por otro lado, la inclusión de la glosa a las coplas de «La fuerza del fuego» (ID0891) precedida únicamente de la copla que se glosa (recordemos que son tres coplas las que aparecen en 11CG y LB1 pero sólo se glosa la primera) hace suponer en el copista una atención y un cuidado que no compagina bien con los abundantes errores que presentan las versiones únicas. Las numerosas correcciones, tachaduras y añadidos al margen y en alto que presenta el manuscrito confirman la voluntad de eficiencia del copista, aunque, desde luego, no constituyen la garantía que deseáramos sobre la fidelidad a la fuente. La hipótesis más probable es que el copista no entendió bien su modelo y solucionó con conjeturas los pasajes oscuros, lo que explica los abundantes errores y las divergencias de lecturas. En cualquier caso no nos parece probable una relación directa entre SA10b y 11CG, ni entre SA10b y LB1.

En resumen, consideramos que 11CG es el testimonio que más se acerca al arquetipo y, en consecuencia, debe servir de base para la edición de los poemas que transmite; para los restantes habrá que acudir necesariamente a los manuscritos, LB1 y SA10b, con una sola excepción, la del villancico «No ay plazer en esta vida» (ID0895, LB1, 13*DS, MP4f) para cuya edición nos basamos en la versión que transmite un pliego suelto (13*DS), por ser mucho más extensa.

En segundo lugar, creemos posible que 11CG y LB1 puedan pertenecer a la misma rama en la transmisión de los textos que recogen, al menos en la sección común. Desde luego puede ser posible que LB1 proceda de 11CG, de 14CG y de algunos textos dispersos, como afirma el profesor Alvar (1991, 495), pero nos parece más probable que partan de fuentes comunes, lo que explicaría también las coincidencias y, al no existir una relación directa, las diferencias de atribución y las divergencias textuales. Además, la posibilidad de que LB1 fuera una antología reunida o encargada por Juan del Encina, conocedor sin duda del *Cancionero General*, podría arrojar luz sobre algunas cuestiones relativas a los diferentes criterios selectivos de 11CG y LB1.

En tercer lugar consideramos que no existe relación entre SA10b y la tradición de 11CG y de LB1, y que es posible que este manuscrito transmita primeras versiones de algunos poemas.

Finalmente, las versiones contenidas en 19*JP pueden relacionarse con 11CG y, en un caso concreto (ID0897), con LB1. Del estudio de los poemas que recoge y de sus relaciones con 11CG, LB1, SA10b y 16RE (a partir de los textos comunes), deducimos la posibilidad de que el propio Encina contamine introduciendo variantes, al retocar y modificar los textos que selecciona.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C., (1991), «LBI y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique Romane Médiévale: la Tradition des Chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, pp. 469-500.
- BELTRAN, V., (1992), «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en *Historias y Ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia, pp. 167-188.
- DUTTON, B., et al., (1982), *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- , (1990), «El desarrollo del *Cancionero General* de 1511», *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid, Porrúa Turanzas, T. I, 81-96.
- , (1990-91), *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., (1986), «La transmisión textual de unas coplas de Juan de Mena (*Si gentíos universos*)», *Epos*, II, pp. 351-6).
- RENNERT, H. A., (1895), «Der Spanische Cancionero des Brit. Museums (Ms. add. 10431). Mit Einleitung und Anmerkungen zum erstenmal herausgegeben», *Romanische Forschungen*, X, pp. 1-176.
- WHETNALL, J., (1995), «El *Cancionero General* de 1511: Textos únicos y textos omitidos», en *Medieval y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Granada, Universidad, pp. 505-515.