

## Pedro de Cartagena y otros poetas en el cancionero SA10b: variantes, variaciones y testimonios únicos

### Pedro de Cartagena and other poets in the songbook SA10b: variants, variations and unique testimonials

ANA M. RODADO RUIZ  
ana.rodado@uclm.es

*Universidad de Castilla-La Mancha*

**Resumen:** Este trabajo aborda el estudio de las variantes textuales detectables en las obras de varios poetas, recogidas en el cancionero SA10b. Mi objetivo es situar el foco de atención en las lecciones singulares de este manuscrito –a menudo, lecciones equipolentes y merecedoras de análisis– a pesar de que suelen ser descartadas en la edición crítica de muchas obras, al situarse SA10b, generalmente, en las ramas altas de la tradición textual. En este trabajo, me detendré en el estudio de los poemas de Pedro de Cartagena, de quien se recoge un corpus amplio, y de otros autores con escasa presencia en SA10b. La peculiar configuración de esta colectánea y la selección de obras que contiene confirman la pertinencia de un análisis detenido de variantes textuales, que contribuirá a arrojar luz sobre el proceso de transmisión de los poemas y sobre la génesis de este cancionero.

**Palabras clave:** cancioneros medievales, crítica textual, variantes textuales, Pedro de Cartagena, SA10b.

**Abstract:** This paper deals with the study of the textual variants detectable in the works of several poets, collected in the songbook SA10b. My aim is to focus on the singular lessons of this manuscript –often equipollent lessons worthy of analysis– despite the fact that they tend to be discarded in the critical edition of many works, as SA10b is generally situated in the higher branches of the textual tradition. In this paper, I will focus on the study of the poems of Pedro de Cartagena, from whom a large corpus is collected, and of other authors with a scarce presence in SA10b. The peculiar configuration of this collection and the selection of works it contains confirm the relevance of a detailed analysis of textual variants, which will contribute to shed light on the process of transmission of the poems and on the genesis of this songbook.

**Keywords:** Medieval songbooks, textual criticism, textual variants, Pedro de Cartagena, SA10b.

---

\*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.

DATA PRESENTACIÓ: 03/10/2022 ACCEPTACIÓ: 11/11/2022 · PUBLICACIÓ: 29/12/2022

SCRIPTA, *Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 20 / diciembre 2022 / pp. 52- 64  
ISSN: 2340-4841 · doi:/ SCRIPTA.20.25849

El estudio de la obra poética de Pedro de Cartagena (Rodado Ruiz 2000a) fue el motivo que me condujo por primera vez al manuscrito salmantino SA10. Parte de las obras de este autor están recogidas en esta colectánea (31) y un buen grupo, además, en versión única (24). Desde esa primera ocasión, he vuelto varias veces a examinar el códice con objetivos diversos, pero centrados fundamentalmente en su descripción estructural y codicológica, el análisis de algunas secciones y la transmisión textual de la obra de algunos autores.

Las piezas de Cartagena se sitúan en el segundo cancionero, pues son dos los repertorios que integran el códice, claramente diferenciados en las siglas de Dutton como SA10a y SA10b (1990-1991: IV 197, 232).<sup>1</sup> Junto a las de Cartagena figuran obras de autores de diversa cronología e importancia en la historia poética tardomedieval: tanto grandes maestros –Santillana, Mena, los Manrique (don Gómez y don Jorge)– como otros poetas menos destacados, de menor peso literario o de corpus muy breve.

El objetivo de este trabajo es el estudio de variantes textuales detectables en las obras de algunos de esos poetas, recogidas en el cancionero SA10b. Me propongo situar el foco de atención en las lecciones singulares de este manuscrito y en variantes adiaforas enfrentadas a otros testimonios –a menudo, lecciones originales nada aberrantes– a pesar de que suelen ser descartadas en la edición crítica de muchas obras. Cartagena, entre los de obra abundante, y varios autores con escasa presencia en SA10b, como Estúñiga, Gómez Manrique, Íñigo de Velasco o el Marqués de Astorga, entre otros, serán nuestro objetivo concreto. La peculiar configuración de esta colectánea, así como el corpus que recoge –desigual en el cómputo de obras por autores (hay poetas con muy pocas obras, lo que se explica por causas diversas) y asistemático en las secciones finales (todo parece indicar que existe más de un criterio de selección y disposición)– confirma la pertinencia de un análisis detenido de errores y variantes, que contribuirá a arrojar algo más de luz sobre la transmisión textual de algunas obras y, en último término, sobre la conformación del cancionero.<sup>2</sup>

## Cartagena

Las obras de Cartagena comienzan en el folio 148r, a continuación de una pregunta de Jorge Manrique y de la respuesta correspondiente de Gonzalo de Córdoba. Se inician con un decir y

---

1 Se trata de un manuscrito incompleto pues quedan solo 69 folios de los 134 originales, y presenta además errores de encuadernación con el consiguiente desorden en la foliación moderna. Afortunadamente, se ha conservado la foliación antigua en romanos lo que ha facilitado la reordenación. Como es habitual en los trabajos sobre cancioneros, me sirvo del sistema de siglas y números ID establecidos por Dutton (1990-1991).

