

# Ecdótica, estemática y cancioneros

Vicenç Beltran

La edición de cancioneros se sitúa en un plano distinto respecto a la edición de autores o de obras, tanto por los objetivos que ha de perseguir como en los métodos que debe usar: no es que estos deban ser distintos, sino que están llamados a ser utilizados de modo diverso y con objetivos diferentes; tratar de fijar estos objetivos, los métodos apropiados y su aplicación al resultado final va a ser el objeto de este capítulo. Por otra parte, los cancioneros pertenecen a un ámbito mayor, el de los manuscritos misceláneos, cuyos problemas específicos han recibido notable atención durante las últimas décadas<sup>1</sup>, y su estudio ha sufrido cambios profundos tras algunos trabajos fundacionales entre los que destacaron los puntos de vista innovativos de Cesare Segre (1969), D'Arco Silvio Avalle (1985) y Aurelio Roncaglia (1991). En los últimos años no han faltado estudios atentos a la estructura de los manuscritos poéticos (Divizia 2017) y las vinculaciones históricas subyacentes a los que tantos estudiosos se han dedicado en los últimos tiempos (Antonelli 1992 y 2001). En la exposición que sigue me apoyaré en mis propias investigaciones sobre el tema, tratando de llegar a la propuesta de una metodología que, si no será ya completamente nueva, espero que resulte útil para los futuros estudios. Dejaré totalmente de lado problemas

<sup>1</sup> Véanse los trabajos de Borghi Cedrini (1993), el volumen coordinado por Crisci e Pecere (2004), especialmente Gumbert (2004) y la introducción al volumen Petrucci (2004). Posteriormente se ha ocupado también de estos problemas Andrist (2021).

conexos, como los cuadernos de poesía o *Liederblätter* (sean de autor o no<sup>2</sup>) o el uso de los autógrafos para la edición genética<sup>3</sup> y distinguiré dos planteamientos metodológicos completamente diversos a los que se pueden reducir la mayor parte de los problemas teóricos: los cancioneros de autor y los cancioneros colectivos de carácter misceláneo. Sin duda habré de partir de principios bien conocidos; procuraré en todo caso llegar a conclusiones que no resulten banales.

En el ámbito de los cancioneros castellanos poseemos un caso ejemplar de edición de autor en el ms. 2655 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, del que existe edición facsímil<sup>4</sup> y un buen número de estudios de carácter general<sup>5</sup>; por otro lado, la existencia de ediciones críticas con estudios detallados de transmisión textual para algunas de sus obras mayores permite controlar los datos obtenidos del manuscrito con el itinerario particularizado de parte de su contenido. Algunos aspectos de su constitución no permiten dudar de que nos hallamos ante un manuscrito de autor<sup>6</sup>: comienza con un poema en el que Gómez Manrique le pide a su tío el marqués un cancionero con sus obras y la respuesta de este que anuncia el envío con la petición de que las glose; ambos poemas están añadidos al cuerpo del manuscrito mediante un binión antepuesto a su cuerpo central<sup>7</sup> y va precedido por el *Prohemio e carta* donde el autor explica haber compuesto un cancionero completo de sus obras a petición de don Pedro, condestable de Portugal<sup>8</sup>.

Por otra parte, todos los *stemmata* construidos para la edición de las obras singulares de Santillana coinciden en señalar dos ramas: una estaría compuesta por dos colecciones de su poesía que aspiran a ser completas, esta y el ms. 2677 de la Biblioteca Nacional de España (MN8, ambos en la rama  $\beta$  de Maxim Kerkhof<sup>9</sup>), apógrafo de una edición de autor al final de su vida; otra (rama  $\alpha$  de este mismo autor) incluye el resto de los cancioneros. Esta última rama habría recogido las versiones anteriores, difundidas por el autor mediante copias parciales o de obras singulares, la  $\beta$  revelaría las últimas correcciones de autor sin excluir

<sup>2</sup> Estudio de conjunto en el ámbito románico Beltran (2009).

<sup>3</sup> Véase un ensayo de reconstrucción genética de un poema medieval en Beltran (2015).

<sup>4</sup> Cátedra (1990), el segundo volumen contiene la transcripción y un estudio codicológico. El cancionero está hoy también en red: <https://gredos.usal.es/handle/10366/147217>.

<sup>5</sup> Por su carácter general, me limito ahora a citar López Nieto (1992).

<sup>6</sup> Cátedra (1990, xxii-xxiii) matiza reservas sobre la identificación de este cancionero salmantino con el que recibió Gómez Manrique, sobre lo que personalmente tengo pocas dudas.

<sup>7</sup> Beltran (1998, 69-70), donde escribí por inadvertencia «bifolio» en lugar de «binión».

<sup>8</sup> Iniciar un cancionero con un texto teórico de carácter teórico se da en otros cancioneros, como el ms. COD. 10991 de la Biblioteca Nacional de Portugal, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que comienza con un *Arte de Trobar* ed. Tavani (1999). Para el estudio prologal que ahora nos ocupa, véase la edición crítica de Gómez Moreno (1990).

<sup>9</sup> Este autor ha ido elaborando *stemmata* particulares para cada una de las múltiples ediciones críticas que ha producido, por lo que los iré citando a medida que los evoque. Una visión de conjunto de cuantos se habían propuesto para la obra de Santillana puede verse en Pérez López (1989), que puede usarse como prontuario.

que lecciones adiaforas de  $\alpha$  tuvieran también carácter autorial<sup>10</sup>, pero habrían de atribuirse a redacciones anteriores.

A tenor de estos estudios, muy complejos, escandidos largamente durante decenios y no exentos de crítica y discusión, la publicación de la obra de Santillana ha de basarse en el manuscrito salmantino, colacionado básicamente con MN8, apógrafo de una versión poco posterior; este y los demás testimonios de cada obra deberían usarse exclusivamente para verificar posibles errores de esta copia que suponemos revisada por el autor. Así lo hicieron en sus ediciones tanto Miguel Ángel Pérez Priego<sup>11</sup> como Maxim Kerkhof (Kerkhof 1989) y la que publicó conjuntamente con Ángel Gómez Moreno (López de Mendoza 2003). No se puede creer sin embargo que el problema termine aquí; habría que resolver, y no es fácil, cuándo SA8-MN8 incurren en errores y examinar con más cuidado la posición de otros manuscritos, procedentes de ediciones previas con origen autorial más o menos lejano. Al menos en algunos casos, como han demostrado todos los estudios precedentes, la constelación de manuscritos de la tradición paralela conserva también variantes de autor luego rechazadas y son susceptibles de estudios de crítica genética.

