

El Cancionero musical de la Colombina [SV1]. Fenomenología de los errores privativos y algunas huellas en los cancioneros literarios

Rafael Bonilla Cerezo Paolo Tanganelli
(Universidad de Córdoba) (Università di Ferrara)

1. La hipótesis de Kreitner

El *Cancionero de la Colombina* (SV1), acaso “el repertorio más antiguo de la lírica profana cuatrocentista” (Tomassetti, 2008, 115), es fruto de un plan que se derrumbaría como un castillo de naipes¹. Dicho de otra manera: se trata de un cancionero que apenas tardó en convertirse en algo bastante similar a un cuaderno de trabajo, redactado, con toda probabilidad, por un grupo de músicos ligados a una de las capillas patrocinadas por la nobleza hispalense –según propusiera Ruiz Jiménez (2012, 79)–, o incluso a la de la propia Catedral de Santa María². Parece sugerirlo, entre otras huellas, la centralidad que se le otorga, de principio a fin, a la influyente figura de Juan de Triana, quien “estuvo al servicio de la catedral de Sevilla, como cantor y racionero, desde 1467 hasta la fecha de su muerte, el 28 de enero de 1494” (Ruiz Jiménez, 2012, 79). Asimismo, esta faceta invita a separarlo, al menos en parte, de la mayoría de las colecciones del acervo ibérico que nos “transmiten un caudaloso repertorio de la música polifónica compuesta e interpretada en las cortes” (Tomassetti, 2008, 39); sin perder de vista, por otro lado, que su estilo se antoja “más arcaico, bien por la mayor complejidad del contrapunto, bien por la abundancia de la cadencia borgoñona” (Tomassetti, 2008, 115-116).

No nos detendremos ahora en las claves paleográficas y codicológicas del testimonio; pero huelga abundar en que no existe acuerdo entre los especialistas acerca del número de amanuenses que participaron en su redacción, por más que sí resulte homogéneo en lo que atañe a la estructura fascicular y al papel utilizado. Tampoco hace falta recordar que Fallows se afanó en ampliar este repertorio, al sostener que 24 folios de otro códice de la Bibliothèque Nationale de París procedían justo del Cancionero Musical de la Colombina; tesis que Kreitner no vaciló en poner en cuarentena con severa rotundidad³.

¹ Kreitner (2002, 124) se refiere a SV1 como “a project that went afoul”.

² Según Kreitner (2002, p. 123), “the absence of figures like Encina and Peñalosa makes it hard to imagine *Colombina* compiled much after 1500, and [...] the absence of Anchieta and Escobar, both of whom were active in the royal chapel of Castile during the late eighties and nineties, suggests a cathedral or private court rather a royal establishment”.

³ Con una curiosidad, ya apuntada por Fallows: la música del último folio alude al *tenor* de una canción, probablemente italiana y algo anterior a 1540. Pues bien, “questa voce isolata [*tenor*] si adattava un’altrettanto isolata voce di discanto in un manoscritto conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi [Nouv. acq. fr. 4379, f. 68v]. La línea melódica di Parigi presenta il testo italiano *Mercé per Dio*, e la chanson che ne risulta è un brano bellissimo, composto probabilmente in Veneto nel decennio 1420, una tarda testimonianza del conspicuo gruppo di chansons associate alla prima attività poetica di Leonardo Giustinian. [...] La grafía di questi fogli parigini coincide, infatti, con quella del *Cancionero musical* della Colombina. [...] Tutti questi fogli [...] sono del manoscritto misceláneo nouv. acq. fr. 4379. Già nel 1951 Dragan Plamenac e Higiní Anglés, laborando separatamente, avevano dimostrato che i primi 42 fogli del códice erano stati staccati dal cosiddetto *chansonniér* «francese» della Colombina (ms. 5-1-43). [...] Un rápido esame della carta, della scrittura e delle filigrane è stato sufficiente a dimostrare che [...] gli ultimi 24 fogli appartenevano quasi sicuramente al *Cancionero Musical* della Colombina. [Dunque], una volta accertata l’identità della grafía e della rigatura, il contenuto dei fogli parigini conferma quasi sicuramente che i novantotto fogli del primo canzonere spagnolo del XV secolo possono adesso aumentare di quasi un quarto...” (Fallows, 1992, 26-29). Leamos ahora las palabras de Kreitner: “The pages of the Paris manuscript do not match up to gaps in the Seville source (in other words, we cannot posit the same sort of relationship as for 4379/D and 5-1-43), nor do they partake of either of the old foliations in the cancionero. And it might also be added that the contents of 4379/D (two-thirds French, one-third Latin) contrast sharply with those of the cancionero (fourth-fifths Castilian), and that not all of the former’s scribal hands are easy to identify in the latter. In short, the relationship between Paris 4379/D and the *Cancionero de la Colombina* is not a simple one: most likely the Paris folios are the work of the same atelier but a separate project. But clearly they come out of the same world and the same general time-span” (Kreitner, 2004, 54).

