

# *La coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla (ID 0116): variantes y variaciones

Natalia Anaís Mangas Navarro

*Biblioteca Nacional de España*

[nataliamangas\\_4@hotmail.com](mailto:nataliamangas_4@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-1505-7512>

Received: 25/05/2021; accepted 10/07/2021  
DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.8.20960>

---

*La coronación de Nuestra Señora* by Fernán Ruiz de Sevilla (ID 0116): variants and variations

## ABSTRACT

A study and cataloguing of Fernán Ruiz de Sevilla's *La coronación de Nuestra Señora* (ID 0116, 15th century). Its two witnesses (ms PN6 and incunabulum *Cancionero de Ramón de Llavia*, 86\*RL) offer abundant divergences. This study helps to shed light on the process of transmission of this poem and suggests hypotheses regarding the affiliation of its sources.

## KEYWORDS

Fernán Ruiz de Sevilla; *Cancionero de Llavia*; variants; incunabula printing; manuscript tradition



*Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 8, 2021, 185-200.

<http://ojs.uv.es/index.php/MCLM>

ISSN 2386-8295

---

## RESUMEN

Estudio y catalogación de *La coronación de Nuestra señora* (ID 0116, siglo xv) de Fernán Ruiz de Sevilla. Sus dos testimonios (el manuscrito PN6 y el incunable *Cancionero de Ramón de Llavía*, 86\*RL) presentan numerosas variantes y variaciones entre sí. Este estudio permite arrojar luz sobre el proceso de transmisión del poema, y plantea hipótesis relativas a la filiación de las fuentes.

## PALABRAS CLAVE

Fernán Ruiz de Sevilla; *Cancionero de Llavía*; variantes; imprenta incunable; tradición manuscrita

Natalia Anaís Mangas Navarro. 2021. 'La coronación de Nuestra Señora de Fernán Ruiz de Sevilla (ID 0116): variantes y variaciones', *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 8: 185-200, DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.8.20960> 

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, romancero y fuentes impresas*, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER/UE), cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

## TABLA DE CONTENIDOS

- 1 Estudio — 187
- 2 Conclusión — 197
- 3 Obras citadas — 199



## 1 Estudio

*La coronación de Nuestra Señora* (ID 0116), de Fernán Ruiz de Sevilla, es un poema de limitada transmisión textual, pues únicamente aparece recogido en dos testimonios: el manuscrito PN6 (ff. 136<sup>ra</sup>-137<sup>vb</sup>) (Dutton 1990-1991, III: 380) y el temprano incunable del *Cancionero de Ramón de Llavía* (86\*RL) (ff. 86<sup>ra</sup>-88<sup>rb</sup>) (Dutton 1990-1991, v: 7). El primero está datado en la última década del siglo XV (ca. 1490),<sup>1</sup> mientras que el segundo se editó en Zaragoza, por Pablo Hurus, en un arco de fechas que oscila entre 1486 y 1490 (López Casas 2020: 136), aunque Dutton, sin justificarlo, se inclina por el año 1486.<sup>2</sup> Ambas fuentes son, por tanto, muy cercanas en el tiempo, aunque, a tenor de estos datos cronológicos, PN6 se copiaría muy poco después de la impresión de 86\*RL. Ello no implica, en cualquier caso, que la fuente directa del manuscrito fuese algún ejemplar del *Cancionero de Llavía*,<sup>3</sup> sobre todo si tenemos en cuenta la existencia de otro testimonio impreso que menciona Daniel Devoto, del que, sin embargo, éste no aporta datos sobre la localización ni referencias bibliográficas. Hemos comprobado que tampoco está catalogado en los repertorios canónicos de poesía de cancionero y pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1970; Dutton 1990-1991; Rodríguez-Moñino *et al.* 1997). Por su parte, Devoto se ciñe, prácticamente, a las características tipográficas del impreso, que, curiosamente, conoce a través de Rodríguez-Moñino:

Gracias a la generosidad de don Antonio Rodríguez-Moñino, dispongo de un nuevo texto de este poema, que es –en general– más claro que el que incluye el Cancionero de Llavía [sic]. Se trata de un pliego gótico de 16 páginas, sin lugar ni año, que tampoco lleva nombre de autor. La portada, ornamentada por orlas y por tres grabaditos de madera, reza:

Assunta es maria sup coru angelorum  
 Nueva coronacion. Fecha por vn deuoto...  
 (Devoto 1975: 37-38)

Devoto indica que se trata de un nuevo texto del poema, lo que se evidencia también por el título que figura en ese pliego, *Nueva coronación...*, frente al que aparece en 86\*RL, *Una coronación...* Ello apunta, quizás, a que el pliego recoge una reelaboración o versión del texto que transmite 86\*RL. Devoto también aclara que ese nuevo poema es, en general, más claro que el que se incluye en el *Cancionero de Llavía*, refiriéndose, posiblemente, a los errores de imprenta o lecturas deturpadas que presenta 86\*RL y que aparecen subsanados en el texto que transmite el pliego. Estos escuetos datos apuntan a que la impresión de ese testimonio es posterior al *Cancionero de*

1. Fecha que consigna el *Cancionero Virtual*, mientras que BETA propone alrededor de 1500 (manid 2705).

2. Benítez Claros llevó a cabo la primera edición del *Cancionero de Llavía* (1945) a partir de uno de los ejemplares conservados en la BNE (I-2567), que transmite un texto manipulado y falsificado en sus folios finales (López Casas 2020: 145-146). Martín Abad (2014: 138-139) concluye, tras su estudio, que Benítez Claros no sólo se basó en este ejemplar, sino también en el *Cancionero castellano del XV* de Foulché Delbosc, así como en ediciones postincunables de *Las setecientas* de Pérez de Guzmán. Por tanto, a la luz de estos datos, «no hay que fiarse de dicha edición [...]. Es mejor recurrir al cancionero original en un ejemplar fiable que a la edición de Benítez Claros» (López Casas 2020: 146).

3. Existen seis ejemplares de esta edición incunable de 86\*RL: Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (32-I-13); Biblioteca Nacional de España (I-2567, I-2892); British Library (IB. 52163); Österreichische Nationalbibliothek (INC. 18.C.18); y Bibliothèque Nationale de Paris (RES-YG-14). Para el estudio material de la edición, así como de los tres ejemplares conservados en bibliotecas españolas, véase López Casas (2020: 131-158).

*Llavia*, lo que no implica, en cualquier caso, que su estadio textual no sea anterior a 86\*RL, al igual que ocurriría con el manuscrito PN6, copiado poco después de la edición del Cancionero.