Nos fijaremos primero en un poema que no ha recibido un estudio completo de la transmisión textual, el *Sueño*, incluido solo en ediciones de conjunto (López de Mendoza 1983a, 195-224; 2003, 233-58). El poema nos ha llegado a través de los testimonios HH1, MH1, MN8, SA1, SA8, SA10b, TP1, YB2, ML3 y MN55; YB2 carece de interés ecdótico, pues es un apógrafo de TP1, pero luego veremos en qué aspecto resulta interesante. ML3 y MN55 los he colacionado directamente sobre los manuscritos pues no los usó Pérez Priego en su edición; por otra parte, esta es la única que hizo una colación cuidadosa de sus fuentes, por lo que será nuestro punto de partida. La clave se encuentra en seis estrofas<sup>12</sup> que han sido rechazadas en ambas ediciones por no figurar en SA8-MN8; en el centro del poema encontramos las secuencias de estrofas XLVIII, XLVIIIb, XLVIIIc, L, Lb, y ya hacia el final, LXV, LXVb, LXVI, LXVIb, LXVIc y LXVII. Las que van en cursiva son transmitidas (en conjunto)<sup>13</sup> por MH1, HH1, TP1, SA1 y MN55, pero no por la versión «definitiva» revisada por el marqués de MN8,

<sup>10</sup> De Nigris y Sorvillo (1978) propusieron que la rama  $\alpha$  contuviera la versión definitiva; véase la respuesta de Kerkhof (1979, 39-43) y de nuevo y más extensamente en Kerkhof (1990, así como la toma de posición más tardía de Pérez Priego 2012, que cito por ser la última vez que ha tomado partido). Desde el punto de vista metodológico, y también por la finura de su análisis ecdótico, resulta indispensable Funes (1987).

<sup>11</sup> López de Mendoza (1983a y 1991) es la base de las ediciones que después ha publicado el autor.

<sup>12</sup> Resulta realmente curioso que, a pesar de la pérdida de estrofas en todos los testimonios (el más lagunoso es MN55, donde faltan 22, desde el cuarto verso de la XV hasta el cuarto de la XL, seguramente por la caída de un folio) las seis que aquí nos interesan estén íntegras en todos ellos.

<sup>13</sup> Pérez Priego, en López de Mendoza (1983a) las reproduce en el aparato de su edición (vol. 1, 1983a, 223-24).

SA8 y ML3 (que se sitúa a su lado en los *stemmata* de los poemas que contiene); dice Pérez Priego al respecto que

su eliminación no deja de mermar algo la consistencia argumental del poema, en especial la de las coplas LXV' [LXVb] y LXVI' [LXVIb], que afectan directamente al desenlace de la batalla en que Diana es vencida por Cupido. Las demás, en cambio, afectan poco al hilo narrativo de la obra y pueden explicarse como voluntarias abreviaciones del autor (López de Mendoza 1983a, 12).

A pesar de este juicio, en su edición acepta la versión de los apógrafos autoriales y desestima, por tanto, la posible conveniencia de incluir las estrofas suprimidas.

En ambos aspectos tiene razón pero, personalmente, me resulta muy difícil justificar la supresión de las estrofas finales y eso me lleva a otra toma de posición respecto al primer grupo. El poema comienza anunciando «las batallas campales / qu'el amor tan desiguales / hordenó por me prender» (est. I)<sup>14</sup> y más adelante aclara que Fortuna ordenó que le atacara «Amor con tan grand mesnada / a que yo non resistiesse» (est. IV); describe su enamoramiento en un jardín deleitoso que es trasmutado por una feroz tormenta cuando la serpiente «mordió mi siniestro lado» (est. XIII). Sigue un debate entre «Seso» y «Corazón» (est. XVI-XXII) y decide buscar ayuda cuando encuentra un sabio que resulta ser Tiresias y le aconseja enfrentarse en batalla con el amor (est. XXXII), apoyándose en el libre albedrío (est. XXXIII) y buscando la ayuda de «la deessa / Diana de castidad» (est. XXXIV) a quien encuentra en «fermosa montería / de vírgines que caçavan» (est. XXXVIII). Estas lo acompañan hasta la diosa, a la que se acerca con temor («acordéme de Acteón», est. XLIII) pero es tranquilizado por «la pureza / de la su fulgente cara» (est. XLVI).

Este es el punto de la primera supresión. El marqués elude la caracterización física de Diana: «Abreviando mi tractado / non describo sus factiones», y a ella se encomienda «suplicándole favor / por non ser dapnificado» (est. XLVII). Ella «respuso de continente (...) Amigo, perded cuidado (...) ca vos avredes tal gente / e de tales capitanes / qu'en todos vuestros affanes / se dará buen expediente» (est. XLVIII); satisfecho constata el autor (estrofas suprimidas) que «Profierta tan elevada / non la fizo enperador...» (XLVIIIb) y que «Ya tantas gentes nin tales, / pujantes nin tan armadas, / en estorias divulgadas / non fallo nin sus iguales» (XLVIIIc). La versión oficial sigue con una larga descripción de los contendientes en la guerra de Troya (est. XLIX-LII) que se prolonga con *Lb* en la versión extensa. Si el autor hubiese querido abreviar esta exhibición de cultura militar antigua no parece que el procedimiento más indicado fuera suprimir las dos estrofas introductorias, la primera de las cuales enlazaba con la promesa de Diana y la segunda explicaba el sentido de este catálogo de combatientes; se pierde su razón de ser para conservar la enumeración descriptiva.

<sup>14</sup> Citaré por la edición de Pérez Priego, López de Mendoza (1983a, 195-24, nº 51) por ser la que se acompaña de aparato crítico.