2 Este artículo forma parte de mi investigación sobre el cancionero SA10b y, en cierta manera, cierra un ciclo de estudios que se inició en el VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Alcalá de Henares en 1995 (Rodado Ruiz 1997) y retomé en el Congreso de la Asociación Convivio para el estudio de los cancioneros y de la poesía de cancionero, celebrado en Oxford en 2013 (Rodado Ruiz 2014); a ellos se suman tres contribuciones más recientes (Rodado Ruiz 2019, 2020, 2022). Para la secuenciación de autores y obras del cancionero salmantino, véase la tabla correspondiente en Rodado Ruiz (2020: 89-101).

una canción, seguida de otra del Marqués de Astorga, única pieza ajena con rúbrica entre las de don Pedro; hay otra más, una canción de Montoro con el título genérico *cançión*, cuya autoría está confirmada por otros cancioneros (LB1, MP2, MN19). A pesar de lo dicho sobre el abultado corpus del autor, no tenemos certeza de que 21 obras anónimas de SA10b atribuidas provisionalmente por Dutton a Cartagena (1990-1991: VII, 345)–atribuciones aceptadas en Rodado Ruiz (2000a: 60)– sean, efectivamente, suyas. Ciertamente se sitúan entre las piezas con rúbrica identificativa del poeta (*De Cartagena / cançion del dicho cartagena / de cartagena a una señora que le pregunto como le yva con su amiga*, etc.) y que el simple título genérico en esas otras (*cançion*) podría denotar que el copista o rubricador lo consideró suficiente; quizá repetir el dato del autor se consideró superfluo por ser canciones y decires sobradamente conocidos. Existen otras piezas anónimas entre las obras de Montoro para las que cabría aplicar el mismo razonamiento, aunque por el momento no figuran en ninguna de las ediciones de su poesía.

Según lo dicho, se recogen 31 poemas de Cartagena, de los que 24 son textos únicos, detalle que recuerda un importante elemento caracterizador de este cancionero: la abundancia de única en algunos de los autores antologados. Entre los *única* de nuestro poeta hay decires, villancicos y, sobre todo, canciones. Estos textos presentan pocos errores, debidos en su mayoría a distracciones del copista, es decir, puramente mecánicos:<sup>3</sup>

ID1814, SA10b-150

mas mal *cadal* dia

ID1827, SA10b-163

*talpen* la grand synrrazon

ID1814, SA10b-171

que en la boca del *llamante* (amante)

También se deben a defectos de intelección (como en el último verso de la canción «Mis señores que an perdido» ID1830, SA10b-166, en parte, ininteligible) o a fallos de memoria del copista en el traslado de su modelo: algún verso olvidado en las mudanzas –ID1835, SA10b-172–, algún otro hipermétrico o hipométrico, o bien alguna repetición errónea sin mayor entidad, como en la canción que glosa el mote «Pene el cuerpo, goce el alma», que presenta el siguiente error en los versos de vuelta:

ID1823, SA10b-159

*goze* el cuerpo con morir □      *pene* el cuerpo con morir  
por que biva en gozo el alma

---

<sup>3</sup>No ofrezco un recuento completo de errores y variantes; sólo selecciono los ejemplos más significativos, no distingo variantes gráficas para aligerar la exposición y tampoco destaco las abreviaturas de manera especial. Marco en cursiva los loci critici en los que me detengo.

Los 7 poemas de tradición pluritestimonial presentan problemas parecidos, pero también variantes de interés tras el cotejo con otros manuscritos y con el *Cancionero general*. Tres composiciones comparten 11CG y SA10b, precisamente las tres primeras del autor que se copian en el manuscrito (dos decires y una canción que no siguen ese orden en el impreso) y en las tres es posible observar la especificidad de algunas lecciones de SA10b, como ocurre en los siguientes ejemplos:

ID1811, SA10b-146 <sup>4</sup> vv. 23-24 quanto se alarga el deseo se me <i>acorta</i> el esperança	11CG-163   se <i>malexa</i> el esperança
ID1812, SA10b-147  Mi alma mala se para çerca esta <i>su</i> perdiçion porquestan en division la verguença de la cara y el dolor del coraçon	11CG-278   çerca esta <i>mi</i> perdiçion
ID1813, SA10b-149 v. 4 una prision nos prendio	11CG-146 una afeccion nos prendio

Las variantes adiaforas de 11CG trivializan las formas y alteran la semántica de los versos: en el primer caso, la esperanza se reduce para el poeta, pero en SA10b, la forma verbal *acorta* permite la antítesis con lo expresado en el verso anterior, *alarga*; antítesis anulada en la lectura del impreso.