Respecto a la autoría del texto, solo en el cancionero incunable se atribuye a Fernán Ruiz de Sevilla. Los datos que conocemos sobre este autor son escasos, pues se reducen a los que advertimos, precisamente, en la rúbrica de 86\*RL. Méndez Bejarano (1922-1925: 2, 339) señala que fue natural de Sevilla, ciudad donde vivió en el siglo xv. En el título que figura en el cancionero se le atribuye, además, la denominación de «bachiller», lo que nos revela cierto nivel cultural. No obstante, debió de haber obtenido ese grado en alguna de las universidades españolas que funcionaban durante la centuria del xv, pues los pasos para la construcción de la Universidad de Sevilla no comienzan hasta el año 1502, cuando los Reyes Católicos emiten una cédula que autoriza su fundación. En cualquier caso, resulta difícil discernir si ese dato formaba parte de la propia firma del autor, como sugiere Méndez Bejarano, o si es fruto del compilador del cancionero, que pudiese conocer, de manera directa o mediata, al poeta.

Resulta especialmente llamativo que un autor tan desconocido comparta espacio en un cancionero con autores de prestigio del siglo xv, como Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena o fray Íñigo López de Mendoza, cuyas obras, además, se caracterizan por una copiosa representación en otros cancioneros impresos y manuscritos. Fernán Ruiz, de hecho, es el único poeta de esta colectánea del que desconocemos datos biográficos y al que únicamente podemos atribuir la autoría de *La coronación de Nuestra Señora*. Si atendemos, sin embargo, a la temática de los poemas recogidos en 86\*RL, así como al propósito que buscaba el compilador, la composición de Fernán Ruiz encaja dentro de la línea didáctico-moral y religiosa que caracteriza al cancionero;<sup>4</sup> sin duda, debió de ser esta la razón inexcusable que llevaría a Llavia a incluir *La coronación*.<sup>5</sup>

Los dos testimonios conocidos que recogen el texto presentan numerosas variantes y variaciones de distinta etiología que, en algunos casos, resultan difíciles de catalogar. Tanto el copista de PN6 como los diferentes agentes que participan en el proceso editorial de 86\*RL, introducen errores involuntarios o mecánicos, pero también –aunque en menor grado– lecturas divergentes de importante calado que apuntan hacia modificaciones conscientes. Si bien el corrector de imprenta era la persona que más intervenciones realizaba,<sup>6</sup> su figura no es frecuente en la imprenta temprana, como parece ser que ocurre en el *Cancionero de Llavia*; el intervencionismo, por tanto, estaría a cargo del amanuense que preparaba el original de imprenta manuscrito. En cualquier caso, no podemos descartar las variantes de autor, así como fenómenos de variación relacionados con la transmisión textual manuscrita (Martos 2017: 9). El estudio y catalogación de las variantes que presenta el poema nos permitirá discernir si ambos testimonios están emparentados o si, por el contrario, provienen de arquetipos textuales distintos. Debemos tener en cuenta, también, las intervenciones de una mano posterior en PN6, que introduce enmiendas coincidentes, en algunos versos, con las lecturas que transmite el incunable 86\*RL. Ello no implica una lectura o cotejo

4. Así lo afirma el propio editor en el prólogo del Cancionero: «Ca honesto : e buen deseo parece que | yo quiera que sepan los que lean este libro : mi diligencia | en haver escogido de muchas obras catholicas puestas por | coplas : las mas esmeradas : e perfectas» (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, 32-I-13, f. 1r). La selección de poemas que realiza Ramón de Llavia evidencia que la antología se erige como un libro de lecturas para la educación de mujeres, no solo por la temática didáctico-moral de las composiciones, sino también por los textos que están dirigidos explícitamente a damas (López Casas 2021).

5. Para el estudio literario de los decires que recoge el *Cancionero de Llavia*, véase Martínez Pérez 2020: 251-270.

6. «El corrector [...], era quien más intervenciones realizaba en el texto. Con frecuencia lo hacía ya en la preparación del original de imprenta y luego, por supuesto, reiteradamente a lo largo del proceso de impresión, revisando las formas y los pliegos que se iban componiendo. Y en no pocas ocasiones tratará de ajustar o sortear las recomendaciones del censor oficial, no dudando en trastocar, enmendar, trasponer, añadir o incluso suprimir texto» (Pérez Priego 2014: 160).

directo entre el impreso y el manuscrito para esas correcciones, pues se trata de errores fácilmente detectables que no generan, en ningún caso, nuevos significados (enmiendas que subsanan la agramaticalidad o erratas frecuentes en el proceso de copia).<sup>7</sup>

Lo primero que llama la atención, por evidente, es la diferente extensión de un testimonio y otro: mientras que en 86\*RL presenta 53 estrofas, en PN6 se copian únicamente 19, de manera que el manuscrito transmite una versión mucho más breve que el impreso. Como ya advierte Martínez Pérez (2020: 258), coinciden entre sí hasta la estrofa 16; la 17, presente en *Llavia*, no aparece en el manuscrito, y las tres restantes de PN6, esto es, la 17, 18 y 19, se corresponden con la 18, 19 y 20 en 86\*RL. Este salto de estrofa apunta a un caso de homoioteleuton, fenómeno frecuente en los procesos de copia.

El poema se interrumpe en PN6 justamente cuando termina la sección dedicada a los instrumentos, lo que indica, quizá, que el copista tuviera un especial interés en esa parte concreta. La versión recogida en el pliego que menciona Devoto debía de ser, incluso, más larga que la que presenta 86\*RL, aspecto que se evidencia por el número de páginas que contiene (16) y porque la parte referente a los instrumentos comienza en la estrofa 19, introducida por una rúbrica interestrófica: «Comiençan los ynstrumentos que lleua / nra señora en la asuncion» (Devoto 1975: 38); mientras, en PN6 y *Llavia* es en la copla 19 y 20, respectivamente, cuando termina la enumeración de los instrumentos musicales.