Como decía Pérez Priego, la supresión de la sección final resulta más significativa. Las estrofas LIII-LV describen los ejércitos desplegados en orden de combate, en las LVI-LVIII narra la derrota de su propio pelotón, en las LIX-LX, la ira de Diana al verlo vencido, la LXI describe su reacción estratégica, seguida de una encendida arenga (LXII-LXIII): «si non es denegada / de Mares la tal victoria, / non queramos ver la gloria / de Venus esta vegada: / fenescamos por espada...», la reacción y el contraataque (LXIV-LXV), la retirada de Cupido y el socorro decisivo de Venus, Júpiter y Juno (LXVI), tras lo que termina el poema bruscamente con la prisión del enamorado (LXVII y *Finida*). La versión extensa incluye aquí en la estrofa *LXVb* la fiera intervención personal de la diosa tutelar en el combate («Diana fería / con tanta furia e rigor...») como causa del retroceso de Cupido y cómo tras la intervención de Venus, Júpiter y Juno (LXVI) «Diana fue vençida / e nuestras hazes rompieron» (*LXVib*), derrota encarecida porque «tanta sangre derramada / no puede ser recontada» por ninguno de los escritores de la Antigüedad, de los que enumera diez (*LXVIC*). Y entonces sí que la prisión del poeta, ya irremisiblemente enamorado, queda debidamente justificada.

La digresión ha sido larga pero creo que necesaria para dejar claro que no resulta tan fácilmente explicable la supresión de estas estrofas, ni la desaparición de las que introducen la exhibición de autoridades para explicar la batalla (habría sido más lógico abreviar su elenco) ni, sobre todo, eliminar del poema la acción de Diana en el combate y la descripción de su honrosa derrota, que deja sin justificación el final triunfo del amor sobre la vocación casta del poeta. Para justificar la primera interpolación podríamos aducir la adoración que en este momento suscitaban las largas exhibiciones de erudición, en el segundo caso, eliminar la heroicidad de Diana erosiona gravemente la grandeza del combate y con ello menoscaba el honor del poeta y la dignidad de su protectora, cuya derrota es causa del desastre. El cambio suena más a accidente que a cálculo.

Parece fruto del azar que justo en estos lugares haya sufrido SA8 un grave accidente: faltan dos bifolios completos del cuaderno, de los que un folio se salvó pero fue desplazado al actual f. 230 (Cátedra 1990, xxviii); este contiene las estrofas LII a LVII de la edición de referencia, pero faltan definitivamente en este ejemplar las estrofas XLVI a LI<sup>15</sup>, sendos bloques de seis estrofas pues el manuscrito fue copiado a tres por página. No es posible justificar estas pérdidas, formadas por bloques de una o de dos estrofas, por un despiste del copista al pasar página ni se me ocurre cualquier otra explicación de este tipo. Quizá en algún momento el marqués se propuso aligerar el poema y el copista errara en la interpretación de las anotaciones pertinentes, aunque tampoco resulta fácil de explicar que el autor nunca revisara las copias ni advirtiera el error; aún careciendo de una explicación suficiente, y sin pretender haber escudriñado en la mente de Santillana, sigo juzgando difícilmente justificable la abreviación del

<sup>15</sup> Véase en este mismo volumen la transcripción, que respeta la laguna de un folio saltándose el contenido que le corresponde, pero repone en su lugar el folio traspuesto.

final. Por otra parte ha de tenerse en cuenta que hacia 1455, cuando tuvo lugar la compilación de este cancionero<sup>16</sup>, Santillana tendría unos 57 años y su vista no podía andar muy cómoda con la lectura; con toda seguridad (también por los hábitos del tiempo) se servía de escribientes o secretarios<sup>17</sup>. Concluyendo, y aquí quería llegar, conservar la última voluntad del poeta no garantiza que todas las dificultades queden resueltas y resulta en todo caso imprescindible el análisis cuidadoso de la transmisión textual; es a partir de estas consideraciones y de este análisis que, en este caso concreto, yo propondría como mínimo la edición de ambas versiones, de la misma forma que, en varias ocasiones ha propuesto Kerkhof la edición simultánea de las lecturas equipolentes de ambas ramas<sup>18</sup>.

Otra dificultad (y aquí seré mucho más rápido) radica en la dificultad de identificar con seguridad un cancionero personal pues el anterior es un caso excepcional; la transmisión del marqués de Santillana plantea en este sentido un problema no bien resuelto: la condición de TO1. Aunque conocido desde antiguo, señalaron casi simultáneamente su existencia y su importancia Kerkhof (1979) y Pérez Priego, en cuya opinión «deriva, con grandes probabilidades, de una copia salida de su propio cancionero» (1980, 138). Esta fue la hipótesis defendida por José Luis Pérez López (1986 y 1989); su propuesta es que siendo YB2 copia de TO1, este debió empezar, como aquel, mediante el intercambio epistolar entre Pero Díaz de Toledo, señor de Almazán y su tío el marqués de Santillana a modo de prólogo o presentación, lo que reforzaría un origen autorial del cancionero.

Ambas cartas fueron dadas a conocer por Gómez Moreno, que las publicó (1983, 121-22); la primera es del marqués a su sobrino, la segunda, su respuesta, argumento por argumento. Distinguiremos dos partes: una nos interesa menos, el interés del señor de Almazán y su guía espiritual por Séneca, que ambos encomian; el marqués alaba además una traducción de este autor que su sobrino le había enviado. La otra explica que don Pedro está ávido de leer a Santillana y este le envía obras suyas, entre las que cita los «sonetos y proverbios y algunos dichos de sabios o cosas de Séneca que me demandastes», y se explica así:

más por sastifazer a vuestra demanda que por la dignidad dellos e de lo demás que en mí toca, e avn por ser vna arte peregrina o por ventura no vsada en estas partes, yo vos embió solamente media dozena dellos de materia[s] diuersas, así como embiar se acostumbra entre los amigos buenos y vezinos del fruto de sus vergeles; e con aquella protestaçión, que, si todo ello y los Sonetos bien vos sabían, embiedes por más, ca en todas cosas, qualesquier que sean, me delectaré de vos complazer.

<sup>16</sup> Solía datarse en este año o al año siguiente, véanse las consideraciones de Cátedra (1990, xxiv).