Polémicas al margen, la verdad es que Anglès aventuró que SV1 había salido de la pluma de un solo copista. Fallows, desde su ladera, sin refutar del todo esta postura, abogó por la intervención de un par de manos. De ahí que Lawes no tardara en sumarse al debate, incrementando la cifra hasta no menos de ocho escribas, que, empero, para Kreitner no pasarían de cinco. Esta última teoría es la que más nos convence, pues el propio Kreitner privilegió dos manos principales (aquellas que había reconocido Fallows), reparando a su vez en otras tres secundarias. Por otro lado, aunque el crítico norteamericano juzgue improbable que las dos rectoras pertenezcan a un mismo copista, considera seguro que ambos amanuenses frecuentaron la misma capilla musical, actuando sobre el códice a una distancia de varios años. En otras palabras, SV1 habría tenido una larga y muy extraña historia redaccional, dado que el proyecto se habría visto interrumpido, sin que sepamos puntualmente las causas, durante un lapso de tiempo considerable⁴.

Kreitner (2002, 122) opina que la primera mano copió sus textos entre 1475-85, mientras que la segunda habría reanudado la tarea una o dos décadas más tarde, ya que en esta sección se localiza un claro *terminus post quem*: la canción *Olvida tu perdición*, que alude a la victoria en la guerra de Granada (1492). Y puesto que Triana domina este cartapacio de cabo a rabo, podría conjeturarse que fuera este cantor sevillano uno de los escribas principales de SV1, obedeciendo el citado paréntesis al viaje que emprendió a Toledo entre 1480 y 1483:

The conclusion is inescapable: Triana was nearby, or at least familiar, throughout its assembly. And it may be possible to go even further: given that all Triana's attributions are in the early and late main hands, could it be that Triana himself is the main scribe of *Colombina*? If so, one is tempted to associate the peculiarities of *Colombina*'s construction with the one biographical fact we know, or almost know, about Triana: that he may have moved from Seville to Toledo between 1480 and 1483, and thus might have abandoned the original project at that point (Kreitner, 2002, 128).

Lo cual, de ser cierto, incluso nos induciría a fantasear con que ese periplo de Triana por la ciudad imperial quizá explique por qué *Colombina* comparte tantos poemas con el *Cancionero musical de Palacio* (MP4), sin duda “el máspreciado e imponente [...], [ya] que tuvo una redacción muy larga y fue confeccionado, por voluntad del rey Fernando de Aragón, a partir de 1505” (Tomassetti, 2008, 39).

Por desgracia, no estamos en condiciones de brindar ningún elemento para corroborar una hipótesis como la de Kreitner, tan atrevida como fascinante; pero sí se antoja sencillo comprobar la validez por lo menos de su postulado, ya que la fenomenología de las innovaciones de *Colombina* es típica de un cuaderno de trabajo redactado por unos músicos muy poco interesados en la letra que acompañaba a los pentagramas.

