

I. INTRODUCCIÓN

I. I. HISTORIA DEL TEXTO. EL MANUSCRITO PN1

El manuscrito Esp. 37 de la Biblioteca Nacional de Francia —PN1 en la nomenclatura de Dutton, C₃XV— es un códice lujoso, si bien este cuidado formal no se corresponde con la mediocre calidad textual, pues contiene un texto plagado de deturpaciones, la mayor parte fruto de la poca pericia de los copistas y también de la oscuridad semántica de algunos textos, que propician la *lectio faciliior*. Charles B. Faulhaber y Óscar Perea Rodríguez afirman que pudiera haber sido un ejemplar preparado para Enrique IV, o para otro integrante de la casa real, o incluso para algún miembro perteneciente a la alta nobleza.¹ Entre estos últimos, el candidato más lógico a ser el receptor del códice sería Gonzalo de Beteta, oficial cortesano de Enrique IV y de los Reyes Católicos y embajador de estos ante la Santa Sede, cuyo nieto, Jorge de Beteta y Cárdenas, donó PN1 en 1576 a Felipe II para que reposara en la biblioteca de El Escorial.

Azáceta consideró PN1 códice facticio para explicar los textos añadidos que no pudieron formar parte del original por razón de fechas, como los *Proverbios* del Marqués de Santillana, de 1437, y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (de entre 1477 y 1479). Sin embargo, todo el papel es de la misma época, la década de los sesenta del siglo xv, como demuestran sus filigranas: el grifón, predominante, y el carro de dos ruedas (Briquet 7466 y 3540). La datación del papel y la baja calidad textual bastan para excluir toda posibilidad de que PN1 fuera el original entregado por Baena a Juan II.

I. I. I. FOLIACIÓN

La foliación de PN1 es en arábigos, del siglo xv. Hay varios embrollos en la foliación del manuscrito, que proceden de deficientes descripciones de los siglos xviii y xix, agravadas en el xx por descripciones codicológicas realizadas sobre facsímiles.

¹ Este apartado consiste, con el generoso permiso de sus autores, en una síntesis de los estudios del códice PN1 y su historia realizados por Faulhaber y Perea Rodríguez [2015] y [2018]. Hemos tenido también a la vista la descripción de BETA Manid 1632, de libre acceso en la red a través del Proyecto PhiloBiblon: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>. En ocasiones, dadas su precisión y concisión modélicas, transcribimos literalmente párrafos enteros. La lectura de ambos estudios es indispensable para quien quiera aproximarse al estudio del *Cancionero de Baena*.

miles y no sobre el original (ahora mismo de consulta restringida). La foliación actual de PN1 es la siguiente:

4 (guardas) + 198 (1-5 + 8-36 + 38-43 + 45-131 + 133-143 + 145-167 + 169-205) + 2 (guardas)

I. I. 2. LETRA, COPISTAS Y MEDIDAS DEL MANUSCRITO

PN1 está escrito con tinta negra en letra gótica redonda libraria formada. Hay varias manos, pero muy semejantes; sigue pendiente un estudio minucioso que las distinga clara y definitivamente. Las últimas propuestas son las de Tittmann [1968], que habla de «letra cortesana», y Blecua [1974-1979]:

Tittmann [1968:192n]:

Mano 1: ff. 1-84 y 157-180.

De varios diferentes copistas: ff. 85-131.

Mano 2: ff. 133-156.

Mano 3: ff. 181-192.

Mano del corrector: f. 123r-123v.

Blecua [1974-1979:244]:

Mano A: ff. 1r-96v y ff. 133r-18ra 1-2.

Mano B: ff. 97r-122v.

Mano C (mano del corrector): f. 123r-123v.

Mano D: 124r-132v (*sic*; léase 131v).

Mano E: 181ra 3-192v.

Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (en adelante, DGC:338n, 724n) identifican la mano de los *Proverbios* de Santillana (ff. 193r-202v) con la mano E de Blecua, mientras que el texto de las añadidas *Coplas* manriqueñas corresponde a una letra cortesana bastante descuidada (ff. 203r-205v), que no puede ser la C de Blecua, como proponían los mismos.

Los epígrafes fueron escritos con tinta roja. Los títulos al principio de las obras de algunos poetas están en letra gótica *fracta* formada (*textualis formata*) de un módulo mayor, con las letras bajas dispuestas a una altura de 8 mm. Estos títulos se distribuyen sobre dos columnas, normalmente con un espacio entre ellas, para lo cual los escribanos prepararon una pauta especial por encima de la caja.

PN1 es códice de folio mayor o «de marca mayor». La encuadernación actual, decimonónica, mide 416 × 282 mm y la hoja, 404 × 275 mm (f. 1).² Casi todos los cancioneros del siglo xv son infolios o, en términos de la época, «de pliego entero», es decir, de alrededor de 300 mm de altura; por tanto, se trata de unas dimensiones insólitas para un cancionero y es, con mucho, el códice mayor de todos.

Las dimensiones de caja, columna e intercolumnio son las siguientes, con medidas tomadas en los folios 1v, 9v, 97r, 123r, 183r y 198r:

Mano A (Blecua) / Mano 1 (Tittmann)	caja	288 × 187 mm (1r)
	línea	7 mm (1r)
	caja	294 × 181 mm (1v)
	col.	294 × 80 mm (1va)
	intercol.	294 × 20 mm (1v)
	caja	293 × 180 mm (9v)
	col.	293 × 79 mm (9va)
	intercol.	293 × 20 mm (9v)
Mano B (Blecua)	caja	291 × 185 mm (97r)
	col.	291 × 81 mm (97ra)
	intercol.	291 × 22 mm (97r)
Mano C (Blecua) / Mano corrector (Tittmann)	caja	316 × 187 mm (123r)
	col.	316 × 87 mm (123ra)
	intercol.	316 × 20 mm (123r)
Mano E (Blecua) / Mano 3 (Tittmann)	caja	296 × 183 mm (183r)
	col.	296 × 81 mm (183ra)
	intercol.	296 × 24 mm (183r)
	línea	7 mm. (183r)
Mano E (Blecua) <i>Proverbios de Santillana,</i> con la glosa	caja	325 × 240 mm (198r)
	col.	325 × 84 mm (glosa) (198ra)
	col.	325 × 61 mm (texto) (198rb)
	col.	325 × 85 mm (glosa) (198rc)
	intercol.	325 × 5 6 mm (198r)
	línea	5 / 6 mm. (198r)

² Según Jubinal [1979], la encuadernación actual es de un conocido encuadernador británico, Charles Lewis (1786-1836).

I.1.3. DISPOSICIÓN TEXTUAL

El texto está escrito a línea tirada en el folio 1r, con la rúbrica inicial del prólogo de Baena. Cambia a dos columnas (1va-194rb) y luego pasa a tres (194v-202v) con los *Proverbios* de Santillana —una columna central para el texto y dos laterales para la glosa— y regresa otra vez a dos columnas con las *Coplas* de Jorge Manrique (203r-205r), texto añadido posteriormente. En los folios 1va-194rb, de cuando en cuando, al comienzo de la sección de las obras de un poeta los epígrafes se escriben a línea tirada, como es el caso de las de fray Diego de Valencia (f. 157r).

El número de líneas por página del cuerpo principal del cancionero (1r-192r) varía de 37 a 52, contando solo las que llevan texto, sin epígrafes. Se analiza según la combinación de manos indicadas por Blecua y Tittmann. El número de líneas en total, incluidas las que están en blanco, va después de la raya oblicua:

Mano A (Blecua), mano 1 (Tittmann)

43 / 43 ll. (1r: prosa, sin contar las 4 ll. de módulo mayor)

45 / 45 ll. (2r: prosa)

40 / 45 ll (45va: octavas)

41 / 46 ll. (84ra: octavas)

37 / 45 ll. (162rb: cuartetos)

40 / 46 ll. (180rb: octavas)

Mano A (Blecua), manos varias (Tittmann)

42 / 46 ll. (86va: octavas)

40 / 44 ll. (88ra: décimas)

41 / 45 ll. (91rb: octavas)

40 / 44 ll. (93ra: octavas)

40 / 44 ll. (96va: octavas)

Mano A (Blecua), mano 2 (Tittmann)

40 / 44 ll. (135rb: octavas)

41 / 45 ll. (156vb: octavas)

Mano B (Blecua) / manos varias (Tittmann)

40 / 45 ll. (97rb: octavas)

41 / 46 ll. (110va: estrofas de 7 vv.)

40 / 46 ll. (110vb: estrofas de 7 vv.)

40 / 45 ll. (122vb: octavas)

Mano C (Blecua), mano corrector (Tittmann)

40 / 45 ll. (123rb: octavas)

Mano D (Blecua) / manos varias (Tittmann)

40 / 45 ll. (124rb: octavas)

42 / 46 ll. (129rb: octavas)

Mano E (Blecua), mano 3 (Tittmann)

40 / 44 ll. (181v)

42 / 45 ll. (192r)

Mano E (Blecua),

44 / 44 ll. (193v, 194r: prosa)

49 / 53 ll. (195v: estrofas de 8 vv.)

48 / 53 ll. (198rb: texto, estrofas de 8 vv.)

67 / 67 ll. (198ra: glosa)

Analizando estos datos, parece claro que la variación en el número de líneas también es mínima, de 44 a 46 líneas, aunque otra vez difieren de esta regularidad el texto y las glosas de los *Proverbios* de Santillana. No se aprecia ninguna diferencia significativa en cuanto a la práctica de las diversas manos. El pautado que rige esta disposición es variable:

Pautado de tinta, con 2 rayas dobles verticales para establecer la caja vertical y rayas horizontales para cada línea (1r); 1ª línea escrita debajo de la pauta (1r); pautado de tinta (1v); 1ª línea escrita encima de la pauta (1v-181v). Pautado de punta seca: en algunas hojas (por ejemplo, f. 81) la punta seca ha llegado a cortar la hoja. Pautado de punta de plomo: se ve su uso muy bien en los folios 112v y 118v, en que la mitad de la columna 'a' y toda la columna 'b' está en blanco. 1ª línea escrita debajo de la pauta (182r-192v = Blecua mano E / Tittmann mano 3).

I.1.4. DECORACIÓN

A pesar de que es bastante posible que el códice fuera confeccionado para un miembro de la casa real o de la alta nobleza, PN1 es un códice ornamentalmente muy sobrio y con decoración bastante limitada. Prácticamente el único elemento que destaca es la presencia, en el folio 1r, de una gran letra *A* mayúscula, cuya altura, aunque considerable (8 líneas), tampoco excede la de otros códices contemporáneos destinados a personajes importantes. La coloración es artística y lograda pero no destaca por su enorme complejidad: colores rojo y azul, con los pigmentos separados por trazos en blanco. Los rasgueos de la inicial también son muy sencillos: el interior en azul y el exterior en rojo con salidas al margen.

Hay otras iniciales grandes más sencillas, sin rasgueo: dos *S* (1v y 193r), la segunda al comienzo de los *Proverbios* de Santillana, las dos con 7 líneas de altura. Otra característica ornamental es el trazo blanco para separar los dos elementos de la banda roja. Así, las iniciales de PN1 se asemejan mucho a las del códice de las obras de Gómez Manrique conservado en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander [ms. 108].

PN1 tiene las rúbricas y títulos en rojo, pero apenas hay calderones en este color, como, por ejemplo, el que figura en el folio 128ra. Esta dinámica cambia en los folios 123v y 124r, precisamente el lugar donde se insertó una nueva hoja para sustituir a otra supuestamente perdida. Es probable que el corrector (mano C de Bleuca) añadiese los calderones rojos en el folio 124r para que la apertura de las dos páginas quedara bien desde el punto de vista estético. También añadió los del folio 192r, el último de los del cancionero propiamente dicho antes del añadido de los *Proverbios* de Santillana, en cuyo texto figuran asimismo calderones rojos (194v-202v).

I.1.5. CUADERNOS Y RECLAMOS

Los cuadernos originales de PN1 eran sexternios, pero se perdieron algunas hojas. Hoy, la estructura es:

1^{12-h6,h7} 2-3¹² 4^{12-h1} 5-10¹² 11^{12-h12} 12^{12-h12} 13¹² 14^{12-h12} 15-17¹² 18^{4-h4}.

Los reclamos originales, horizontales y sin ninguna decoración (12v, 23v, 36v, 48v, 60v, 72v, 84v, 96v, 108v, 120v, 180v, 192v), se encuentran esencialmente centrados en el margen inferior.

Al faltar el folio 37, el reclamo del 36v (cuaderno 3) no corresponde con el texto de la página siguiente. Asimismo, por la ausencia de la última hoja en los cuadernos 11 (ff. 121-131), 12 (ff. 133-143) y 14 (ff. 152-167), no encontramos reclamo en ellos. La última hoja del cuaderno 11 (f. *132) probablemente estuvo en blanco entre el final de las obras de Gómez Pérez Patiño (f. 131vb) y el inicio de las de Juan Alfonso de Baena (f. 133r), ya en el cuaderno 12. Los reclamos de los folios 84v y 156v son posteriores, de la mano C, y tienen una función muy clara: intentar explicar el hecho de que dos poemas terminen incompletos. Estas dos composiciones son «Menga, dame el tu acorro» (f. 84v) de Pero González de Mendoza (Dutton, *C&XV*, ID1388), y «Pues la paz se certifica» (f. 156v) de Juan de Mena (Dutton, *C&XV*, ID0331). Tanto Tittmann como Bleuca —especialmente este último— arguyen que esta intervención se debe al hecho de que se habrían perdido hojas o cuadernos del antígrafo. Sin embargo, tal mutilación no explica el reclamo del folio 192v, «Carta sobre los proverbios», de la misma mano C, que corresponde al 193r, es decir, al comienzo de los *Proverbios* del Marqués de Santillana.

Otro aspecto que atañe a cuadernos y a reclamos —estudiado en su día con cierto detenimiento por Tittmann, Bleuca, DGC y Elia [1999]— es la relación entre las tablas de PN1 y el *Pequeño cancionero* o *Cancionero del Marqués de la Romana* (Biblioteca Nacional de España [3788]; Dutton, *C&XV*, MN15; PhiloBiblon BETA Manid 2680). Estudian la secuencia de presentación de los poetas y de sus

obras en la tabla de PN1. La comparación con MN15 podría ofrecer indicios de si ambos cancioneros copian de un mismo antígrafo. Todos estos estudiosos establecieron que el bloque de textos que en PN1 se encuentra en los folios 157r-192v, en el original se encontraba al principio, a continuación de las obras de Villasandino y de Imperial. Asimismo, los poemas del folio 156r-v son añadidos al original diseñado por Juan Alfonso de Baena, puesto que lo más probable es que su antología finalizara con sus propios poemas. Sin embargo, la evidencia física y textual permite deducir que tales desplazamientos de poetas y de obras no se deben a que PN1 se desencuadernara y se volviese a encuadernar de mala manera, sino que estos cambios ya estaban en su antígrafo.

I. I. 6. HISTORIA DE PN1³

Cuantos han intentado componer la *biografía* de PN1 se han basado, como es lógico, en inventarios de diversas bibliotecas y en las obras de Argote de Molina y de Nicolás Antonio. La parquedad descriptiva habitual en los inventarios y catálogos constituye un reto que todos los estudiosos de PN1 han asumido con desigual fortuna, haciendo identificaciones unas veces acertadas y otras cuestionables o claramente erróneas de esos testimonios. Aquí recogemos solo las que, según Faulhaber y Perea —que, en su estudio, dan razón de toda la documentación disponible— se refieren o pueden referirse plausiblemente al códice parisino.

La historia de PN1 está llena de incógnitas y lagunas y, además, conduce a la indagación sobre el códice original presentado a Juan II u otras hipotéticas copias perdidas, que pudieron ser o no antígrafos de PN1 y de MN15, el *Pequeño Cancionero*.

Juan Alfonso de Baena, extremando las posibilidades cronológicas, pudo componer su cancionero entre 1426 y 1432 o, forzando las fechas, 1435. Como se ha dicho, PN1 es de la década de los sesenta de ese siglo, muy probablemente (papel y filigranas) de 1461-1462.

El original, en pergamino, sigue perdido. El rastreo de menciones en inventarios y en otras fuentes indirectas solo sirve para formular hipótesis, unas más plausibles que otras. Enumeramos los principales hitos de esta historia y de las correspondientes hipótesis y —escasas— certezas.

³ El texto del estudio de Faulhaber & Perea Rodríguez [2018] sintetiza lo expuesto en [2015]. Es un relato casi policíaco —intriga y suspense incluidos— imposible de resumir sin restar precisión y claridad al texto. Nos limitaremos a apuntar los hitos fundamentales de la asendereada historia de PN1 entre su confección en la década de los sesenta del siglo xv hasta su ingreso en la Bibliothèque Nationale de France en 1836. La lectura íntegra del artículo es insoslayable para quien quiera formarse una idea de la compleja e incompleta historia de PN1 y de los otros posibles y perdidos códices.

Segovia, 1503. Dos asientos figuran en el *Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia, en poder de Rodrigo de Tordesillas, el qual hizo Gaspar de Grizio por mandado de la reina Isabel*. Ofrecemos aquí una transcripción paleográfica de los ítems que nos interesan:

otro libro de *marca mayor*⁴ de *pergamino* de mano | en Romance *que es de coplas de alonso alvarez de | villa Sendino e otros que tienen las coberturas de | cuero colorado.* En el margen: “coplas” (f. l[x]viii v = f. 181v [mod.])

otro libro de *pliego entero* de mano en *papel A* | coplas de Romance *que se dize tratado de alonso de | vaena las coberturas de Cuero negro.* En el margen: “ao de baena” (f. l[x]xj v = f. 184v [mod.])

Tradicionalmente, se ha identificado el primer asiento con el original del *Cancionero* y el segundo con PN1. Pero PN1 es libro «de marca mayor», no de pliego entero, por lo que suscita la duda de si no se tratará de un tercer códice hoy perdido. Asimismo, se considera que estos dos volúmenes pasarían a la Capilla Real de Granada y en 1591 a la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, fundada por Felipe II.