En el segundo ejemplo, 11CG modifica la prosopopeya integral del estribillo de esta canción, en donde aparecen personificados el alma (cuya pérdida está cerca), la cara y el corazón del poeta.

En el tercer caso, la metáfora de la cárcel de amor (*prisión*) de SA10b queda trivializada en el genérico *afección*, que recoge el impreso. A pesar de lo dicho, para editar este poema es preciso acudir a 11CG ya que SA10b presenta dos omisiones de verso y alteraciones de orden en la última estrofa.

El *Cancionero general* y SA10b comparten dos obras de Cartagena con LB1: la primera de las coplas en arte mayor «La fuerça del fuego qalunbra que çiega» con su glosa (la copla precede a la glosa

---

<sup>4</sup>En todos los ejemplos, los números de versos citados corresponden al orden estrófico de SA10b.

y forman una única composición)<sup>5</sup> y el decir «Esta que queréys saber». Además de 11CG, varios manuscritos transmiten la canción ID1818, SA10b-154, «En mi grave sentimiento»;<sup>6</sup> y lo mismo ocurre con ID1831, SA10b-168, «Voluntad, no trabajos», recogida también en 16RE y 19\*JP, con importantes variaciones.<sup>7</sup> En todos los poemas se pueden observar muestras de las lecciones singulares que nos interesan. Selecciono algunos ejemplos; en la glosa a las coplas mencionadas tenemos lo siguiente:

ID0891 G 0889, SA10b-175, LB1-205, 11CG-140G

v. 98 SA10b y pues que yo so quien su mal *ençiende*  
LB1 y pues que yo so quien su mal *atiende*  
11CG y pues que yo so quien su mal *entiende*

La lectura correcta la ofrece el manuscrito salmantino; la adiafóra de 11CG podría proceder de un error tipográfico por la semejanza gráfica (*ençiende* / *entiende*), pero en todo caso rompe la coherencia semántica de la estrofa, mientras que la variante de LB1 es claramente errónea, pues el contexto apunta a que es el propio poeta quien aviva y estimula su dolor.

En el siguiente caso, frente a SA10b y MP2, la variante adiafóra de algunos testimonios en el v. 1 (*sufriamiento*) destruye la figura etimológica que ha utilizado el autor en la estrofa de vuelta de la canción (*sentimiento* / *siento*) como retronx conceptual, precediendo a los dos últimos versos de represa:

ID1831, SA10b-168	11CG-313
vv. 10-14	
por ende no os <i>trabajes</i>	por ende no trabajos

<sup>5</sup>En 11CG se recogen las coplas dos veces; la segunda, junto a la glosa que compuso Francisco Hernández Coronel.

<sup>6</sup>Esta canción es atribuida al cardenal Pedro González en MP2 y a Diego de San Pedro en el *Cancionero general*.

<sup>7</sup>Distingo entre variante y variación en el sentido que explica Martos (2017: 9-10; 2019: 795-796), citado a continuación, y que se emplea en Rodado Ruiz (2017, 2019, 2022) y Mangas Navarro (2021): «El paso de las variantes concretas a un proceso más amplio de reescritura es lo que me ha llevado a distinguir entre variante y variación. Sin embargo, esta no solo se produce en nuevas redacciones de los textos, sino en aspectos estructurales básicos que pueden llegar a generar versiones, de mano del autor o, a menudo, por intervención del copista, del impresor o del mero azar derivado de la materialidad de los testimonios. Me refiero a los casos de reducción de estrofas o de alteración de su orden; y a los de aglutinación o individualización de poemas, no solo entre ellos, sino también en relación a obras en prosa. En cierta manera, por lo tanto, la multiplicidad de fuentes, que, aparentemente, alivia y supera las limitaciones del testimonio único, llega a poner sobre la mesa una casuística muy diversa sobre la que actuar, sobre la que decidir críticamente a la hora de fijar un texto.» (2019: 795-796)

por alcançar *buen* vida  
*pues la mejor es cogida*  
*que fue ni sera ni es*  
*congoxa es para despues*

