

En torno al Cancionero Musical de Palacio y Cancionero Musical de Segovia. Análisis de su origen y utilidad*

ÁNGEL MANUEL OLMOS SÁEZ

Resumen: A pesar de que los Cancioneros de Palacio (Madrid, Real Biblioteca, II/1335, en adelante CMP) y de la Catedral de Segovia (Segovia, Archivo de la Catedral, sin signatura, en adelante CMS) forman parte del corpus central de la música española del siglo XV y comienzos del XVI, poco o nada se sabe de su origen. Casi todos los trabajos relativos a este tema toman como base indicios de segunda mano que requieren de una confirmación documental que no se ha presentado salvo en algunos y puntuales casos. Este artículo ofrece nuevos datos sobre el origen de ambos cancioneros, y sobre el uso que se les pudo dar. Como complemento, se aportan datos sobre la fecha de composición y protagonistas de “Fata la parte”, y la ordenación de los versos de “Dios te salve, pan de vida”, ambas del Cancionero Musical de Palacio.

Palabras clave: Cancionero de Palacio, Cancionero de la Catedral de Segovia, Fata la parte, Dios te salve pan de vida, Música española de los siglos XV y XVI.

Abstract: Although the Cancionero de Palacio (Madrid, Royal Library, II/1335) and the Cancionero de la Catedral de Segovia (Segovia, Cathedral’s archive, without call number) are part of the fifteenth and early sixteenth centuries Spanish music central corpus, little or nothing is known about their origin. The vast majority of scholar works about this issue use second-hand information not supported by real evidence. This paper provides new information about the origin of both songbooks, and their use. In addition to this, data about the composition date and the protagonists of *Fata la parte* are shown, together a reorder proposal of *Dios te salve pan de vida* verses.

Key words: Cancionero de Palacio, Cancionero de la Catedral de Segovia, Fata la parte, Dios te salve pan de vida, 15th and 16th century Spanish Music.

* Este trabajo fue presentado en el Simposio Internacional “La música en tiempos de Isabel la Católica. Teoría y praxis”, Segovia, 6-8 de mayo de 2004. Debido a la cancelación de la publicación que comprendería las conferencias allí presentadas, se presenta ahora actualizado.

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

El CMP, considerado como el más importante testimonio de la música profana castellana de los siglos XV y XVI, ha tenido varias signaturas a lo largo de su historia, y todas ellas siguen siendo referidas en trabajos modernos, a pesar de que varias hayan dejado de usarse hace tiempo. La actual es II/1335, mide 210 x 150 mm¹, y contiene 261 folios de papel, numerados de tres formas diferentes. El primer juego, en tinta roja y con números romanos, deja sin numerar los primeros folios, donde se encuentra la tabla de contenidos, y comienza con la primera obra musical, “Nunca fue pena mayor”. Faltan los folios VII, LXXXIII, LXXXIX, XCIV-XCVI, CXXIII, CXXIV, CLVI-CXCV, CCXLIII, CCXCII; y hay saltos en la numeración desde el LXXXVIII a XCII y CCXLVI bis. Los folios perdidos XCVI, CCXLIII y CCXCII no tienen ninguna entrada asignada en el índice, por lo que se ignora su contenido original, pudiendo ser incluso que estuvieran en blanco y que fueran empleados para otro menester, ya que, aunque algunos otros también lo están por una cara, están escritos por la otra. Tal es el caso de los folios XCVIIr, CXXXVIIr, CLVr, CCXXVIr, CCLXr y CCLXXXVr. Los folios CCXCIII-CCCIV forman un pequeño cancionero añadido posteriormente, y su numeración está escrita en tinta negra. La numeración moderna está escrita con números arábigos escritos a lápiz, y comienza en la hoja de guarda anterior al índice. A pesar de ser esta última la foliación de referencia oficial, la totalidad de los trabajos siguen utilizando la antigua. En 2004 se completó en la Real Biblioteca una catalogación completa del cancionero, por lo que la nueva numeración de los folios, y su correspondencia con las dos anteriores será más clara². En este trabajo me referiré a esta nueva foliación en arábigos, y cuando se haga una mención expresa a las antiguas, utilizaré números romanos.

El texto literario aparece copiado entero de forma habitual en la voz superior: *Superius*. Algunas obras tienen el texto escrito también bajo el resto de las voces. Gracias a la consulta física del códice se puede apreciar claramente que el copista no copió de un tirón el texto literario en prácticamente ningún caso, si nos atentemos a la redacción primitiva³. El cambio del color de

1. Anglés aporta otras medidas: 190 x 140 mm. Seguramente midió solamente las dimensiones del papel, sin considerar las cubiertas. ANGLÉS PAMIÉS, Higinio: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. II. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. I, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1946.

2. Esta catalogación es fruto del proyecto “Música Inédita” de Patrimonio Nacional y Fundación Caja Madrid, y en el que he participado catalogando los libros de polifonía, incluyendo el CMP.

3. Me refiero a la que así considera ROMEU FIGUERAS, José: *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, vol. 3A, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1965.

la tinta, no así de la caligrafía, indica que el copista anotó primero los *incipit* de todas las voces, y procedió a completar el texto literario posteriormente. Desconozco el motivo que le impulsó a completar unos y otros no, pero desde luego todo parece indicar que la labor de copia del texto literario fue interrumpida, igual que la misma primera redacción. Los textos dialogados, o que requieren una especial atención por contener dificultades añadidas están siempre completos, por lo que es posible que se fueran completando según la facilidad con que fuera recordado el poema, o la posibilidad de encontrar el texto propio de cada parte en la superior.

Aparece al comienzo del códice una tabla de contenidos de la época, *Tabula per ordinem alphabeticum*. Esta tabla fue escrita en folios sueltos, y ha sido encuadernada en un orden diferente al que tuvo en origen. Este detalle de la encuadernación se aprecia en varios puntos. En primer lugar, para demostrar que la tabla se copió en folios sueltos, podemos observar cómo en el folio 1v aparece una mancha debida a que se plegó el folio antes de que se hubiera secado uno de los números romanos escritos, el CCLX. Los actuales folios 2 y 3 no podrían haber estado insertos, puesto que habrían impedido este traspaso, ya que el folio CCLX se había escrito en el folio 4 (Figs. 1 y 2).