San Lorenzo de El Escorial, 1576. En una *Entrega de la Librería Real de Felipe II (1576)*, efectuada el 5 de mayo de 1576, no aparece ningún libro que pueda identificarse como una copia del *Cancionero de Baena*. Pero dos meses después, el 2 de julio, se redactó otro inventario como continuación del primero, que contenía la donación *post mortem* de Diego Hurtado de Mendoza «y otros» a la biblioteca regia de Felipe II. De esta segunda entrega del 2 de julio, nos interesan los siguientes asientos:

Poetas y Gramaticos en Castellano de mano en fol. Num. 187

i. *Cancionero español* Recopilado en tiempo del Rey D.n Juan el 2.o por *Juan Alonso de Vaena* en *Papel* en *folio mayor*.

i. Otro Cancionero español que Comienza este jamas per=dio su reposo.15

i. Otro Cancionero de cosas de deuoçion que Comienza Diuersas Virtudes y Viçios.

i. Otro Cañçionero de deuoçion de una obra larga con=tinuada.17

Que son quatro cuerpos los libros susodichos (Besançon, Mediathèque Municipale. Ms 1284, ff. 94r-94v).

A la vista está que el primer asiento no alude al códice original (que era en pergamino) y que se trata de PN1 por el contenido, las medidas y el material, papel. Así las cosas, es la primera mención segura de PN1 en su historia. Lo que no está tan claro es que el inventario del 2 de julio de 1576 solo contuviera libros de Diego Hurtado de Mendoza, puesto que tras su nombre aparece la coletilla «y otros».

⁴ Los énfasis son nuestros, no de Faulhaber & Perea Rodríguez.

Palencia, Biblioteca Capitular [37]. En junio de 2015, Ángel Gómez Moreno encuentra en el folio 297v de este manuscrito una breve relación de «los libros antiguos de mano de Don Jorge de Veteta | En folio». Ahí figuran cuatro manuscritos castellanos, que son muy probablemente los mismos del inventario escurialense de 1576. Nos interesa el siguiente ítem: «Cançionero Español recopilado de diuersos Pöetas Espanoles por Juo Alonso de | Baena escriuo del Rey Don Juan», muy semejante al del inventario de 1576: «Cancionero español Recopilado en tiempo del Rey D.n Juan el 2.o por Juan Alonso de Vaena en Papel en folio mayor».

El Jorge de Beteta (hipotéticamente, uno de esos «y otros» en el inventario del 2 de julio de 1576) que figura como donante de esos manuscritos puede ser Jorge de Beteta y Cárdenas (hacia 1503-post 1567). Sin embargo, no sabemos cómo llegaron a él. Una pista podría ser que su padre, Jorge de Beteta y Hoces, fue criado de la reina Isabel la Católica y que entrara así en contacto con PN1.

El Escorial, 1588. Gonzalo Argote de Molina, en su *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, 1588), accedió al *Cancionero de Baena*, que utiliza y cita; sin embargo, como ya afirmaron Dutton y González Cuenca, quizá no utilizó PN1 sino otro ejemplar (¿el original?, ¿una tercera copia?) hoy perdido.

El Escorial, hacia 1600. Fray Lucas de Alaejos confecciona un catálogo manuscrito en el que figura PN1, aunque como manuscrito desaparecido o perdido, como indica el uso de la bastardilla (aquí cursiva): «*Ioan Alonso de Baena. Copilacion de diuersas obras de diversos poetas. i. E. 3. ii. E. i. E 8. i. 2.*».

El Escorial, 1762. En la segunda edición de la *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio (1762), Francisco Pérez Bayer habla pormenorizadamente de un códice que no puede ser sino PN1, que vuelve a aparecer en un manuscrito de la BNE de mano del siglo XIX, pero otra vez como obra supuestamente perdida.

En resumen, este repaso de los antiguos inventarios de libros, desde 1503 hasta 1762, con el aditamento de las referencias de Argote de Molina en 1582 y 1588, ha permitido establecer que el códice que conocemos como PN1 fue donado al rey Felipe II por Jorge de Beteta en 1575 o 1576, y que ya en torno a la década de 1580 había, con toda probabilidad, dos copias del *Cancionero de Baena* en El Escorial y una copia de un «Cancionero de Alfonso Álvarez de Villasandino».

Todo lo anterior se infiere a partir de la interpretación de los asientos que aparecen en los catálogos conocidos (incluido Argote de Molina). Tras un examen minuciosísimo de estos ítem, Faulhaber & Perea Rodríguez concluyen que hacia 1465 tendríamos tres ejemplares del cancionero: PN1 y dos autógrafos (uno, el original en pergamino). Es plausible que hacia 1600 siguieran existiendo al menos dos, quizá tres, ejemplares del *Cancionero de Baena* en El Escorial. Es más que probable que el primero de ellos fuera el cancionero «de pliego entero» del inventario

de 1503; el segundo debía de ser el cancionero de Villasandino en pergamino del mismo inventario, mientras que el tercero era, con toda probabilidad, PN1, que siguió allí hasta principios del siglo XIX. Los otros dos se habrían perdido, quién sabe si para siempre, en el incendio de 1671, o incluso antes.

La historia posterior de PN1 constituye una verdadera trama detectivesca aún no del todo resuelta. Entre 1781 —lo describe Castro en su *Biblioteca Española*— y su aparición en el catálogo de la casa de subastas londinense de Robert Harding Evans en 1824, todo es oscuridad e hipótesis desagradables, ya que en algún momento alguien se apropia indebidamente del manuscrito y lo vende, de modo que acaba en la casa de subastas inglesa.

En 1807 debía de encontrarse PN1 en Madrid para la confección de una continuación de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez. Sabemos con certeza que George Ticknor pudo verlo en la Real Biblioteca en 1818, donde probablemente permaneciera hasta 1820. Y el nudo gordiano no resuelto está en los cuatro años que van desde esta última fecha a la de la subasta de Evans (6 de julio de 1824). A partir de la subasta, no hay dudas: el librero Thomas Thorpe lo adquirió y lo vendió al bibliómano inglés Richard Heber, tras cuya muerte (1833) se subastó su biblioteca en once entregas. En la última lo adquirió por 63 libras el librero parisino Jacques Joseph Techener, que a su vez lo vendió a la Biblioteca Nacional de Francia.

1.2. HISTORIA DE LAS EDICIONES

Las primeras ediciones modernas de textos literarios medievales españoles fueron llevadas a cabo entre 1779 y 1790 por estudiosos como Tomás Antonio Sánchez, Eugenio de Llaguno y Amírola, Francisco Cerdá y Rico o Rafael de Floranes. Prestaron atención primordialmente a obras en verso de los siglos XIII y XIV como el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Alexandre*, los poemas narrativos de Gonzalo de Berceo, el *Libro de buen amor* o el *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala,⁵ pero

⁵ Tomás Antonio Sánchez Fernández, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV. Preceden noticias para la vida del primer Marqués de Santillana y la carta que escribió al Condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía, ilustrada con notas por D. Tomás Antonio Sánchez, bibliotecario de S.M.*, tomo I, *Poema del Cid* (Antonio de Sancha, Madrid, 1779); Tomás Antonio Sánchez Fernández, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, ilustrada con algunas notas e índice de voces antiquadas...*, tomo II, *Poesías de D. Gonzalo de Berceo* (Antonio de Sancha, Madrid, 1780); Tomás Antonio Sánchez Fernández, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, ilustrada con algunas notas e índice de voces antiquadas*, tomo III, *Poema de Alexandro Magno* (Antonio de Sancha, Madrid, 1782); Tomás Antonio Sánchez Fernández, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, ilustrada con algunas notas e índice de voces antiquadas*, tomo IV, *Poesías del Arcipreste de Hita*, Antonio de Sancha, Madrid, 1790). El tomo V, que hubiera contenido el *Rimado de palacio*, no llegó a imprimirse.

también se ocuparon de algunos textos en prosa del xv como el *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* del Marqués de Santillana, las crónicas de López de Ayala, *El Victorial* de Gutierre Díez de Games o el *Sumario del despensero de la reina Leonor*.⁶ El interés por la poesía cancioneril dio frutos tempranos como la edición de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique por Cerdá y Rico (1779)⁷ o las páginas dedicadas por José Rodríguez de Castro (1781) a los «escritores rabinos» del *Cancionero de Baena*.⁸ También hay que mencionar entre estos trabajos pioneros las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos* publicadas entre 1795 y 1796 por Manuel José Quintana, literato mucho más joven que los mencionados.⁹ La muerte de Sánchez, Llaguno, Cerdá y Rico y Floranes al filo del comienzo del siglo xix truncó ese impulso, pero este resurgiría muy pocos años después. Tuvo en ello un papel primordial Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón, bibliotecario de la Biblioteca Real, quien propuso en 1807 a Carlos IV la compilación y edición de un «cancionero general del siglo 15». La propuesta fue aprobada el 29 de septiembre de 1807: se establecía entonces que Ramírez Alamanzón y sus colaboradores (los académicos Martín Fernández Navarrete, Manuel Abella y Francisco Antonio González, entre otros) podrían contar para su labor con que se les facilitasen «de la biblioteca particular de S. M. todos los cancioneros impresos y manuscritos que en ella hubiere». Del trabajo desarrollado, que se vio interrumpido antes de entregarlo a la imprenta, es testimonio el conjunto de manuscritos que Dutton, *CsXV* designa con la sigla MN13: diez tomos en once volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional de España.¹⁰ Llamativamente, entre los

⁶ Llaguno publicó la *Colección de las crónicas y memorias de los Reyes de Castilla* de Pero López de Ayala (Antonio de Sancha, Madrid, 1779-1787, 7 vols.). Otros trabajos suyos sobre prosa y poesía medieval castellana han quedado en manuscrito.

⁷ *Coplas de don Jorge Manrique, hechas a la muerte de su padre don Rodrigo Manrique, con las glosas en verso a ellas de Juan de Guzmán, del padre Rodrigo de Valdepeñas, monje cartujo, del protonotario Luis Pérez y del licenciado Alonso Cervantes* (Antonio de Sancha, Madrid, 1779).

⁸ José Rodríguez de Castro, *Biblioteca española* (Imprenta Real, Madrid, 1781), I:265-345.

⁹ *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, Imprenta Real, Madrid, 1795 y 1796. (2 vols.; fueron parte, como tomos XVI y XVII, de la llamada *Continuación de la Colección de don Ramón Fernández*). Sobre este ambicioso proyecto de antología de poesía española, principalmente de los Siglos de Oro, pero en la que Quintana introdujo estos volúmenes que contemplan a autores cancioneriles como Santillana, Mena, Manrique, Costana, Diego de San Pedro, Diego Sánchez de Badajoz y otros, véase Lopez [2007: especialmente, 733-739]. El propio Quintana publicará pocos años después *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Gómez Fuentenebro y compañía, Madrid, 1807, 3 vols.

¹⁰ Son los manuscritos siguientes: vol. 1: Ms. 3755; vol. 2: Ms. 3756; vol. 3: Ms. 3757; vol. 4: Ms. 3758; vol. 5: Ms. 3759; vol. 5bis: Ms. 3760; vol. 6: Ms. 3761; vol. 7: Ms. 3762; vol. 8: Ms. 3763; vol. 9: Ms. 3764; vol. 10: Ms. 3765. Moreno [2012a] ofrece descripción de los once volúmenes.

cancioneros utilizados en ese proyecto no estuvo PN1, que, por la antigüedad de algunos de los poetas que reúne, habría sido el engarce más apropiado con los textos poéticos de los siglos XIII y XIV rescatados por Tomás Antonio Sánchez.¹¹

Como se verá, los proyectos y realizaciones de los eruditos españoles de esa época no eran muy diferentes de los de sus contemporáneos europeos con respecto a sus propias tradiciones literarias medievales. Sin embargo, pocas semanas después de la aprobación de la comisión editora, el 18 de octubre de 1807, las tropas de Napoleón irrumpían en España. Tras el motín de Aranjuez de marzo de 1808, el 2 de mayo estallan las revueltas contra los franceses y la Guerra de la Independencia, que comportó una gran mortandad de civiles y la destrucción y expolio de muchos objetos artísticos y edificios en toda la Península ibérica. En medio de esa catástrofe, en 1809 y por mandato de José I Bonaparte —el llamado *rey intruso*—, un gran número de manuscritos e impresos salieron de la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esos libros fueron llevados al convento de trinitarios calzados de Madrid, al que se ordenó que fueran trasladados también fondos de la Biblioteca Real. Uno de los bibliotecarios reales, el arabista y helenista José Antonio Conde, que había sido bibliotecario en San Lorenzo de El Escorial, tuvo un papel principal en el traslado a la capital, que se hizo entre agosto y septiembre de manera harto precaria.¹² El convento trinitario madrileño, que estaba en un estado deplorable, no ofrecía seguridad para los volúmenes allí depositados.¹³ Muchos años después, Eugenio de Ochoa indicó que la comisión

Para una detallada historia de la comisión de Ramírez Alamanzón y para los documentos de solicitud y de autorización de los que proceden las citas, véase Martos [2012: especialmente 223-224].

¹¹ Como señala Dutton, *CsXV:II*, 43, los poemas que compila MN13 proceden fundamentalmente de MH1, MN8, MN17, MN54, MP3, SA1, SA2, SA4, SA7, SA8, SA9, SA10 y ZZ8 y de un gran número de cancioneros impresos, entre los cuales 92VC, 94*RL, 98VM, 13UC, 16JE, el *Cancionero General* (en sus ediciones de Sevilla, 1540 y Amberes, 1557), etc. Para un inventario detallado, véase Moreno [2012a y 2012b], quien señala el significativo hecho de que, de la extensa obra de Alfonso Álvarez de Villasandino, MN13 solo recoge «sus obras transmitidas por MN54, MH1, SA7 [...] pero no el gran canon transmitido por el *Cancionero de Baena* (PN1)» (Moreno 2012a:39). Lo mismo se constata para los poemas de otros autores representados en PN1 como micer Francisco Imperial, fray Diego de Valencia, Macías o el mismo Juan Alfonso de Baena.

¹² Fueron 436 cajones, y aunque Conde pudo contar con la ayuda de cinco operarios, en carta que escribe al Ministro de Estado en octubre de 1809 «dice haber hecho [el traslado] él solo,» sin otra salvaguardia que la de mi buena fortuna, pues la escolta que se me había procurado no pareció» (*apud* Comellas 2018:194).

¹³ Rodríguez Alamanzón denunció al ministro que el convento «no tenía [...] ni tejados, ni puertas, ni ventanas ni rejas [...] quedando los libros por los suelos, las puertas abiertas y todo el edificio sin resguardo ninguno» (García Ejarque 1997:275, *apud* Comellas 2018:193).

que preparaba el *Cancionero general del siglo XV* mencionado se reunía a trabajar en casa de Conde:

Habiéndose tratado, antes de la invasión francesa de 1808, de continuar la *Colección* de Sánchez, fueron comisionados al efecto Cienfuegos, Navarrete y Conde, quienes, por conducto de las Reales Academias Española y de la Historia, allegaron algunos manuscritos antiguos, entre ellos el de Baena. Teníanlos depositados en casa de Conde, donde se reunían para el desempeño de su comisión; mas precisados a separarse por los sucesos de la guerra de la Independencia, se convino en que el último entregase los códices en la Biblioteca Real para su custodia. No consta en este establecimiento que así lo verificase [...] acaso también, entregado en la Biblioteca Real sin las debidas formalidades, alguno lo extraería de ella y lo vendería a los herederos de Conde. Como quiera, es lo cierto que desde principios de este siglo falta de la biblioteca del Escorial el *Cancionero de Baena* (Ochoa-Pidal:vi).

Rodríguez-Moñino [1959:5] señaló que «Ochoa no documenta lo que dice y es todo tan vago y conjetural que más parece cosa ideada para explicarse lo sucedido que relato basado en pruebas indiscutibles». Lo cierto es que José Antonio Conde, que había servido al gobierno de José Bonaparte como bibliotecario e intérprete, partió en 1813 a un breve exilio del que retornó tras la reposición de Fernando VII. Por orden de este monarca, parte de los códices escorialenses fueron devueltos a su biblioteca de procedencia a partir de julio de 1814; otros permanecieron en Madrid, en la Biblioteca Real. No parece, sin embargo, que PN1 regresara a San Lorenzo de El Escorial, y acabó saliendo de España en fecha y circunstancias que no han podido ser precisadas definitivamente.

Conde fallecería en Madrid el 12 de junio de 1820 despreciado por el gobierno de Fernando VII y en medio de graves estrecheces económicas.¹⁴ En septiembre del mismo año, el bibliógrafo y bibliotecario Bartolomé José Gallardo conoció el legado de Conde, y afirma tajantemente que

...tal códice [esto es, PN1] jamas a pertenezido a Conde, ni se ha contado entre sus libros: el año de 1820 reconozí yo menudamente el inventario de los de su almoneda i aun compré lo mas curioso de sus libros i Ms. españoles por medio de su hermano i de D. J. Tineo, i tal libro no ecstía.

Gallardo relató esto en abril de 1839, entre otros motivos con el de salvar la memoria de Conde: «la mano rapaz que usó esta superchería [esto es, que el arabista había poseído el *Cancionero de Baena* y por eso había acabado el códice

¹⁴ Un relato de las penalidades padecidas por Conde al final de su vida puede verse en Comellas [2018:187-188 y n.8].

fuera de España] anduvo muy torpe». ¹⁵ Del testimonio también tardío de George Ticknor se deduce que PN1 estaba en 1818 en la Biblioteca Real, donde dice haberlo visto el hispanista estadounidense, ¹⁶ amigo de Conde hasta el punto de que contribuyó a sufragar sus exequias. ¹⁷ Así las cosas, las conjeturas sobre quién pudo transferir PN1 al extranjero han apuntado en distintas direcciones. La crítica ha puesto recientemente el foco en un personaje que estuvo en Madrid en los meses finales de la vida de Conde y tuvo estrecha relación con él: el polímata, hombre de negocios y político inglés John Bowring. ¹⁸ La principal razón para ello estriba en que Bowring publicó en tres entregas, entre 1821 y 1822, un artículo sobre la poesía medieval española, en uno de los cuales afirma haber hojeado el *Cancionero de Baena*: «we confess that a sense of their merit has grown on us from time to time, as we have turned over the pages of the collection» (Bowring 1821b:22; *apud* Comellas 2018:197). ¹⁹ ¿Cuándo lo vio? ¿En la Biblioteca Real? ¿En casa de Conde? ¿O lo tenía consigo en Inglaterra cuando escribió sus artículos, a principios de 1821 como tarde? Esto último resulta verosímil, pues consta que Bowring tuvo un papel destacado en el trasiego de libros españoles hacia Gran Bretaña (por ejemplo, para ayudar a un amigo español en dificultades políticas y económicas como Leandro Fernández de Moratín, bibliotecario mayor de José Bonaparte e íntimo de Conde). ²⁰ El caso es que PN1 reapareció en Londres en julio de 1824,

¹⁵ Estas citas de Gallardo (*apud* Rodríguez-Moñino 1959:6) proceden del borrador de un informe relativo a la exportación a la Universidad de Hamburgo de los libros legados por Nicolás Böhl de Faber a la institución alemana. El informe fue encargado a Gallardo en febrero de 1839 por la Real Academia de la Historia, a la cual había pedido su dictamen el Ministerio de la Gobernación.