Cabe señalar que ambos testimonios presentan una coincidencia desde el punto de vista gráfico: el uso sistemático del signo tironiano. Como advierte López Casas (2020: 139), su empleo se extiende a lo largo de todos los poemas del *Cancionero de Llavia*, a excepción del prólogo y de la tabla inicial, donde se alternan la conjunción *e* y el signo tironiano. Al margen de esta concurrencia, hay notables variantes gráficas o fonéticas: v. 5: *nocturno* (86\*RL) / *noturno* (PN6), *meydad* / *meytad*; v. 60: *sacrana* (86\*RL) / *sachrana* (PN6); v. 67: *apocalipsi* (86\*RL) / *apocalibsy* (PN6); v. 72: *milagros* (86\*RL); *miraglos* (PN6); v. 76: *egyptianos* (86\*RL) / *egicianos* (PN6); v. 91: *seya* (86\*RL) / *sea* (PN6); v. 92: *ca* (86\*RL) / *qua* (PN6); v. 101: *sabaoth* (86\*RL) / *sabaod* (PN6); v. 112: *humildad* (86\*RL) / *umilldad* (PN6); v. 119: *instrumentes* (86\*RL) / *estrumentes* o *estrumentos* (PN6).<sup>8</sup>

Como se puede observar, el manuscrito tiende con más frecuencia –al menos en esta obra– a grafías latinizantes (*qua* por *ca*), así como a conservar el grupo consonántico latino *ch*, a excepción de la palabra *coros*, mientras que en el impreso advertimos siempre la variante gráfica *choros* (*ej.*, v. 105). En PN6 está extendido el uso de la cedilla, en contraste con el impreso, que alterna la doble *c* o la *z*. Cabe señalar, también, que el copista de PN6 prescinde, con frecuencia, de la virgulilla de la *ñ*, lo que nos da como resultado palabras como *anafil*, en lugar de *añafil* (v. 7) o *estranas* frente a *estrañas* (v. 9). Finalmente, en PN6 destaca el uso sistemático de la doble *rr* en posición inicial de palabra: *rraçones*, *rreynante*, *rreverença*.

Las 19 estrofas que comparten 86\*RL y PN6, sin excepción, contienen variantes de distinta naturaleza y entidad. De entrada, las rúbricas de ambos testimonios difieren notablemente, hasta el punto de que, si atendemos únicamente a este aspecto, podríamos pensar que nos encontramos ante dos composiciones distintas:

7. Advertimos ocho intervenciones del lector posterior: en el v. 10 introduce el artículo determinado *el*; en el v. 14 corrige la palabra *septentrionales*; en el v. 19 añade la -s del plural a la palabra *copioso* para subsanar la discordancia gramatical de número; en el v. 78 actúa al contrario, tachando la -s final de *dellas* para que el pronombre concuerde con su sustantivo, *fiesta*; en el v. 81 introduce el artículo *los* y la conjunción *y*; en el v. 82 añade el artículo *los*; en el v. 139 introduce la preposición *de* antes de *charamella*; en el v. 141, en cambio, la tacha antes de *lonbarda*, subsanando la aparente hipermetría.

8. Para la caracterización lingüística de los textos únicos y versiones en el *Cancionero de Llavia*, véase De Beni 2021.

**86 \* RL**

*Una coronación de nuestra señora fecha  
por el bachiller fernan ruyz de sevilla (f.  
85<sup>ra</sup>)*

**PN6**

*Dezir de la asençion de santa maria (f.  
136<sup>ra</sup>)*

En el *Cancionero de Llavía* se intitula el texto como *coronación de nuestra señora*, frente a *asençion de santa maria* en PN6. Ambos conceptos, aunque están estrechamente relacionados, no se refieren a un mismo hecho, pues la Asunción es el momento que precede a la Coronación: la Virgen María es llevada en cuerpo y alma al cielo, donde es coronada por Jesucristo. Al margen de esta llamativa variación en la rúbrica, PN6 presenta un error en la palabra «asençion», atribuible a un despiste frecuente en que incurren los copistas, como es la sustitución de un grafema por otro. Por otro lado, es en PN6 donde se incluye la identidad genérica de la composición, el decir,<sup>9</sup> pero ninguna referencia a la autoría.

Entre ambos testimonios advertimos variantes vinculables a los procesos de composición tipográfica y copia, como la omisión, adición o sustitución de nexos, conjunciones y artículos:

**86 \* RL**

v. 10 *omit.* el  
v. 21 *y* conjuntamente  
v. 29 *y* por *este* verso  
v. 76 *y* a egyptianos plaga fue puesta  
v. 83 los *sus* movimientos

**PN6**

sonava la una en *el* oriente<sup>10</sup>  
*omit.* y  
por *aqueste* berso  
a egiçianos *la* plaga fue puesta  
*omit.* sus<sup>11</sup>

En cualquier caso, estas variantes no conllevan una alteración en el significado del verso, como se puede apreciar en los ejemplos citados y, al tratarse de un decir en coplas de arte mayor, la cuestión de la hipometría o hipermetría queda relegada a un segundo plano, en pos del esquema acentual. Así, aunque predomina claramente el verso dodecasílabo, en algunos casos advertimos endecasílabos o decasílabos que se ajustan al patrón definido por Lázaro Carreter (1972: 343-378) y que, recientemente, ha profundizado Gómez Redondo (2016): los dos períodos (hemistiquios) que constituyen el verso alternan la secuencia acentual de un pie rítmico ternario (un dáctilo, 000) y uno binario (un troqueo, 00).<sup>12</sup>

Mayor complejidad entrañan las preposiciones, pues su omisión o adición, así como la sustitución de una preposición por otra categoría gramatical, sí pueden implicar alteraciones semánticas,

9. El decir es uno de los géneros más cultivados en la poesía cancioneril castellana, caracterizado por su flexibilidad temática y formal, en contraste con otros géneros más rígidos, como la canción, la esparsa o las preguntas y respuestas. Los metros que predominan en el decir son el octosílabo, que suele combinarse con quebrados tetrasílabos, y el verso de arte mayor (Chas Aguión-Álvarez Ledo 2016: 651). En este caso, el poema de *La coronación* está formado, en su mayoría, por octavas de versos dodecasílabos, con la siguiente secuencia de rimas: ABAB BCCB (Martínez Pérez 2020: 259).

10. El artículo determinado «el» es añadido por el lector posterior.

11. Otros ejemplos de este tipo, en los vv. 2, 5, 13, 15, 35, 36, 39, 68, 77, 81, 82, 90, 99, 102, 124.

12. El verso puede sumar entre diez y catorce sílabas, siempre que se cumpla ese patrón acentual. En este sentido, el abanico de posibilidades es muy amplio, ya que no es necesario que ambos hemistiquios presenten una cadencia equivalente. Ello da lugar a distintas secuencias rítmicas dentro del mismo verso, que pueden distribuirse en dos hexasílabos (6+6), un pentasílabo y un hexasílabo o viceversa (5+6 o 6+5), la combinación de heptasílabos con pentasílabos (7+5 o 5+7) y dos pentasílabos (5+5) (Gómez Redondo 2016: 490).

aunque generando, en la mayoría de los casos, lecturas equipolentes, a excepción del v. 4, que va precedido del verbo *llamando* y, por tanto, requiere la lectura que presenta el impreso:

	86*RL	PN6
v. 4	<i>al</i> grand fundamjento	<i>del</i> gran fundamiento
v. 39	<i>al</i> grand carlo magno	<i>el</i> gran carlo magno
v. 46	<i>de</i> mi mano derecha	<i>a</i> mi mano derecha
v. 56	<i>en</i> el firmamento	<i>con</i> el firmamento
v. 59	y vi <i>en</i> el divino	<i>omit.</i> en
v. 90	<i>en</i> tres de las ordenes	<i>ca</i> tres de las ordenes
v. 104	<i>do</i> justo se cubre	<i>de</i> justos se cubren
v. 110	<i>con</i> grand excellentia	y gran eçelencia
v. 120	y angelical	<i>en</i> anjchical <sup>13</sup>

Las variantes por omisión de letras también pueden derivar en lecturas que implican distinciones en el número y género de los sustantivos, artículos o adjetivos: (v. 26): *aguas* (86\*RL) / *agua* (PN6); (v. 82): *todas sus* climas (86\*RL) / *todos los* climas (PN6);<sup>14</sup> (v. 103): «de tu majestad y *toda* memoria» (86\*RL) / «de tu majestad y *todos* memoria»; (v. 128): de *sus perfecciones* (86\*RL) / de *su perfeçion* (PN6). En ocasiones, el uso del singular o plural afecta al verbo y, por ende, también a sus complementos: (v. 48): «para *el bueno* quando *muriere*» (86\*RL) / «para *los buenos* quando *muerieren*» PN6; (v. 49): *sustente* (86\*RL) / *sustenten* (PN6); (v. 104): «do *justo* se cubre con el tu sombrero» (86\*RL) / «de *justos* se cubren con el tu sombrero» (PN6).

La sustitución de una palabra o conjunto de palabras genera, en algunos casos, significados nuevos, pero que podemos catalogar como lecturas equipolentes, pues adquieren, indistintamente, pleno sentido en el verso:

	89*RL	PN6
v. 11	sonaba la una de las <i>tres tamañas</i>	sonaba la una de las <i>tras montanas</i>
v. 16	<i>que en las escuchar</i> fuy bien diligente	<i>en las escuchando</i> fuy bien diligente
v. 17	<i>Finidos</i> los modos de los añafíles	<i>Oydos</i> los modos de los añafíles
v. 18	angelicas voces quatro <i>començaron</i>	angelicas boçes quatro <i>concordaron</i>
v. 21	y conjuntamente todas <i>mostraron</i>	conjuntamente todas <i>demonstraron</i>
v. 27	gracias bendiciones <i>salud in</i> superno	gracias bendiciones <i>saber bien</i> superno
v. 31	magnificas <i>laudas con voz</i> infinita	magnificas <i>laudes por bos</i> infinita
v. 37	y <i>todos aquellos que</i> mares y ríos	<i>aquellos que tierras y</i> mares y ríos
v. 38	<i>so si sojuzgaron</i> poniendo pelea	<i>asy sojuzgavan</i> poniendo pelea
v. 45	y <i>quien</i> lo fiziere y <i>suplico</i> fuere	y <i>si</i> lo fizieren y <i>supliçes</i> fueren
v. 55	<i>gracias bendiciones</i>	<i>virtudes y graçias</i>
v. 69	<i>obedeciendol</i> su fazedor	y <i>obedençia al</i> su fazedor
v. 109	tu <i>sosteniste</i> la fe y oviste	tu <i>lo sotentaste</i> la fe y obiste

13. Otros ejemplos donde puede advertirse la omisión, adición o sustitución de preposiciones en los vv. 2, 26, 28, 94, 125.

14. El artículo determinado masculino plural es un añadido del lector posterior.

Menos frecuentes son las alteraciones o trasposición en el orden de palabras, pues únicamente hemos localizado tres ejemplos, que, en cualquier caso, no suponen variantes significativas. Este tipo de metátesis léxica podría atribuirse a fallos memorísticos del cajista y el amanuense:

<b>86*RL</b>	<b>PN6</b>
v. 85 cantauan <i>canciones graciosas</i> y rimas	cantauan <i>graciosas canciones</i> y rrimas
v. 121 suenen quebradas e guebas y oquetas	suenen quebradas y globas uquetas
v. 128 los sabios <i>los</i> viejos y los entendidos	los sabios y uiejos y los entendidos

También advertimos algunos casos donde la sustitución de una palabra por otra genera variantes adiaforas, ofreciéndonos, en varios versos del manuscrito, lecciones latinizantes o cultismos. Este tipo de variantes sí apuntan hacia una intervención consciente en el texto:

<b>86*RL</b>	<b>PN6</b>
v. 25 dios padre reynante siempre <i>eterno</i>	dios padre reynante siempre <i>coeterno</i>
v. 35 rey alexandre <i>pontifices</i> romanos	rey alexandre <i>pontifex</i> romanos
v. 88 las ordenes ultimas <i>medios</i> y primas	las ordenes ultimas <i>medianas</i> y fimas
v. 108 tu lo <i>tetaste</i> y tu lo pariste	tu lo <i>lataste</i> y tu lo pariste

En el segundo caso, además, la sustitución de un vocablo por otro afecta también a la métrica: en 86\*RL, el v. 35 es dodecasílabo, frente al endecasílabo de PN6, pero ambos casos se ajustan a los posibles esquemas acentuales de la poética del arte mayor. En el v. 88, el manuscrito lee *medianas*, en contraste con la palabra *medios* que presenta el impreso, que, a su vez, se trataría de un error tipográfico, pues la lectura correcta sería *medias*, ya que el sujeto de la oración es femenino: «*las ordenes* ultimas medias y primas». El último ejemplo, que es el más llamativo de los cuatro, se explica por la tendencia en el manuscrito a prescindir de la *c* en el grupo consonántico *ct* (por ejemplo, *noturno* o *efétualmente*). Se trata, por tanto, de la palabra *lactaste*, es decir, dar leche o amamantar, en efecto, una lectura análoga a *tetaste*, pero en su vertiente culta.

El impreso presenta errores tipográficos que también podemos atribuir al proceso de composición. Los más habituales son los errores del cajista, de tipología diversa, que pueden deberse a una mala lectura del manuscrito o fallos de memoria, así como errores mecánicos, como confusión de grafías, metátesis y adición u omisión de letras o palabras (Martos 2013: 123-125). En el v. 14 leemos *setrionales*, un claro caso de metátesis gráfica que, además, no recoge el CORDE en su base de datos (como sí ocurre, por ejemplo, con otros casos de metátesis frecuentes documentadas, como *prelado* por *perlado*). Otro ejemplo de este fenómeno se advierte en el v. 32, en la palabra *preverso*, en lugar de *perverso*.