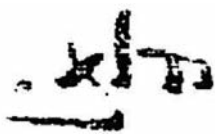


Fig. 1. CMP, detalle del f. 1v.

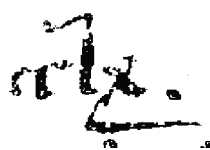


Fig. 2. CMP, detalle del f. 4r.

En segundo lugar, hay una prueba que demuestra que el folio 4 fue el primero antes de la encuadernación actual. El Conde de Gondomar, anterior poseedor del manuscrito⁴, empleó a Etienne Eussem⁵ como bibliotecario en la magnífica biblioteca de la Casa del Sol de Valladolid. Eussem, que catalogó concienzudamente los libros en ella albergados, anotaba en ciertos lugares de la encuadernación, o en el primer folio, el contenido de los volúmenes⁶. No

4. En la Real Biblioteca se conoce esta procedencia desde hace tiempo, y así consta en la ficha del catálogo. Sorprendentemente, Schwartz no menciona este hecho en su análisis de la procedencia del Cancionero en su tesis doctoral, posterior a la catalogación somera del manuscrito que se había hecho en la Biblioteca Real. Sin duda, no ha consultado dicha ficha. SCHWARTZ, Roberta Freund: *En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of Spanish Nobility (1470-1640)*, Tesis Doctoral, University of Illinois, 2001, pp. 567-573.

5. "Esteban Eufson [*sic*]", *Ibidem*, p. 570.

6. "De los manuscritos he hecho una memoria [...] pero como muchos dellos no tienen títulos en principio ni dicen de lo que tratan, voy les pasando por la segunda vez y gasto algu-

se ha encontrado ninguna inscripción fuera de estos lugares en ningún libro del fondo Gondomar de la Real Biblioteca, donde fue a parar la rica colección⁷.

En el folio 4 se puede leer, junto con la signatura que tuvo posteriormente, la clara letra de Esteban Eussem, que escribe “Libro de cantos”. Parece claro entonces que cuando el copista escribió la *Tabula*, lo hizo en papeles sueltos. Copió primero los actuales folios 2-3. Posteriormente, y en otro papel suelto, que comprende los folios 1 y 4, continuó copiando el resto de la tabla, constituyendo finalmente un cuaternión con ambos papeles doblados. Era consciente de que el folio 1 serviría de guarda, puesto que no copió nada en él. A la hora de anotar el folio CCLX, cerró prematuramente el pliego, quedando marcado el folio 1v. En algún momento las hojas se descolocaron, y se encuadernaron, o se encontraban así colocadas y sueltas cuando cayó el códice en manos de Etienne Eussem.

Varios son los inventarios que desgranar el contenido de la antigua biblioteca del Conde de Gondomar. Cronológicamente el primero se encuentra en la Real Biblioteca, “Memoria de los libros que yo don Diego Sarmiento de Acuña tengo”⁸, que data entre 1598 y 1600⁹. Aquí no aparece ninguna mención a ningún libro que pudiera parecerse al CMP, por lo que hemos de suponer que el Conde se hizo con él posteriormente a 1598, o que simplemente no se encontraba en la Casa del Sol.

Etienne Eussem se encargó de ordenar e inventariar los libros de la biblioteca del Conde, y elaboró una lista en 1619 que más tarde sería muy tenida en cuenta por el siguiente bibliotecario, Henry Taylor (Enrique Teller)¹⁰ que

nas veces dos o tres horas en algunos leyéndolos para conocer bien de qué tratan, y pongo en principio de cada uno dellos lo que tratan, para que, cuando fuera menester sacar algo, no se gaste el tiempo en vano, y se pueda luego hallar lo que se busca, pues con mucha razon dicen, que es mejor no tener una cosa en su casa, que teniéndolo, no poder hallalla ni usarse della”. Madrid, Real Biblioteca, II/2159, carta 141 fechada el 27 de noviembre de 1619.

7. Debo agradecer especialmente este dato a José Ahijado, de la Real Biblioteca de Madrid.

8. Madrid, Real Biblioteca, II/2222, ff. 112v-133v

9. MICHAEL, Ian y AHIJADO MARTÍNEZ, José Antonio: “La Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806”, en LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa y CÁTEDRA, Pedro M. (eds.): *El Libro Antiguo Español III: el libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional / Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, p. 187.

10. Schwartz adscribe erróneamente este inventario al mismo Eussem. SCHWARTZ, *En busca de liberalidad*, p. 570.

en 1623 redactó un segundo inventario en el que sí aparece nuestro “Libro de cantos y tonos diferentes”¹¹.

Tenemos que esperar hasta 1769, cuando aparece el tercer inventario, esta vez topográfico¹². El alfabético, obra de Diego de Arratia, es unos años posterior, de 1775¹³ (Fig.3). La signatura que aparece en el folio 4 del CMP es producto de esta última catalogación: Sala 3^a, Estante 12, Cajón 2^o.



Fig. 3. CMP, detalle del f. 4r, 1775.

Al igual que Eussemer anotó en su entonces primer folio el contenido, la signatura del siglo XVIII también fue anotada ahí, dado que era el lugar acostumbrado, junto con las hojas de guarda. Estas dos anotaciones apoyan la hipótesis de que estos folios que contienen la tabla de contenidos estaban desordenados hasta, al menos, 1775. Durante un posterior proceso de encuadernación, estos folios se recolocaron. Barbieri encontró, al parecer, una encuadernación anterior a la actual¹⁴, aunque tampoco es la original, dado que en

11. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 13593, f. 182v.

12. Madrid, Real Biblioteca, II/2618, “Yndice de la librería que en la Casa del Sol de la ciudad de Valladolid tiene el Exmo. Sor. Duque de Medina de Rioseco, Marqués de Malpica, etc.”. Este inventario topográfico se completa con Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19523, “Índice de los legajos de la sala cuarta y razón de los papeles que se han hallado en esta librería de la Casa del Sol”.

13. Madrid, Real Biblioteca, II/2619, “Yndice de la bibliotheca [sic] que en la Casa del Sol de la ciudad de Valladolid tienen los Exmos. señores Condes de Gondomar, de cuyo estado es actual poseedor el Exmo. señor don Joaquín María Enrique Enríquez de Toledo... Duque de Medina de Rioseco, Marqués de Mancera, Malpica...”