¹⁶ Ticknor escribió esto en carta a Pascual de Gayangos del 30 de abril de 1850: «I suppose the MS. used [in the Ochoa edition] is the one I saw in Paris in 1838 –the same I had seen in Madrid in 1818– and the same, I doubt not, that was prepared for John II...» (*apud* Faulhaber & Perea 2018:46).

¹⁷ Ticknor contribuyó a las exequias de Conde junto con Leandro Fernández de Moratín, Francisco Martínez de la Rosa y Agustín Argüelles, amigos del difunto (Comellas 2018:188).

¹⁸ Tras sus andanzas de juventud por España, John Bowring (1792-1872) fue amigo y albacea de Jeremy Bentham y miembro del Parlamento británico. En su madurez, Bowring llegaría a ser gobernador de Hong Kong y *Her Majesty's Plenipotentiary and Chief Superintendent of British Trade in China*, entre otros honores.

¹⁹ El artículo de Bowring se titula «Poetical Literature of Spain. An Examination of the Development of Literature including the Contribution by the Jewish Writers in Spain, with examples in the Original Language and some English Translations». Apareció en tres entregas en *Retrospective Review*, III, part II (1821), pp. 195-214; IV, part I (1821), pp. 21-45; y VI, part I (1822), pp. 21-49.

²⁰ Sobre el papel de Bowring como intermediario en la venta de libros españoles en Inglaterra, y concretamente de los del exiliado Moratín, véase Comellas [2018:198].

en la librería de Robert Harding Evans, que sacó a subasta los «rare, curious and interesting Spanish books, and a few miscellaneous articles, forming the library of don J. Antonio Conde», un catálogo en el que figuran algunas obras que probablemente pertenecieron al arabista español, pero también muchas otras.²¹ Y entre estas últimas, algunas que, por sus temas, pertenecieron seguramente a Bowring.²² Tras la subasta, como se ha dicho más arriba, PN1 todavía permaneció unos años en Inglaterra, en los anaqueles del bibliófilo Richard Heber, fallecido en 1833, y en 1836 lo adquirió el librero parisino Jacques-Joseph Techener, quien se lo vendió en ese mismo año a la Biblioteca Nacional de Francia, en cuyo fondo de manuscritos permanece.

La recuperación de —al menos— los textos contenidos en PN1 se convirtió en cuestión de interés para la erudición española de la primera mitad del siglo XIX. No solo porque el cancionero proporcionaba materiales imprescindibles para continuar la labor de Tomás Antonio Sánchez. También porque el contexto cultural europeo de esos años, los del Romanticismo, fue particularmente propicio

²¹ La frase en inglés entrecomillada pertenece al título del impreso publicado por Evans con motivo de la subasta londinense de julio de 1824, la primera de dos (la segunda tuvo lugar en septiembre de 1824 y el folleto correspondiente llevaba el mismo título). Es de notar que el librero Vicente Salvá «asistió a la subasta y, muchos años después, en el soberbio *Catálogo* de su biblioteca, al citar el trabajo de Mr. Evans, le pone esta coletilla harto dura: “Este es el primer catálogo de una venta casi exclusivamente compuesta de libros españoles. Comprende mil trescientos sesenta y cinco artículos, de los cuales puede asegurarse que no hay cien que hayan pertenecido a Conde. Es una práctica constante de los extranjeros, para dar nombradía a estos Catálogos, el suponer ha sido formada la colección por algún personaje distinguido, y si en algunas ocasiones no tienen sujeto recientemente fallecido de quien echar mano, inventan un apellido cualquiera recurriendo más frecuentemente a los de origen ruso o germánico”» (*apud* Rodríguez-Moñino 1959:5; la cita de Salvá procede del *Catálogo de la Biblioteca de Salvá...*, Valencia, 1872, II, núm. 2465). Al hilo de esto, Rodríguez-Moñino [1959:5] apunta que «tal vez puede columbrarse a través de estas frases de Salvá un remusguillo por no haber sido él, librero español anticuario con tienda abierta en Londres, quien pusiera en venta la hermosa colección. Quizá lo único auténticamente propiedad de Conde fuese lo árabe [...] Todo esto no hace más que reforzar nuestras sospechas de que el *Cancionero de Baena* no procede del orientalista español y que libreros desaprensivos y eruditos superficiales han velado su nombre con lacra bibliopirática». ¿Tuvo Salvá, exiliado desde 1824 en la capital británica, un papel en el traslado de PN1 a Inglaterra?: «hoy día parece imposible certificarlo con total seguridad, pero, desde luego, tenía los conocimientos y las conexiones suficientes para poder haberlo hecho sin ningún tipo de problema... exceptuando los de índole moral» (Faulhaber & Perea Rodríguez 2018:48).

²² Es lo que sostiene Comellas [2018:200] a la vista de que entre los libros subastados figuran varios sobre letras neerlandesas, húngaras y eslavas que se corresponden más bien con los intereses intelectuales de Bowring que con los de Conde, arabista y helenista. Comellas subraya además que varios de esos impresos presuntamente pertenecientes a Bowring fueron publicados entre 1821 y 1824, de manera que no es posible que formaran parte del legado de Conde.

para ello. La atracción de creadores y estudiosos por la poesía medieval en lenguas vulgares, ante todo por la provenzal —pero no únicamente—, había empezado a desplegarse ya en el siglo de la Enciclopedia, y fructificado en trabajos como el de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1774).²³ A partir de la obra crítica de Friedrich Bouterwek (1804) y de Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (1813) —de alcances no limitados a la poesía provenzal—,²⁴ se dan una serie de hitos relevantes en ese proceso. Así la publicación por François Raynouard del *Choix des poésies originales des troubadours* (Firmin Didot, París, 1816-1821, 6 vols.), de la *Grammaire des troubadours* (1816) y de *Des troubadours et des cours d'amour* (Firmin Didot, París, 1817), o bien del *Parnase occitanien, ou choix de poésies originales des troubadours tirées des manuscrits nationaux* (Bénichet cadet, Toulouse, 1819) de Henri-Pascal de Rochemont. Paralelamente, en el ámbito germánico, Goethe conoció y difundió la obra de Raynouard, y August-Wilhelm von Schlegel escribió unas *Observations sur la langue et la littérature provençales* (Librairie grecque-latine-allemande, París, 1818) que se inician con un elocuente reconocimiento de la labor de Raynouard. En esa estela surgirían pocos años después tres trabajos de Friedrich Diez: *Beiträge zur Kenntnis der romantischen Poesie* (Reimer, Berlín, 1825) una introducción a la poesía románica; *Die Poesie der Troubadours* (Schumann, Zwickau, 1826) y las *Leben und Werke der Troubadours* (Schumann, Zwickau, 1829). Estos títulos constituirían prolegómenos para las obras mayores de Diez, capitales en la historia de la filología románica.²⁵ También en ese lapso que iría desde los años diez del siglo XIX hasta los aledaños de 1850 se habían realizado importantes contribuciones al conocimiento de los textos y la historia de las letras francesas e italianas del medievo (y en particular, de la poesía cortesana). No las enumeraremos; baste recordar que desde 1814 a 1847, y junto con ediciones de poemarios de *trouvères* originarios de Francia o activos en distintas regiones del país, se publican los volúmenes 13 a 21 de la *Histoire littéraire de la France*, centrados en los siglos XII y XIII. Y que Abel Villemain había echado los cimientos de la escuela francesa de literatura comparada con —entre otras

²³ Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, et plusieurs particularités sur les mœurs, les usages et l'histoire du douzième et du treizième siècles*, Durand neveu libraire, París, 1774, 3 vols.

²⁴ La obra de Bouterwek se publica entre 1801 y 1819. De especial interés para la Península ibérica es Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. III, Johann Friedrich Römer, Gotinga, 1804. La de Simonde de Sismondi es *De la littérature du midi de l'Europe*, Treuttel et Würtz, París y Estrasburgo, 1813, 4 vols.

²⁵ Nos referimos a la *Grammatik der romanischen Sprachen* (Eduard Weber, Bonn, 1836-38; 2 vols.) y el *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (Adolph Marcus, Bonn, 1853).

aportaciones— su *Tableau de la littérature du Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre* (Pichon et Didier, París, 1830).

Esos mismos decenios del siglo XIX vieron la aparición de varios estudios de conjunto sobre la literatura castellana medieval, obra, principalmente, de eruditos extranjeros: desde el temprano de Bouterwek, antes mencionado (Gotinga, 1804; traducido al francés en 1812 y al español en 1828) al de George Ticknor (*History of Spanish Literature*, Harper and Brothers, Nueva York, 1849, 3 vols.), quien, como hemos apuntado, trató en Madrid a José Antonio Conde y dice haber visto PN1 tanto en Madrid como en París. También son de esos años los estudios y ediciones del romancero de Jacob Grimm, Friedrich Diez, Georges-Bernard Depping, Ferdinand Wolf y Konrad Hofmann, aparecidos entre 1815 y 1856, y que suceden en distintos ámbitos europeos a la pionera antología de Quintana (1796).²⁶ El interés por las letras medievales de España desemboca pocos años más tarde en la monumental *Historia crítica de la literatura española* de José Amador de los Ríos (José Rodríguez, Madrid, 1861-1865). Para el momento en que salió de la imprenta el primero de los siete volúmenes del *magnum opus* de Amador de los Ríos habían aparecido ya diversos trabajos relevantes sobre la poesía cancioneril,²⁷ y habían visto la luz dos ediciones del *Cancionero de Baena*: la promovida por Pedro José Pidal, Marqués de Pidal (llevada a cabo con la colaboración de un equipo del que formaron parte Eugenio de Ochoa, Pascual de Gayangos y Agustín Durán), impresa en Madrid en 1851,²⁸ y la realizada por el filólogo e historiador francés Francisque Michel (Brockhaus, Leipzig, 1860)²⁹ que, aunque algo más cuidadosa en el aspecto textual que la de 1851, tuvo a esta en cuenta por el prólogo y las notas explicativas que incorporaba, un esfuerzo notable habida cuenta del apremio con que se llevó a cabo la edición española, con el códice PN1 retornado temporalmente a Madrid por valija diplomática gracias al Marqués de Pidal, Ministro de Estado entre 1848 y 1851.

Las dos ediciones decimonónicas del *Cancionero de Baena* tienen carácter semipaleográfico, y presentan por tanto intervenciones mínimas en el plano de la regularización gráfica o la puntuación. Es un carácter del que también participa la publicada más de un siglo después por José María Azáceta (1966),³⁰ que incorpora sin embargo una introducción amplia y una puntuación más interpretativa que sus predecesoras, a las que plantea algunas correcciones. También la anotación de

²⁶ Mencionada *supra*, en nota 9.

²⁷ Véase sobre el particular Campa [2006].

²⁸ La designamos sin más como Ochoa-Pidal.

²⁹ La designamos como Michel [1860].

³⁰ La designamos como Azáceta.

la edición de Azáceta resulta más manejable que las de Ochoa-Pidal y Michel (en ella, como en las de 1851 y 1860, predominan las notas de carácter histórico-geonealógico). En las tres ediciones se observa un error de transcripción presente a todo lo largo del texto: la confusión con una *s* de la *z* de trazo sigmático (que debe transcribirse, en efecto, como *z*).³¹ En el siglo xx, antes de la de Azáceta, solo se registra la edición del *Cancionero de Baena* publicada en Buenos Aires en 1949 por la Editorial Anaconda, que reproduce (con erratas adicionales) el texto de Ochoa-Pidal de 1851 y prorroga por tanto por más de un siglo la circulación de dicho trabajo.³²

La edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (DGC), publicada en 1993, supuso un gran avance respecto a las decimonónicas y a la de Azáceta. Los autores fijan unos criterios de transcripción rigurosos frente a las peculiaridades gráficas e incongruencias de PN1, un códice que —gracias a los estudios de Tittmann [1968] y Blecua [1974-1979]— los editores ya saben positivamente que no es el que preparó Baena para Juan II sino una copia tardía que se remonta a un antecedente descabalado. Además de esta diferencia crucial con respecto a las ediciones precedentes en cuanto al valor de PN1 como testimonio, DGC se apoyan en el monumental trabajo de catalogación y transcripción (esta semipaleográfica y exenta de puntuación) de Dutton, *CsXV*, y proporcionan a los textos de PN1 una puntuación interpretativa y un aparato de notas filológicas mucho más nutrido que los de las ediciones anteriores. Más allá de las aportaciones propias de DGC, se beneficiaron para ello de los estudios sobre poesía de cancionero y sobre las letras hispánicas medievales aparecidos desde los años sesenta del siglo xx hasta los primeros noventa (la bibliografía que presentaban estaba muy al día). Sin embargo, aun con la favorable recepción que ha tenido DGC entre los especialistas, la transcripción, puntuación e interpretación de numerosos pasajes se vio cuestionada por la extensa revisión de problemas paleográficos del *Cancionero de Baena* desarrollada en el libro de Jurado [1998]. Muchas de las consideraciones de este han constituido un estímulo para emprender nuestra edición, aunque no todas sus propuestas nos han parecido igualmente atendibles.

En cuanto a la anotación de DGC, hay que decir que los editores se vieron constreñidos por importantes limitaciones. En parte, derivadas de la *mise en page* y de la necesidad de encajar la edición del cancionero en un solo volumen de tamaño no

³¹ Para otros aspectos remitimos a Macchi [1967] y al artículo de Gual Camarena [1967], seguramente las reseñas más detalladas de la edición de Azáceta.

³² Por su gran influencia entre los investigadores de la mayor parte del siglo xx no podemos dejar de mencionar la obra de Foulché Delbosc [1912-1915], aunque no se trata de una edición del *Cancionero de Baena* sino de una amplia antología de poesía de cancionero.

muy grande (210x145mm) en contraste con los tres gruesos y pesados volúmenes de la edición de Azáceta. Y en parte, a algo que reconocen con toda honestidad:

una obra tan monumental como el cancionero baenense está pidiendo una edición tan monumental como la obra: está plagada de referencias históricas, de alusiones y erudiciones de todo tipo (Astrología, Medicina, Filosofía, Teología, Derecho, Mitología, *ars amatoria*, gaya ciencia, mundo caballeresco, Biblia, y un sinfín de curiosidades). Historiador habrá que se mosquee por el simplismo o posible *inexactitud* de nuestros datos; y dígase lo mismo de heraldistas, zoólogos, hebraístas... Nuestras anotaciones o son puramente textuales o se limitan a dar sólo la información imprescindible para llegar al sentido. Compréndase. (DGC:xxxvii).

Es algo de lo que también nosotros hemos sido muy conscientes, y que hemos intentado superar ampliando la anotación en la medida de nuestras posibilidades y procurando tener en cuenta las numerosas contribuciones hechas por la crítica a lo largo de los últimos treinta años.

Una singularidad destacada de DGC, que diferencia radicalmente esta edición de las precedentes, estriba en la reordenación del cancionero que proponen a partir de los estudios de Tittmann [1968] y Blecua [1974-1979], que tratan sobre las peculiaridades textuales y materiales de PN1 (procedencia y fecha del papel, filigrana, amanuenses, reclamos, secciones, añadidos, orden de los textos, puntos de contacto y divergencias con otros cancioneros, conservados o perdidos).³³ DGC presentan los poemas con arreglo al orden de autores que el índice o *Tabla* de PN1 incluye al folio 3v. Esta *Tabla* está incompleta, pues solo en su primer elemento precisa el lugar que ocupaban las cantigas de Villasandino («las cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino comienzan a la .I. foja»); en todas las entradas siguientes aparece en blanco el número de folio en el que se hallarían los poemas del autor de que se trate («las preguntas del dicho Alfonso Álvarez se comienzan a las [] fojas», etc.). Puede

³³ Amén de con su perdido antecedente, el manuscrito que preparó Juan Alfonso de Baena para Juan II, las principales conexiones de PN1 parecen haberse dado con el perdido *Cancionero de Pero Lasso de la Vega* (ZZ9), considerado de hacia 1430 y por tanto coetáneo de la recopilación original de Baena. Tenemos noticia de los poetas cuya obra contenía por una nota presente en los folios 5v-6r del *Pequeño cancionero* (MN15). Sobre esa nota y el *Cancionero de Pero Lasso de la Vega*, véase Deyermond [2003:37-38]. Más dudoso es el posible parentesco entre el *Cancionero de Baena* y el también perdido *Cancionero de Argote de Molina* (Deyermond 2003:38-40). El *Pequeño cancionero* trae, además de la mencionada nota, una copia –con variantes y apostillas– de la *Tabla* que también figura en PN1 y de la que nos ocupamos enseguida y algunos poemas de autores tan antiguos como Pero González de Mendoza y Macías. El *Pequeño cancionero* fue copiado en la segunda mitad del siglo XVI y «claramente deriva de un(os) cancionero(s) perdido(s) mucho más antiguo(s)» (Dutton, C&XV:II, 68): lo ha editado Elia [2002]. También cabe hallar significativas conexiones entre el *Cancionero de Baena* y MN33, el *Cancionero de Martínez de Burgos*, que conocemos por una copia parcial dieciochesca (véase sobre él Severin 1976).

verse la transcripción de dicha *Tabla* más abajo, en la p. 107: siguiendo el ejemplo de DGC, también nosotros hemos añadido en ella los folios de PN1 en los que pueden encontrarse realmente las obras de los poetas enumerados. La *Tabla*, así, no describe el orden en que PN1 recoge las obras de los distintos poetas, sino *otro* orden: el que se plasmaría en un antecedente de PN1 y pudo ser el que dio Juan Alfonso de Baena a su compilación.³⁴ La *Tabla* indujo a Dutton y González Cuenca a presentar los poemas —tras la sección proemial, que incluye el *Anteprólogo en prosa* (fol. 1r), el *Prologus baenensis*, también en prosa (fols. 1v-3v) y la *Tabla* (fol. 3v)— en el orden que se expone en el cuadro siguiente:

	Poeta	Género	Folios de PN1 ³⁵	Números de los poemas
(1)	Alfonso Álvarez de Villasandino	<i>Cantigas</i>	4r-5v... 8r-15r	1-33
		<i>Dezires</i>	15v-18r	34-39
		<i>Cantigas</i>	18r-20v	39bis-51
		<i>Dezires</i>	20v-23v	52-61
		<i>Dezires</i>	23v-29v)	62-79
		<i>Preguntas</i>	29v-36v ... 38r-43v ...	80-137
		<i>Dezires</i>	45r-68v	138-225
(2)	# Francisco Imperial ³⁶		68v-84r	226-250
(2a)	[<i>Pero González de Mendoza</i>		84v <i>inserción</i>]	251-252
(3)	Fray Diego de Valencia		*157r-167v	473-516
(4)	Ferrán Sánchez Calavera		...169r-183r	516bis-544
(5 I)	# Fernán Pérez de Guzmán		183v-186r	545-554
(5 II)	Fernán Pérez de Guzmán		*189r-192r ³⁷	569-576

³⁴ «Las alteraciones sufridas se produjeron ya en la rama manuscrita de la que [PN1] deriva [...], no arrancan del ejemplar conocido» (Bleuca 2001:78). Sobre los cancioneros de Baena que pudieron existir antes de la producción de PN1 (que tuvo lugar después de 1462 en cualquier caso) véase Deyermond [2003: 31-37], Tato [2018] y Faulhaber & Perea Rodríguez [2015] y [2018].