En el manuscrito también encontramos errores paleográficos y poligenéticos, generados en el proceso de copia. En el v. 14, el amanuense copia *senrionales*, pero la mano de un lector posterior introduce, en la parte superior de *sen*, la sílaba *te*, lo que indica que advierte el error. En el v. 84 localizamos la lectura *çines* y *çimas*, frente a *fines* y *cimas* del impreso, entendiendo *fines* como «límite» o «confín»; o en el v. 88, *fimas*, en lugar de *primas*; caso parecido ocurre en el v. 131, *lonbarda*, en lugar de *bombarda* (aunque podría tratarse también de una *lectio facillior*), pues en la estrofa se hace referencia a instrumentos musicales; o en el v. 57, que encontramos *previno*, frente a la lectura correcta del impreso, *provino*, pues alude a la venida del amanecer. En otros casos, el

error del copista lleva a la ruptura de la rima, como en el v. 96: los cantos *entonan*, frente al *entonen* de 86\*RL; o en el v. 42, *los comprendieron*, en lugar de *les comprendiere*, como lee 86\*RL.

Si atendemos al *usus scribendi* del copista, observamos que, para el grupo consonántico *ps*, se decanta por la consonante oclusiva sonora, *bs*. En el v. 65, «no vi padecer las planetas y *clisy*» (*clipse* en 86\*RL, caso de aféresis por *eclipse*), todo apunta a que el amanuense, por error, olvida la *b*, pues después escribe, correctamente, *apocalibsy*. La omisión de grafías, debido a descuidos en el proceso de copia, también puede romper la concordancia gramatical del verso: *ledad criatura*, frente a *criaturas* en 86\*RL (v. 32). Por otro lado, la omisión de palabras puede generar casos de hipometría, como ocurre en el v. 32: «y entendi lo que manifestaron», frente a la lectura que recoge 86\*RL, con otro verbo al principio del verso: «oy y entendi lo que manifestaron». También podemos advertir variantes que generan hipermetría, como en el v. 87: «los coros *angelicos* y la jerechia», en contraste con *choros angelos* en el impreso; finalmente, cabe destacar los errores de copia que dan como resultado lecturas sin sentido, debido a los descuidos del amanuense, como ocurre en el v. 100: «esta sento y dios verdadero», frente a la lectura correcta de 86\*RL: «o santo santo o dios verdadero».

En ocasiones, el copista introduce modificaciones que parecen ser voluntarias, pues debió de considerar errónea la lectura presente en su antígrafo. En el v. 127 encontramos la palabra *entendidos* en posición final, mientras que 86\*RL transmite *entendudos*; de esta manera, el copista de PN6 no solo rompe la rima de la segunda semiestrofa (en -udos, agudos), sino que cree enmendar un error. Sin embargo, como explica De Beni, se trata «de una huella de participio pasado (aquí nominalizado) en -udo, un modelo de sufijación que ya estaba en pleno declive en el Cuatrocientos y que se conserva al amparo de la rima» (2021). Por otro lado, en el v. 66 advertimos el concepto *luminarias*, frente a la lectura que presenta el impreso, *luminarios*. Podría tratarse –en caso de que su antígrafo fuese 86\*RL u otro testimonio manuscrito que presentara esa lectura– de una enmienda, debido al desconocimiento del término *luminarios*, pues no está recogido ni en el *Diccionario de autoridades* ni en el DRAE. Sin embargo, el CORDE documenta once casos y, por el contexto, todo apunta a que se trata de una forma plural del sustantivo *luminar*, aunque poco frecuente: «Qualquiera de los Astros Celestes, que despide de sí luz y claridad. Llámense assí regularmente el Sol y la Luna» (*Aut. s.v. luminar*). Esta es la acepción que encaja en el sentido de la estrofa completa –pues antes hace referencia a los planetas y al eclipse– y no la de *luminarias* ('luz' o 'lámpara'), como transmite PN6.

La sustitución de una palabra por otra puede generar en el manuscrito errores de mayor calado que los expuestos anteriormente, así como lecturas privativas, siendo el impreso el que presenta la lectura correcta:

	86*RL	PN6
v. 1	Mundanos desseos me <i>no</i> ocupando	Mundanos desseos me <i>van</i> ocupando
v. 43	<i>del</i> infernal fuego <i>dolor</i> infinito	<i>en</i> infernal fuego <i>poder</i> infinito
v. 58	la <i>diornal</i> ora y alua cercana	la <i>diuinal</i> ora y alua cercana
v. 75	y purificaste aquel <i>daniel</i>	y purificaste aquel <i>diuinal</i>
v. 115	espacificadas que dios <i>infinable</i>	espacificadas que dios <i>inefable</i>

El incipit del poema se debe analizar en relación al siguiente verso, «velando y orando la su deydad». En este sentido, la lectura correcta es la que transmite el *Cancionero de Llavina*, pues el poeta se encuentra velando y orando y *no* está ocupado en cuestiones mundanas, como sugiere el significado que presenta el manuscrito: *me van ocupando*. En el v. 43, el contexto exige, claramente,

*dolor infinito*, pues hace referencia al infierno, así como en el verso siguiente se alude a ese dolor como la pena impuesta; no cabe, por tanto, la lectura que recoge PN6. En el v. 58, el *alua cercana* es la *diornal ora*, y no la *divinal ora*, aunque esto podría explicarse como un error del amanuense debido al cruce o atracción de palabras del verso siguiente (en este caso, *divino*). En el v. 75 también advertimos *divinal* en el manuscrito, aunque este error no podría explicarse por cercanía de otro verso, sino por una mala lectura del copista. En esta línea se justificaría también la sustitución de *inefable* por *infinable*.

Por el contrario, el impreso 86\*RL presenta errores que, sin embargo, aparecen enmendados en PN6, así como lecturas para las que el manuscrito propone una variante más acertada dentro del contexto del verso y los versos contiguos:

	86*RL	PN6
v. 35	<i>Assi</i> europa y los affricanos	<i>Assia</i> europa y los africanos
v. 63	vi <i>majestad</i> y nunca vi <i>preto</i>	vi <i>claridad</i> y nunca vi <i>prieto</i>
v. 72	<i>oyan</i> mjlagros y <i>oyan</i> sabor	<i>oya</i> miraglos y <i>aya</i> sabor
v. 79	o gracias te pido <i>dispulso vinomjo</i>	o gracias te pido <i>espulso el demonio</i>
v. 126	<i>santas</i> compañías	<i>altas</i> compañías