14. “El manuscrito está encuadernado en pasta moderna española, con hierros dorados y con tejuelo que dice LIBRO DE CANTOS; advirtiéndose que el encuadernador barajó las primeras hojas del índice, cosiendo las que debieran ocupar el primero y segundo lugar en el séptimo y octavo”. BARBIERI, Francisco Asenjo: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 6.

aquella los folios sueltos ya estaban cosidos en el mismo orden que el que presenta actualmente. Con estos datos, se puede afirmar entonces que el manuscrito ha tenido, al menos, tres encuadernaciones distintas: la original, con los folios de índice sueltos, la que tenía el manuscrito en 1870 cuando Barbieri lo describe, con los folios encuadernados de forma desordenada, y la actual, del siglo XX, en piel color avellana, efectuada por Victorio Arias y López Izquierdo.

En la Biblioteca del Conde de Gondomar, también Duque de Medina de Rioseco, permanecería el CMP hasta que en 1806 estos fondos se transfirieron en parte a la Real Biblioteca de Carlos IV¹⁵, donde permanece desde entonces.

La historia anterior a la citada pertenencia a la Casa del Sol es muy difusa, no existiendo datos evidentes que puedan apuntar en alguna dirección en concreto. Dámaso García Fraile ha sugerido cambiar el nombre al CMP por el de *Cancionero de Anaya*, porque perteneció a los colegios mayores de Salamanca, aunque no aporta pruebas documentales¹⁶. Schwartz opina que la clave de algún otro poseedor se encuentra en varias inscripciones ilegibles: “[...] después del listado de las piezas italianas, hay una inscripción que, al menos en el microfilm, es imposible de entender completamente, pero empieza ‘M[erced] d [] darnos [...]’”. Es posible que esta anotación describa cómo, y de quién a quién, fue transmitido el Cancionero. El donante podría estar identificado en el folio 252, donde hay dos anotaciones adicionales; pero desafortunadamente, ambas son solamente parcialmente legibles. En la inscripción lateral se lee ‘Al muy Illustrisimo señor Escen[]le o señores Cen[]le Dr. O’, y la otra, en la parte inferior de la página, emborronada cuando todavía la tinta estaba fresca, comienza, ‘Al (¿magnífico?) señor comendador del dicho ho[]...’¹⁷. Siendo estas inscripciones muy típicas y habituales de esta época, es más lógico pensar que son pruebas de pluma de las que se tenía costumbre hacer antes de comenzar una carta.

Aparecen en CMP los nombres de dos frailes que parece que no tuvieron un papel relevante en la copia del manuscrito, al no concordar con ninguna

15. MICHAEL y AHUADO, “La Casa del Sol”, pp. 196-197. Véase también FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Enrique y CORTIJO MEDINA, José: “Noticias sobre la venta de la librería del Conde de Gondomar al rey Carlos IV y su traslado al Palacio Nuevo de Madrid”, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 24 (1999), pp. 309-328.

16. GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI”, en *Revista de Musicología*, 23, nº 1 (2000), pp. 9-74.

17. SCHWARTZ, *En busca de liberalidad*, p. 572. (Traducción del autor).

de las manos que copiaron la música y el texto. El primero es Fray Juan Zorrilla, que firma en los folios CL y CCXXXIII, y dibuja cruces sobre tres gradas con el lema constantiniano “*In hoc signo vinces*” en los folios CL, CXCIX y CCLXXI. Este *lignum crucis* es muy común en las comunidades franciscanas de la Vera Cruz. Al incluir la abreviatura “S. Fr.” en la firma, parece confirmarse que Fray Juan Zorrilla pertenecía a una orden franciscana. El segundo es Fray A. de Baltanás, que en el folio 112 anota “Esta en dary el tal baldres: *quare quam indisulubile*”, y tacha algunas palabras obscenas en el mismo folio. Desconocemos si estos frailes fueron alguna vez poseedores del libro, pero parece que el manuscrito estuvo en algún momento en el entorno de una comunidad religiosa, posiblemente franciscana.

LA RELACIÓN DE CMP CON MEDINA DE RIOSECO

Medina de Rioseco fue el feudo de los Almirantes de Castilla, llegando a ser un centro urbano de grandísima importancia, debida sobre todo a las dos ferias anuales que los Reyes Católicos permitieron organizar a partir de 1477, aparte del mercado semanal. Actualmente sita en la provincia de Valladolid, antiguamente fue la capital de Tierra de Campos, que comprende partes de Valladolid, Palencia, Zamora y León¹⁸.

El gran desarrollo económico, que le valió el nombre de la “India chica” le permitió erigir una importante producción arquitectónica en un brevísimo tiempo. Así, la Iglesia de San Francisco se construyó en solamente veintinueve años (1491-1520), un portento para la época (Fig. 4). Lllaman poderosamente la atención, por estar ubicada en medio de Castilla, los motivos marinos de la cúpula, debidos muy probablemente a su adscripción al Almirantazgo de Castilla que, aun siendo un título honorífico, no deja de tener grandes conexiones con el mar, y es probable que quisiera incluir estos motivos de forma simbólica.

En este punto, conviene recordar la conexión marina que también tiene el CMP. Gracias al estudio de Pepe Rey sobre la música marina y náutica¹⁹ y la

18. Entre las localidades comprendidas en esta región está Monzón de Campos, posiblemente aludida en la pieza *De Monzón venía el mozo*, CMP, f. 33.

19. REY, Pepe: “Apuntes sobre música naval y náutica”, en SUÁREZ PAJARES, Javier y GRIFITHS, John (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 95-140.

pieza *Jançu janto*²⁰, sabemos que el CMP es la única fuente de la época que conserva una zaloma, o canción de trabajo entonada por los marineros. Este detalle convierte el códice en el más apropiado para un Almirante que coloca anclas en una iglesia en Castilla, no dedicada a la Virgen del Carmen, patrona de los marinos, sino a San Francisco, santo nada marinero.



Fig. 4. Cúpula de la Iglesia de San Francisco, Medina de Rioseco.