³⁵ Los tres puntos suspensivos indican los folios que faltan en PN1: así, en la sección de las obras de Villasandino, el 6 y el 7, o, más adelante en el códice, los folios 37, 44, 168, 144. Los asteriscos indican los puntos de ruptura con respecto a la foliación de PN1 en el orden de poemas que presentan DGC.

³⁶ El signo # indica los casos en que la obra de un poeta no va precedida por una rúbrica general.

³⁷ «El *Cancionero* propiamente dicho [...] termina en este folio, del que ha quedado en blanco gran parte de la columna del recto y todo el vuelto. Al pie de este encontramos una llamada

	Poeta	Género	Folios de PN1 ³⁵	Números de los poemas
(5a)	[<i>Garci Fernández de Gerena</i>]		*186r-188v <i>inserción</i>]	555-566
(6 i)	# Ferrán Manuel de Lando	<i>Cantigas</i>	188v-189r	567-568
(6 ii)		<i>Preguntas</i>	*85r-94v	253-287
(7)	Ruy Páez de Ribera		94v-105r	288-301
(8)	# Pero Ferruz		105r-108r	301bis-305
(9)	# Macías		108r-109v	306-310
(10)	# Arcediano de Toro		109v-111r	311-316
(11)	# Pero Vélez de Guevara		111r-112v	317-322
(12)	Diego Martínez de Medina		113r-118v	323-331
(13)	Gonzalo Martínez de Medina		119r-125v	332-340
(13/14)	¿Medina o Uceda?		125r-v	340bis-341
(14)	Gonzalo González de Uceda		126r-127r	342-344
(15)	# fray Lope del Monte		127r-129v	345-350
(16)	Gómez Pérez Patiño ³⁸		130r-132v	351-356
(17)	Juan Alfonso de Baena		133r-143v ... 145r-153v	357-468
		<i>Dezires de los reyes</i>	(<i>Faltan</i>)	(<i>Faltan</i>)
	[<i>Un bachiller</i>]		153r	469
	[<i>Juan Rodríguez del Padrón</i>]		156r	470
	[<i>Juan de Mena</i>]		156r-v	471-472

Como puede verse, Baena habría colocado su propia obra poética al final de su recopilación; el cierre de la misma serían esos *Dezires de los reyes* que no se encuentran en PN1. Los poetas cuyo nombre figura en el cuadro anterior entre corchetes y en cursiva no aparecen en la *Tabla*; constituyen inserciones posteriores en el *Cancionero* y posible causa de los desórdenes que afectan a las obras de

[...] indicando que el próximo cuaderno comienza con los *Proverbios de Santillana*» (Bleuca 1974-1979: 245, n. 27). Esto es, en el folio 193.

³⁸ Otro de los significativos estragos que presenta PN1 es que en los folios 154r-155v se vuelva a copiar la obra de Gómez Pérez Patiño con algunas variantes respecto a esta primera instancia.

Fernán Pérez de Guzmán y Ferrán Manuel de Lando tal como se recogen en PN1. Tampoco estaban en la *Tabla* una serie de poetas aparentemente ocasionales cuyos textos figuran en el cancionero casi siempre en el marco de debates (preguntas, respuestas o sentencias) mantenidos entre estos poetas y los más ampliamente representados.³⁹ Los textos de los tres últimos autores (el Bachiller, Juan Rodríguez del Padrón y Juan de Mena) corresponden a una interpolación en el corpus del *Cancionero* posterior a la muerte de Baena (acaecida antes de septiembre de 1435),⁴⁰ pues uno de los poemas de Juan de Mena alude a la batalla de Olmedo de 1445 (PN1-471; C&XV, ID0161) y el otro (PN1-472; C&XV, ID0331) al tratado de Peñafiel, de 1449. Otras adiciones a PN1 que no debieron de estar en el *Cancionero de Baena* original son los *Proverbios del Marqués de Santillana* (en PN1 se encuentran a partir del folio 193) y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, compuestas hacia 1477-1479 (se encuentran a partir del folio 203, en papel distinto y de mano totalmente diferente).

La reordenación llevada a cabo por DGC, razonable a tenor de lo que la crítica vislumbra que pudieron ser las intenciones de Baena y los estragos que se constatan en PN1 confrontando este códice con la *Tabla*, no apura sin embargo su propósito, pues no reconstruye ni las secuencias formadas por *cantigas, preguntas, dezires* explicitada en la *Tabla* para la obra de Villasandino, ni la de *dezires y cantigas* para la de Macías (?) o el Arcediano de Toro ni, por otra parte, prescinde de las inserciones producidas entre el trabajo de Baena (siempre a juzgar por la *Tabla*) y PN1 (las obras de Pero González de Mendoza y de Garci Fernández de Gerena, cuya antigüedad hace plausible su temprana incorporación a un cancionero tan presidido por una voluntad historicista, casi arqueológica). Tampoco prescinde, finalmente, de las adiciones tardías (como los poemas de Rodríguez del Padrón y Juan de Mena), aunque sí, con toda lógica, de las de los *Proverbios* del Marqués de Santillana y las *Coplas* de Jorge Manrique.

Así las cosas, hemos preferido transcribir los poemas en el orden correlativo (del 1 al 576) que presenta PN1. Que este manuscrito traiga un orden de composiciones distinto del que consigna la *Tabla* derivaría, según apuntó Blecua, de la desencuadernación del arquetipo al que se remonta PN1. Esa desencuadernación pudo tener lugar por distintas razones. Una de ellas pudo ser facilitar el trabajo a un grupo de amanuenses, cada uno de los cuales se ocuparía de

³⁹ Decimos «poetas aparentemente ocasionales» porque uno de ellos es Pero López de Ayala «el viejo», autor del *Rimado de Palacio* –nada menos–, y otro Álvaro de Cañizares, cuya obra ha editado Chas Aguión [2017e]. Véase el Índice de autores para una relación completa de los poetas con obra recogida en PN1.

⁴⁰ Nieto Cumplido [1982] publica el documento que deja claro que Baena había muerto antes de septiembre de 1435.

una sección del cancionero mientras otros copiaban otras: tal operación no era inusual cuando se trataba de ganar tiempo en el proceso de copia de un libro voluminoso. Riesgos principales de la misma eran las posibles pérdidas o transposiciones de folios, accidentales o intencionadas, que habrían determinado distintos estragos en el proceso de transmisión de las secciones correspondientes a varios poetas (en particular, pero no solo, en las obras de Villasandino,⁴¹ Ferrán Manuel de Lando, Pero González de Mendoza, así como en el *Prologus* y en los *dezires* del mismo Baena). Además de estos estragos, que habrían afectado a la rama manuscrita de la que desciende PN1, en este mismo códice se han dado, como hemos visto en el cuadro anterior, pérdidas de folios y adiciones de textos que no pudieron estar en la colección original de Baena por motivos cronológicos (son textos compuestos con posterioridad al fallecimiento del compilador) o de otra índole.

Entendemos que la recolocación de los poemas en la edición de DGC, aun manteniendo la numeración que a cada poema han atribuido las ediciones de los siglos XIX y XX (y Dutton, *CsXV*, naturalmente), desdibuja la realidad específica de PN1. Así, en nuestra edición hemos separado la puesta en limpio del texto realmente existente en PN1 del hipotético orden del arquetipo,⁴² que DGC tratan de reconstruir en la manera que hemos visto. Por lo demás, la edición de DGC se complementa con suplementos y varios índices. Los suplementos reúnen poemas que no se recogen en PN1 pero que fueron compuestos o atribuidos a poetas

⁴¹ Un posible caso de transposición intencionada podría ser, según Blecua [1974-1979: 258-259], el del *dezir* PN1-4 [ID1150], dedicado al infante Fernando de Antequera: «El *Cancionero* se abre con una cantiga y su “desfecha” dedicadas a la Virgen (nº 1 y 2); a continuación se copia una cantiga octosilábica a la coronación de Juan I (nº 3); tras esta cantiga [...] aparece [...] el decir en coplas de arte mayor dedicado a don Fernando de Antequera [...] 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 (nº 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* [...] así el *Cancionero* se abría con las cantigas a la Virgen y con los poemas en los que se loa al padre (don Juan I) y al hijo (don Fernando)».

⁴² Una excepción a esto es que reconstruimos un *dezir* en versos de arte mayor a la muerte de Enrique III compuesto por Villasandino (PN1 39+62 [ID1181 S 0543]+[ID1204 F1181]). Las estrofas de este poema aparecen separadas en dos lugares muy alejados entre sí en el códice: las tres primeras estrofas están en el folio 18r y culminan en una *finida* en octosílabos que no les corresponde; la segunda parte (tres estrofas más y una *finida*, esta perfectamente apropiada), en el folio 23v. La partición del *dezir* se produjo ya en el antecedente de PN1, seguramente como consecuencia —en este caso, con toda probabilidad no intencionada— de su desencuadernación y de una consiguiente transposición de folios. Lo analiza en detalle Blecua [1974-1979:252-255].

presentes en el códice. Esos textos se identifican añadiéndoles el signo + y un número que sigue a los de PN1 (por ejemplo: +577, +578... hasta +646). Es un elemento que provee de contexto adicional al *Cancionero de Baena*, aunque es dudoso que alguno de esos poemas haya estado en PN1 (por ejemplo, en los folios que faltan en él) o en su antecedente. Tal contexto adicional se extiende hasta tomar «de otros manuscritos poemas de los personajes mencionados en PN1 [...] incluir algunos poemas de la época que de algún modo guardan relación con el material de PN1» (DGC:725), un criterio que busca mostrar las conexiones con el conjunto de la tradición cancioneril del *Cancionero de Baena*, una recopilación en realidad historicista y —pese a sus dimensiones— más bien selectiva.⁴³

I.3. EL LUGAR DEL *CANCIONERO DE BAENA* EN LA TRADICIÓN DE LA POESÍA CORTESANA HISPÁNICA MEDIEVAL

I.3.1. EN LA HISTORIA DE LA MÉTRICA

El *Cancionero de Baena* es una compilación bilingüe que recoge todavía textos en gallego vinculables a la tradición gallegoportuguesa —con diferentes grados de pureza o hibridismo lingüístico—, junto a muchos testimonios de una amplia variedad de poetas, algunos reconocidos ya entonces como antiguos, entre los que figuran numerosos *unica*. Como ya hemos dicho en los capítulos anteriores, representa el eslabón entre la poesía trovadoresca trecentista y la evolución de los metros y géneros en el primer cuarto del siglo xv.⁴⁴

I.3.1.1. PROSODIA Y SISTEMA DE CONSONANCIAS

El texto de PN1 está gravemente deturpado. La intervención de varias manos —alguna, bastante incompetente— determina distintos grados de corrección o acierto en la copia. En ocasiones, el copista no entiende bien el modelo y suprime

⁴³ Se recogen en el primer suplemento (DGC:725-820) poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino, el Abad del Arzobispo, Juan Alfonso de Baena, Juan Agraz, Juan Marmolejo, Pedro de la Caltraviesa, Álvaro de Cañizares, Gonzalo de Cuadros, Íñigo Ortiz de Estúñiga, Ruy González de Clavijo, micer Francisco Imperial, fray Pedro de Colunga, Juan (un poeta de la corte de Juan II), Pedro de Luna, Macías, Fernán Manuel de Lando, Martín el Ciego, Diego Martínez de Medina, Gonzalo Martínez de Medina, Fernán Pérez de Guzmán, Ferrán Sánchez Calavera, Diego Gómez de Sandoval, María Sarmiento, Diego de Valencia [¿fray Diego de Valencia o Diego de Valera?] y Zapata. El segundo suplemento (DGC:821-834) se centra en la corte de Juan II y reúne tres poemas anónimos y composiciones del propio rey, Juan de Mena, Álvaro de Luna, y el infante Enrique de Aragón.

⁴⁴ En estas páginas ofrecemos una síntesis del capítulo de Rodado & Crosas sobre la métrica del *Cancionero de Baena*, que figura en la *Historia de la métrica medieval castellana* (Gómez Redondo, coord. 2016:670-698), síntesis que completamos con algunas otras consideraciones derivadas de la revisión de los textos para nuestra edición.

o añade letras o palabras que a menudo deforman el verso y lo convierten en hipermétrico o su contrario.

Por frecuentes que sean, estos errores no deben velar la verdadera calidad de la poesía que recogió Baena: se trata de textos originalmente bien *limados y escandidos*, como él insiste en recordar a sus lectores. Los poetas seleccionados emplean licencias prosódicas o metaplasmos como la sinalefa, dialefa, diéresis, sinéresis, sinafia y compensación entre versos, así como el desplazamiento arbitrario del acento. Es obvio que el uso de estos metaplasmos responde a la necesidad de conseguir un determinado ritmo. Su empleo es más abundante en las coplas de arte mayor, mucho más rígidas que las coplas en octosílabo, pero no faltan en el arte menor.

No todas las licencias métricas se emplean sin restricciones, al menos en la poesía octosilábica que recoge este cancionero. Hace ya tiempo, Dorothy C. Clarke llegó a la conclusión de que algunos poetas del siglo xv trataron de evitar «la contigüidad, tanto en el hiato como en la sinalefa, de vocales pertenecientes a palabras distintas (y la de estas vocales separadas por una h muda)» [1955:129-130]. Algunos poetas, como Estúñiga, Mena o Gómez Manrique, se esfuerzan en observar las reglas de la sinalefa que aplicaba Pero López de Ayala en sus octosílabos: la sinalefa se permitía con vocales contiguas idénticas o cuando una de las palabras era átona (monosilábica o bisilábica); asimismo, si la primera palabra era la forma del presente de indicativo de primera persona del singular y acababa en *o*, o si la segunda palabra comenzaba con *e* protética desarrollada a partir de *s* líquida.

También los poetas del *Cancionero de Baena* se esfuerzan en reducir el número de encuentros vocálicos en sus versos. Aunque no desaparece el hiato de manera notoria, sí detectamos resistencia al uso de la sinalefa que, además, raramente se aparta de las reglas observadas por Clarke en la poesía de Ayala.⁴⁵ Sirvan de muestra los siguientes ejemplos:

Hiato y sinalefa ajustados a regla:

to|do_el| mun|do| en|ce|rra|do (Ferrán Manuel de Lando 567, III, 24),
 óo óo òo óo 4T

Un caso de sinalefa en palabra con h inicial:

⁴⁵ En el estudio citado (Rodado & Crosas 2016:676-682), se recogen los resultados del análisis de una selección de poemas de Álvarez de Villasandino, Pero Ferruz, Ferrán Manuel de Lando, Garci Fernández de Gerena, Fernán Pérez de Guzmán y Juan Alfonso de Baena, que pueden ser considerados un botón de muestra significativo de las preferencias métricas de los poetas de cancionero más antiguos. En los textos analizados no se evitan los encuentros vocálicos; difiere la frecuencia de sinalefas e hiatos según autores, pero se advierte cierta reticencia al uso de estas licencias que, cuando existen, se atienen en su mayoría a la norma tradicional.

sal|vo_el| que_ha| po|der| so|bre_e|lla (Garci Fernández de Gerena 564, VI, 47)

òo óo óo óo 4T

Sinalefa por *e* protética a partir de *s* líquida:

con| mi| lin|da_es|cri|va|ní|a (Juan Alfonso de Baena 390, VI, 68)

òo óo òo óo 4T

Se observan, no obstante, algunas anomalías. Por ejemplo, aunque Villasandino y Ferruz, entre los autores más antiguos, muestran valores muy bajos en el uso de la sinalefa (cfr. Beltran 2016:463; Rodado&Crosas 2016:679), en ocasiones no evitan la confluencia de varias vocales (3, 4, 5), lo que obliga a forzar sinalefas abruptas, especialmente las de vocales abiertas como las del segundo y tercer ejemplo:

Jo|sü|é| e_aun| Je|de|ón (Ferruz 305, VII, v. 43)

òo óo òo ó[o] 4T

ma|yo|res| pa|rias| que_a_O|lid (Ferruz 305, XII, 84)

o óo óoo ó[o] 1T1D1T

an|de| le|do e a|per|ce|bi|do (Villasandino, 191, I, v. 6)

óo óo òo óo 4T

El uso de metaplasmos es abundante en los decires escritos en arte mayor castellano. La copla de arte mayor se caracteriza por el empleo del verso compuesto con cesura —el adónico doblado ya descrito por Nebrija en el capítulo IX del Libro II de su *Gramática sobre la lengua castellana*—, cuyos hemistiquios contienen el esquema rítmico óooóo (un dácilo más un troqueo 1D1T), que puede llevar o no otras sílabas átonas en anacrusis. La cadencia isorrítmica es la determinante y no el cómputo silábico (aunque siempre habrá doce, si el ajuste es a un esquema de 6+6, o en los casos de 7+5 o 5+7 que no afectan a la secuencia de 1D1T|1D1T). Existen disposiciones extremas de 4+7, 5+7 o 6+7, no defectuosas por el cómputo, sino condicionadas por la consonancia (debidas al final oxítono o proparoxítono del verso).⁴⁶

⁴⁶ «El principal período silábico se constituirá en torno a doce sílabas (6+6), pero serán frecuentes los de once (5+6, 6+5) o los de diez (5+5: el más perfecto); estas tres combinaciones pueden aumentar en función de metaplasmos que regulan la cantidad versal, ya por decremento —sinalefas y sinéresis, sinafías y compensaciones entre segmentos rítmicos, final proparoxítono— ya por incremento —dialefas, diéresis, terminaciones oxítonas—, de modo que caben disposiciones más extremas (4+7, 5+7 o 6+7, por ejemplo).» (Gómez Redondo 2016:490).