2. Premisas metodológicas

Son bien conocidos los límites de la aplicación del método neolachmanniano cuando, como en este caso, se superponen, por un lado, el canal de la oralidad y, por otro, la transmisión habitual de los copistas literarios. Elia y Zimei, a propósito del repertorio ibérico de *Montecassino*, han estudiado de forma ejemplar “l’interferenza esercitata nella tradizione manoscritta dalla parallela circolazione della forma cantata”, arriesgando que “i testi delle *canciones* più note fossero effettivamente conosciuti a memoria e, che di conseguenza, i compilatori non avessero bisogno di riportarli integralmente sotto i pentagrammi”. No en balde, destacan cómo “innovazioni considerate sinora

⁴ Kreitner (2002, 127) ha puesto de relieve cómo “the fascicle structure of the final product [...]; the identity of paper and rulings throughout; and the strong presence of Triana on both sides all show that the two halves of *Colombina* are closely related, that they represent parts of a single project interrupted by some years”.

irrilevanti in un'ottica puramente letteraria si giustificano proprio nel rapporto musica-testo" (Elia – Zimei, 2005, 10-11).

Por supuesto, innovaciones conscientes, es decir, a sabiendas, pueden hallarse tanto en el bando de los escrupulosos copistas literarios, que reelaboran con desenvoltura textos más o menos estragados, como en la banda de músicos que añaden debajo del pentagrama los versos tomados de la tradición oral, cuando no inventan estrofas o versiones por completo diferentes. En consecuencia, desde ambos campos, el poético y el musical, resulta de veras difícil establecer el responsable de la innovación o cuál fue la lección primigenia. Y sin embargo, esto no significa que no se pueda hacer alguna cala para validar, perfilar o echar por tierra la silueta del testimonio SV1 tal como nos lo ha dibujado Kreitner. En efecto, al margen de tales premisas, no será ocioso reflexionar aquí acerca de la fenomenología de los errores flagrantes del *Cancionero de la Colombina* –poniendo el acento sobre aquellas innovaciones que no se justifican en virtud de esa trabazón entre música y textos–, habida cuenta de que nuestro sondeo rendirá buenos frutos a la hora de abordar con ciertas garantías el resto de lecciones características de SV1 y de esclarecer algo sus lazos con otros cancioneros, tanto musicales como literarios.

Adelantamos ya dos conclusiones, nada inesperadas a fin de cuentas:

1) SV1 presenta un grupo de errores que parecen ligados a la difusión oral; lo que confirmaría que su redacción corrió a cargo de músicos que escribían de memoria (tal vez, según hemos apuntado, los intérpretes de la capilla catedralicia de Sevilla);

2) ciñéndonos ahora solo a los casos de adiaforía, SV1 requiere, por mor de su antigüedad, una altísima dosis de prudencia, todavía mayor que la acostumbrada; ciertamente, aunque muchas lecciones de *Colombina* podrían responder a meras innovaciones derivadas de la transmisión boca-oido (variantes que se deslizaron de forma más o menos voluntaria), otras se nos antojan factibles *potiores*, sobre todo cuando SV1 es el único testimonio superviviente de la tradición musical.

3. Errores privativos de SV1 que avalan su elaboración por unos músicos

Los músicos que copiaron SV1 fueron bastante distraídos e incurrieron en numerosos deslices. Por supuesto, gazapos los hay en cualquier cancionero y hasta en cualquier texto; pero en SV1 se registra un puñado que permite vislumbrar un estrecho y restringido vínculo con el *medium* de la poesía cantada, confirmándose entonces que los músicos que prepararon dicho código reconstruyeron los textos de memoria, sin tener delante un modelo escrito (a diferencia de otros cancioneros musicales más esmerados, como, por ejemplo, MP4). Además, es evidente que estaban mucho más interesados en las notas que en la letra.

Constituye un primer indicio de este origen musical la omisión de versos, bastante frecuente en las canciones más famosas, de las cuales a menudo solo se cita el íncipit, si bien justificable también, y no pocas veces, como un fallo de retentiva. En *Mi querer tanto vos quiere* (SV1-30), por ejemplo, no se han trasladado unos octosílabos que, por el contrario, sí se documentan en MP4 (son los vv. 2-4 y 9-10 del texto de *Palacio*):