La cruz sobre tres gradas de la que se ha hablado anteriormente también tiene su referente en Medina de Rioseco. Además de que todavía hoy existe en la ciudad, y desde la misma época de florecimiento de la ciudad, una Cofradía de la Vera Cruz, cuyo mote, como el de muchas otras hermandades de la misma adscripción, es precisamente *In hoc signo vinces*, el mismo que utiliza Fray Juan Zorrilla en el CMP. Finalmente, aparece la misma cruz en la portada del Convento de San José de Medina de Rioseco, construido también por los Almirantes de Castilla, a finales del siglo XVI²¹.

20. REY, Pepe: “Jançu Janto, una zaloma”, en *Musiker: cuadernos de música*, 13 (2002), pp. 59-65.

21. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: “La fundación del convento de San José de Medina de Rioseco (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 71, n.º 2 (2005), pp. 175-192.

Hay todavía una persona más implicada en una posible adscripción del manuscrito al entorno del Almirante de Castilla, Fadrique Enriquez. Se trata de Gabriel Mena, que estuvo empleado en la casa del Almirante en fechas no determinadas, aunque el dato de su servidumbre lo conocemos por boca del mismo Mena, como podemos ver, por ejemplo, en “Graviel dio un macho al Almirante, su señor, y, estando a pie en Torre de Lobatón, escribe una carta para el Adelantado, hermano del Almirante, pidiéndole una cabalgadura en que ir a su tierra²² y en ‘Com pulgas’ y con dolor es imposible, señor”, dedicada al Almirante²³. El CMP es la única fuente que contiene todas las obras musicales conocidas de Gabriel Mena, que no solamente vivió en Medina de Rioseco, sino que su testamento también está redactado en la misma ciudad, donde residía su familia²⁴. Esto parece indicar que CMP fue copiado en un entorno muy próximo a Gabriel Mena, y a Medina de Rioseco, por extensión.

El cancionero aporta una última pista sobre su posible origen. Se trata de la pieza “Entre todos los nacidos”, dedicada a San Juan, e inspirada en la antífona “Inter natos mulierum” (Fig. 5). La letra capital de la voz superior es, con muchísima diferencia, la más adornada de todo el cancionero, que en el resto de los casos se escriben con sencillez. Este especial tratamiento indica que San Juan fue un santo importante para el copista, o para el entorno en el que se copia el manuscrito. Todavía a día de hoy, y también en la época de la copia de CMP, San Juan es el patrón de Medina de Rioseco.



Fig. 5. Inicial de “Entre todos los nacidos”, CMP, f. 232v.

22. Madrid, Real Biblioteca, II/617, ff. 215-215v.

23. “Otra del mismo [Gabriel] al Almirante”, *Ibíd.*, f. 215v.

24. Véase la voz “Mena, Gabriel” en CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

La conclusión más natural, vistos los indicios anteriormente expuestos, es que CMP fue concebido en el entorno de Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, y de Medina de Rioseco (Valladolid), y que permaneció en la misma casa hasta que fue vendida la biblioteca a Carlos IV, ya que el vendedor y poseedor desde al menos el siglo XVII, la casa de Gondomar, ostentaba también el título de Duques de Medina de Rioseco.

CANCIONERO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA (CMS)²⁵

Pocas son las pistas que nos orienten sobre la procedencia e historia del CMS. Cuando Higinio Anglés descubrió el código, postuló que había sido guardado en el Real Alcázar, y que había sido prestado a la Catedral en fecha desconocida. Anglés estaba seguro de que CMS perteneció al Alcázar porque encuentra una entrada en un inventario de 1503 que describe a CMS: “otro libro de pielgo entero, de mano de papel, en romance francés, que se dice Cancionero francés, con unas coberturas de pergamino”²⁶. Lamentablemente, esta descripción no se ajusta a CMS. Se debe entender que la única forma de que un cancionero pueda decirse “Cancionero francés” es que aparezca escrita esta leyenda en el mismo código. No aparece tal inscripción. A este respecto habría que indicar que la única que hay en la cubierta es la de “canto de órgano”, con una caligrafía poco cuidada para ser el título de un código. Baker, en su tesis doctoral, no la encuentra: “El manuscrito está encuadernado con una cubierta simple de vitela, que parece ser la original. No hay ninguna decoración ni estampación en ninguna parte”²⁷. Sí que la encuentra Víctor de Lama: “se encuentra envuelto en vitela de color miel, con las palabras ‘canto de organo’ en la cubierta frontal.”²⁸ En cualquier caso, la poca información que se desprende de las cubiertas del CMS no aporta ningún elemento valioso para poder ubicar el cancionero.

25. Parte de esta sección se ha extraído de OLMOS, Ángel Manuel: *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant les 15ème et 16ème siècles: Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire*, Tesis Doctoral, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2006.

26. ANGLÉS PAMIES, *La Música en la Corte*, p. 66.

27. BAKER, Norma Klein: *An unnumbered manuscript of polyphony in the archives of the cathedral of Segovia: its provenance and history*, Tesis Doctoral, University of Maryland, 1978, p. 63. (Mi traducción).

28. LAMA DE LA CRUZ, Víctor de: *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 1994, p. 99.

Baker observa que en el último folio del Cancionero hay una firma de un tal Don Rodrigo (Fig. 6). Este personaje, según ella, bien podría ser Don Rodrigo de Tordesillas, que podría haber firmado el códice al recibirlo²⁹, ya que era el encargado de la custodia de los libros del Alcázar.

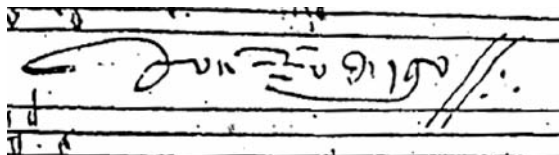


Fig. 6. CMS, inscripción “Don Rodrigo” en el último folio.

Además de que parece arriesgado identificar a una persona solamente por su nombre de pila, no menciona que, en el mismo folio, aparece otra inscripción con otro nombre propio. Ros Fábregas opina que se ha de interpretar como “muy magnifico señor don Rodrigo Manrique”, e identifica al mayordomo de Juana la Loca, que le acompañó en el viaje que realizó a los Países Bajos en 1496 para casarse con Felipe el Hermoso³⁰ (Fig. 7).