En el primer caso, si interpretáramos *assi* como adverbio y fuese seguido de coma, haciendo referencia al modo en que Europa y los africanos van a asistir a la Coronación de la Virgen, podría tener sentido. Sin embargo, la lectura que presenta más sentido es la que transmite el manuscrito, con la enumeración de los tres continentes hasta el momento conocidos. El segundo ejemplo es muy peculiar, lo que revela que, si el copista de PN6 usó como fuente directa 86\*RL, detectó sutiles errores y procedió a su enmienda; por el contrario, cabe la posibilidad de que el antígrafo del manuscrito fuese un testimonio hoy perdido, que contenía ya las lecturas existentes en PN6. La variante *majestad* carece de sentido en ese verso, pues tanto el anterior como el posterior enumeran una secuencia de antítesis. Así, lo correcto es *claridad*, en contraste con *prieto*, entendiéndose como 'oscuro' (aunque en el impreso se lee *preto*, lo que podemos catalogar de error por omisión de letras atribuido al cajista). La lectura del v. 72 que ofrece 86\*RL es agramatical (*oyan* mjlagros y *oyan* sabor), pues el sujeto, presente en el verso anterior, es *vuestro entendimiento*, lo que exige la concordancia del verbo en singular, como ofrece PN6, que, además, enmienda acertadamente *oyan* por *aya*. El cuarto caso es un claro error que deja en evidencia la torpeza del cajista, lo que nos da como resultado un verso sin sentido. Finalmente, en el v. 126, el impreso lee *santas compañías*, frente a *altas* en PN6. Quizá, podría interpretarse como lectura equipolente, pero el verso anterior, «en las ciencias santas y santos», apunta hacia una variante de imprenta, errónea en este caso, pues se confunden las palabras de dos versos contiguos; el copista, para evitar la repetición, restaura *santas* por *altas*. En algunos casos, el manuscrito ofrece una lectura alternativa al impreso, en un intento, quizá, de enmienda, pero sin llegar a generar una variante convincente, como ocurre en el v. 128: «de sus perfecciones *ambienes* a tantos» / «de su perfeccion y *dones* a tantos» (PN6).

Más allá de la variante, encontramos variaciones de calado en versos completos o semicompletos, lo que da lugar a dos secuencias distintas en ambos testimonios y, por tanto, a dos significados e interpretaciones diferentes:

## 86\*RL

v. 44 les pongo por pena *quien no lo criere*  
 v. 95 los *choros* offician *disituacion*  
 v. 118 *te leen luego* los choros siguientes

## PN6

les pongo por pena *sy no lo cumplieren*  
 los *tronos* ofician *diçen su cançion*  
*y luego los otros* choros siguientes

Con todo, las últimas tres estrofas de PN6, que se corresponden con la 18, 19 y 20 en 86\*RL, son las más peculiares, pues presentan una acumulación de variantes significativas, especialmente en lo que respecta a la nomenclatura de los instrumentos. Las divergentes lecturas en estos versos, unido a los ejemplos expuestos anteriormente, nos lleva a pensar que los testimonios no están emparentados:

## 86\*RL

Jugauan de arpa y de *chernubela*  
 gujtarra *xabeua* de buen añafil  
 de *tuca bombard*a de *quarta viu*ela  
 de lyra de flauta *dulcanya* gentil  
 laud *monicordio escaquer donegil*  
 organos timpano choro baldosa  
 vihuela de arco y *rota* graciosa  
*musica* trompa de paris *sotil*

Las trompas panderos *adrufes sonajes*  
 eran de todos los *otros* tenores  
*bioresas* fazian y *muchas* trebajas  
 con los atabales y *con* los atanbores  
 la gayta palillos bandurria dulçores  
 rabe zinfonia salterio canon  
 la cytola con *el agaripe* a su son  
 con el *duacorde* le dan sus loores

De los *instrumentes que* aqui sobre seo  
 y de sus tantas diuersas feçuras  
*si aqui* se nombrassen sin duda *yo* creo  
 que *bien* ocupassen asaz escrituras  
 tocauan tenores de tantas figuras  
 estampidas *valadias* y *muchas* cançiones  
 motetes graciosos las tres *legiones*  
*honrando* la fiesta estas criaturas

## PN6

Jugauan de harpa y de *charamella*  
 guitarra *xandoça* de buen añafil  
 de *cuca lonbarda* de *quinta biu*ella  
 de lira de flauta *duncay* gentil  
 laud *monacordio escanquil doñegil*  
 organos tynpano coro baldosa  
 viuela darco y *rroca* graciosa  
*museta* y tronpa de paris *gentil*

Las tronpas panderos *adufles sonajas*  
 eran de todos los *coros* tenores  
*buyresas* fazian y *otras* trebajas  
 con los atabales y los atanbores  
 la gayta palillos bandurria dulçores  
 rrabe çinfonia salterio *cañon*  
 la çytola con *al garpe* su son  
 con el *ditacordio* le dan sus loores

De los *esturmentos ca* aqui sobre seo  
 de sus tantas diversas feçuras  
*que sy* se nombrassen sin duda *bien* creo  
 que *se* ocupasen asaz escrituras  
 tocauan de tantas figuras  
 estampidas *baladas* y *tantas* cançiones  
 motetes graciosos las tres *rregiones*  
*onrrauan* la fiesta estas criaturas

El uso de la voz *chernubela* podría referirse a *churumbela*, lo que nos lleva a una lección deturpada, generada, quizá por una mala lectura del original de imprenta o por falta de comprensión del término. Según el *Diccionario de autoridades*, para Covarrubias la palabra *churumbela* es de origen toscano, proveniente de *ciarambela*, concepto que se asemeja más a la lectura que transmite PN6 (*charamella*). Un caso similar, debido a un fallo de memoria en el dictado o a una mala lectura, se advierte en el v. 144: «*Musica* trompa de paris sotil». Quizá, el copista que prepara el original de imprenta, o bien el cajista, desconocía la palabra *museta*, o entendió *música* en su lugar, pero la variante que presenta más sentido en el conjunto de la estrofa es, en efecto, la que transmite el manuscrito, *museta*, pues hace referencia a un instrumento musical, como conviene

en esta secuencia.<sup>15</sup> Si el copista tenía delante algún ejemplar del *Cancionero de Llavina*, enmienda conscientemente la lectura; de no ser así, su antígrafo podría haber sido un testimonio hoy perdido, un estadio intermedio entre 86\*RL y PN6 que, a su vez, también corrige los errores de 86\*RL. El impreso presenta también, en estas estrofas, errores tipográficos que podemos atribuir al cajista: metátesis gráfica (v. 140, *dulcanya*, en lugar, de *dulçayna*); sustitución de un tipo móvil por otro, lo que provoca la ruptura de la rima (v. 145, *sonajes* frente a *sonajas*); adición de letras (*valadia* por *valada*); omisión del signo de nasalización (v. 141, *doneguil* en lugar de *doñeguil*).