	[S]	T	C	Bassus
SV1-30	Mi querer tanto vos <i>quiere</i> tanto soys de mi <i>querida</i> con amor y lealtad <i>que</i> de vos non se <i>que</i> pida	Mi querer tanto vos quiere tanto soes demi <i>querida</i> <i>que</i> de vos non se que pida	Mi querer tanto vos quiere tanto soes demi <i>querida</i> <i>que</i> de vos non se que pida	Mi querer tanto vos quiere tanto ses(!) de mi <i>querida</i> <i>que</i> de vos non se <i>que</i> pida
5	viendo <i>vuestra</i> honestidad			

MP4a-14	[S]	Tenor	C 1 ^{us}	C 2 ^{us}
	Enrique			
	Mi querer tanto vos quiere muy graciosa donzella	Mi querer tanto vos quiere muy graciosa donzella	Mi querer tanto vos quiere muy graciosa donzella	Mi querer tanto vos quiere muy graciosa graciosa donzella
5	que por vos mi vida muere y de uos no tiene querella Tanto sois de mi querida con amor i lealtad que de vos non se que diga viendo vuestra onestad	que por vos mi vida muere y de uos no tiene querella Tanto sois de mi querida con amor i lealtad que de vos non se que diga viendo vuestra onestad	que por vos mi vida muere i de uos no tiene querella Tanto sois de mi querida con amor i lealtad que de vos non se que diga viendo vuestra onestad	que por vos mi vida muere y de uos no tiene querella Tanto sois de mi querida con amor i lealtad que de vos non se que diga viendo vuestra onestad
10	si mi querer tanto vos quiere causalo que sois tan bella			

Sin embargo, la partitura de SV1 parece exigir que se cantaran al menos dos cuartetos; así que no sería justo considerar el texto de *Colombina* ni como una versión primigenia que luego ampliaría MP4, ni como el fruto de una consciente voluntad de *minutio* del cancionero hispalense: simplemente el copista no insertó unos versos bien porque no los recordaba en ese momento, o bien por juzgarlos archisabidos⁵.

Las inversiones de versos menudean por SV1 y es señal, mucho más nítida, de la dificultad para recordar un texto vicario de la oralidad. En SV1-51 resultan obviamente incomprensibles los pareados de *Pensamiento ve do vas*:

dile mas que le suplico
que de aqui le çertefico
syn remedio va perdida
aya dolor de mi vida (SV1-51, vv. 4-7)

Y desde luego, la culpa de ese galimatías la tiene la colocación del verso “aya dolor de mi vida”, porque el orden correcto es el que hallamos en MP4:

dile mas que le suplico
aya dolor de mi vida
que de aqui le çertefico
sin rremedio va perdida (MP4a-81, vv. 4-7)

Algo parecido sucede en *Muy triste será mi vida* (SV1-11) –canción deudora de *Par le regart de vos beaux yeulx* de Dufay (Fallows, 1992, 33)–, que, además de figurar en el repertorio de MP4, asoma también por uno de los códices poéticos más señeros: el muy tardío MP2 (ca. 1560). Pues bien, en *Colombina* se atisban, como al bies, una serie de gazapillos de cuño supuestamente poligenético y no por ello vinculados al canto:

Muy triste sera mi vida
los días que non vos vyere

⁵ Debía figurar en el original el v. 3 de MP4a-14, “que por vos mi vida muere”, fiel al tópico de la muerte de amor, cuyas implicaciones sexuales –la *petit morte* de los trovadores occitanos– puso Whinnom al descubierto en un ensayo clásico (Whinnom, 1981, 34-46), bien complementado por otro de Alonso, quien escribía: “el poeta enfrenta el placer y el dolor, la razón y la pasión, la vida y la muerte, y sobre esas antítesis básicas realiza una serie de variaciones en las que despliega todo su virtuosismo: la muerte es preferible a la vida del enamorado [...], pero impediría seguir sirviendo a la dama [...]. Por otra parte, ¿cómo podría morir quien vive sin vida, porque el sufrimiento se la ha quitado [...] y cómo no llevar luto por el galán, que vive ya como muerto?” (Alonso, 1995, 23-24). Obsérvese, además, que MP4a-14, cuyo rimario debería ABAB CDCD AB[AB] presenta a su vez un desliz de copia en el v. 7: “que de vos non sé que diga”; la lección correcta sería la del v. 4 de SV1: “que de vos non sé que pida”.