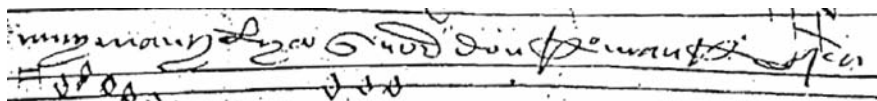


Fig. 7. CMS, inscripción “muy magnifico señor don Rodrigo Manrique”.

Si bien es posible que su hipótesis sea correcta, no sería posible identificar a ambos Don Rodrigo como la misma persona simplemente por la coincidencia del nombre de pila. Como ya hemos comentado con anterioridad, estas inscripciones son habituales pruebas de pluma para comenzar una carta, por lo que, posiblemente, el que escribió estas anotaciones no fuera el propio Don Rodrigo, ya que no tendría sentido que se escribiera cartas a sí mismo, autodenominándose como Magnífico o Ilustrísimo. No hay que olvidar que CMS no fue concebido en principio como una unidad. Como ya se ha obser-

29. BAKER, *An unnumbered manuscript*, pp. 217-218.

30. ROS FÁBREGAS, Emilio: “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)”, en *Pliegos de Bibliofilia*, 15, n° 3 (2001), pp. 46-47.

vado en diversos trabajos anteriores, hay dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas es la más extensa, hasta el folio 205. La segunda está claramente separada, con la inscripción “Aquí comienzan las obras castellanas”. Los copistas de ambas partes son diferentes, y esta sección de obras castellanas comienza en un cuaderno separado. Por esta razón y aunque la parte principal pueda haber sido datada como posterior a 1495³¹, aunque sin pruebas definitivas, la parte castellana podría ser anterior, dado que narra hechos posteriores a 1492 solamente. No teniendo razón alguna para suponer un origen flamenco de la parte castellana, debemos admitir que este cuadernillo tiene origen español, dado que el repertorio y el copista lo son³². No puede entonces hablarse de una fecha de base en concreto para CMS, sino solamente para sus dos partes integrantes, pudiendo ser su fecha de encuadernación también diferente.

En cuanto al lugar de copia de la parte principal, Ros Fábregas propone que fuera copiado por Anchieta durante el viaje de esponsales de la Reina Juana³³. Desafortunadamente, este autor no muestra ningún documento que pudiera apoyar la hipótesis de que Juan de Anchieta acompañara a Juana durante este viaje. Anchieta entró al servicio de Juana muy posteriormente, en 1504³⁴.

Podría adelantarse hasta 1503 el comienzo de este servicio, ya que existe una cédula de la Reina Católica, de 15 de noviembre de 1503, en la que se explica que estuvo ausente durante cinco meses. Fue entonces, según Víctor de Lama, cuando pasó al servicio de la princesa heredera doña Juana³⁵.

Así, asumiendo la participación de Anchieta, la fecha de copia de la parte principal del CMS habría que retrasarse hasta 1503-4, o 1506 si se hizo en España, cuando Juana volvió a España con Felipe después de la muerte de Isabel la Católica. Si se copió en España, sin duda el copista castellano tuvo que ser asesorado por algún miembro de la capilla flamenca, o tener acceso

31. Tanto Baker como Víctor de Lama toman 1500 como base para datar la obra “*Vive le noble roy*”, de Loyset Compère, año en el que Luis XII conquista Lombardía. Ros Fábregas opina que ambos cometen un error, dado que Loyset Compère acompañó al rey Carlos VIII en la campaña militar italiana en la que se conquistó Lombardía en 1495.

32. El copista de la parte principal también es castellano, a la luz de los errores que introduce en la copia del texto literario.

33. ROS FÁBREGAS, “Libros de música”, pp. 46-47.

34. Véase la voz “Juan de Anchieta” en SADIE, Stanley y TYRRELL, J. (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001.

35. LAMA DE LA CRUZ, *Cancionero Musical*, p. 84.

a una fuente escrita, porque el holandés aparece muy correctamente copiado. Esta hipótesis haría cuadrar todas las pruebas: el papel es español, como el copista, pero no habría grandes errores en los textos holandeses. La inclusión de las obras de Anchieta como único español quedaría respaldada por el servicio de dos años en la corte de Juana.

Además, se da la circunstancia de que los textos extranjeros solamente tienen el incipit en la mayoría de los casos, mientras que los textos latinos aparecen casi en su totalidad³⁶. Los textos castellanos aparecen completos casi en su totalidad, como ocurre en el resto de los códices castellanos contemporáneos. Esto denota que el códice fue compilado para ser utilizado por una capilla de intérpretes castellanos, y no flamencos, y que seguramente no les importaba demasiado el texto de las obras extranjeras. Podríamos concluir finalmente que la parte principal de CMS se copió en España a partir de 1506.

Restan todavía otras dos anotaciones más en CMS que no han sido tenidas en cuenta por ninguno de los trabajos anteriores. La primera está también en el último folio del cancionero, al igual que las anteriores. Justamente debajo de la copia parcial de *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre, aparecen las dos siguientes líneas:

“*Sex paritas scandit descendit quatuor ymis / Imparitas que novem scandit bassatur ad unum*”

No sabemos si esta anotación es contemporánea de la copia, pero desde luego nos ofrece otra fecha que hay que considerar para el cuaderno de obras castellanas. Este texto aparece en el tratado de Guillaume de Guerson *Utilissime musicales regule*, que fue publicado en París por Michel de Toulouse en fecha posterior a 1496, según Stanley Boorman³⁷.

Philippe de Vitry tiene dos versos muy parecidos: “*Sex paritas scandit in fine que quatuor ymat. Imparitas que conscendit bassantur ad unum*”³⁸. También aparecen, con una forma similar en el tratado *De modo cantandi cantum planum*³⁹: “*Sex paritas scandit sub fineque quatuor ymat. Imparitas que sci-*

36. Como excepciones encontramos *De tous bien playne*, f. 176v, y *Fortuna disperata*, f. 174, con textos completos, mientras que hay alguna pieza en latín que solamente lleva incipits.

37. Véase la voz “Michel de Toulouse” en SADIE y TYRRELL, *The New Grove*.

38. VITRY, Philippe de: “Liber musicalium”, en COUSSEMAKER, Edmond de (ed.): *Scriptorium de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, París, Durand, 1864.