<sup>17</sup> Rodríguez Porto 2022, tras el análisis de los iluminadores y su identificación, da un cuadro muy complejo de la excepcional disponibilidad de profesionales en el escritorio y los encargos de Santillana a otros centros de compilación y copia.

<sup>18</sup> Véase por ejemplo López de Mendoza (1983b, vv. 45, 61, 93, etc.) y (1985, nº 1, por ejemplo), con varios casos.

Por fin, encomiando su inclinación a la cultura, «señor sobrino, vos rruego y, por el gran amor que vos he, exorto que, dado del tiempo aquella parte que a las cosas militares y familiares se pertenesce —como so cierto que lo vos acostumbrades—, non ayades por graue e mal despendido aquello que d'él para lo tal furtáredes» (Gómez Moreno 1983, 121), un consejo muy similar a las exhortaciones que hacía Gómez Manrique en su dedicatoria del cancionero al conde de Benavente (Manrique, Manrique y Manrique 2009a, 13-9).

El paralelismo con otros cancioneros de Santillana (el que preparó para Pedro de Portugal, encabezado por el *Prohemio e carta* y el que envió a Gómez Manrique, encabezado además por el intercambio en verso entre los dos) y con el de Gómez Manrique, precedido de la carta al conde de Benavente, invitan a pensar que nada tendría en suma de extraño que esta carta encabezara un cancionero dedicado a su sobrino si no hubiera dos motivos de perplejidad, enunciados por A. Gómez Moreno y asumidos por J. L. Pérez López:

YB2 contiene [...] todo lo que Pedro de Mendoza le había pedido, menos los sonetos: los “proverbios” (no de Santillana), “algunos dichos de sabios” y “cosas de Séneca”. Pero contiene, además, las obras de Santillana —contenidas en TP1 e YB2, a las cuales no se nombra en las dos cartas (Pérez López 1989, 97).

En cuanto a estas, no hay duda de que ambos cancioneros contienen la misma antología del marqués con la salvedad de que las dos obras iniciales de TP1 (el *Infierno de los enamorados* y «No es humana la lumbre») cierran YB2, dando paso a los *Proverbios* senequistas y a versiones de textos latinos («Dichos de filósofos» y «Oraçion sacada de Cornelio Taçito»)<sup>19</sup>, quizá los mismos que le citaba el señor de Almazán a su tío. Resulta además muy significativo que ambos códices incluyan dos veces la *Defunsi3n de don Enrique de Villena*, siempre en la misma posici3n. TP1 e YB2 serían por tanto lo que nos queda de un cancionero personal del marqués, con añadidos de su sobrino en el segundo y pérdida de las cartas iniciales en el primero. La confianza concedida por los editores al atribuir al marqués dos composiciones que solo nos transmite este cancionero («De la muerte tan temida» y «Bien pensse que a ssalua fe»)<sup>20</sup> nos llevaría en esta misma direcci3n.

A ello se oponen varios argumentos, avanzados más o menos implícitamente por los estudiosos. Kerkhof no se definió sobre este punto, pero razonó en contra de atribuir a Santillana *De las quatro donas dolencia, vejez, destierro, pobreza*, que se inclina por adjudicar a Roy Páez de Ribera aunque señala la particularidad de la versi3n diferenciada que esta fuente añade a su transmisi3n textual (Kerkhof 1979, 23-9). Tampoco ayuda la inclusi3n al final de las obras sapienciales

<sup>19</sup> El índice de ambos cancioneros puede seguirse a través de Dutton (1990-1991) o a través del estudio de Pérez López (1989, 56-7 y 95-6), que añade las obras finales en prosa omitidas en el índice de Dutton.

<sup>20</sup> Pérez Priego (1980), que incluye estas composiciones en López de Mendoza (1983a, 139 y 141) y Kerkhof-Gómez Moreno en López de Mendoza (2003, 141 y 143). Kerkhof había publicado también ambas composiciones (1979, 21-3).

que tanto interesaban a Pero de Mendoza, aunque podrían ser una adición suya personal, ni, sobre todo, que falten los sonetos prometidos en la carta y en esta no se nombre ninguna de las demás composiciones.

Por suerte los diversos estudios de Maxim Kerkhof hacen de Santillana uno de los poetas cuya transmisión textual (junto a Juan de Mena) conocemos bien y no resulta argumento baladí. Para la *Comedieta de Ponça* postula que TP1 esté en una zona media de la transmisión de la rama  $\alpha$ , la de los cancioneros misceláneos, incluida en la subrama  $\gamma$  pero contaminando con la paralela  $\delta^{21}$ ; dos cosas sin embargo deja patentes: «los numerosos errores que SA1, SA10 y HH1 tienen en común frente a lecturas correctas en TP1 y MH1» (1987, 68) y la dependencia de YB2 respecto a TP1. Le atribuye también una posición semejante en la transmisión de la *Defunción de don Enrique de Villena* (Kerkhof 1979, 32) y más o menos esta es la posición que le da el estudio de Pérez López en la transmisión del resto de las obras que contiene (1989, 69-72). Si nos halláramos ante una revisión autorial del texto, esperaríamos encontrar estas obras en una punto superior de la transmisión, más cerca del antígrafo.

Sin embargo, no creo que la aproximación sea inútil porque nos permite acercarnos a un tipo de cancionero de autor poco estudiado: los que podían compilar los admiradores de un poeta, sus allegados o amigos, y esta es la relación personal que las cartas nos permiten reconstruir. Es seguramente el tipo de cancionero que Boscán reunió para Garcilaso, la edición de Cosme de Aldana para su hermano, la de José Pellicer de Salas para Anastasio Pantaleón de Ribera, la de su hermano Alonso para Luis Carrillo de Sotomayor, la de Gregorio Silvestre, a cargo de sus herederos y de Pedro Cáceres y Espinosa o la de Juan Fernández de Heredia, compilada por su hijo. En estos casos no podemos presuponer la condición autorial para todos y cada uno de los originales; el mismo marqués decía que había debido recoger algunas de sus obras de cancioneros ajenos, de ahí que echemos a faltar poemas que se les atribuyen en los cancioneros personales de Gómez Manrique o Juan Álvarez Gato. Hemos de partir sin embargo de la hipótesis de una aproximación privilegiada a sus originales que, a veces, pueden ser de autor y otras, recogidos de la transmisión manuscrita coetánea. Una tipología que merecería estudio ecdótico particular y la elaboración de una metodología *ad hoc*; para ello habremos de contar, por una parte, con el análisis estemático de la tradición, único que puede dar pistas sobre la proximidad al autor, por otra, sobre la fiabilidad de las atribuciones y, por fin, sobre cuantos datos podamos recoger relativos a las relaciones entre autor y compilador.