mi persona vençida
del dolor de la partida
moriran quamdo muriere (SV1-11, vv. 1-5)

SV1-11 en el v. 3 peca de hipometría a causa de la caída de la conjunción copulativa: “mi persona vençida”, en lugar de “y mi persona vencida” (MP2-107, MP4a-10), y en el v. 5 transmite “morirán” en lugar de “morirá” (MP2-107, MP4a-10), aunque el sujeto sea el sustantivo “persona”. Pero mayores son los estragos en la mudanza y en la vuelta, puesto que en ambos casos SV1-11 omite un verso, eliminando un octosílabo de cada una de las quintillas. En la mudanza, además de dicha supresión de un verso (que en MP4a-10 reza “que de vos e rreçebido”), se dan también algunas inversiones que afectan tanto a metros enteros como a palabras en posición versal; detalles que, de nuevo, apuntan a la decisiva interferencia de la transmisión oral. En el *Superius* de SV1-11 leemos:

Bevirán los tormentos,
dados sin mereçimientos;
non morirán los pensamientos
que con vos sienpre e tenido (SV1-11, vv. 6-9)

Es evidente que el copista se despistó en el v. 6: “Bevirán los tormentos”, heptasílabo; y en el v. 8, donde incurre en hipermetría: “non morirán los pensamientos”. Nos ayuda a comprender el origen del error la variante en el v. 6 del *Contra* de SV1: “bevirán los pensamientos”. Luego la versión primitiva del texto hubo de ser la que figura en MP4a-10 y en MP2-107, visto que el trueque entre “pensamientos” y “tormentos” se documenta solo en el *Superius* de *Colombina*, y que el *Contra* de SV1 armoniza con el resto de los testimonios. Transcribimos MP4a-10 indicando entre corchetes las variantes de MP2-107:

Beuiran [Biuiran MP2-107] los pensamientos
que con vos sienpre e tenido
no moriran los tormentos
dados sin merecimjento [mereçimientos MP2-107]
que de vos e rreçebido [resçiuído MP2-107] (MP4a-10, vv. 6-10)

En cambio, el verso que ha caído en la última estrofa de SV1-11 debía coincidir con otro de la cabeza –“del dolor de la partida” (v. 4)–, ya que, como parte del estribillo, se repite en los vv. 4 y 14 de MP4a-10 y MP2-107:

Et pues sea conosçida
mi vida quanto os quiere,
y mi persona vençida
†
morirá quando moriere (SV1, vv. 10-13)

No nos alejamos mucho de dicha fenomenología al concentrar la mirada sobre *Mortales son los dolores* (SV1-50), si bien aquí podría resultar arduo arrojar luz sobre las presuntas corruptelas de *Colombina*, dado que el texto ha desaparecido en MP4⁶ y se conserva solo en la tradición literaria. Nos limitaremos a cotejar SV1 y MP2 que, aun difiriendo en varios lugares, presentan bloques de versos en común, puesto que otros manuscritos e impresos conservan una versión muy distinta de la pieza. El texto de *Colombina* es más largo que el de MP2, pero con errores evidentes, como

⁶ Como se desprende de la tabla, MP4a-149-50 figuraba en dos folios (clxi-clxii) que han caído en *Palacio*.

demuestra, en particular, el v. 8, que no rima con ningún otro. Vale la pena cotejar uno de los fragmentos comunes, es decir, los vv. 6-10 de SV1-50, con los vv. 13-17 de MP2-167:

sy presente se presenta
 esperança non fallesçe
 mas el absençia *que* tiene
 de la mudança y temor
 que la vida *sera* peor. (SV1-50, vv. 6-10)

si en presençia se presenta
 esperança no falleçe
 mas el ausente *que* tiene
 de la mudança temor
 sienpre teme lo peor. (MP2-167, vv. 13-17)

Salta a la vista que el texto de *Colombina* resulta ininteligible, a diferencia de MP2-167, del cual tampoco podemos fiarnos a ciegas, visto que en este segundo testimonio parecen abundar las correcciones conjeturales. Sospechamos, empero, que el músico-copista de *Colombina* se empeñó en reconstruir erróneamente, o sea, de memoria, los versos colocados debajo de los pentagramas, completando así el esquema de las rimas, que, como puede apreciarse, no varían entre los dos cancioneros. Por este motivo, habría cambiado, entre otras cosas, de forma claramente intuitiva, “si en presencia se presenta ... mas el ausente” por el desafortunado “si presente se presenta ... mas el ausencia”.