39. “*De modo cantandi cantum planum*” (Salzburg, siglo XV), 21v, Abadía de San Pedro, a.VI.44, ff. 20-22.

licet novem sub fine bassat ad unam". Y todavía hay dos versiones más, de Nicolas Volcyr de Serrouville: "*Septimam paritas scandit descendit quinque per imas. Imparitasque decem scandit bassatur ad unam*"⁴⁰, y "*Universus saepe paritas scandit, descendit quinque per imas, imparitasque decem scandit, bassatur ad unam*"⁴¹. El segundo de los versos que aparece en la versión de CMS tiene también otra fuente que lo incluye de forma similar: "*Imparitas quae novem scandit bassatur ad unam*"⁴².

Sin embargo, ninguna de estas otras fuentes paralelas, salvo la citada de Guerson, reproduce exactamente la anotación de CMS, por lo que hemos de suponer que el cuaderno de las obras castellanas estaba ya completado en fecha posterior a 1496.

La segunda anotación se haya en el folio 209, en la parte inferior. La obra que se encuentra en este folio es "Al dolor de mi cuidado" (Fig. 8).

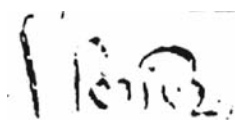


Fig. 8. CMS, anotación al pie del f. 209.

Su lectura es dificultosa. No obstante, la más probable es "Rsenero". En dos documentos que desgranar la nómina de capellanes, cantores y mozos de capilla de la Reina Isabel la Católica, fechados en 1501 y 1502, respectivamente, aparece un persona que pudiera ser nuestro "Rsenero": "[Capilla] a don Andrés de Resenero [3333] [maravedises] de V meses que sirvió en el tiempo de los dos tercios"⁴³.

Sabemos entonces que Andrés de Resenero sirvió en la capilla de Isabel la Católica desde una fecha indeterminada en 1501, y que seguía en ella en septiembre de 1502. Identificado el personaje, y no habiendo encontrado documento alguno que acredite su pertenencia a otra institución, hay cuatro posibilidades:

40. VOLCYR DE SERROUVILLE, Nicolas: *Enchiridion musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figuratiua atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium*, París, Johannes Parvi, 1512.

41. VOLCYR DE SERROUVILLE, Nicolas: *Opus aureum musice castigatissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncti simplici percommode tractans ombs cantu oblectantibus utile et necessarium e diversis excerptum*, Köln, 1501.

42. "*Quoniam per magis noti noticiam*", British Library, Add. 34200, f. 36, siglo XV-XVI.

43. Archivo General de Simancas, C y S Reales, Leg. 43, f. 134v.

1. Se trata de una atribución de la música. Es inusual que las atribuciones aparezcan en la parte inferior de los folios pero, al no atribuir los copistas de la parte castellana de CMS ninguna otra obra, carecemos de elementos comparativos.
2. Indica que la voz inferior debía cantarla Resenero, con lo cual se infiere que era bajo.
3. Resenero intervino en la copia del manuscrito, posibilidad que se debe descartar al diferir la caligrafía de la anotación de las producidas por las manos que copiaron CMS.
4. Que no hubiera tenido más que un contacto puntual con el cancionero.

En cualquier caso, se ha de entender que Andrés de Resenero, estando en la capilla de la Reina Isabel, tuvo contacto con el CMS, lo que une, por la propiedad transitiva, a la reina y su capilla con el cuaderno de las obras castellanas de CMS, cuestión hasta ahora no demostrada con pruebas objetivas.

También es importante señalar que la presencia de Resenero ofrece una fecha más que hay que considerar. En 1502, como máximo, la parte castellana de CMS estaba copiada. No tenemos constancia de que Resenero siguiera sirviendo en la capilla de Isabel durante más tiempo, ni tampoco he encontrado ninguna otra mención de él en otro documento, que pudiera modificar la fecha propuesta.

Como conclusión, la parte principal del CMS fue copiada a partir de 1506, y la castellana estaba copiada ya en 1502, y circulaba en el ámbito de la capilla de Isabel la Católica. La encuadernación conjunta de CMS es entonces posterior a 1506.

EL USO PRÁCTICO DE LOS CANCIONEROS

Muchas son las discusiones sobre la utilidad práctica real de los cancioneros de los siglos XV y XVI, apoyándose, sobre todo, en las características físicas de la fuente. Alden opina que los cancioneros franceses, dado su tamaño, su cuidada copia, y los errores que no aparecen corregidos, no eran utilizados para ser leídos⁴⁴. Por otro lado, la descuidada copia podría no significar un uso práctico interpretativo, sino un sistema de aprendizaje. Sabemos

44. ALDEN, Jane Elise: *Makers of a Songbook: The Scribes of the Laborde Chansonnier*, Tesis Doctoral, University of Nmaryorth Carolina, 1999, pp. 8-9.

que, durante el proceso de aprendizaje, era aconsejado en la Edad Media el escribir para uno mismo lo que se pretende aprender de memoria⁴⁵.

También tenemos las pruebas físicas. El uso del cancionero puede ser intuido según el desgaste que presenta. Las abundantes huellas de dedos en la parte inferior de CMP, no visibles en la reproducción en microfilm, indican que era sujetado con ambos pulgares hacia dentro, apoyando cada uno sobre la mitad inferior de cada una de las dos páginas. Además, hay varias pistas que indican que eran varios los intérpretes que leían a la vez del mismo manuscrito.

En el folio 41v se puede leer una inscripción que dice “aparta el pulgarazo” en la esquina inferior derecha. Si fuera solamente un intérprete el que usara el libro, y tuviera que cantar la voz añadida posteriormente a la obra “Justa fue mi perdición”, que ocupa esta esquina, cuando llegara al lugar donde la colocación habitual del pulgar estorbara, lo apartaría sin la necesidad de recordárselo por escrito. Sin embargo, si canta otra voz, y un segundo intérprete necesita leer esta parte, le estorbaría el dedo de su compañero, por lo que la jocosa inscripción advierte de este hecho. Además, se observa que la huella del dedo ya no aparece sobre esta parte, que es donde le correspondería, sino en el margen lateral derecho, donde no estorba a la lectura.

Otro detalle nos indica incluso la disposición de los cantores alrededor del manuscrito.