Esto nos lleva a otro problema completamente distinto: los cancioneros misceláneos. Suelen proceder de los desvelos de aficionados más o menos bien situados para la recepción de originales y su único factor común es el aspecto de cartapacios, copias accidentales y sin organización interna de los materiales que habían llegado a manos del compilador. En otro momento los llamé *cancioneros de corte* en el sentido amplio de la palabra, el de núcleo de cultura cortés, y en algu-

<sup>21</sup> Kerkhof (1991, 65-7) y en el estudio preliminar a López de Mendoza (1987, 62-9).

nos casos pueden darnos a conocer la vida literaria de un círculo de aficionados, el de la clase dirigente de la sociedad barcelonesa (Beltran 2003), el círculo de amigas y servidores de Ana Bolena (Beltran 2004), las cortes angevinas del siglo XV (Inglis 1985, véase Merisalo 1986), alguna corte aristocrática castellana (Tomassetti 2014) o, caso más conocido, el ciclo reunido alrededor del Magnánimo; a pesar de su desorden interno y falta de organización de los materiales que suelen caracterizar este tipo de colecciones (anonimato o identificaciones «opacas» mediante solo un apellido o incluso un apodo, Beltran 2006a), estas colecciones pueden presentarse a veces como manuscritos de lujo o incluso de gran lujo, como es el caso de los cancioneros castellanos de la rama napolitana, especialmente el llamado de *Stúñiga* (MN 54) o el de la Biblioteca Casanatense de Roma (RC1).

La edición de estas colecciones plantea un problema de método. El procedimiento más sencillo ha sido, históricamente, la mera transcripción del manuscrito o impreso, mejor o peor anotado; en los casos más elaborados suelen acompañarse de estudios más o menos detallados de los poetas que contiene y basta citar unos pocos ejemplos que podemos considerar representativos: la edición del *Cancionero musical de Palacio* (Romeu Figueres y Anglés 1947-65), la del *Cancionero general* (González Cuenca 2004) y la del *Cancionero de Stúñiga* (Salvador Miguel 1977 y 1987). Han cumplido también un papel de mucho interés las ediciones paleográficas, a veces acompañadas de estudios tan ricos en información como la del *Cancionero de Stúñiga* (Alvar 1981). Recientemente hemos visto la aparición de proyectos muy sofisticados aplicados a cancioneros particularmente complejos como la edición del *Cancionero de la colombina* (Tanganelli y Cicchetti 2022) o el *Cancionero Corsini* (Botta 2022), ambos a cargo de grupos interdisciplinarios.

El problema editorial en sentido estricto, la edición crítica de colecciones de textos, podría plantear una disyuntiva que no me parece banal: publicar críticamente los textos o publicar críticamente la colección; en ambos casos resulta necesario decidir qué entendemos por edición crítica. En el ámbito de los cancioneros españoles, por lo general, este calificativo se ha aplicado a la edición con variantes pero un estudio real de la tradición se ha hecho pocas veces excepto para familias privilegiadas como pueden ser los cancioneros de la rama napolitana; y en este caso, la iniciativa procede de las ediciones o proyectos editoriales sobre algún poeta concreto, a partir de un famoso análisis de Alberto Várvaro sobre la tradición de Juan de Mena<sup>22</sup>. La extrapolación de la tradición de un poeta a la de los cancioneros que lo contienen tiene otros precedentes muy ilustres y no menos fértiles como el de D'Arco Silvio Avalle que, partiendo del estudio textual de Peire Vidal, trazó un itinerario genealógico de los cancioneros provenzales<sup>23</sup>.

Proponer el análisis estemático de un cancionero colectivo completo como una unidad textual única carece de sentido; excepto en el caso de *descripti* y en el

<sup>22</sup> Várvaro (1964). De su inspiración proceden las ediciones publicadas en Italia durante el tercer cuarto del siglo XX, en particular las de Emma Scoles, Carla de Nigris y Lia Vozzo Mendia.

<sup>23</sup> Avalle (1960), de donde procede la investigación que culminó Avalle (1961), hoy en reedición anotada de Leonardi (1993).

de cancioneros rigurosamente gemelos (caso del que no conozco ejemplos)<sup>24</sup> suelen contener secciones de tradición textual diferenciada; por otra parte, los textos líricos breves suelen presentar pocos errores, fáciles de detectar y corregir conjuntamente, por lo que no siempre resulta factible la construcción de un auténtico *stemma codicum*; sin embargo no es un empeño imposible, aunque laborioso, pues no faltarán las composiciones donde la investigación pueda llegar a resultados útiles. Al final del proceso, las coincidencias en la transmisión de grupos de poemas nos puede dar un mapa de las secciones que han confluído en un manuscrito y del itinerario seguido por las composiciones que lo contienen.

Existe un método complementario: la comparación de los índices, ya usado por Gustav Gröber (1887) en la primera investigación seria sobre la transmisión textual de los trovadores provenzales. Aunque criticado en su momento en beneficio del método lachmanniano, Germán Orduna propuso una técnica homologable a esta al estudiar la estructura de los capítulos de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique* de Pero López de Ayala (1982, 1984 y 2000, 192-95) y yo mismo la apliqué con provecho a la transmisión de los cancioneros de Ausiàs March (Beltran 2006b). La compaginación de los dos métodos debería darnos una visión completa y compleja de cómo llegaron a sumarse todos los poemas del manuscrito estudiado, sus fuentes textuales y los métodos usados<sup>25</sup>; si la *collatio externa* resulta práctica para obtener un cuadro de conjunto de sus sectores constitutivos, los *stemmata codicum*, además de ratificar, si es el caso, las primeras conclusiones, nos ayudarán a reconstruir los procedimientos del copista: qué antígrafos suele preferir en caso de doble tradición, si opera contaminaciones, cuándo innova *ope ingenii*<sup>26</sup>. La superposición de los dos modelos nos facilita la comprensión de las fuentes y nos da la seguridad de una validación interna de las conclusiones obtenidas por cada uno de ellos.