En el *residuum* del famoso villancico de *Nunca fue pena mayor*⁷ copiado en *Colombina* se localizan otros errores de cierta enjundia. En efecto, los últimos metros de SV1-9 rezan:

y me faze por mejor
 la muerte *con* menor daño
que yguale con el dolor
que rrescibo del engaño⁸ (SV1-9, vv. 9-12)

Por el contrario, en el resto de la tradición, tanto musical como literaria –excepción hecha de MP2-121– se lee una versión diferente; citamos *Palacio*:

me haze aver⁹ por mejor
 la muerte y por menor daño
 quel tormento y el dolor
 que rresçibo del engaño (MP4a-1, vv. 9-12)

En SV1-9 cayó “aver” en el v. 9: detalle que conduciría *Colombina* a insertar una “y” para subsanar la hipometría; y esta misma corruptela bien pudo propiciar la sustitución, ya en el v. 10, de “y por menor daño”, reemplazado aquí por “con menor daño”. Resulta curioso que el v. 9 de MP2-121 presente una innovación: otra enmienda por *divinatio* que podría derivar justo de la omisión del verbo “haber” en su modelo (ya fuera escrito u oral):

asi ques mucho mejor

⁷ Como recuerda Beltrán (2014, 51), “la fama internacional de la canción *Nunca fue pena mayor* [se debe a la] melodía de Juan de Urrede (seguramente el flamenco Johannes Wreede)”.

⁸ SV1-9 presenta otros pequeños errores que no vamos a examinar, como, en el v. 6, “mis vidas” en lugar de “mis dias”, o, en el v. 8, “dites” en lugar de “distes”.

⁹ En OB1 el erróneo “Me ageaber”, con *scriptio continua* y evidente confusión entre los grafemas “g” y “z”.

la muerte por menor daño
que la pena y el dolor
que Resçiuo del engaño (MP2-121, vv. 9-12)

Por supuesto, a dicha omisión de “haber” en SV1-9 y MP2-121 de ningún modo podría atribuirse valor monogenético; pero, como veremos, hay errores en otras composiciones que sí que parecen corroborar la afinidad entre algunas piezas de dichos repertorios.

Pero el error típico del medio oral cometido en el *residuum* de SV1-9 lo hallamos a continuación: el escriba de *Colombina* repite en los vv. 11-12 el estribillo de los vv. 3-4 (“que ygualde con el dolor / que rescibo del engaño”), sin darse cuenta de que de ningún modo encaja en la última estrofa: corrupción que deriva de la costumbre de repetir al final el estribillo tal como había aparecido en la cabeza o, como mucho, con algunas pequeñas variantes.

Todas estas permutaciones u omisiones de versos intermedios en *Colombina* se observan a menudo en textos que registramos también en MP4, pero en este prestigioso código musical figuran sin estos descuidos. Por supuesto, no debe extrañarnos en demasía la falta de reciprocidad dentro de este microcorpus formado por la intersección entre SV1 y MP4; y tampoco que no se detecten inversiones de versos exclusivas de *Palacio* que, en la otra dirección, se transcribieron de acuerdo con la secuencia correcta en el cancionero hispalense: las circunstancias compositivas de MP4 fueron muy otras y tal evidencia prueba, aunque *a contrario*, esa naturaleza de cuaderno de trabajo fraguado por músicos que singulariza a *Colombina*.

4. La tradición musical de SV1 en los cancioneros literarios

SV1 concuerda a menudo con MP4; y a esta pareja se une en ocasiones SG1, formando de ese modo el trébol pretendidamente más antiguo del patrimonio musical hispánico. En buena lógica, más allá de esta conformidad en lecciones características, e incluso en las distintas versiones de una misma canción, no faltan una serie de pequeños errores comunes que afean la antigua tradición musical, aunque su fenomenología, por lo general, sea en principio poligenética¹⁰.