Por ejemplo, abundan los hemistiquios pentasílabos en la primera parte del verso, que frecuentemente se combinan con segundos hemistiquios heptasílabos, buscando la compensación entre ambos:

en|tan|to| que_A|mor || en|el|mun|do_es|reg|nan|te (544, II, 16)
 o óoo ó[o] | ø o óoo óo 1D1T|1D1T

La sinalefa se usa tanto en el interior del verso como entre hemistiquios (sinafia):

tre|mien|do_el|es|pa|da, || el|co|lor|de|mu|da|do, (288, XV, 115)
 o óoo óo | ø o óoo óo 1D1T|1D1T

También encontramos muchos casos de metaplasmos combinados; por ejemplo, dialefa y diéresis, o sinalefa con o sin diéresis con acento secundario (este es muy frecuente cuando el segundo hemistiquio acaba en polisílaba):

Sen|tí|la| mü|er|te || el|su|gran|te|mor (291, IV, 25)
 o óoo óo | o òoo ó[o] 1D1T|1D1T
 Ma|guer|fas|ta_a|quí || gran|tri|bu|la|ción (289, IX, 69)
 o òoo ó[o] | o òoo ó[o] 1D1T|1D1T

El desplazamiento del acento prosódico es práctica habitual, y no sólo en nombres propios, pues la tonicidad se adecúa a la cláusula rítmica con resultados extraños (por ejemplo, artículos o preposiciones sobre los que recae el ictus acentual):

e|el|gi|ri|fal|te || fa|rá| muy|grand|bue|lo, (332, I, 6)
 o òoo óo | o óoo óo 1D1T|1D1T
 e|el|de|Me|dio|dí|a || tie|ne|con|clu|í|do (333, IV, 27)
 ø o òoo óo | o òoo óo 1D1T|1D1T

El *Cancionero de Baena* representa, como ya se ha dicho, la transición entre una poética de tradición trovadoresca —provenzal y gallegoportuguesa— con textos e incluso términos métricos aún en gallego, y los ensayos de los poetas más innovadores, ya en lengua castellana y con formas métricas en evolución. De ahí que bajo el marbete genérico de *cantiga*, encontremos composiciones que se ajustan a las formas ortodoxas de la tradición trovadoresca, pero también otras que se alejan progresivamente —en estrofismo, consonancias y sistema prosódico— hacia la conformación de la canción cortesana cuatrocentista.

El análisis del sistema de consonancias arroja los resultados que sintetizamos a continuación. En este cancionero se da un ligero predominio de las cantigas de

refrán frente a las de *meestría*; en estas últimas es más frecuente encontrar la combinación de dos redondillas de consonancia abrazada (abbaacca) con tres rimas; así, por ejemplo, en Villasandino (10), el Arcediano de Toro (312), fray Diego de Valencia (503), Garci Fernández de Gerena (555, 556, 558, 559, 562) y Ferrán Manuel de Lando (567). Sólo se registra un caso de arte común doblada que se debe a Ferrán Manuel de Lando (568, abababab). La estrofa de siete versos, arquetípica de la *cantiga de meestría* gallegoportuguesa, la encontramos en su variedad más común (abbacca) solo en una composición de Villasandino (19) y en otra de Fernández de Gerena (566), y con rima cruzada (ababccb) en una cantiga y su respuesta de Pero Ferruz (302-303). Macías ensaya una variante (ababcbc) en dos de sus cantigas (306, 310), las dos que incluyen *trebellos* (pareados octosilábicos de carácter proverbial) en dísticos monorrimos tras cada una de las estrofas. Asimismo, se observa mayor abundancia de rimas cruzadas en los modelos estróficos de siete versos, así como un claro predominio de la rima grave sobre la aguda.

Idéntica preferencia de consonancias se da en la cantiga de refrán, en la que el estribillo más abundante es el de cuatro versos de rima abrazada (así en 15, 18, 24, 25, 26, 33 y 43, de Villasandino, 317 y 318, de Vélez de Guevara, 308 de Macías, 499 de fray Diego de Valencia y 561 de Garci Fernández de Gerena); le siguen los de rima cruzada y se dan casos aislados de combinaciones raras (*aabba* 311, *aab* 563, *abbc* 565 cuyas rimas se repiten en la vuelta); en una de sus cantigas más difundidas (*Ay, señora en que fiança* 307), Macías presenta un caso de trístico monorrimo con el cuarto verso quebrado (*aaab*), que enfatiza la cadencia rítmica y realza el sentido del tema y de los versos de vuelta en cada estrofa, con *retronx* de rimas únicamente.

La vuelta suele estar formada por una redondilla, que frecuentemente contiene un verso de enlace con la mudanza y otro (o dos) de vuelta que riman con el estribillo. Así lo hace, entre muchos otros, Macías en la cantiga citada (307 *aaab* : *cdecdeeaab*); sin embargo, ensaya una forma peculiar en *Amor cruel e brioso*, en donde aparece *retronx* de rimas en dos versos en posición intermedia y no final (308 *abba* : *cdcdbbd*). A Garci Fernández de Gerena le debemos un ejemplo temprano del esquema que después desarrollaría la canción, al repetir las rimas del estribillo (aquí de tres versos) en la vuelta (563 *aab* / *cddcaab*). *Retronx* de tres versos presenta también Rodríguez del Padrón en la añadida *Bive leda si podrás* (470 *abbbaa* / *cddc* : *aeebaa*).

En los decires predomina el uso de la copla de arte menor con ocho versos octosílabos y, dentro de ella, la combinación *abbaacca*, con una rima común a las dos semiestrofas, como también ocurre en la estrofa de arte mayor, según veremos; así, por ejemplo, abundan en Villasandino (1, 11, 16, 21, 32, 40, etc.) y se

encuentran en la mayoría de los autores: Páez de Ribera (293-299), Diego Martínez de Medina (323, 325, 329), fray Lope del Monte (326), Gómez Pérez Patiño (351, 354, 356), Ferrán Manuel de Lando (376), Baena (390bis, 454, 457, 458, 465), fray Diego de Valencia (496, 497, 507, 514, 515), Ferrán Sánchez Calavera (534, 535, 537), Garci Fernández de Gerena (564) y en el cruce de poemas entre Pérez de Guzmán y Villasandino (551-554), así como en uno de los poemas añadidos de Mena (472). En menor proporción encontramos otras combinaciones: ababbccb, en fray Lope del Monte (324) y González de Uceda (343); ababacca, en Baena (456, 457) y ababccca (389, 464).

En las coplas mixtas de 7 versos predomina el esquema clásico *abbacca*, pero son más numerosos los casos de 9 y 12 versos y también las coplas reales. Son de particular interés los casos de combinaciones de coplas de arte menor *unissonans* (o maestría mayor) y *capdenals* en la obra de Baena (456, 457, 464 y 465), y lo mismo con coplas mixtas (381, 390, 391, 392); también el uso del arte común doblada (es decir, sólo dos rimas diferentes en la estrofa) en coplas *singulares* (o maestría menor), que aparece frecuentemente (58, 397, 398, 463, 505, 506, 510, 513, etc.). También hemos documentado numerosos casos de coplas *capdenals*, *capfnidas* y *meytadas* (por ejemplo, en Villasandino, Baena y Páez de Ribera) que, en conjunto, demuestran la vigencia de los modelos provenzales y gallegos.

En los decires en arte menor es relativamente frecuente, al menos tanto como en el arte mayor, que en preguntas y respuestas se respeten los mismos consonantes; así ocurre en las dos series de poemas cruzados entre Baena y García de Vinuesa (382-387, 390-392), la primera de las cuales se cierra con jaque y mate en curioso alarde ajedrecístico, o en la serie con Ruiz de Toro (397-398); y lo mismo en las preguntas y respuestas que cruza Pérez de Guzmán con Villasandino (551-554) y con otros poetas (573-576), por citar algunos de los autores emblemáticos, consumados maestros en los intercambios poéticos.

El esquema métrico más frecuente en la copla de arte mayor castellana es el de consonancias abrazadas ABBAACCA, seguido muy de cerca por el combinado de consonancias cruzadas en el primer cuarteto y abrazadas en el segundo ABABBC-CB. Se constata así la característica de la rima común a los dos cuartetos y el hecho de que los versos cuarto y quinto tengan la misma rima. Lo habitual, como ya se ha dicho, es que se respete la misma consonancia en preguntas y respuestas, aunque hay algunas excepciones: por ejemplo, en las composiciones 477-481 entre fray Diego de Valencia y Nicolás de Valencia, y así se especifica en la finida de 481: «Nicolás, amigo, cata non te espantes / si non te respondo por tus consonantes, / ca yo non desdeño la tu maestría.»

Destaca la famosa serie sobre la predestinación iniciada por Ferrán Sánchez Calavera a la que responden siete poetas y que se cierra con la replicación final del mismo Sánchez Calavera (517-525), en la que las respuestas no siempre respetan los mismos consonantes ni el esquema métrico de la pregunta inicial (ABABBCCB).

Son menos frecuentes las secuencias ABBACCCA (342, 419, 421, 422, 423, 449-451, 461, 468, 529) y ABABCCCA (526, 527) en las que se rompe la consonancia entre los versos cuarto y quinto de la estrofa; o los casos de arte común doblada ABABABAB (440-442, 455, 466, 541-544, 571). Muchas de estas variantes se encuentran en la obra del mismo Baena, que gusta de las innovaciones métricas.

En cuanto a las *galas* del rimar, hemos observado algunos casos de estrofas *unissonans* y *capdenals*, no demasiados en arte mayor (146, 378, 380, 516 bis, por ejemplo) y un caso de *coblas doblas* en el diálogo entre el poeta y una dama que firma Sánchez Calavera (538). No faltan algunos poemas contruidos como coblas alternadas (3), coblas con *lexa-prende* (19, 22, etc.), o sobre la consonancia *macho-fembra* (143, 144, 184) o singular-plural (políptoton o *manzobre*⁴⁷) (190), recursos procedentes de la poesía trovadoresca que luego tienden a menguar o, incluso, a desaparecer:

Álvaro, señor leal,
 corona de los leales,
 vet esta carta que es tal,
 pues que vistes otras tales;
 e doledvos de mis males,
 que non lo digo por mal,
 mas por qu'el león real
 faga sus obras reales. (190, I)

En algunos poemas hay asonancias (290, 300, 337, 340, 408, 316, etc.), aunque no es lo habitual, y muchas pueden atribuirse al deterioro de la copia en PN1.

La particularidad de la copia se evidencia, precisamente, en algunos poemas que contienen rimas internas y así se mantuvieron en PN1 en la escritura de los versos afectados, sin atender al principio rima/verso. Sirva como ejemplo el discor 452, que presenta seis estrofas por arte comuna (*coblas singulares capdenals caudadas*), compuestas por nueve versos de medida variable, seguidos de un pareado de dos versos octosílabos monorrimos, según la tradición de los *trebellos* o dichos proverbiales. Se combinan versos de arte mayor (adónico doblado en los cuatro

⁴⁷ Sobre los términos métricos que se utilizan y mencionan en el *Cancionero de Baena*, véase Lang [1927].

primeros de cada estrofa con rimas internas en todos los versos), octosílabos (verso noveno) y quebrados tetrasílabos monorrimos (versos 5-8), a excepción de la primera estrofa en la que los versos 5, 6 y 7 son trisílabos (AAAA**bbb**bcc). De hecho, Domínguez Caparrós [1985:134] cita este texto como ejemplo de rima interna o interior. En nuestra edición, hemos decidido aplicar el criterio rima/verso, como es normal en el discor; de ahí que este poema quede dispuesto en estrofas de trece versos con el siguiente esquema de consonancias: abababab**cccc**dd.

I.3.I.2. GÉNEROS MÉTRICOS

En la *Dedicatoria* de Baena a Juan II, aparte de sus consideraciones sobre el arte de la poesía ya comentadas, ofrece el compilador una distinción neta entre cantigas, preguntas y respuestas, decires y, finalmente, procesos y recuestas:

En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las *cantigas* muy dulces e graciosamente *asonadas* de muchas e diversas *artes*. E todas las *preguntas* de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas. E todos los otros muy gentiles *dezires* muy limados e bien *escandidos*. E todos los otros muy agradables e fundados *procesos* e *reqüest*as (...).⁴⁸

Lo mismo leemos en la rúbrica inicial del cancionero, que es la general de la obra de Villasandino como primer poeta antologado:

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* que fizo e ordenó en su tiempo el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor en esta muy graciosa arte de la poetría e gaya ciencia Alfonso Álvarez de Villasandino (...).

La diferencia entre *cantiga* y *dezir*, los dos términos más utilizados en las rúbricas, parece estar clara para Baena: la cantiga es *asonada* y el decir, solo *escandido* por *muy limado e bien fecho* que sea: cabría inferir, por tanto, que la cantiga se acompaña de música y el decir se recita, lo que, en cierta manera, se relaciona con la alusión posterior, en el mismo *Prologus*, a los *leyentes e oyentes* de su obra. Es evidente también que Baena menciona géneros métricos y temáticos en una mezcolanza que, para él e igualmente para sus receptores, no resulta confusa. De hecho, en las indicaciones de las rúbricas, se mezclan indiscriminadamente referencias a la poesía estrófica libre como *dezires*, junto a especificaciones temáticas como *procesos* (288, 290), *testamentos* (316), *peticiones* (358, 453-468) o su variante, *suplicaciones* (380) Por ejemplo, en la rúbrica a la composición 288 de Páez de Ribera se alude a «dezires e preguntas e procesos».

⁴⁸ La cursiva es nuestra.

CANCIONERO
DE
JUAN ALFONSO DE BAENA

TOMO I

Aquí se comienza el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graciosa e sutil arte de la poetría e gaya ciencia. En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulces e graciosamente asonadas³ de muchas e diversas artes. E todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas. E todos los otros muy gentiles dezires muy limados⁴ e bien escandidos.⁵ E todos los otros muy agradables e fundados procesos⁶ e reqüestass⁷ que en todos los tiempos pasados⁸ fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino e todos los otros poetas, frailes e religiosos, maestros en theología, e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles, que fueron e son muy grandes dezidores⁹ e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graciosa arte. De los quales poetas e dezidores aquí adelante por su orden en este dicho libro serán declarados sus nombres de todos ellos e relatadas sus obras de cada uno bien por estenso.

El qual dicho libro, con la gracia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien que es Dios Nuestro Señor, fizo e ordenó e compuso e acopiló el indino Johan Alfonso de Baena, escrivano e servidor del muy alto e muy noble rey de Castilla don Johan, nuestro señor, con muy grandes afanes e trabajos¹⁰ e con mucha diligencia e afectión e gran deseo de agradar e complazer e alegrar e servir

¹ Uniquique] Unicuiquer PN1.

² A cada uno se le da la gracia, según refiere San Pablo. Acomoda *Efesios*, 4, 7. Aquí, como en otros contextos, gracia se refiere tanto a la gracia santificante, como a la inspiración poética, a la que se atribuye un origen divino.

³ *Cantigas... asonadas* solo puede referirse a lírica musical. Lamentablemente, las rúbricas de PN1 no son infalibles; tampoco conservamos la línea melódica de ninguna, pero no debe perderse de vista que algunas composiciones de PN1 eran cantadas.

⁴ *limados*: ‘pulcros, de estilo muy elaborado’.

⁵ *escandidos*: ‘exactos en el cómputo silábico y bien rimados’.

⁶ *procesos*: ‘justas poéticas’.

⁷ *reqüestass*: ‘debates’.

⁸ *tiempos pasados*: Baena es claro; no recopila poemas contemporáneos sino que recoge piezas desde los inicios de lo que llamamos nosotros poesía cancioneril, y Perea [2009a] poesía de los Trastámara. Las composiciones más antiguas corresponden, de hecho, al reinado de Enrique II.

⁹ *dezidores*: ‘autores, compositores, poetas’.

¹⁰ *trabajos*: ‘dificultades, sufrimientos’. Sigue los tópicos de la *captatio benevolentiae*.

a la su gran realeza e muy alta señoría. Ca, sin dubda alguna, si la su merced en este dicho libro leyere en sus tiempos devidos,¹¹ con él se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes¹² e plazer e gasajados.¹³ E aun otrosí con las muy agradables e graciosas e muy singulares cosas que en él son escriptas e contenidas, la su muy redutable¹⁴ e real persona averá reposo e descanso en los trabajos e afanes e enojos; e otrosí desechará e olvidarà e apartará¹⁵ e tirará de sí todas tristezas e pesares e pensamientos e afliciones del espíritu, que muchas vezes¹⁶ atraen e causan e acarrear a los príncipes los sus muchos e arduos negocios reales. E asímesmo se agradará la realeza e gran señoría de la muy alta e muy noble e muy esclarecida reina de Castilla doña María,¹⁷ nuestra señora, su muger, e dueñas e donzellas de su casa. E aun se agradará e folgará con este dicho libro el muy ilustrado e muy gracioso e muy generoso príncipe don Enrique, su fijo; e finalmente, en general se agradarán con este dicho libro todos los grandes señores de sus reinos e señoríos, así los prelados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestros, priores, mariscales, doctores, cavalleros e escuderos e todos los otros fidalgos e gentiles omnes, sus donzeles e criados e oficiales de la su casa real que lo ver e oír e leer e entender bien quisieren.¹⁸ E, por que la obra tan famosa d'este dicho libro sea más agradable e mejor entendida a los leyentes e oyentes¹⁹ d'ella, fizo e ordenó el dicho Johan Alfonso de Baena e puso aquí al comienço d'esta su obra una acopilada²⁰ escriptura, como a manera de prólogo o de arenga e por fundamento e raíz de toda su obra, la qual es esta que se aquí comiença.