Debido seguramente a que la inscripción que aparece en la parte superior del folio 240v se encuentra en el lugar donde siempre lo hace el nombre del autor de cada pieza, su lectura ha pasado desapercibida hasta ahora. La mala calidad del microfilm no ayuda mucho a la hora de descifrarla, pero consultado el original, y girando el manuscrito, aparece mucho más clara (Fig. 9).



Fig. 9. CMP, detalle del f. 240v, girado 180°.

45. CARRUTHERS, Mary: *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 86.

De esta manera se ve más claramente una mano que apunta a una nota que aparece ennegrecida en el manuscrito, pero tratándose de un error de copia, y no pudiéndose enmendar de otra forma dada la apretura con la que fue copiada la música, se advierte al cantor que “blanca es”. No tendría objeto que esta anotación estuviera copiada al revés si no fuera porque el intérprete de esta voz está leyendo también al revés. Esta práctica aparece documentada de forma iconográfica en la portada de *Canzoni Nove*, de Andrea Antico⁴⁶, donde se puede ver cómo la mujer, que ha de cantar la voz superior, está leyendo el libro al revés (Fig. 10).



Fig. 10. Portada de Andrea Antico, *Canzoni Nove*, 1510.

Se ha de concluir que CMP fue usado de forma práctica, y que su tamaño no impide que cuatro personas puedan cantar de él a la vez, dado que alguna cantaba leyendo el código al revés.

EL CANCIONERO TESTIGO DE UN ASESINATO

En la pieza de CMP “Fata la parte” se narra el asesinato de una mujer que es pillada por su marido con un amante español. Este es el texto completo de la obra:

46. ANTICO, Andrea: *Canzoni nove con alcune scelte de vari libri*, Roma, 1510.

- (275^V) JUAN DEL ENZINA
- Fata la parte
tutto ogni cal,
que es morta la muller
de miçer Cotal.
- I
- 5 Porque le hay trobato
con un españoło
en su casa solo,
luego le hay maçato.
Lui se le ha scapato
por forza y por arte.
- 10
- II
- Restava diçendo,
porque le hovo visto
-¡oh, válasme Christo!-,
el dedo mordiendo
15 gridando y piangendo:
- «¡Españoleto, guarte!
- III
- ¡Guarda si te pillo,
don españoleta!
Supra del mi letto
20 te farò un martillo,
tal que en escrevillo
piangeran le carte.»
- IV
- «Miçer mi conpare,
gracia de ella e de ti.»
25 - «Lasa fare a mí
y non te curare.»
- «Assay mal me pare
lui encornudarte.»⁴⁷

47. MORENO, Manuel: “El Cancionero Musical de Palacio. Edición crítica del texto literario”, en OLMOS, Ángel (ed.): *Cancionero Musical de Palacio. Edición crítica*, vol. I. Texto literario, En prensa, s. f.

Hasta ahora no había sido posible una identificación de ninguno de los personajes que aparecen en esta obra. Parece además difícil, puesto que los casos de adulterio en los que se llegaba a tan triste desenlace eran bastante abundantes en la época. Sin embargo, para este caso, es revelador el testimonio de unos hechos acaecidos el 21 de julio de 1499 que nos ofrece una carta de la Marchesa Isabella d'Este a su esposo: "Hoy, alrededor de las cinco de la tarde, Alfonso Spagnolo vino a notificarme que [Bartolomeo] Tromboncino había matado a su mujer con gran crueldad por haberla encontrado en su casa a solas en una habitación con Zoanmaria de Triomfo, que había sido visto por Alfonso [Spagnolo] en la ventana pidiéndole [a Alfonso] que buscara una escalera pero, escuchando ruido en la casa, [Alfonso] no esperó y entró. Encontró a Tromboncino, que había atacado a su mujer con armas subiendo las escaleras acompañado por [su] padre y un niño. Aunque [Alfonso] le reprendió, Tromboncino respondió que tenía derecho a castigar a su mujer [si] la encuentra engañándole y, no teniendo armas, [Alfonso] fue incapaz de detenerle, así que volvió a su casa a por armas, pero ella ya estaba muerta. Zoanmaria, en medio de todo esto, saltó por la ventana. Tromboncino entonces se retiró a [la Iglesia de] S. Bernabé con su padre y el niño. Quise contar esta historia a Su Excelencia y rogarle que, habiendo tenido causa legítima para matar a su mujer, y teniendo tan buena voluntad y siendo tan virtuoso como usted es, tenga misericordia de ellos, también del padre y del niño quienes no ayudaron en nada a Tromboncino salvo a escapar, siendo solo Tromboncino quien hirió y mató a su mujer"⁴⁸.

La muerte de la mujer de Bartolomeo Tromboncino fue confirmada en los Registri Necrologici del día: "Antonia, mujer de Bartolomeo Tromboncino, murió en la contrada Bove [sita en el barrio de San Giacomò], a causa de heridas, permaneciendo enferma durante una hora"⁴⁹.

Desconocemos más datos acerca Alfonso Spagnolo, aparte de su servicio en la policía de Mantua, y de Zoanmaria del Triomfo, que bien podría ser de origen aragonés (Joan María del Triomfo), ágil saltador de ventanas.

Juan del Encina, autor de "Fata la parte", viajó a Italia justamente en esa época, y debió aprovechar una magnífica ocasión para poder desprestigiar y hacer mofa de su más directo rival, ya que Tromboncino tenía una gran fama, y en este episodio no sale muy bien parado. Obviamente, el nombre de

48. Archivio di Stato de Mantova, I. Stati Preunitari, Antichi Regimi, Periodo Gonzaga, Archivio Gonzaga, b. 2993, libro 10, c. 34v. (Mi traducción).

49. "Antonia uxor Bartolomei Trombonzino. In contrada bovis morta est ex Vulneratione et stetit infernam per spaccio di una hora", Archivio di Stato de Mantova, I. Stati Preunitari, Antichi Regimi, Periodo Gonzaga, Archivio Gonzaga, G. Affari di polizia, Registri Necrologici.

“Miçer Cotal” encubre el nombre real del encornudado y asesino, pero el hecho tuvo tanta resonancia que no era necesario especificar de su nombre real. El paralelismo de lo narrado en la obra con los hechos es más que suficiente para identificar ambos sucesos.