En otros casos, es el impreso el que presenta una lectura más acertada, mientras que el manuscrito incurre en errores o variantes deturpadas, como ocurre en *xandoça* por *xabeua*. El término *xandoça* no aparece recogido en ningún diccionario, ni tampoco vocablos parecidos. En el *Diccionario de comercio medieval*, *xabeua* nos remite a la voz árabe *ajabeba* que, en efecto, es una flauta morisca; estamos, por tanto, ante un caso de aféresis en el impreso. La sustitución de una grafía por otra, debido a descuidos del amanuense en el proceso de copia, da lugar a variantes erróneas: *lonbarda*, en lugar de *bombarda*, o *rroca*, frente a *rota*.<sup>16</sup> En el v. 150, el amanuense de PN6 copia *cañón*, frente a *canon* en 86\*RL. Al igual que en el caso de *lonbarda*, podría tratarse de una *lectio facilior* o, quizá, de una enmienda consciente, ya que el copista entendería *canon* en su acepción de composición musical y no de instrumento, procediendo, así, a su corrección. Sin embargo, la palabra *canon* era una de las múltiples variantes usadas para referirse al salterio (Porrás Robles 2008: 120) –de hecho, se menciona justo después de este instrumento–, lo que apunta a la lectura correcta de 86\*RL. Para el caso de *agaripe* / *algarpe*, ninguna acepción aparece documentada en el CORDE, aunque es muy probable que ambos testimonios se refieran al *galipe*. Pedrell indica que podría tratarse de un instrumento árabe equivalente al tamboril (1901: 56) mientras que Corominas, en su edición crítica del *Libro de Buen Amor* (1967: 462) propone que se trata de una danza o composición musical.<sup>17</sup>

Caso parecido advertimos con las variantes *escaquer* / *escanquil*, pues no aparecen documentadas en el CORDE ni en el *Diccionario de autoridades*. No obstante, 86\*RL presenta la lectura que más se aproxima al instrumento al que parecen hacer alusión, *escaque*, un órgano de cuerdas.<sup>18</sup> En el caso de *adrufes* / *adufles*, todo apunta a que se refiere al *adufe*, «cierto género de tamboril bajo y cuadrado, de que usan las mugeres para bailar, que por otro nombre se llama pandéro» (*Aut. s.v. adufe*).<sup>19</sup> La lectura que presenta PN6, *adufles*, sí está documentada en el CORDE, no así la que

15. La palabra *museta* aparece documentada en un poema que transmiten el *Cancionero castellano de París* (PN9), el *Cancionero de Salvá* (PN13) y el *Cancionero de Juan Fernández de Álar*: «por fuerza de la trompeta / non por flauta nin *museta*» (CORDE, *s.v. museta*).

16. La *rota* era conocida como arpa-salterio, al tratarse de un instrumento híbrido que poseía características comunes a ambos: del arpa toma la disposición vertical y la técnica de la cuerda pulsada, mientras que del salterio adopta la caja triangular de lados rectos, los rosetones resonadores y los puentes (Porrás Robles 2008: 130).

17. A raíz de los vv. 1330-1343: «medio canón e harpa, / con el rabé morisco; entre ellos alégrase el *galipe* francisco; / la flauta diz con ellos, más alta que un risco, / con ella el taborete; sin él non vale un prisco».

18. Podría tratarse de un préstamo del francés antiguo, *eschaquier* (hoy *échiquier*, 'tablero de ajedrez'), aunque también de un préstamo del catalán o del occitano o, incluso, de una palabra aragonesa. Debemos tener en cuenta que el incunable se editó en Zaragoza y, aunque el aragonés ya estaba en claro retroceso, es probable que todavía se mantuviesen algunos rasgos lingüísticos. En el caso del catalán, por ejemplo, se conserva actualmente con la misma grafía que figura en el impreso (*escaquer*). Se documentan muchas referencias de *escaques* en la poesía de cancionero. Destacamos la que aparece en un poema de Francisco Imperial, recogido en el *Cancionero de Baena*: «con los estormentos que dulce tocavan, harpas e escaques que más acordaban» (Dutton y González Cuenca 1993: 267).

19. Como muestra un ejemplo extraído del *Picatrix* traducido al castellano por orden de Alfonso X: «En el segundo grado sube una muger que tiene en la mano *adufle*». Se registran otros dieciocho casos en seis documentos distintos, uno de ellos la *General Estoria*. El DRAE recoge la palabra *adufe*, que nos remite a *s.v. adufe*, un pandero morisco.

transmite 86\*RL, pero sí *adufres*. Podría tratarse, por tanto, de una metátesis gráfica por error del cajista, así como de una mala lectura o falta de comprensión del término.

Ambos testimonios presentan en estas estrofas lecturas equipolentes que adquieren, indistintamente, sentido en el verso:

86*RL	PN6
v. 144 trompa de paris <i>sotil</i>	v. 136 trompa de paris <i>gentil</i>
v. 147 y <i>muchas</i> trebajas	v. 139 y <i>otras</i> trebajas
v. 152 duacorde	v. 144 <i>ditacordio</i>
v. 158 y <i>muchas</i> cantiones	v. 150 y <i>tantas</i> canciones
v. 159 <i>legiones</i>	v. 151 <i>rregiones</i>
v. 160 <i>honrando</i>	v. 152 <i>onrrauan</i>

Finalmente, advertimos variantes para las que no llegamos a comprender el sentido exacto del término o, al menos, aproximado, lo que nos impide dilucidar sobre cuál es la lectura correcta: *cuca / tuca*;<sup>20</sup> *bioresas / buyresas*; o *de quarta vihuela / de quinta vihuela*. Emilio Pujol (1984: 2, n. 6) explica que se trataría de una vihuela de mano, en contraste con la de arco, mencionada en los versos siguientes. Respecto a la referencia *quarta* o *quinta*, en este caso, a partir de la lectura del *Cancionero de Llavía*, Pujol indica que «podría tratarse de una vihuela aumentada o reducida de tamaño en una cuarta proporción» (1984: 2, n. 6).

## 2 Conclusión

Los dos testimonios conocidos que recogen *La coronación de Nuestra Señora* presentan numerosas variantes y variaciones de distinta naturaleza, lo que nos permite plantear algunas hipótesis sobre la filiación de las fuentes. En primer lugar, el objetivo de transmisión del poema es, a todas luces, distinto. La variación más importante reside en el número de estrofas, pues el texto que aparece en PN6 es una versión abreviada del poema completo que, presumiblemente, recoge el *Cancionero de Llavía*. Esto evidencia un interés del copista por una parte concreta de la obra, que se interrumpe al finalizar el espacio dedicado a los instrumentos. Ello no implica, en cualquier caso, que ambos testimonios no estén emparentados, pues el copista de PN6 pudo tomar como antígrafo el impreso 86\*RL, y trasladar únicamente las coplas que suscitaban su interés.