Ahora bien, en el proceso de *constitutio textus* no podemos usar el *stemma codicum* para enmendar las composiciones, excepto en el caso de errores puntuales graves que dificulten la comprensión del texto. Pondré un ejemplo que me parece concluyente: la transmisión de «Vive leda si podrás» de Juan Rodríguez del Padrón.

Esta canción nos ha llegado en dos versiones distintas, diferenciadas en primer lugar en el estribillo:

Byve leda, sy podras,  
non esperes atendiendo  
que, segunt peno sufriendo,  
non **entiendo**  
que jamas  
te vere njn me veras (PN1, f. 156<sup>r</sup>)

Biue leda si podras  
e non penes atendiendo  
que segund peno partiendo  
non **espero** que iamas  
te uere nin me ueras.  
(MNS4, f. 62<sup>v</sup>)

<sup>24</sup> Incluso en el caso de los cancioneros provenzales I y K, considerados gemelos, se trata más de dos versiones de un mismo modelo que de dos copias del mismo antígrafo.

<sup>25</sup> Véase un ejemplo de identificación de secciones en Beltran (1996).

<sup>26</sup> Véase una aplicación inteligente de esta combinación, enriquecida mediante el análisis codicológico, en Martos (2013).

A primera vista, PN1 presenta un cambio superficial pero produce la creación de dos quebrados que encuentran fiel reproducción en la vuelta de la única estrofa de glosa; no puede tratarse por tanto de una errata ni de un error de copia. MN54 y los otros ocho manuscritos que contienen este poema<sup>27</sup> alteran esta estructura al suprimir los quebrados, y la nueva forma del estribillo<sup>28</sup> es de nuevo fielmente reproducida en la vuelta de la estrofa. La diacronía del uso de quebrados en la poesía castellana demuestra que se reduce a la primera mitad de siglo y desaparecen entonces, hasta su resurrección por la sextilla manriqueña que difundió su uso desde la época de los Reyes Católicos<sup>29</sup>. PN1 ofrece otro rasgo arcaico, la inclusión de una *tornada* o semiestrofa final que se encuentra de vez en cuando durante el segundo cuarto del siglo XV, como influencia de la *dansa* catalano-provenzal de donde procede la forma canónica de este género (Beltran 1988, 101). Por otra parte, aunque falta en el sector mayoritario de la transmisión, esta tornada era conocida en este ámbito pues fue objeto de una glosa de Çapata en MN54, PN12 y RC1.

El caso me parece muy ilustrativo de los problemas que plantea la edición de cancioneros. La versión de PN1 no pertenece al fondo original del mismo sino que se trata de una adición introducida entre 1449 y 1462<sup>30</sup>; el poema ha de ser anterior a la marcha del poeta al convento franciscano de Jerusalén donde ingresó en 1441 (Dolz i Ferrer 2005, 11); aunque esta forma del género, prácticamente ausente del *Cancionero de Baena*, se ajuste ya a los patrones que habrá de tener a lo largo del siglo, conservaba rasgos propios de esta época primitiva que los copistas posteriores no supieron o no quisieron conservar, produciendo una mutación estrófica. En estas circunstancias habrá que distinguir netamente dos opciones de edición: la del poema como obra de su autor, que habrá de adoptar necesariamente la forma con quebrados y *tornada*, y la del poema tal como fue conocido en los cancioneros posteriores que ha de aceptar la presentación que estos nos ofrecen, aunque en el aparato crítico se haga una reconstrucción del original o se anoten las diferencias entre las dos versiones.

Hemos de distinguir pues netamente las dos opciones editoriales: o nos inclinamos por el cancionero como conjunto o lo hacemos por las composiciones

<sup>27</sup> LBI f. 121<sup>r</sup> (falta el fin), LB2 ff. 150<sup>r-v</sup> (falta el fin), ME1 f. 81<sup>v</sup> (falta el fin), MN54 f. 62<sup>v</sup>-63<sup>r</sup> (falta el fin) y f. 81<sup>r</sup> (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), MP2 f. 163<sup>v</sup>, PN1 f. 156<sup>r</sup>, PN8 f. 25<sup>r</sup>. (falta el fin), PN12 ff. 13<sup>v</sup>-14<sup>r</sup> (falta el fin) y f. 191<sup>v</sup> (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), RC1 f. 63<sup>r-v</sup> y 77<sup>v</sup>-78<sup>r</sup> (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), SV1 f. xilj<sup>v</sup>-xliij<sup>r</sup>. vv. 1-10. Remito a la edición crítica del poema en Beltran (2009b, n.º 81); el caso recibió nueva atención y profundización en Tomassetti (2022, 113-26) y Bonilla Cerezo y Tanganelli (2018, 921-23).

<sup>28</sup> Habría que estudiar si este cambio puede vincularse con la adaptación musical del poema, que debió tener lugar en la corte napolitana; figuraba en la parte perdida del *Cancionero musical de Montecasino*, dejando constancia en el índice; véase Zimei (2022, 46-50).

<sup>29</sup> Para el uso del quebrado en general, Le Gentil (1949-1953, vol. 1, 47-61). Para la canción cortés, género al que pertenece este poema, Beltran (1988, 209-11).

<sup>30</sup> Véase Bleuca (1974-1979, 236 y 269). Para la historia del códice disponemos además de los recientes trabajos de Faulhaber y Perea Rodríguez (2015 y 2018).

particulares. En el primer caso interesa la estructura del manuscrito y sus relaciones con la constelación de que forma parte, en el segundo es la forma textual original la que habríamos de conseguir, dejando las variantes de la transmisión a los estudios sobre cada fuente o a los de su recepción. Cada metodología tiene su propio campo de aplicación y se ajusta mejor a los distintos objetivos que podemos fijarnos en la edición de textos líricos antiguos transmitidos en cancioneros colectivos.