¹¹ Recuerda la obligación de los nobles y aun del rey dedicar tiempo a la lectura, canto o recitación de poemas, pues considera la *gaya ciencia* parte de la educación y de la vida cortesana.

¹² *comportes*: 'diversiones, descanso'.

¹³ *gasajados*: 'contento, regocijo'.

¹⁴ *redutable*: galicismo ('temible'); aquí y en otros textos medievales se aplica a personajes y significa 'magnífico, impresionante'.

¹⁵ apartará] apartar PN1.

¹⁶ *devezes*: 'veces, ocasiones'.

¹⁷ María de Aragón, prima de Juan II, su primera esposa y madre de Enrique IV. En segundas nupcias casará con Isabel de Portugal (madre de Isabel la Católica y de don Alonso), con la que se enterrará en el magnífico mausoleo de Gil de Siloé, en la Cartuja de Miraflores (Burgos).

¹⁸ Obviamente, Baena piensa en la corte y en la nobleza como destinatarios de su antología, pues a ellos interesa solamente este tipo de textos.

¹⁹ Alude a la lectura silenciosa y lectura en alta voz (o interpretación cantada).

²⁰ *acopilada*: 'recopilada', pero no acaba de hacer sentido; tal vez se refiera a que sintetiza en su *prologus* doctrinas y preceptos de la *gaya ciencia*.

Johanes baenensis homo vocatur in sua domo

[1va]

Prologus baenensis

Según que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos, natural cosa es amar e desear e cobdiciar saber los omnes todos los fechos que acaecen en todos los tiempos, tan bien²¹ en el tiempo que es ya pasado como en el tiempo que es presente, como en el otro tiempo que es por venir. Pero d'estos tres tiempos no pueden los omnes ser ciertos, fueras ende de aquel tiempo que es ya pasado.²²

Ca, si desean e quieren saber del tiempo que es por venir, no pueden los omnes saber el comienço nin la fin de las cosas que ende avernán. E, por tanto, non saben ciertamente ninguna cosa de aquel tiempo. E si del tiempo que es presente quieren saber algo, maguera que saben los comienços de los fechos que en aquel tiempo se fazen, pero con todo eso porque non pueden saber el medio nin la fin cuál será, es de tener que non saben los omnes complidamente ninguna cosa de aquel tiempo presente. Empero del tiempo que es ya pasado, porque los omnes saben los comienços e los medios e las fines de los fechos que en él se fezieron, es de tener e de creer que alcançan e saben los omnes por este tiempo pasado cierta e verdaderamente todo el saber de las cosas que en él fueron fechas. Así que vemos entender que por el saber del tiempo pasado, que es cierto,²³ e non de los otros dos tiempos, que son dubdosos, según dicho es desuso penaron e tra- [Ivb] -bajaron mucho los omnes sabios e entendidos de ordenar e poner en escripto todos los grandes fechos pasados por dexar en memoria tanta remembrança d'ellos, como si estonce en su tiempo d'ellos acaeciesen e pasasen.²⁴ E aun por que los supiesen todos los omnes que avían de venir, así como ellos mesmos ordenaron e fizieron de los grandes fechos e altas fazañas pasadas muchos libros que son llamados estorias e corónicas e gestas, en las quales escrivieron e recontaron todos los grandes fechos pasados de los emperadores e reyes e príncipes e de los otros altos e grandes señores. E escrivieron la verdat de todos los grandes fechos e altas cosas que pasaron. E non quisieron encobrir nin encelar ninguna cosa de todo ello, tan bien de los cuerdos como de los locos, e tan bien de los que fueron buenos como

²¹ *tan bien... como*: 'tanto... como'.

²² Implícitamente, Baena vuelve a manifestar que le interesa recopilar poetas anteriores a él, desde los orígenes, para que no se pierdan. Eso ha producido la impresión entre los estudiosos del arcaísmo recopilatorio de Baena.

²³ No incierto e hipotético, como el futuro; no incompleto, como el presente.

²⁴ «Somos enanos a hombros de gigantes». En la literatura anterior a 1700 es axioma que el saber es acumulativo; donde acaba el maestro, comienza el discípulo.

de los que fueron malos, por que de los fechos de los buenos tomasen los omnes dotrina e enxemplo para fazer bien; e de los fechos de los malos que recibiesen escarmiento e castigo²⁵ para se guardar de non fazer mal.

E aun aquestos mesmos sabios antigos encarecieron tanto esta su tan noble e tan virtuosa opinión que determinaron e tovieron que errarían e menguarían mucho en sus nobles fechos e en su gran lealtad si también no quisiesen el fruto del saber de todos los grandes fechos pasados, para los omnes que avían de venir, como para ellos mesmos e para los otros que eran en sus tiempos dellos. Ca entendieron que los saberes se perderían [2ra] muriendo aquellos que los²⁶ sabían, si non dexasen remembrança de todo ello. E, por que non cayesen en olvido, mostraron muchas carreras²⁷ e doctrinas por donde los supiesen todos los que avían de venir en pos d'ellos.

E por buen entendimiento e sana discreción²⁸ conocieron las cosas que eran dubdosas e ascondidas. E, buscando e escudriñando con gran estudio,²⁹ supieron las cosas que avían de venir. Mas los omnes desdeñosos e perezosos, desdeñando de non querer saber las cosas, e aun después que las saben, échanlas en olvidança, por lo qual fazen perder mala e torpemente lo que fue buena e sabiamente fallado e buscado e con gran estudio. E aún otrosí porque la pereza es contraria e enemiga del saber, la qual faze a los omnes que no se lleguen a él nin busquen carreras por donde los conoscan, ovieron los sabios e los entendidos el saber por gran tesoro; e preciáronlo mucho sobre todas las otras cosas e toviéronlo por luz para alumbrar a sus entendimientos e de todos los otros que lo sopiesen, dexándolo todo en memoria e por escriptura. Ca si por las escripturas no fuese, ¿quál sabiduría o cuál engueño o memoria de omnes se podría membrar de todas las cosas pasadas? Onde si los omnes pararen bien mientes al pro que nace³⁰ de las escripturas, conocerán³¹ que por ellas son sabidores de todos los fechos e de todas las ciencias; e que de todo ello non sopieran ninguna cosa si quando murieron aquellos que eran bivos a la sazón e tiempo que pasaron los grandes fechos, non los dexaran por [2rb] escripto para que los sopiesen los otros que eran por venir. Por la qual razón todos

²⁵ *castigo*: 'consejo, monición'.

²⁶ Los] lo PN1.

²⁷ *carreras*: aquí, 'medios, procedimientos, caminos'.

²⁸ *discreción*: 'sensatez, buen juicio'.

²⁹ *estudio*: 'esfuerzo, denuedo'.

³⁰ nace] nasçen PN1.

³¹ conocerán] conoçera PN1.

los omnes son adebdados de amar a todos aquellos que lo tal fezieron e ordenaron, pues que saberán por ellos muchas cosas que non supieran por otra manera.³²

E acerca d'esto el gran filósofo Aristóteles³³ dize que, por quanto todo omne de su propia naturaleza desea saber todas las cosas, que por esta razón quiere e ama e guarda más el omne los ojos que otra ninguna parte de su cuerpo, porque por sola la vista se conoce e se saben mejor e más aína todas las cosas que por otro sentido alguno. Onde de aquí se concluye que, si todos los omnes naturalmente desean saber todas las cosas, mucho más e con mayor razón pertenece a los maníficos e altos emperadores e reyes e príncipes e grandes señores de amar e cobdiciar e leer e saber e entender todas las cosas de los grandes fechos e de las notables fazañas pasadas de los tiempos antiguos. E en especial las famosas leturas de las muy ecelentes e gloriosas e muy notables batallas, guerras e conquistas que en fecho de armas e de cavallerías los muy esclarecidos sus antecesores antiguos: emperadores e senadores e cónsules e dictadores de la muy famosa e redutable³⁴ cibdat de Roma fizieron e ordenaron e compusieron e escrivieron, poniendo en todo ello su leal afectión³⁵ e estremado poderío.

E pues que las tan altas e tan maníficas avisaciones³⁶ de las tan altas e tan notables cosas pertenece mucho de las tener e leer e saber e entender a todos comunemente, como dicho es, pero en singular mucho más pertenece de las te- [2va] -ner e leer e saber e entender a los sobredichos muy altos e magníficos emperadores e reyes e príncipes e grandes señores e les conviene de ser avisados³⁷ en todo ello por que quando el semejante caso o casos les acaeciére, que la su buena disposición sea presta e aparejada para que puedan e sepan ser cabdillos e gobernadores capitanes de grandes gentes. E que sepan con pura discreción e con buen seso govarnar e mandar e vedar e penar e asolver e condenar e mantener e sostener en ordenada justicia e buena disposición e sabia ordenança todas sus gentes e huestes e batallas e conquistas e guerras, en tal manera que la su señoría e gran realeza sea más en-salçada e las sus noblezas e altas cavallerías non finquen olvidadas, mas antes que

³² El conocimiento como *traditio*; no se puede romper la cadena, por lo que el autor se siente obligado a compilar el saber (poético) del pasado. No por ser ser tópico este propósito es insincero.

³³ Empezó citando a los antiguos *sabios* y ahora acude al Filósofo, el *auctor* por antonomasia, salvas las Sagradas Escrituras.

³⁴ *redutable*: aquí, 'sin par'.

³⁵ *afectión*: 'afición, afecto'.

³⁶ *avisaciones*: 'conceptos, enseñanzas'; tiene un matiz ético, pues se aprende del pasado para ser más, para ser mejor... sobre hombros de gigantes.

³⁷ *avisados*: aquí, 'aconsejados'.

finquen en memoria e por exemplo muy cavalleroso³⁸ a todos los otros grandes señores que lo vieren e lo sopieren e lo leyeren e oyeren.³⁹ E asímesmo pertenece mucho a los reyes e príncipes e otros grandes señores de tener e leer e entender otros muchos libros e escripturas de otras muchas maníficas e notables cosas e de muy santas e provechosas dotrinas, con las quales toman plazer e gasajado, e agradan⁴⁰ mucho las voluntades, e demás reciben muchos avisamientos buenos e provechosos d'ellas.⁴¹ Los quales libros e otras escrituras, por muchos ser e de cosas nuevas e diversas, son comparadas con los muchos e nobles e preciosos paños e vestiduras, ca, por ser de diversos colores e tajos⁴² nuevos e non vistos, agradan e aplazen mu- [2vb] -cho las voluntades de los señores. E otrosí son comparados a los muchos e diversos e preciosos manjares, ca por ser muchos e diversos adobos toman los señores con ellos diversos sabores e bivos apetitos e aplazen e agradan más los coraçones e las voluntades con ellos.

E, aun allende⁴³ de todo esto, los reyes e príncipes e grandes señores usaron e usan ver e oír e tomar por otra manera otros muchos comportes e plazer e gasajados, así como ver justar e tornear e correr puntas e jugar cañas e lidiar toros; en ver correr e luchar e saltar saltos peligrosos, e en ver jugar esgrima de espadas e dagas e lança; e en jugar la vallesta, a la frecha e a la pelota e en ver jugar otros juegos de mano e de trepares; e otrosí jugando otros juegos de tablas, de axedrez e dados, con que se deportan los señores; e naipes e otras muchas e diversas maneras de juegos. E asímesmo los reyes e príncipes e grandes señores usaron e usan fazer otras muchas maneras de juegos en que toman asaz comporte e plazer e gasajados, así como en las riberas çaçando con falcones e con açores, e a las vezes en los campos con galgos e otros canes, corriendo liebres e raposos e lobos e ciervos.

E finalmente usaron e⁴⁴ usan fazer otros juegos mayores e de mayor nobleza, los quales requieren en sí asaz temor e miedo e recelo a todos aquellos que los ensayan e usan fazer. Conviene a saber: buscando e corriendo en las altas e grandes montañas leones e osos e puercos e ciervos e a otros [3ra] muchos venados e animalias e vestiglos bravos e muy espantables. En los quales juegos e gasajados los

³⁸ cavalleroso] cauelleroso PN1.

³⁹ Insiste en la doble forma de leer: en silencio para sí; en alta voz para otros.

⁴⁰ agradan] agrada PN1.

⁴¹ «Aut prodesse volunt aut delectare poetae» (Horacio, *Ars Poetica*, v. 333).

⁴² 'corte, hechuras'. Colores y hechuras, lograda metáfora –si lo es– de los *colores rhetorici*, que hermocean los textos, haciéndolos deleitables.

⁴³ allende] llende PN1.

⁴⁴ e] om. PN1..

grandes señores que los usaron e usan fazer quisieron mostrar⁴⁵ la su gran nobleza e franqueza, faziendo ende muy grandes gastos e despensas en viandas e otras cosas, por razón de la⁴⁶ mucha gente e bestias e canes que para ello se requiere. E otrosí mostrando la su gran fortaleza e buen esfuerço, queriendo ir a buscar a los esquivos montes animales brutos⁴⁷ e bravos e salvages, con quien traven lides e peleas que, aun mostrando en ello que son sofridores de los muy grandes trabajos e peligros e⁴⁸ afanes que por ende toman en sus cuerpos, andando buscando por los montes e malezas las semejantes⁴⁹ animalias bravas e brutas. E después que las han fallado en las acusar⁵⁰ e seguir fasta las vencer e ferir e matar. E aun a las vezes acaece por contrario que las tales animalias brutas e bravas desde que son feridas, con el acusamiento e temor de la muerte, buélvense contra los que las siguen e pruevan sus fuerças e sus poderíos con ellos fasta que algunas vezes matan a los que así afincan e siguen.

E, como quier que en todos los comportes e juegos e gasajados e plazer de uso dichos e⁵¹ relatados, todos los reyes e príncipes e grandes señores que los usaron e usan e fazen han por ende muchos bienes e provechos, lo uno recibiendo en ello plazer e gasajados e agradando las voluntades; e lo otro criando buena sangre e destruyendo malos humores; e lo otro faziendo exercicio de los cuerpos e estendiendo los miembros e los [3rb] niervos, e biviendo más sanos por ello; e lo final, tienen los cuerpos más sueltos e prestos e ligeros e apercebidos para en los tiempos de los grandes menesteres de las guerras e conquistas e batallas e lides e peleas.

Pero, con todo eso, mucho mayor vicio e plazer e gasajado e comportes reciben e toman los reyes e príncipes e grandes señores leyendo e oyendo⁵² e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos pasados, por quanto se clarifica e alumbrá el seso, e se despierta e ensalça el entendimiento, e se conorta e reforma la memoria, e se alegra el coraçón e se consueta el alma, e se glorifica la discreción e se gobiernan e mantienen e reposan todos los otros sentidos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos pasados, que nunca vieron nin oyeron nin leyeron, de los quales toman e reciben muchas

⁴⁵ mostrar] mostraron PN1.

⁴⁶ de la] del PN1.

⁴⁷ brutos] brutas PN1.

⁴⁸ e] *om.* PN1.

⁴⁹ semejantes] semajantes PN1.

⁵⁰ acusar] acuciar PN1.

⁵¹ e] *om.* PN1.

⁵² Se habla de la lectura en alta voz, lectura pública; y del plazer que proporciona. Conscientemente o no, habla del descanso y de la diversión que proporciona la poesía.

virtudes e muy sabios e provechosos enxemplos, como sobredicho es. E, por quanto a todos es cierto e notorio que entre todos los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e compuestas por los sabios e discretos actores, maestros e componedores d'ellas, el arte de la poetría e gaya ciencia es una escriptura e compusición muy sutil e bien graciosa. E es muy dulce e muy agradable a todos los oponentes e respondientes d'ella, e componedores e oyentes. La qual ciencia e avisación e dotrina que d'ella depende e es avida e recebida e alcançada⁵³ por gracia infusa del Señor Dios,⁵⁴ que la da e la enbía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente [3va] la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies⁵⁵ e pausas e por sus consonantes e sílabas e acentos e por artes sotiles e de muy diversas e singulares nombranças.⁵⁶ E aun asimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como debe, salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invenciones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juizio; e tal que aya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes e aun que aya cursado cortes de reyes e con grandes señores e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo. E finalmente que sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso. E que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su razonar. E otrosí que sea amador e que siempre se precie e se finja de ser enamorado, porque es opinión de muchos sabios que todo omne que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe e como debe e donde debe, afirman e dizen qu'el tal de todas buenas doctrinas es doctado.⁵⁷

Esta tabla es de los dezidores que están en este libro. La qual se puso aquí al comienço d'él por qu'el dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren fallen por ella más aína las cantigas o dezires⁵⁸ que le agradare leer.

⁵³ alcançada] acançada PN1.

⁵⁴ En la más pura tradición clásica, sin numen no hay poesía. Gracia infusa, no adquirida. El poeta es de algún modo poseído por Dios, entusiasmado. A eso se le suma la pericia en el arte de componer letra y son. Aborda con lucidez esta cuestión Weiss [1990:25-54].

⁵⁵ *pies*: 'versos'.

⁵⁶ El poeta es dechado de cortesía, en la acepción trovadoresca del término, compendio de todas las cualidades, habilidades y virtudes, incluida la de ser buen amador, ya real ya ficticiamente.

⁵⁷ *Es doctado*, añadido por otra mano posterior.

⁵⁸ Teóricamente, la canción o cantiga se canta y el decir se recita. El estudio de los textos y de las rúbricas de PN1 muestran que hay una cierta indefinición genérica en la época.