16RE-361

por tanto no os *congoxeys*  
*voluntad por buena vida*  
*pues es cosa conoçida*  
*que su gloria muerta es*  
  
*con la memoria despues*

por alcançar buena vida  
*porque es cosa conosciada*  
*que su gloria muerta es*  
*con la memoria despues*

19\*JP-4

por ende nos *fatigues*  
por alcançar *buen* vida  
*pues es cosa conosciada*  
*que su gloria muerta es*  
  
*con la memoria despues*

SA10b parece recoger la versión más sencilla —presumiblemente, la más antigua— en la que se repiten los versos de la cabeza casi con exactitud en la estrofa de vuelta, salvo por una leve variación sinónimica (*cuidado/congoxa*). En cambio, la versión que transmiten los impresos reescribe la estrofa a partir de unos pocos elementos de la cabeza, siendo 16RE el más innovador. Algo similar se observa en el villancico de Juan del Encina «Dos terribles pensamientos» (ID1138) en las variantes del estribillo y los versos de vuelta entre nuestro manuscrito y el *Cancionero* impreso de 1496.

### Poetas de corpus breve en SA10b

Según lo dicho, Cartagena sería el autor mejor representado en el cancionero en su estado actual (31 obras); de Montoro se copian 24 poemas, 19 de Santillana y 13 de Juan de Mena. Pero junto a estas secciones amplias, el manuscrito recoge obras de poetas con escasa representación y casuística heterogénea. Detengámonos en primer lugar en los autores afectados por las pérdidas de folios del manuscrito, cuyo corpus se ve reducido en mayor o menor medida.<sup>8</sup> La sección de obras de Garcí Sánchez de Badajoz (Rodado Ruiz 2019) queda mutilada y aparentemente reducida por haber sido arrancados varios folios que dejan interrumpidas sus «Lecciones de Job en caso de amor» (ID1769), así que quedan sólo cuatro textos de este autor. Lo mismo ocurre con Gómez Manrique, cuya primera obra —la «Querella de la gobernación»— también fue cercenada y con ella desaparecieron 19 folios (ff. xxx-xlviii de la numeración antigua). La obra queda reducida a sólo 6 estrofas frente a las 18 de que consta la versión más extensa en otros cancioneros. Desconocemos si allí había otras

---

<sup>8</sup>Recupero y resumo aquí algunos aspectos que he desarrollado en artículos previos respecto a los folios desaparecidos (Rodado Ruiz 2000b, 2003, 2019, 2020) y amplío lo que nos interesa observar en relación con el propósito de este trabajo.



obras del poeta o quizá algunas suyas junto a las de otros autores, pero es muy significativo que en el primer folio superviviente se copiara la respuesta de Montoro a la «Querella», a continuación de la primera pieza del folio, acéfala y anónima. Si consideramos el cuidado del compilador en disponer ordenadamente las obras en diálogo –un villancico con su glosa (de Cartagena, precisamente), varios decires con sus réplicas, o preguntas seguidas de sus respuestas (una o varias, como ocurre con obras de Santillana, Mena o Montoro, por ejemplo)–, sería extraño que colocara esta de Montoro muy alejada de la pieza a la que responde. Al contrario, es factible pensar que la sección desaparecida sería la dedicada a Gómez Manrique.

Nuevas pérdidas (hasta 24 folios) afectan a las obras del Roper, aunque en su caso el corpus restante es amplio. Quizá ID1790 e ID1797, dos textos acéfalos afectados por las pérdidas y situados entre las obras de Montoro sean, efectivamente, suyos. Y quizá también lo sean otros dos decires sin rúbrica identificativa: ID1798 e ID1800, una copla dirigida a Mena seguida de la respuesta de este y un breve decir de dos coplas dirigido «al rrelator despues que ovo salud», que Dutton le atribuye sin más explicación.

En la siguiente laguna, la pérdida de tres folios deja incompletas las controvertidas coplas de «La flaca barquilla» (ID1808) atribuidas aquí a Juan de Mena. La obra que abre el folio siguiente es la pregunta de Jorge Manrique seguida de una respuesta de Gonzalo de Córdoba,<sup>9</sup> justo antes de la sección de Cartagena; es muy probable que esas hojas contuvieran obras de Jorge Manrique, pues resulta extraño que sólo se recoja una pieza suya, si lo comparamos con el nutrido elenco de otros poetas.