Concluyendo, la edición cabal y funcional de un cancionero habría de ser un asunto muy complejo y ambicioso, que exige un trabajo ímprobo cuando lo podemos asociar a una red de colecciones de contenidos compartidos. Para desarrollar todas sus potencialidades, debería contener un estudio de la transmisión de todos y cada uno de los poemas contenidos y un análisis comparativo de sus series compositivas con el resto de los cancioneros con él emparentados; los datos de este análisis permitirían así trazar un diagrama muy completo y preciso de su familia textual y de los procedimientos de compilación y transmisión de que es resultado. En cuanto a la *constitutio textus* la mejor opción es el método bédierista: una transcripción cuidadosa del manuscrito sin otras correcciones que los errores evidentes. El verdadero interés de este tipo de edición no estaría ya en los textos, por otra parte fácilmente disponibles a través de los múltiples recursos hoy existentes (las ediciones disponibles de cancioneros, que son muchas, la compilación de Brian Dutton, el magnífico *Cancionero virtual* dirigido por Dorothy Severin y tantas ediciones particulares de que ya disponemos); su utilidad estaría, precisamente, en la posibilidad de trazar un diagrama de la transmisión y de levantar una verdadera historia del texto.

## Bibliografía

- Alvar, Manuel, y Elena Alvar, ed. 1981. *Cancionero de Estúñiga*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Andrist, Patrick. 2021. "La descrizione scientifica dei manoscritti complessi: fra teoria e pratica." *Segno e testo* 4: 299-356.
- Anglés, Higinio, y José Romeu Figueras, José, eds. 1947-65. *Cancionero musical de Palacio*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección «La música en la corte de los Reyes Católicos» IV).
- Antonelli, Roberto. 1992. "Canzoniere vaticano latino 3793." En *Letteratura italiana. I. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, 27-44. Turín: Einaudi (Nueva versión revisada y ampliada en Antonelli 2001).
- Antonelli, Roberto. 2001. "Struttura materiale e disegno sotoriografico del canzoniere Vaticano." En *I Canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, 3-23. Florencia: Edizioni del Galluzzo.
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1960. *Peire Vidal, Poesie*. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1961. *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*. Turín: Einaudi (Reedición anotada de Lino Leonardi. Turín: Einaudi, 1993).
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1985. "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione." *Atti del Convegno di Lecce. 22-26 ottobre 1984*, 363-82 Roma: Salerno Editrice.

- Beltran, Vicenç. 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- Beltran, Vicenç. 1996. "Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición." *Romance Philology* 50: 1-19.
- Beltran, Vicenç. 1998. "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor." *Revista de Filología Española* 78: 49-101.
- Beltran, Vicenç. 2003. "Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte." *Cultura Neolatina* 63: 115-64.
- Beltran, Vicenç. 2004. "Anonymity and Opaque Attributions in Late-Medieval Poetry Compilations." *Scriptorium* 58: 26-47.
- Beltran, Vicenç. 2006a. "Del cartapacio al cancionero." En *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, coords. Vicenç Beltran, y Juan Paredes: 197-223. Granada: Universidad.
- Beltran, Vicenç. 2006b. *Poesia, escriptura, societats: els camins de March*. Barcelona: Fundació Germà Colon-Abadia de Montserrat.
- Beltran, Vicenç. 2009a. "Tipología y génesis de los cancioneros: del 'Liederblatt' al cancionero." *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, e F. Gambino: 445-72. Padua: Unipress.
- Beltran, Vicenç. 2009b. *Poesía española. 1. Edad Media. Lírica y cancioneros*. Madrid: Visor.
- Beltran, Vicenç. 2015. "Joan Berenguer de Masdovelles et son manuscrit autographe: création, amendement et édition génétique de textes médiévaux." *Scriptorium* 69: 191-216.
- Blecu, Alberto. 1974-1979. "'Perdióse un quaderno...' Sobre los cancioneros de Baena." *Anuario de Estudios Medievales* 9: 229-66.
- Bonilla Cerezo, Rafael, y Paolo Tanganelli. 2018. "El Cancionero musical de la Colombina [SV1]. Fenomenología de los errores privativos y algunas huellas en los cancioneros literarios." *eHumanista* 38: 915-26.
- Borghi Cedrini, Luciana. 1993. "Il trattamento dei codici repertoriali." *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli Studi, 19-22 Dicembre 1991*, 49-56. Messina: Sicania.
- Botta, Patrizia, coord. 2022. *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*. Nápoles: Liguori.
- Cátedra, Pedro, ed. 1990. *Cancionero del marqués de Santillana B.U.S. Ms. 2655*. Salamanca: Universidad.
- Crisci, Edoardo, e Oronzo Pecere, a cura di. 2004. *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14-17 maggio 2003. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino- Brepols (*Segno e Testo* 2).
- De Nigris, Carla, e Emilia Sorvillo. 1978. "Note sulla tradizione manoscritta della 'Comedieta de Ponça'." *Medioevo Romano* 5: 100-28.
- Divizia, Paolo. 2017. "Testo, microtesto, macrotesto e supertesto: per una filologia dei manoscritti miscellanei." En *Actes du XXVIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Nancy, 15-20 juillet 2013, Section 13. Philologie textuelle et éditoriale*, ed. R. Träschler, F. Duval, et L. Leonardi, 105-14. Nancy: ATIFL.
- Dolz i Ferrer, Enric. 2005. "Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Cervantes y Gonzalo de Medina. Apuntes biográficos." *Lemir* 9 <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista9/Dolz/Dolz.htm>>.
- Dutton, Brian. 1990-1991. *El cancionero del siglo XV. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad*. Salamanca: Universidad.