Y DESPUÉS DE UN ASESINATO, UNA ORACIÓN

Dios te salve, pan de vida es una de las piezas literarias presentes en el CMP que carece de música escrita, y cuyo texto es el siguiente:

I

(57^f) ¡Dios te salve, *Pan* de vida,
 que del cielo decendiste
 y por nos muerte sofriste
 muy cruel y dolorida!

II

5 Creo *verdaderamente*
 que tú *eres* Dios y *hombre*
 y *Jesús* es el tu nombre,
 alto *Rey omnipotente*.

III

10 ¡*Oh, qué* vista excelente!
 El *Rey* de la Majestad
 con su propia claridad
 alumbra toda la gente.⁵⁰

Romeu Figueras opina que tiene “muy escaso valor”, y que se cantaba con la música del romance anterior, “Por mayo era, por mayo”, si bien la estructura métrica es diferente. Prosigue indicando que el texto está desordenado, y que la correcta secuencia de los versos debería ser ésta:

I

 ¡O qué vista excelente!
 El *Rey* de la majestad,
 con su propia claridad
 alumbra toda la gente.

50. MORENO, “El cancionero”.

- II
- 5 Dios te salve, Pan de vida,
que del cielo decendiste
y por nos muerte sofriste
muy crüel y dolorida.
- III
- 10 Creo verdaderamente
que tú es Dios y onbre
y Jesús es el tu nombre,
alto Rey omnipotente.⁵¹

Barbieri, sin embargo, no reordena los versos, y también opina que podría cantarse con la música del romance anterior⁵². No sería extraño que fuera una relaboración “a lo divino”, como también ocurre con el poema “Niño amigo, dónde bueno”, folio 203, que también carece de música, y que podría ser un *contrafactum* de “Quién te trajo, caballero”, folios 202v-203. De hecho, esta práctica era muy común, e incluso alentada: “[...] don Fernando y doña Isabel [...] mandaron a dos predicadores célebres de su capilla que compusieran romances y villancicos, en romance, de Christo y de su madre y de sus festividades y de los apóstoles. Y otra cosa suya no se cantara en la Sala, como parece por el cancionero de Fray Ambrosio [Montesino] y Fray Íñigo [de Mendoza], y otros célebres predicadores de aquel tiempo”⁵³.

No disponemos, dentro del CMP, de ninguna otra referencia que nos pueda ayudar a situar la función de “Dios te salve, pan de vida”. De hecho, en ninguno de los estudios que sobre este texto se han hecho se ofrece ninguna fuente paralela que pudiera arrojar nueva luz sobre este poema. La reordenación de Romeu Figueras podría entonces considerarse como una posibilidad más si no fuera por la aparición de una prueba que la refuta: un devocionario conservado en la Biblioteca Nacional, con signatura Ms. 6539.

Varias son las descripciones de este devocionario. Cronológicamente, la primera fue hecha por Cordoliani en 1955⁵⁴, en la que se da cuenta somera de su descripción física, y el contenido del manuscrito. Más tarde, otra descrip-

51. ROMEU FIGUERAS, *Cancionero Musical*, vol. 3B, vol. II, p. 290.

52. BARBIERI, *Cancionero Musical*, p. 144.

53. ROS FÁBREGAS, Emilio: “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de...”, en *Revista de Musicología*, 16, n.º 3 (1993), pp. 1505-1514.

54. CORDOLIANI, Alfred: “Les manuscrits de comput ecclésiastique des bibliothèques de Madrid”, en *Hispania Sacra. Revista Española de Historia Eclesiástica*, 8 (1955), p. 182.

ción, ya con detalle de su contenido, aparece en Janini y Serrano⁵⁵. Aquí ya se muestra que la copia no puede ser anterior a 1485, al aparecer una nota de Fray Jaime Espareguer, Prior del Monasterio de Colonia, en el año 1485, y noticias sobre la institución de la Cofradía del Rosario.

La misma Biblioteca Nacional muestra una brevísima nota sobre este manuscrito, en la que se ofrecen solamente los datos necesarios para poder localizarlo⁵⁶. Gómez Moreno⁵⁷ también describe el códice en su trabajo sobre la *cuaderna via*. También el archivo BETA de PhiloBiblon, mantenido por la Universidad de Berkeley, lo cataloga, asignándole la ficha MANID 3276.

Este es el texto que reproduce el Ms. 6539:

- (57^f) ¡Dios te salve, Pan de vida,
 que del cielo decendiste
 e por nos muerte sofriste
 muy cruel e dolorida!
- 5 Creo verdaderamente
 que tú eres Dios e hombre
 e Jhesú es el tu nonbre,
 alto Rey omnipotente.
 ¡Oh, qué vista excelente!
- 10 de esta consagración
 que nos traxo salvación
 para siempre infinita.
- Tanto tienes grande amor
 del humanal linaje.
- 15 que del pan material
 tomaste forma señor
 ¡Oh, muy alto criador!
 Atan grandes son tus bienes
 quando tu a vernos vienes
- 20 para siempre infinita.

55. JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional. Catálogo*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969, pp. 88-90.

56. *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. 11, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

57. GÓMEZ MORENO, Ángel: “Nuevas reliquias de la Cuaderna Vía”, en *Revista de literatura medieval*, 2 (1990), p. 11.

Mientras que la versión de CMP mantiene la rima consonante en redondilla, solamente lo hace así Ms. 6539 hasta el último verso de la tercera estrofa. A partir de ahí la rima cambia. Se toma como verso de vuelta “para siempre infinita” en esa tercera estrofa, y en la quinta y última. En ambas estrofas, es este verso el que rompe la rima, y además en la última, también rompe el sentido. Aquí es un verso extraño, lo que puede indicar que el copista se confundió y tomó el último verso de la tercera estrofa.

Aun siendo dos elaboraciones textuales diferentes, se puede afirmar que es el mismo texto, con lo que la reordenación de Romeu Figueras queda descartada. Este texto bien podría pertenecer al corpus creado para sustituir los textos de algunas canciones que no se consideraron apropiados para su interpretación en la Capilla Real de los monarcas católicos, dado su carácter piadoso y devocional.

Recibido: 18 de marzo de 2012
Aceptado: 24 de septiembre de 2012