Otras amputaciones afectan a la «Misa de amor» de Juan de Dueñas (ID0369) y al decir de Baena «Para rey tan exçelente» (ID0285), cuyas partes remanentes aparecen tachadas por líneas que cruzan la plana o las distintas estrofas. En el primer caso, sólo se perdió un folio, así que las pérdidas son menores; en el segundo, fueron 14, y tanto antes como después de la pieza incompleta de Baena aparecen decires de Juan Agraz, así que en esa sección quizá pudo haber otras obras de Baena o de Agraz, de quien el compilador debía poseer algún cartapacio, pues inserta sus respuestas a sendas piezas de Mena, dispone los decires sobre la muerte del conde de Niebla y del conde de Mayorga (pieza acéfala) al lado de esa obra de Baena, y finaliza el cancionero con un intercambio burlesco con Marmolejo.

De lo dicho se deduce que las mutilaciones pudieron reducir notablemente el corpus de obras de Garci Sánchez (3+1 trunco), Gómez Manrique (1 trunco), Jorge Manrique (1) y tal vez Baena (1 trunco). Afectó también, pero menos en su cómputo total, a Montoro (24), Mena (13) y Juan Agraz (10). Al margen de alguna pérdida fortuita y esperable –sobre todo en los folios finales–, parece probable que las hojas que faltan en el interior del manuscrito se deban a la censura radical de algún

---

<sup>9</sup>En 11CG esta pieza va seguida de la respuesta de Guevara. Como indica Beltrán (1993: 129), «el vocabulario feudal permite dar a este poema una interpretación política o erótica». Aunque el diálogo intertextual de las respuestas de Guevara y Gonzalo de Córdoba inclina la balanza hacia la erótica, el rubricador de SA10b ha optado por la política: «pregunta que fizo don Jorge sobre los hechos de castilla». Se trata de uno más de los poemas cancioneriles susceptibles de una doble lectura.

lector, pues afectan primordialmente a obras de temática histórico-política o erótica, estas últimas relacionables con los tópicos asociados a la *religio amoris* –las «Lecciones de Job en caso de amor», de Garci Sánchez o la «Misa de amor» de Juan de Dueñas–; incluso es posible que entre las piezas desaparecidas de Montoro se hallaran las famosas coplas que dedicó a la reina Isabel (ID6105, ID6104 R 6105) en las que llevó la hipérbole teológica *ad limitum*.

SA10b contiene obras de otros poetas muy parcamente representados, aunque para estos casos cabe pensar en otras causas. Entre ellos se encuentran Gonzalo de Monzón –con tres *unica*, dos de los cuales en diálogo con Montoro–, o Pedro de la Caltraviesa y Lope de Estúñiga, de los que se seleccionan también 3 obras, que además se disponen en la misma microsección: las piezas de Estúñiga enmarcan las de Caltraviesa (ff. cv-cix), aunque no existe relación temática entre ellas ni evidencia de contacto entre ambos poetas (Tato 2013: 90-92). Es posible que las obras de Monzón figuraran junto a las de Montoro en el modelo que utilizó el compilador de SA10b para la sección del Roperio, pues se sitúan en ese bloque: tres textos únicos y únicas piezas conservadas del poeta. En cambio, la selección de las obras de Caltraviesa y Estúñiga puede ser fruto del azar, y la anómala secuenciación, un despiste del amanuense. Además de sus obras, esta parte final del cancionero recoge decires de varios autores: una pieza amatoria de Múgica, el poema «Muerte que a todos convida» de atribución disputada (Tato 2010: 225, n. 38), la «Misa de amor» interrumpida de Dueñas y, a continuación, parece iniciarse una sección de temática histórico-social con los decires de Agraz y Baena mencionados.

En estas obras de autores de corpus breve, también se encuentran variantes adiaforas de SA10b frente a otros testimonios; sirvan como ejemplo los versos de Estúñiga:

ID0035, SA10b-199/MH1-82  
vv.9-16

mayores son mis servicios  
de quanto son *my* querellas  
e menos tus beneficijos  
de quanto merecen ellas  
ya pues que *ditas* señora  
contra quien  
eres *çierta* rrobadora  
de su bien

ME1-31/LB2-100/11CG-79/SA10a-54  
NH2-45/PN13-16

mayores son mis serviçios  
de quanto son *mis* querellas (PN13: quantas)  
e menos tus beneficijos  
de quanto merecen ellas  
ya pues que *diras* señora  
contra quien  
eres *cierto* rrobadora (NH2: eras)  
de su bien

En el primer decir del autor («A cabo de mis dolores», incipit de SA10b), al margen de los simples errores grafemáticos del códice salmantino en los versos 10 y 13 (que no aparecen en MH1), los dos manuscritos registran en el v. 15 una variante de relieve nada despreciable, *çierta rrobadora* ('verdadera ladrona')<sup>10</sup> en concordancia adjetivo/sustantivo, frente al adjetivo *cierto* (funcionando

---

<sup>10</sup>Nótese la coincidencia de rimas y conceptos entre estos versos de Estúñiga y la siguiente estrofa de Juan de Mena:



aquí como adverbio, es decir, ‘ciertamente’) que recogen otros testimonios cotejados (esta estrofa no figura en MN54, RC1, VM1, PN4, PN8 y PN12).