Las cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino comiençan a la I foja.
Las preguntas del dicho Alfonso [3vb] Álvarez se comiençan a las [29r] fojas.⁵⁹
Los dezires del dicho Alfonso Álvarez se comiençan a las [52v] fojas.
Los dezires de micer Francisco Imperial se comiençan a las [77r] fojas.
Los dezires del maestro fray Diego se comiençan a las [157r] fojas.
Los dezires de Fernán Sánchez Calavera se comiençan a las [175v] fojas.
Los dezires de Fernán Pérez de Guzmán se comiençan a las [183v] fojas.
Los dezires de Ferrán Manuel de Lando se comiençan a las [85r] fojas.
Los dezires de Ruy Páez de Ribera se comiençan a las [94v] fojas.
Los dezires de Pero Ferruz el viejo se comiençan a las [105v] fojas.
Los dezires e cantigas famosas de Macías comiençan a las [108r] fojas.
Los dezires e cantigas del Arcediano de Toro comiençan a las [109r] fojas.
Los dezires de don Pero Vélez de Guevara comiençan a las [111r] fojas.
Los dezires de Diego Martínez de Medina se comiençan a las [113r] fojas.
Los dezires de Gonzalo Martínez de Medina comiençan a las [119r] fojas.
Los dezires de Pero Gonçález de Uzeda comiençan a las [126r] fojas.
Los dezires del maestro fray Lope se comiençan a las [128r] fojas.
Los dezires de Gómez Pérez Patino se comiençan a las [130r y 154r] fojas.
Las reqüestras de Johan Alfonso de Baena comiençan a las [133r] fojas.
Las preguntas e respuestas del dicho Johan Alfonso a las [141v] fojas.
Los dezires generales del dicho Juan Alfonso comiençan a las [150r] fojas.
Los dezires de los reyes que fizo el dicho Juan Alfonso están a las [...] fojas.⁶⁰

Johan Alfonso de Baena
lo compuso con gran pena⁶¹

⁵⁹ En el manuscrito falta la foliación en la tabla; en cada ítem queda el especie en blanco para la numeración. Ofrecemos, como ya hicieron DGC, el número de folio real en PN1.

⁶⁰ Faltan en PN1; DGC sugieren que puede tratarse de ID0285, que encabeza los poemas de MH1 y que editan con el número 586 y de otros perdidos.

⁶¹ En letra mucho mayor, ocupa las dos columnas en la parte inferior del folio.

CANTIGAS ALFONSO ÁLVAREZ

1

[ID1147]

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 que fizo e ordenó en su tiempo el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor en esta muy graciosa arte de la poetría e gaya ciencia Alfonso Álvarez de Villasandino, el qual, por gracia infusa que Dios en él puso, fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España.

[4ra]

I

Generosa,
muy fermosa,
sin manzilla Virgen santa,
virtüosa,
poderosa, 5
de quien Lucifer se espanta:
tanta
fue la tu gran omildat,
que toda la Trenidat
en ti se encierra, se canta. 10

II

Plazentero
fue el primero
gozo, Señora, que oviste:
quando el vero
mensajero 15
te salvó, tú respondiste;
troxiste
en tu seno virginal
al Padre Celestial,
al qual sin dolor pariste. 20

III

¿Quién sabría
nin diría
quánta fue tu omildança?
¡O María,
puerta e vía 25
de salud e de folgança!
Fiança
tengo en ti, muy dulce flor,
que por ser tu servidor
avré de Dios perdonança. 30

IV

Noble rosa,
fija e esposa
de Dios, e su madre dina:
amorosa
es la tu prosa 35
Ave estela matutina.
Enclina
tus orejas de dulçor
oyendo a mí, pecador,
ayudándome festina. 40

[4rb]

V

Quien te apela,
maristela,
flor del ángel saludada,
sin cabtela
non recela 45
la tenebrosa morada.
Criada
fuste limpia, sin error,
porqu'el Alto Emperador
te nos dio por abogada. 50

VI

Que parrías
 al Mexías
 dixeron gentes discretas:
 Geremías
 e Isaías, 55
 Daniel e otros profetas;
 poetas
 te loan e loarán,
 e los santos cantarán
 por ti en gloria chançonetas. 60

VII

¡O *beata*
inmaculata,
 sin error desde abenicio!
 bien barata 65
 quien te cata
 mansamente, sin bollicio.
 Servicio
 faze a Dios, Nuestro Señor,
 quien te sirve por amor,
 non dando a sus carnes vicio. 70

[ID1147] Cantiga. Siete coplas por arte comuna (*coblas singulares*) compuestas de diez versos cada una: cinco octosílabos y cinco quebrados. De entre estos últimos, cuatro de cuatro sílabas (versos 1, 2, 4 y 5 de cada estrofa) y el otro (verso 7 de cada estrofa) de tres (en la primera estrofa, sin embargo, este solo cuenta dos sílabas). Seguimos el criterio de considerar que no hay rima que no comporte verso; en PN1 el texto presenta la apariencia de una estrofa de ocho versos: siete octosílabos y un quebrado trisílabo a manera de quinto verso de cada estrofa (a + a) b (a + a) bcccb.

Para una mejor comprensión de este poema mariano y del siguiente, su *desfecha*, véase Morreale [1983] y [1984]. De ahí extraemos la afirmación de que «a diferencia de las glosas del Ave María (...), los “gozos” no se elaboran sobre un texto litúrgico fijo (...), pero sí arrancan, como una parte considerable de la devoción mariana, (...), del saludo del ángel a María» (Morreale 1984: § 6.1-§ 6.2.1, 2-3) (es el caso de nuestro texto en lo que se refiere al arranque: véanse abajo las notas al verso 8 y los versos

11-15). También importan los trabajos de Artigas [1925:I, 271-275] y Serra i Baldó [1936]. Este poema y el siguiente, en cualquier caso, no son propiamente unos gozos —como por ejemplo los del Marqués de Santillana, *Gózate, gozosa madre* (pueden leerse en *Santillana*, 374-376) sino unas cantigas marianas a manera de ejercicios libres sobre motivos habituales en los gozos, ya que la evocación de alguno de dichos gozos constituye solamente uno de sus varios elementos básicos (así Long 1971:162, que lo considera «one example of a predecessor of the *glosa*»).

RÚBRICA Esta cantiga inicial está precedida por la rúbrica general que introduce y presenta la obra de Villasandino, y se cierra con una rúbrica final en la que se ensalza la composición y sirve de enlace y anuncio de la desfecha que la sigue.

8 *omildat*: ‘humildad’. Véase Lucas, 1, 48: «Quia respexit humilitatem ancillae suae: Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes», y cfr. Morreale [1984:§ 7.1.6, 17].

14 *vero*: ‘verdadero’.

16 *salvó*: ‘saludó’.

17-19 Villasandino evoca el difundido motivo de la paradoja que encierra el misterio de la Encarnación. Cfr. los versos 32-33 y, en la misma obra de Villasandino, poema 85 [ID1225 R 1224], verso 16: «parió fijo e padre sin otra tristura», y véase Morreale [1984:§ 7.1.3.1., 13-15] para buen número de pasajes paralelos en las letras hispánicas. Dicha autora, *ibid.*, 13, recuerda en relación con esto la antífona *Alma redemptoris mater* («Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum genitorem») y varios lugares de distintos himnos.

20 *sin dolor*: por oposición a la maldición «in dolore paries filios» (Génesis, 3,16).

23 *omildança*: ‘humildad’.

27 *fiança*: ‘confianza’.

28 *muy noble flor*: véase verso 34.

29-30 En el contexto, una vez más, de la *omildança* de María (verso 18, y cfr. verso 6), véase Morreale [1984:§ 7.1.6, 17].

30 *perdonança*: ‘perdón’.

31 *rosa*: el apelativo se relaciona seguramente con la rosa de Jericó de Eclesiástico, 24, 18 (véase 3 [ID1149], verso 19. y n. al verso 8).

33 *dina*: ‘digna’.

34-35 *amorosa / es la tu prosa*: si, como parece, hay sinalefa entre *amorosa* y *es* nos encontraríamos con un caso de sinafia, con paralelo en los versos 61-62 ¡O beata / inmaculata! La licencia resulta particularmente armoniosa en un poema en el que son frecuentes los encabalgamientos sintácticos.

35 *prosa*: aquí, composición poético musical latina medieval de tema religioso. Podían ser himnos, secuencias o, como en este caso, antífonas.

36 *Ave estela matutina*: es apelación usual para la Virgen, que inicia una antífona muy difundida desde el siglo XIII, atribuida a san Simón Stock (véase Chevalier 1892-1920:núm. 2135).

40 *festina*: ‘rápida, pronta’. Creemos que es adjetivo referido al vocativo sujeto de la oración (tú, María).

41 *apela*: ‘llama’.

42 *maristela*: ‘estrella del mar’. La expresión procede del himno mariano *Ave maris stella*, atribuido a Venancio Fortunato. Conservamos *maristela* por la medida del verso.

47-50 La inmaculada concepción de María, a la que se alude en estos versos, es creencia difundida en España al menos desde el siglo VII, aunque no fue dogma de la Iglesia de Roma hasta el XIX. Para la presencia del debate sobre el asunto en el *Cancionero de Baena*, véase Twomey [2003].

50 *abogada*: es título que suele concederse a la Virgen María.

51 *parriás*: ‘parirías’.

55-56 Alude seguramente a Jeremías, 23, 5, a Isaías, 7, 14, y a Daniel, 7, 13, y, genéricamente, a otros pasajes proféticos que la tradición exegética cristiana ha interpretado en términos mariológicos.

60 *chançonetas*: «del fr. *chansonette* ‘cancioncilla’, especialmente ‘canción burlesca’. ‘copla en verso ligera y festiva que se cantaba en las festividades religiosas» (Puigvert, *s.u.*).

61-62 *O beata / inmaculata*: ‘Oh bienaventurada, inmaculada’. «Los gozos predisponen para el desarrollo de ciertas expresiones [...]. La resistencia de la lengua arcaica a incorporar formas compuestas con *-in*, excluye del vocabulario toda una abundante serie de lexemas con valor adjetivo que en el ámbito religioso se refieren de modo unívoco a la pureza de la Virgen, tanto en su concepción como en el parto, o en este solo; a saber: *intacta, incorrupta, immaculata, inviolata, illibata, intemerata, innupta*, de los que algunos afloran como préstamos en textos romances macarrónicos o de pretensión culta (así Villasandino, *cBaena*, n. 1 [*sic*], vv. 11-12, «Inviolata permansiste / quando Agnus Dei pariste (...)» (Morreale 1983:282).

63 *abenicio*: *ab initio*, ‘desde el inicio’.

64 *barata*: «en el texto, ‘obrar, proceder’» (Puigvert, *s.u.*, que reconoce el significado fundamental de ‘negociar’ que al verbo atribuye el *DCECH*; así ya en el *Libro de Alexandre*, 1660ab: «Los que de nós sallieron, a los griegos passaron / nunca en esti sieglo: tan mal non barataron»).

65 *cata*: ‘mira’.

66 *sin bollicio*: ‘sin alboroto’ (quizá ‘sin ostentación’).

67 *vicio*: ‘placer’.

2

[ID 1148]

Esta cantiga de santa María, tan noble e tan bien ordenada, fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino su desfecha della por arte d'estribote, la qual es muy bien fecha e ordenada e graciosamente asonada; e tal, que muchas vezes dixo el dicho Alfonso Álvarez que sería librado del enemigo por ella.

[4va]

Desfecha desta cantiga de santa María

I

Virgen digna de alabança,
en ti es mi esperança.

II

*Santa, o clemens, o pia,
o dulcis Virgo Maria !,*
tú me guarda noche e día
de mal e de tribulança. 5

III

Ave, Dei Mater alma,
llena bien como la palma:
torna mi fortuna en calma
mansa con mucha bonança. 10

III

Inviolata permansiste
quando *Agnus Dei* pariste:
fazme que non biva triste,
mas ledo sin toda errança.

IV

Tú fueste e serás e eres
bendita entre las mugeres: 15
tus gozos fueron plazer
en el mundo sin dudança.

V

Rosa en Gericó plantada,
de ángeles glorificada: 20
tú seas mi abogada,
pues en ti tengo fiança.

VI

Tálamo de Dios e templo,
quando tu vida contemplo, 25
por leyes nin por enxemplo
non fallo tu egualança.

VII

Graciosa vita, dulcedo,
por quien se compuso el Credo,
tórname de triste, ledo,
con tus dones de amistança. 30

VIII

Contrario de Eva, *ave*;
de los cielos puerta e llave:
ruega al tu Fijo süave
que me oya mi rogança.

[ID1148D1147], MN23-54 (257r). Desfecha por arte de estribote de la composición anterior: un estribillo compuesto por dos versos octosílabos monorrimos y ocho estrofas zejelescas, compuestas por cuatro octosílabos dispuestos con arreglo al patrón: trístico monorrimo más vuelta (aa; bbba).

RÚBRICA *desfecha*: ‘conclusión’ a un poema anterior; *enemigo*: por antonomasia, ‘el diablo’.

1 *digna*: la variante aportada por MN23, *santa*, es una trivialización, seguramente motivada por lo usual del sintagma *Virgen santa* o por el *santa* que aparece más abajo al inicio de la primera estrofa zejelesca; o aun por los sonidos vocálicos de las artificiosas rimas en *-ança*.

2 *es*: ‘está’. La versión de MN23 presenta la variante *tengo*.

3-4 *o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria*: es cita literal del último verso de la antífona *Salve Regina*, muy difundida como oración a la Virgen y atribuida a Hermann de Reichenau, entre otros. Esta invocación final se ha considerado tradicionalmente obra de san Bernardo de Claraval.

5 *me guarda*: ‘guárdame’.

7 Es cita del himno mariano *Ave maris stella*, tradicionalmente atribuido a Venancio Fortunato.

8 *llena bien como la palma*: entendemos ‘cargada (de fruto) como la palmera’. Tal sentido sería particularmente lógico en el contexto generado por la expresión *mater alma* ‘madre nutricia’ y, más abajo (v. 19) por la referencia a la «rosa en Gericó plantada», derivable de Eclesiástico, 24, 18: «Quasi palma exaltata sum in Cades, / et quasi plantatio rosae in Iericho». En otros pasajes bíblicos se pueden ver otras alusiones a la palmera vinculada a la idea de fecundidad por la descendencia (cfr. Salmos, 91, 13), aparte de que Jericó es llamada «civitas palmarum» en Deuteronomio, 34, 3 en razón de su fertilidad.

9-10 Los términos marineros *fortuna* ‘tempestad’, *calma*, *bonança*, se relacionan con la evocación del himno *Ave maris stella* tanto en la cantiga anterior como en esta, su *desfecha*.

11 *inviolata permansiste*: ‘permaneciste inviolada, virgen’.

12 *Agnus Dei*: ‘cordero de Dios’. Es apelativo usual de Jesucristo.

14 *ledo*: ‘alegre, contento’. El adjetivo *ledo* (<LAETUS) está naturalizado en la poesía castellana desde época muy temprana: «la falta de diptongación indica probablemente que la forma española se tomó del lenguaje de la lírica gallegoportuguesa. 1ª doc., Berceo, Milagros, 448d (ms. A)» (DCECH, s.u.).

15 *fueste*: ‘fuiste’.

16 Traduce del *Ave Maria*: *benedicta tu in mulieribus*.

19 Véase arriba la nota al verso 8.

26 *tu egualança*: ‘tu igual’.

27 *vita, dulcedo*: es formulación procedente de la antífona *Salve regina*.

29 *ledo*: ‘alegre’.

31 La consideración de la palabra con que empieza la salutación del ángel a María (*ave*) como el reverso del nombre de Eva —y a María como nueva Eva para el género humano, y figura de significado opuesto al de la compañera de Adán en la historia de la salvación— se remonta al menos a san Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, VII, 6, 5. Sobre la primera fortuna en las letras castellanas de esta frecuentadísima figura (seguramente popularizada por el himno *Ave maris stella*: «Sumens illud “Ave” / Gabrielis ore, / funda nos in pace, / mutans nomen Evae») puede verse Buceta [1921]. Para la oposición entre Eva y María en la historia del cristianismo, Guldán [1966] y Pelikan [1996].

3

[ID 1149]

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez en loores del rey don Juan, fijo del rey don Enrique el viejo, quando reinó nuevamente.

I

La novela esperança
en que é meu corazón
me faze cobrar folgança
e perder tribulaçón.

II

He trocado mi ventura 5
como vos ora direi:
di pesar por folgura
e mal por ben que cobrei.

III

Fortuna por abundança,
meus troques tales son: 10
lexo perda por ganança,
vil tormento por perdón.

IV

Pues troqué de tal figura,
sempre ledó andarei
loando su gran altura 15
del muy ensalçado rey,

V

en que ay muita omildança
e orgullo con razón;
grand cordura, sin dudança,
sigue en toda sazón. 20

VI

Ya de ál non teño cura,
meus amigos, pois achei
rey complido de mesura
a quen sempre servirei

VII

con muy pura lealtança
e fermosa entençon:
loaré gentil semblança
adorando el seu pendón.

25

[ID1149] Cantiga. Siete estrofas (redondillas cruzadas) compuestas por cuatro versos octosílabos que se organizan como *coblas alternadas* (véase Frank [1966], I, p. xxxiv; Lang 1927:II.8, p. 493, Le Gentil 1949-1953: II, 24 27, 343 y n). (I, III, V, VII: abab; II, IV, VI: cdcd).

Para dos paralelos de la estrofa a8'b8 a8'b8 en la poesía gallegoportuguesa, véase Tavani [1967: 57:4 y 57:5]. Se trata de textos seguramente tardíos y atípicos en la tradición gallegoportuguesa. El primero es la segunda estrofa (de un total de tres) de un poema que Giuliano Macchi demostró haber sido infundadamente atribuido a Roy Martinz do Casal y verosímilmente compuesto en el cuatrocientos y agregado a unos folios en blanco situados en el antecedente común de los cancioneros *B* y *V* a seguido de los seis poemas conservados del mencionado poeta (véase Macchi 1966: particularmente, 142-146, y para el texto en concreto, editado como IX en apéndice, 154-155). El otro es el lai *Don amor, eu cant'e choro*, uno de los cinco con que se abre el Cancionero *B*, que Carolina Michaëlis fecha en los «primeiros decennios do sec. XIV» (*Cancioneiro da Ajuda*, ed. Michaëlis, vol. II, p. 516).