Además de las variantes vinculadas directamente a los procesos de composición tipográfica y copia (metátesis gráfica, omisión o adición de letras o palabras y sustitución de un grafema por otro), existen otro tipo de variantes que revelan intervenciones conscientes. Así, pese a los yerros acumulados por despistes y torpeza del copista, advertimos en PN6 sutiles enmiendas que subsanan errores presentes en 86\*RL, lo que nos permite verificar que no siempre el impreso ofrece el mejor testimonio. Por otro lado, también encontramos variantes que, quizá, no responden a un intervencionismo, sino a una desconexión entre ambas fuentes. Tanto la rúbrica del poema como la parte dedicada a los instrumentos nos ofrecen lecturas muy dispares, lo que nos lleva a plantear la posibilidad de que los testimonios no están emparentados.

---

20. Podría tratarse, en ambos casos, de un error, atribuible al cajista y al copista; quizá, el término adecuado en estos versos es la *tuba*.

A la luz de estos datos, por tanto, podemos aventurar dos conclusiones: por un lado, que el copista de PN6 tiene delante un modelo distinto a 86\*RL que ya contenía las variantes presentes en el manuscrito. Se trataría de un testimonio hoy perdido o no localizado de otras versiones manuscritas del poema que circularan en el siglo XV y que, de igual modo, pudieron sufrir alteraciones en el proceso de transmisión. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que el antígrafo de PN6 fuese el impreso 86\*RL, aunque el copista innova y enmienda allí donde considera que el texto que transmite el *Cancionero de Llavía* está deturpado, a veces con tino y, en otras, añadiendo nuevos errores o lecturas poco acertadas. Finalmente, resulta arriesgado, en este punto, proponer variantes de autor, debido al poco conocimiento que tenemos de Fernán Ruiz de Sevilla y de su obra, que se reduce, únicamente, a *La coronación de Nuestra Señora*. Estas conclusiones podrían abrir paso al estudio de la génesis de ambos cancioneros, tan difícil de esclarecer en muchos casos, debido a la procedencia de distintas fuentes para su compilación, de manera que es conveniente estudiar de forma individual a los autores y las obras.

## 3 Obras citadas

- Benítez Claros, Rafael (ed.). 1945. *Cancionero de Ramón de Llavía* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles)
- BETA: *Biblioteca Española de Textos Antiguos* (versión electrónica del BOOST). 1984-. Charles B. Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, David Mackenzie, John J. Nitti, and Brian Dutton *Bibliography of Old Spanish Texts* (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies) <<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/Beta>> [accessed 10-02-2021]
- Cancionero Virtual: An Electronic Corpus of 15<sup>th</sup> Century Castilian Cancionero Manuscripts* <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>
- Chas Aguión, Antonio; Álvarez Ledo, Sandra. 2016. '10.3.2 Los decires', in *Historia de la métrica medieval castellana*, ed. by Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla: Cilengua), pp. 649-667
- CORDE: *Corpus Diacrónico del Español* (Madrid: Real Academia Española) <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [accessed 20-02-2021]
- Corominas, Joan (ed.). 1967. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (Madrid: Gredos)
- De Beni, Matteo. 2021. 'La caracterización lingüística en el Cancionero de Llavía: versiones y textos únicos', *Críticón*, 141, pp. 109-132 <<https://doi.org/10.4000/criticon.19149>> [accessed 06-08-2021]
- Devoto, Daniel. 1975. 'Los instrumentos de la *Coronación de Nuestra Señora*, de Fernán Ruiz, según un nuevo texto', *Anuario Musical*, 30: 36-47
- Diccionario de autoridades*. 1726-1739 (Madrid: Real Academia Española) <<https://apps.rae.es/DA.html>> [accessed 20-01-2021]
- DRAE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española) <<https://dle.rae.es/>> [accessed 06-08-2021]
- Dutton, Brian. 1990-1991. *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols, Biblioteca Española del Siglo XV Maior, 1-7 (Salamanca: Universidad de Salamanca)
- Gómez Redondo, Fernando. 2016. 'El arte mayor y el adónico doblado', in *Historia de la métrica medieval castellana*, ed. by Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla: Cilengua), pp. 489-502
- Lázaro Carreter, Fernando. 1972. 'La poética del arte mayor castellano', in *Studia in honorem Rafael Lapesa* (Madrid: Gredos), 1: 343-378
- López Casas, María Mercè. 2020. 'Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86\*RL)', *Revista de Poética Medieval*, 34: 131-158 <<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78391>>
- López Casas, María Mercè. 2021. 'Los poemas de 86\*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes', *Críticón*, 141: 133-156 <<https://doi.org/10.4000/criticon.19208>> [accessed 06-08-2021]
- Martín Abad, Julián. 2014. 'El día después del *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables* de la Biblioteca Nacional de España', in *'Vir bonus dicendi peritus': Studies in Honor of Charles B.*

- Faulhaber*, ed. by Antonio Cortijo Ocaña, Ana María Gómez-Bravo and María Morrás (New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 129-153
- Martínez Pérez, Antonia. 2020. 'Los *decires* del *Cancionero de Llavía*: delimitación y estudio del corpus', *Revista de Poética Medieval*, 34: 251-270 <<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77683>>
- Martos, Josep Lluís (ed.). 2013. Joan Roís de Corella *Psalteri*, Biblioteca d'Autors Valencians, 59 (València: Institució Alfons el Magnànim)
- Martos, Josep Lluís. 2017. 'Decisiones ecdóticas ante la reescritura de la poesía', in *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, ed. by Josep Lluís Martos (Alacant: Universitat d'Alacant), pp. 9-12
- Méndez Bejarano, Mario. 1922-1925. *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla*, 3 vols (Sevilla: Tip. Gironés)
- Pedrell, Felipe. 1901. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (Barcelona: Juan Gili)
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2014. 'Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana', in *La poesía en la imprenta antigua*, ed. by Josep Lluís Martos (Alacant: Universitat d'Alacant), pp. 159-171
- Porrás Robles, Faustino. 2008. 'Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval: enumeración y organología', *Lemir*, 12: 113-136 <<https://go.uv.es/doSgMQc>>
- Pujol, Emilio (ed.). 1984. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela, Sevilla 1546* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- Rodríguez-Moñino, Antonio. 1970. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia)
- Rodríguez-Moñino, Antonio *et al.* 1997. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Editora Regional de Extremadura)