También en el decir «Llorad mis llantos llorad» (ID0016), SA10b presenta la lección correcta en el v. 69 con RC1 y VM1: el poeta se siente *desastrado*, es decir, ‘desafortunado en amores’, e invita a su entorno a reflexionar de manera ponderativa en su desdicha (*quan desastrado naçi*). La lectura del *Cancionero general* presenta una variante menor que matiza la idea, pero no mejora el verso.

ID0016, SA10b-203 vv.68-69	RC1-2/VM1-6	11CG-83
piensen a la fin otra cosa quan desastrado naçi	piensen al fin la tornada quant desastrado nasci	piensen en fin otra cosa que desastrado nasci
ME1-29	LB2-98	
piensen al fin otra cosa que desterrado nasci	piensen al fin otra cosa quando desterrado nasci	

Por último, en la tercera obra del poeta —«Si mis tristes pensamientos» (ID0020)—, la mayoría de los testimonios recoge lecciones *faciliores* en los versos 13 y 14:

ID0020, SA10b-204 vv. 13-18	ME1-32	11CG-85
a males tan <i>desavidos</i> lo que puedo <i>contensar</i> e rregistir es fazer los mis gemidos e sospiros esforçar para planyr	a males tan <i>desabridos</i> lo que puedo <i>contrastar</i> <i>e resistir</i>	a males tan <i>desabridos</i> lo que puedo <i>contrastar</i> y <i>resistir</i>
RC1-8/LB2-101	VM1-8	
A males tan desabidos Lo que puedo <i>contrastar</i> e resistir	Males tan desabidos lo que puedo <i>contrastar</i> e resister	

---

«O tu sola robadora / de mi vida e de los bienes / que dire males agora / que sostengo e tu non tienes / non procuren mis querellas / tus cruexas para esto / dios non fizo tal tu gesto / por que mal reposen ellas», transcribo según ME1-21, vv. 25-32. Mena selecciona en el v. 25 una expresión muy cercana a la que usa Estúñiga, en concordancia adjetivo/sustantivo: sola *robadora*.

El poeta se enfrenta a males excesivos, extraordinarios (*desavidos*); ME1 y 11CG trivializan y convierten el adjetivo en *desabridos* ('ásperos, amargos'). En el v. 14 el copista escribe el verbo contensar, quizá formado sobre el verbo 'tensar' y utilizado con el sentido de 'contender, sobrellevar'; en todo caso, es forma documentada aquí por primera vez y que queda corregida en contrastar en todos los testimonios: el término no deja de ser sinónimo de resistir, que es la forma que expresa la idea en el v. 15, por lo que la enmienda parece simplificar el desarrollo conceptual de la semiestrofa y eliminar matices semánticos.

Además de Dueñas, Baena y los dos Manrique por las razones ya explicadas, otros autores figuran en el cancionero con un único poema (algunos de ellos también en versión única): Diego de Valera (*de Valencia* en el manuscrito), con su «Regla a los galanes» (ID1768), Alfonso de Jaén, el Marqués de Astorga, Encina, Peña, Diego de Burgos, Soria, Pero Álvarez, Íñigo de Velasco, Pedro de Mendoza o el ya citado Múgica, San Pedro y Rodríguez del Padrón. Parte de ellos figuran en la sección que sigue al núcleo de Cartagena, que está formada mayoritariamente por canciones; se cuentan diez, precedidas de dos villancicos y de un intercambio de pregunta-respuesta entre Peña y Diego de Burgos; ocho de ellas son anónimas y nueve, en versión única. En realidad, este grupo no se aleja del criterio genérico y distributivo observable en la sección de Cartagena en la que también se alternan algunos decires y villancicos con 18 canciones (computando las piezas atribuidas).

En los últimos folios (113-117 de la numeración moderna) se copian sendas piezas muy conocidas de Diego de San Pedro («A la sepultura de Macías») y Rodríguez del Padrón («Gozos»), un *unicum* de Mena y su respuesta (que también lo es), y el intercambio burlesco Agraz-Marmolejo (más *unica*, asimismo, en las respuestas de Marmolejo).