RÚBRICA *don Juan, fijo del rey don Enrique el Viejo*. Se refiere a Juan I, hijo de Enrique de Trastámara, segundo rey del nombre en Castilla; *quando reinó nuevamente*: 'cuando empezó a reinar', es decir, en 1379. Enrique II murió el 29 de mayo de dicho año y Juan I fue coronado el 25 de julio siguiente. Parece razonable que Villasandino compusiera este poema alrededor de esa última fecha.

1 *novela*: 'nueva'.

3 *folgança*: 'holganza, placer'.

6 *direi*: 'diré', forma del futuro imperfecto de indicativo de *dezir*, *dizer* en gallegoportugués, que impone una rima en *-ei* a lo largo del texto a la que seguramente se debe la no castellanización de estas formas por el compilador o los copistas del *Cancionero*

de Baena —si, como pudiera ser, Villasandino compuso este poema en un gallegoportugués menos superficial de lo que hoy parece—. Para un posible indicio de semejante tendencia castellanizadora (generalizada entre los copistas de los cancioneros cuatrocentistas cuando se enfrentaban a textos en gallegoportugués o galleguizantes) véase más abajo, nota al verso 13.

8 *cobrei*: ‘cobré’. Véase nota al verso 6.

9 *fortuna*: aquí, ‘infortunio’. Téngase en cuenta que uno de los sentidos primarios del término era ‘tempestad’. Tal vez por eso, DGC proponen enmendar *fortuna* por *bonança*, pero no parece imprescindible hacerlo, pues PN1 lee *abondança*, y la frase tiene sentido.

10 *meus troques*: ‘mis trueques’.

11 *lexo perda*: ‘dejo pérdida’.

13 *troqué*: aun aceptando lo diluido del gallegoportugués de este poema tal como se presenta en PN1, cabe subrayar el contraste e inconsecuencia que supone esta forma en *-é*, plenamente castellana, frente a las gallegas *direi*, *cobrei*, *andarei*, *achei*, *servirei* (vv. 6, 8, 14, 22, 24). Es cierto que tales formas son menos susceptibles de castellanización por su posición en rima y por la imposibilidad de regularizar en *-é* la única rima en *-ei* del poema no construida sobre una desinencia verbal: *rey* (v. 16). Sirva esto para constatar que en la creación del gallegoportugués-castellano bastante cupo en parte a los compiladores y a los copistas de los cancioneros, sin que ello permita abogar por restauraciones gallegas de los textos tan radicales como la propuesta por Lang, *CGC* (e impugnada por Lapesa 1953a o Polín 1997).

14 *sempre ledo*: ‘siempre alegre’.

20 *sigue*: justificaría la enmienda (véase aparato crítico) que el sujeto de este verbo es el rey y no las virtudes que en su persona acaban de elogiarse, cuyo carácter plural pudo inducir al copista a cometer un pequeño error por adición.

21 *Ya de ál non teño cura*: ‘ya no me preocupa otra cosa’.

22 *achei*: ‘hallé’.

28 *adorando el seu pendón*: otro caso de mezcla gallego-castellana que parece difícil atribuir a Villasandino habida cuenta de las tendencias de los copistas. Es llamativa en especial la presencia del artículo castellano *el* junto al posesivo gallegoportugués *seu*, dado que, si efectivamente hay sinalefa entre *adorando* y *el*, la utilización del artículo gallego *o* no desequilibraría métricamente el verso, y es por tanto verosímil que figurara ahí originalmente.

4

[ID1150]

Este dezir fizo e ordenó, a manera de loança al Infante, Alfonso Álvarez de Villasandino; dando muy gran loança del dicho Infante e contra todos los trovadores, que le den gran loança.

[5ra]

I

Fablen poetas de aquí adelante:
los trovadores que estavan callando
abran sus bocas e canten, loando
las altas proezas del gentil Infante;
e si preguntaren quién es, bastante 5
sepan que es árbol de gran maravilla,
tío del alto león de Castilla
e de la liña real de Levante.

II

Este es lindo sin toda manzilla,
fijo e nieto de reyes notables, 10
de reinas loadas e muy onorables
por partes d'España e aun de Sezilla;
así que merece la su alta silla
ser ensalçada sobre quantas son
agora en España, por donde Aragón 15
será afregido si non se le omilla.

III

Aqueste es perfecto en todas las cosas
tanto qu'el mundo lo precia e lo ama;
aqueste merece primero en la fama
por ver las sus manos fuertes e fermosas. 20
Por muchas virtudes e maravillosas
que Dios en él puso que son muy estrañas,
aqueste merece tener por sus mañas
corona muy rica de piedras preciosas.

IV

Ca este es casto, leal, esforçado, 25
católico e dino de toda alabança,
pilar de justicia con justa temprança,
a los mandamientos de Dios allegado;
por ende merece que sea loado
en estas partidas e en todo el mundo: 30
aqueste se puede llamar el segundo
Éctor el fuerte, en armas preciado.

V

Toda firmeza en él es fallada
con seso muy puro de gran discreción;
noches e días la su devoción 35
es en la Virgen bienaventurada;
e por el collar, devisa esmerada
que tiene por honra de santa María,
vence, conquista la gran morería:
aquesto se puede provar con Granada. 40

[5rb]

VI

Obró ricamente la Naturaleza
en este señor bienaventurado,
que l' fizo como ángel fermoso, apurado,
onesto, loçano, león en braveza;
planetas e sinos le dieron alteza, 45
las costelaciones limaron su gesto
e para batallas feziéronlo presto:
así costelaron su gran realeza.

VII

La Virgen muy santa, de Dios escogida,
en quien siempre tiene complida esperança, 50
aquella lo guía por tal ordenança
que biva gozoso en toda su vida;
e por le fazer más gracia complida,

mandó a dos sanctos que lo acompañasen
e que en las conquistas d'él non se quitasen 55
por que su hueste non fuese vencida.

VIII

Primero, por onra de cavallería,
diole por alférez al noble espaniol
Santiago el Apóstol, más noble qu'el sol,
para que lidiase en la primería; 60
e por segurança de su compañía,
le dio a san Johan por su adalid,
que dixo al Infante: «¡Amigo, ferid,
que oy venceredes en este mi día!».

IX

Así fue por cierto que fueron vencidos 65
los infantes moros en su sancta fiesta,
pues ya bien parece e se manifiesta
el noble Infante de los escogidos
que Dios quiso ungir entre los nacidos
por destruimiento de los arrianos, 70
e porque los nobles fieles cristianos
sientan que biven por él defendidos.

X

Por ende, non duerman estando ociosos
los grandes maestros que notan por artes,
nin cesen loando en todas las partes 75
a este famoso entre los famosos:
perlados e legos e aun religiosos
fagamos pregaria a la Virgen sancta,
que guarde e ampare a este que espanta
con su buena vida a los engañosos. 80

[ID1150] Decir. Diez coplas de arte mayor por arte comuna (*coblas singulares*), compuestas de ocho versos de arte mayor (ABBA : ACCA).

RÚBRICA Se dedica a Fernando de Antequera, presumiblemente antes de su elección como rey de Aragón en 1412, ya que le da el título de infante. *Azáceta*, I, 23, n. al n.º 4, considera que este poema habría sido una auténtica profecía de la realeza de Aragón que esperaba a don Fernando, por creerlo escrito «después del 6 de mayo y antes de la toma de Antequera en el mes de septiembre de 1410»: tras la victoria castellana en el paraje llamado la Boca del Asno que preludió el asedio definitivo de la ciudad andaluza —y por lo tanto, muy poco después de la muerte del rey Martín el Humano, el 31 de mayo de 1410—. Mota [1994] apunta las coincidencias de este poema con la carta que, según la *Crónica del rey Juan II*, vol. I, cap. 144, pp. 398-399 dirigió don Fernando a la ciudad de Sevilla anunciando su victoria.

7 El *alto león de Castilla* es el rey Juan II, sobrino de Fernando de Antequera. La comparación de la figura del rey con el león es habitual en los bestiarios.

8 *liña*: ‘línea’, aquí genealógica, se refiere a la familia real de Aragón (*real de Levante*). Don Fernando pertenecía a esa *liña* por ser hijo de Leonor de Aragón, esposa de Juan I de Castilla y hermana de Juan I y Martín I de Aragón.

9 *lindo*: aquí en su sentido etimológico de ‘legítimo’, más que en el de ‘hermoso’ (véase *DCECH*, s.u. *lindo*); *manzilla*: ‘mácula, mancha’.

12 Por *España* se entienden los reinos de Castilla y Aragón, con cuyas casas reales estaba emparentado don Fernando. *Sezilla*, ‘Sicilia’, fue dominio aragonés durante buena parte de la Edad Media.

13 *silla*: más que en el sentido de ‘trono’ (que usa Villasandino en más de una ocasión), estaría aquí en el de ‘sede, estado’.

16 *afregido*: ‘afligido’ (<lat. AFFLIGERE); *afligir* aparece ya en el *Rimado de Palacio*, según *DCECH*, s.u., donde se indica que «una variante semipopular *afreir* se halla en las Biblias judías de Ferrara y Constantinopla (*BRAE*, III, 190-1). Esta última trae también *afreision*, ‘aflicción’». Sin embargo, tanto en estas Biblias ladinadas como en otros textos judeoespañoles el verbo tiene un matiz que convendría aquí perfectamente y que va más allá del simple ‘afligido’; así, Nehama [1977:s.u. *afriido*] traduce: «1. ‘persécute’: mwestros padres fweron afriidos en Ayifto: ‘nos ancêtres furent persécutes en Egipte’. 2. ‘affligé par la privation de ce qu’on desire ardemment’»; y s.u. *afriír* «1. ‘infliger des privations’. 2. ‘priver cruellement d’une chose ardemment désirée, dont on a besoin pour vivre’»: en ambos casos se comprueban las connotaciones de ‘padecimientos sufridos como consecuencia de una opresión o una persecución’, que es precisamente con lo que se amenaza aquí a Aragón si no *se omilla* (‘se somete’) a don Fernando.

23 *mañas*: ‘costumbres, manera de ser, hábitos’.

25 *ca*: 'porque'.

28 *allegado*: 'llegado', en el sentido de 'próximo [espiritualmente]' o 'apegado'.

30 *partidas*: 'partes', aquí, geográficas.

31-32 Aparte de por su prestigio como guerrero, llamar a Fernando de Antequera *segundo Héctor* sería particularmente intencionado teniendo en cuenta la situación de este héroe con respecto a Príamo en la leyenda troyana: Príamo es rey, pero Héctor es *de facto* el primero de los troyanos. Del mismo modo, el infante Fernando fue el gobernante efectivo de Castilla durante los primeros años de la minoría de Juan II.

37-38 *divisa esmerada*: alude probablemente al collar de la orden de caballería del Espíritu Santo o de la Paloma, instituida por Juan I de Castilla en 1390, que parece haber contado con un collar como distintivo antes de la de la Jarra y el Grifo (fundada por el propio Fernando de Antequera en 1403). Véase para la primera Fernández de Córdova Miralles [2014] y, para la segunda, Martínez Llorente [2014-2015]. Para las divisas castellanas medievales, Ceballos-Escalera y Gila [1985].

40 *aquesto se puede provar con Granada*: se enuncia en forma de profecía la principal aspiración militar castellana medieval (Villasandino *profetiza* también que Granada habrá de ser de Juan II): la conquista de la capital del reino nazarí. Creemos más probable tal interpretación que considerar que con *Granada* se refiere simplemente al reino, escenario, al cabo, de la hazaña de don Fernando conmemorada en el poema.

41 Se desarrolla en esta estrofa una enumeración de las virtudes de don Fernando agrupadas según su procedencia: se mencionan primero las buenas cualidades físicas y de carácter de que le dotó Naturaleza.

43 ángel: se supone que por su belleza; *apurado*: 'puro, purificado'.

44. *loçano*: 'vigoroso'.

45-46 Tras la enumeración de las virtudes poseídas por naturaleza, se aducen ahora las determinadas por el momento de su nacimiento, es decir, por la posición de los planetas y signos del zodiaco (*sinos*) y de las constelaciones en ese momento; *limaron*: 'pulieron, configuraron'; *gesto*: aquí, 'rasgo notable de carácter o de conducta'.

47 *presto*: 'pronto, preparado o dispuesto para ejecutar algo o para un fin'.

48 *costelaron*: 'influyeron, determinaron astrológicamente'.

55 *se quitasen*: 'se separasen, se apartasen'.

56 *por que*: 'para que'.

58 *alférez*: 'oficial que llevaba el estandarte'. Son frecuentes las representaciones iconográficas del apóstol Santiago a caballo portando el estandarte cristiano frente a los musulmanes, derivadas de la leyenda de su aparición milagrosa en la batalla de Clavijo, en 844, y en otros combates. Que se le califique de *español* deriva de la creencia de que predicó en la Península y en ella se venera su sepulcro.

60 *primería*: ‘primer lugar’; como se refiere a una batalla, será la ‘vanguardia’.

61 *segurança*: ‘seguridad, garantía’. Quiere decir que como refuerzo de seguridad le da otro santo para que le auxilie.

62 *adalid*: ‘guía’. El segundo santo es san Juan Bautista porque en su día tuvo lugar la batalla de la Boca del Asno, en la que las tropas del infante Fernando vencieron a los musulmanes, tal como dice el propio santo en el v. 64.

70 *arrianos*: es una forma alternativa de llamar a los infieles o herejes, no de identificarlos precisamente con los seguidores de Arrio (sacerdote cristiano del s. III considerado hereje).

74 *maestros*: ‘persona que domina una ciencia o arte’; aquí, la de escribir, ya que a lo que se insta es a que *noten* (‘escriban’) las hazañas de don Fernando.

77 *perlados e legos e aun religiosos*: es decir, ‘todos’; *perlados*: ‘prelados’; *aun*: ‘también, incluso’.

79 *espanta*: ‘asombra, maravilla’.

80 *engañosos*: ‘falaces, que engañan’.

5

[ID1151]

[5va]

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de su esposa, la postrimera que ovo, que avía nombre Mayor.

I

Mayor gozo aventajado,
mis amigos, tengo yo
que non tiene el que perdió
tal plazer qual he cobrado.

II

Mayor alegría estraña 5
tengo agora enteramente
que non tiene otro serviente
de mi estado en toda España;
e aun por mayor fazaña,
el amor que me crió 10
de otra non consentió
que yo fuese enamorado.

III

Mayor onra e más folgança
tengo que tener solía,
pues cobré nueva alegría, 15
fermosura sin errança:
esta es mi esparança
e gran bien que Dios me dio;
tanto que me conquirió
con su gesto delicado. 20

IV

Mayor vicio con firmeza
tengo que tenía ante
que viese su buen semblante

d'esta flor de gentileza;
con loores de nobleza 25
esta rosa floreció
desde el día que nació
fasta oy con buen estado.

V

Mayormente con su gesto
e su brío muy donoso 30
me faze bevir pensoso
en plazer con todo aquesto;
su fablar gracioso, onesto,
el mi coraçón venció,
quanto más que conteció 35
gran miraglo señalado.

[5vb]

VI

Mayor es ya mi deseo
que non era fasta agora,
pues cobré gentil señora
con riqueza e lindo aseó; 40
pues es tal su buen meneo
d'esta flor que me forçó,
suyo quiero ser e só
para siempre en igual grado.

[ID1151] Cantiga. Cinco estrofas *capdenals* compuestas de ocho versos octosílabos, precedidas por un tema inicial compuesto de cuatro versos también octosílabos, cuyas tres últimas rimas *bba* vuelven en los tres últimos versos de las estrofas tras un verso de enlace (*abba*; *cddc* : *cbba*).

RÚBRICA De la de este poema se suele deducir que Villasandino se casó al menos dos veces, la segunda —en ocasión que sería la celebrada en el texto— no siendo ya joven (esto se apunta claramente en la rúbrica al poema que sigue a este). Parece más difícil aceptar el carácter meramente celebratorio del texto. Sobre todo, si suponemos que existe para confrontarlo jocosamente con el siguiente —una especie de canción de malmaridado— o incluso si creado independientemente de este último: la última

estrofa del actual resulta bastante ambigua (véase en particular el v. 42). Dada la situación (hombre viejo entusiasmado por casarse), tradicionalmente cómica, podría tratarse de una parodia de la retórica del elogio y del amor cortés en general (no cabe descuidar que se está hablando de matrimonio, no de cortejo), además de un ejercicio destinado a buscar la risa o el favor de un público que se sugiere en el vocativo *mis amigos* (v.2). Como apunta Ventura [s.a.], quien propone que la boda de Villasandino pudo tener lugar entre 1402 y 1407, «tratan este asunto [de la boda de Villasandino con doña Mayor], de una u otra manera, las canciones que aparecen ordenadas con los números 5 (ID1151), 6 (ID1152), 111 (ID1251, R1250), 112 (ID1252, R1251), 113 (ID1253, R1252), 114 (ID1254, R1253), 148 (ID1288), 222 (ID1362) y 223 (ID1363)».

1 *Mayor* es el nombre propio de la esposa de Villasandino. Todas las estrofas comienzan con esa palabra: en ello consiste lo característico de las *coblas capdenals*. Apoyándose en Salazar y Castro [1959:171], Ventura [s.a.] estima «muy probable que se trate de doña Mayor Fernández Pecha, o de Guadalajara, hija de doña Elvira Martínez de Mendoza, camarera de la reina doña María de Molina, y de Fernán Rodríguez de Guadalajara, camarero del rey Alfonso XI». No sería, así, una mujer muy joven cuando casó con Villasandino.

13 *folgança*: ‘holganza, descanso, placer’.

15 *cobré*: ‘gané, obtuve’.

16 *errança*: ‘error, defecto’.

20 *gesto*: puede ser ‘expresión del rostro’ o ‘rasgo de carácter’.

21 *vicio*: ‘placer’.

31 *pensoso*: ‘pensativo’.

40 *aseo*: ‘adorno, compostura’.

41 *buen meneo*: ‘gracia en el movimiento’.

42 *forçó*: ‘enamorado, cautivo’ (pero también puede ser, evidentemente, ‘obligó’).

43 *só*: ‘soy’.