- Faulhaber, Charles B., y Óscar Perea Rodríguez. 2015. “¿Cuántos Cancioneros de Baena?” *eHumanista* 31: 19-63.
- Faulhaber, Charles B., y Óscar Perea Rodríguez. 2018. “El manuscrito del Cancionero de Baena PN1: descripción codicológica y evolución histórica.” *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals* 5: 19-51.
- Funes, Leonardo. 1987. “Comedieta de Ponça’: el método neolachmanniano en la praxis de una experiencia ecdótica.” *Incipit* 8: 139-52.
- Gómez Moreno, Ángel. 1983. “Una carta del marqués de Santillana.” *Revista de Filología Española* 63: 115-22.
- Gómez Moreno, Ángel, ed. 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. Barcelona: PPU.
- González Cuenca, Joaquín, ed. 2004. *Cancionero general de Hernando del Castillo*. Madrid: Castalia.
- Gröber, Gustav. 1887. “Die Liedersammlungen der Troubadours.” *Romanische Studien* 2: 337-669.
- Gumbert, Johann Peter. 2004. “Codicological Units: Towards a Terminology for the Stratigraphy of The Non-homogeneous Codex.” En *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di Edoardo Crisci, e Oronzo Pecere, 17-42. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino- Brepols (*Segno e Testo* 2).
- Inglis, Barbara L. S. 1985. *Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XVe siècle: le manuscrit B. N. nouv. acq. fr. 15771*. Ginebra-París: Slatkine.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1979. “El ms. 80 de la Biblioteca Pública de Toledo y el ms. 1967 de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, dos códices poco conocidos.” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 82: 17-58.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1989. “El Favor de Hércules contra Fortuna del Marqués de Santillana, edición y comentario.” En *España, Teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, 191-201. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1990. “Sobre la transmisión textual de algunas obras del marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor.” *Revista de Literatura Medieval* 2: 35-47.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1991. “Apostillas a textos del Marqués de Santillana.” *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVII*, vol. III: 61-70 Madrid: Castalia.
- Le Gentil, Pierre. 1949-1953. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes: Plihon (reimpresión facsimilar de Ginebra: Slatkine Reprints, 2011).
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1983a y 1991. *Poesías completas*, ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid: Alhambra (Clásicos 25 y 35).
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1983b. *Bías contra Fortuna*, ed. M. P. A. M. Kerkhof. Madrid: Real Academia Española.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1985. *Los sonetos ‘Al itálico modo’*, ed. M. P. A. M. Kerkhof, y D. Tuin. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1987. *Comedieta de Ponça*, ed. M. P. A. M. Kerkhof. Madrid: Espasa-Calpe.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana. 2003. *Poesías completas*, ed. M. P. A. M. Kerkhof y Á. Gómez Moreno. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 270).
- López Nieto, Juan C. 1992. “Sobre la ordenación de SA8 [Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca] y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana.” *Anuario Medieval* [Nueva York] 3: 158-78.

- Manrique, Rodrigo, Gómez Manrique, y Jorge Manrique. 2009. *Poesía cortesana siglo XV*, ed. V. Beltran. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Martos, Josep Lluís. 2013. “‘Stemmata codicum’ i filologia material: eines i mètodes per a la fixació textual de la poesia de cançoner.” *eHumanista/IVITRA* 4: 383-93.
- Merisalo, Outi. 1986. “Reseña de Inglis (1985).” *Neuphilologische Mitteilungen* 87: 156-60.
- Orduna, Germán. 1982. “La collatio extema de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Las Crónicas del Canciller Ayala.” *Incipit* 2: 3-52.
- Orduna, Germán. 1984. “La collatio extema de los códices como procedimiento auxiliar para completar la *recensio* las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*.” *Incipit* 4: 17-34.
- Orduna, Germán. 2000. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Reichenberger.
- Pérez López, José Luis. 1986. “Estudio y edición del manuscrito 80 de la biblioteca pública de Toledo composición del Marqués de Santillana.” Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense.
- Pérez López, José Luis. 1989. *El cancionero de Toledo del marqués de Santillana*. Toledo: Caja de Toledo.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 1980. “Composiciones inéditas del Marqués de Santillana.” *Anuario de Estudios Filológicos* 3: 129-40.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2012. “Las variantes de autor de nuevo sobre los textos del Marqués de Santillana.” En *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, eds. P. Lorenzo Gradín y S. Marcenaro, 283-98. Santiago de Compostela: Universidad (Verba, Anexo 68).
- Petrucci, Armando. 2004. Introducción en *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di Edoardo Crisci, e Oronzo Pecere, 3-16. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino-Brepols (*Segno e Testa* 2).
- Rodríguez Porto, Rosa María. 2022. “La biblioteca del Marqués de Santillana.” *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, coords. J. Molina i Figueras, y I. Ruiz de Elvira Serra, 45-70. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Roncaglia, Aurelio. 1991. “Rétrospectives et perspectives dans l’étude des chansonniers d’oc.” *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. M. Tyssens, 19-42. Lieja: Bibliothque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Univesité de Liège.
- Salvador Miguel, Nicasio. 1977. *La poesía cancioneril: El “Cancionero de Estúñiga”*. Madrid: Alhambra.
- Salvador Miguel, Nicasio, ed. 1987. *Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra.
- Segre, Cesare. 1969. “Sistema e strutture nelle ‘Soledades’ di A. Machado.” En *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, 95-134. Turín: Einaudi.
- Tanganelli, Paolo, y Ester Cicchetti, eds. 2022. *La poesia cantata nel “Cancionero musical 7-1-28 de la Colombina”*, vol. I. *Il codice*. vol. II. *La tradizione*. Como-Pavia: Ibis (Col. Caeterio Soave, 21).
- Tavani, Giuseppe. 1999. *Arte de Trobar*. Lisboa: Colibri.
- Tomassetti, Isabella. 2014. “Círculos cortesanos y producción poética: el cancionero de Salvá PN13.” *Revista de poética medieval* 28: 143-73.
- Tomassetti, Isabella. 2022. “Tradizione, frammentazione e “varia lectio”: due casi emblematici.” En *“Con llama que consume y no da pena”*. *El hispanismo “integral” de Giuseppe Mazzocchi*, eds. A. Baldissera, P. Pintacuda, y P. Tanganelli, 101-27. Como-Pavia: Ibis.

Vàrvaro, Alberto. 1964. *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Nápoles: Liguori.

Zimei, Francesco. 2022. "Struttura, musica e contesto." *La poesia cantata nel "Cancionero musical de la Colombina"*, vol. I, *Il Codice*, 15-60. Como-Pavia: Ibis.