Un caso interesante entre estos autores con un solo texto es la canción del Marqués de Astorga «Quiera Dios que alguno quieras» (ID1084), que presenta variantes en el incipit (*Plega a Dios que alguno quieras*, MP4a; *Plega a Dios que asy me quieras*, LB1), pero también en la estrofa de vuelta; y precisamente estas últimas demuestran la corrección de las lecturas de SA10b (en MP4a-38 faltan estos versos):

ID1084, SA10b-148	LB1-400
vv. 10-14	
y penes porque devieras	y penes porque devieras
quererme como te quiero	quererme como te quiero
y no puedas quando quieras	y por me cobrar te mueras
y por quererme te mueras	y no puedas por que quieras
siendo yo muerto primero	siendo yo muerto primero

Es cierto que los ejemplos que acabamos de analizar son solo una pequeña muestra de lo que guarda el cancionero y no son representativos de la valoración y ubicación de SA10b en los diferentes árboles stemmáticos. A pesar de que en muchos versos las lecturas del manuscrito sean correctas o preferibles a las que registran otros testimonios, hay que tener en cuenta que junto a variantes adiaóforas propias como las que hemos ido espigando, también existen errores frecuentes: omisiones de verso parciales o totales, variaciones estróficas tanto en número como en

secuenciación, repeticiones léxicas, dislocaciones de versos, etc, por no mencionar las dificultades de lectura en algunos pasajes por el mal estado del código. Algunos de estos errores o variaciones se encuentran en textos breves como el primer decir de Estúñiga (ID0035) o el villancico de Encina (ID1138), pero también en poemas extensos como el «Infierno» de Sánchez de Badajoz (ID0662) o el «Sueño» de Santillana. Sin embargo, también se recogen textos bastante limpios de errores – muchas de las canciones y decires monotestimoniales, por ejemplo– o con escasas variantes, como ocurre en la canción de Íñigo de Velasco «Tan grandes males reçibo» (ID1852), en la que tras el cotejo con 11CG, solo se detecta una omisión de conjunción en el último verso.

Con todo, y a pesar de recoger autores de diferente cronología y de que fueron varias las manos que copiaron el cancionero, existe más homogeneidad de la esperable en la caracterización ecdótica de SA10b. Tras el análisis de errores y variantes en algunas calas por autores de cada núcleo del cancionero (Rodado Ruiz, 2014, 2017, 2020, 2022), parecen confirmarse mis primeras hipótesis: esta colectánea ofrece versiones primitivas de algunos poemas –versiones más cortas, primerizas, quizá obras de juventud–; se observan estructuras formales más ortodoxas y, por tanto, menos innovadoras, en canciones y villancicos –como en la canción «Voluntad no trabajes» de Cartagena o en el villancico de Encina «Dos terribles pensamientos»– cuya extensión y desarrollo conceptual y retórico se alarga o transforma en otros testimonios con manifiestas variaciones. Es lo que ocurre con obras de Santillana (Pérez Priego 1999: 87), Sánchez de Badajoz (Rodado Ruiz 2019: 42-43), Cartagena (Rodado Ruiz 1997: 1294-1295; 2000<sup>a</sup>: 67) o Estúñiga (Vozzo Mendia 1989: 55-56), por citar algunos de los corpus más representativos.

Asimismo, el análisis de variantes junto al estudio estructural y distribucional del repertorio corroboran mis conjeturas acerca de la elaboración del cancionero al menos en dos fases. El criterio dispositivo inicial cimentado en bloques de autor (el último sería Cartagena) y rematado por la sección de canciones y piezas varias mayoritariamente anónimas se interrumpe en el folio 156r (xciii). En el vuelto comienza una segunda sección más breve de obras de Santillana, primer indicio que denota la irregularidad, pues es el autor que abre el cancionero y con un corpus copioso; no tiene explicación un añadido de cinco obras fuera de orden. Además, cambia la mano, e incluso hay una composición repetida («Gentil dama tal pareçe») que representa una fase posterior de transmisión textual respecto a la primera versión (Rodado Ruiz 2020, 2022). En esos folios finales y lejos de la sección que se le asigna folios atrás,<sup>11</sup> se copian igualmente otras obras de Mena junto a varias piezas ajenas, ya sin criterio rector más allá de la mera acumulación.

Por último, este cancionero ofrece un rico repositorio de textos únicos en estado de transmisión aceptable, en especial canciones, pero también coplas sueltas, decires e intercambios de preguntas y respuestas, circunstancia que contribuye a sostener nuestra hipótesis sobre la variedad tipológica de los materiales que llegaron al compilador: quizá dispuso de algunos poemarios individuales con versiones primerizas, de donde también se copiaron poemas que no tuvieron posterior difusión, además de otras obras sueltas de diversos autores, que debían proceder de algún cartapacio colectivo.

---

11 Las obras de Mena en diálogo con Santillana recogidas en la primera sección del poeta cordobés podrían proceder del mismo modelo que transmitió las del Marqués, un modelo emparentado con SA1, a juzgar por la estrecha vinculación entre este cancionero y SA10b (Rodado Ruiz 2022); indicios que apuntan también a la diversidad de materiales y a distintas fases de compilación y copia.

## Conclusiones

Los análisis ecdóticos de las compilaciones poéticas colectivas manuscritas e impresas tienen un altísimo interés en sí mismos, y no únicamente como estudios ancilares en apoyo de ediciones de poemarios individuales. A través del recuento y análisis de poetas y obras antologados en un repertorio se pueden estudiar círculos literarios, mecenazgos, magisterios, tipologías, transmisiones textuales complejas o poetas de corpus reducidos casi olvidados. Al analizar un cancionero como libro independiente, como colectánea individual, –por ínfimo que resulte su peso como testimonio en cada tradición textual concreta–, es posible apreciar la peculiaridad de ese eslabón en la cadena, lo que ciertos grupos de lectores y poetas leyeron y, más importante aún, cómo lo leyeron, es decir, el estado de los textos.

Todo lo dicho confirma, una vez más, la utilidad y complementariedad de los diferentes acercamientos a la poesía tardomedieval: la rentabilidad de integrar la macroperspectiva y microperspectiva en estudios y ediciones, sin olvidar el examen de la constitución material de los repertorios poéticos, que es una de las más actuales líneas de investigación en esta área, como todos sabemos.

## Bibliografía

- Beltrán, V. (1993) (ed.) Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica.
- Dutton, B. (1990-1991) *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Salamanca, Universidad de Salamanca/ Biblioteca Española del siglo XV.
- Mangas Navarro, Natalia A. (2021) «La Coronación de Nuestra Señora de Fernán Ruiz de Sevilla (ID0116): variantes y variaciones», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 8, pp. 186-200. <https://doi.org/10.7203/MCLM.8.20960>
- Martos, J. Ll. (2017) «Decisiones ecdóticas ante la reescritura de la poesía» en Martos, J. Ll. (ed.) *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 9-11.
- Martos, J. Ll. (2019) «La reescritura del *maldit* de Joan Roís de Corella», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 135, 3, pp. 794-817.
- Pérez Priego, M. Á. (1999) (ed.) Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.
- Rodado Ruiz, A. M. (1997) «La transmisión textual de la poesía de Cartagena» en Lucía, J. M. (ed.) *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2 vol. II, pp. 1283-1296.
- Rodado Ruiz, A. M. (2000a) (ed.) Pedro de Cartagena, *Poesía*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha / Ediciones de la Universidad de Alcalá.

Ana M. Rodado Ruiz. Pedro de Cartagena y otros poetas en el cancionero SA10b: variantes, variaciones y testimonios únicos

- Rodado Ruiz, A. M. (2000b) «Notas para la edición de SA10», en Freixas M. / Iriso S. (eds.) *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/Año Jubilar Lebaniego/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2 vol., II, pp. 1547-1557.
- Rodado Ruiz, A. M. (2003) «Nuevas notas para la edición de SA10», en Serrano Reyes J. L. (ed.) *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, M. I. Ayuntamiento de Baena, pp. 481-493.
- Rodado Ruiz, A. M. (2014) «Del manuscrito al impreso: variantes de imprenta entre SA10b y el Cancionero general», *Bulletin of Hispanic Studies* 91, 8, pp. 815-827.
- Rodado Ruiz, A. M. (2017) «Variantes, variaciones e imprenta: SA10a y 11CG», *Revista de Literatura Medieval*, XXIX, pp. 197-223.
- Rodado Ruiz, A. M. (2019) «La transmisión textual de la poesía de Garci Sánchez de Badajoz: LB1, MN14 y SA10b», en Martos J. LL. / Mangas, N. (eds.) *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 19-52.
- Rodado Ruiz, A. M. (2020) «Un códice facticio de cancioneros manuscritos del siglo XVI» *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, 7, pp. 59-101. <http://ojs.uv.es/index.php/MCLM>
- Rodado Ruiz, A. M. (2022) «Santillana y Mena en SA10b: variantes y variaciones» (en prensa).
- Tato, C. (2010) «Un acercamiento al problema de las atribuciones en el Cancionero de Palacio (SA7)» en Beltran, V. / Paredes, J. (eds.) *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- Tato, C. (2013) *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Vozzo Mendia, L. (1989) (ed.) *Lope de Stúñiga, Poesie*, Napoli, Liguori.