En paralelo, es preciso destacar que la poesía cantada que se refleja en SV1 ha sobrevivido en ocasiones tan solo en unos pocos cancioneros literarios, como evidencian otros errores flagrantes; verbigracia cuando *Colombina* es el único código musical que documenta el texto de alguna pieza, como en el caso de uno de los *greatest hits* de la poesía cantada de los siglos XV y XVI: *Vive Leda si podrás*, compuesta a partir de un texto de Rodríguez del Padrón e inspirada en un no menos celeberrimo texto de Dufay: *Le servitur hault guerdonné* (Fallows, 1992, 33).

Al cotejar la canción de SV1-25 (*Biue leda si podras*) y su riquísima tradición, nos topamos con innovaciones, en principio poligenéticas, que poco o nada ayudan a desenredar la maraña del parentesco entre los varios testimonios. Por ejemplo, en el v. 4 la oscilación entre “esperes” (SV1-25, MP2-108, MP2-161, MP3-62, LB1-80, LB2-119, ME1-51, MN15-19bis, MN65-4, 14CG-1049, MP8b, MP8a, etc.) y “espero” (MN54-32, RC1-32, PN8-18, PN12-13, MN3883)¹¹ no tiene ningún valor estemático:

Biue leda si podras
y non penes atendiendo
que segund peno partiendo

¹⁰ De *Señora qual soy venido* se conservan dos versiones, una breve, de 12 versos, de la tradición musical (SV1-22 y MP4a-34) y otra más larga de los cancioneros literarios (SA8-74, MH1-50 y MN8-89). Dejando ahora de lado el error que comete SV1-22 en el v. 8, ese inaceptable “sufro callado” (en los otros testimonios: “quién no se farta de males ... *sufre callando* ... sino yo”), deberíamos reconocer un pequeño fallo en el v. 7 de la tradición musical, ya que es de ley preferir “e las penas” de los cancioneros literarios a las lecciones tanto de SV1-22 (“a las penas”) como de MP4a-34 (“de las penas”).

¹¹ En PN1-470 la corruptela “entiendo”.

non esperes que jamas
te vere nyn me veras (SV1-25, vv. 1-5)

Sin embargo, el error monogenético que se desliza a continuación, en los vv. 7-8, parece demostrar un tronco común entre *Colombina* y una serie de textos de la tradición literaria que, claro está, descienden directamente de la misma tradición musical:

O dolorosa partida
o triste amador te pido
con licencia me despido
de tu vista y de mi vida (SV1-25, vv. 6-9)

Es con seguridad una innovación de la transmisión oral la lección “te pido / con licencia me despido”, que aparece también en LB1-80, un cancionero literario muy abierto a la tradición musical¹², y que causó sin duda el ajuste conjetural “perdido / con licencia me despido” presente en las glosas a esta canción de MP2-161 y de 14CG-1049, la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo. No obstante, tampoco hay que perder de vista que MP2, además de dicha glosa, transmite el texto del villancico –un caso de tradición directa– recogiendo de un testimonio de otra familia que carece del error que nos traemos entre manos:

O desastrada partida
O triste amador que pido
licencia que me despido
de tu Vista y de mi Vida (MP2-108, vv. 6-9)

En efecto, si le echamos una ojeada al resto de la tradición literaria –la musical se reduce al texto de *Colombina*, porque MA1-13 reproduce únicamente el íncipit–, veremos que, en esencia, se alternan las adiaforas “que pido / licencia, *que* me despido” (PN1-470, MP2-108, MN15-19bis, MN65-4) y “que pido / licencia, y (*e*, *et*) me despido”, con dialefa y con esta distribución: “que pido / licencia *et*” (MN54-32, RC1-32), “que pido / licencia *e*” (PN12-13, PN7), “que pido / licencia *y*” (LB2-119, PN8-18)¹³. Obsérvese, de paso, que de los seis testimonios que presentan la conjunción copulativa (“y”, “e”, “et”) en lugar de “que”, cuatro pertenecen a la tradición *a* en el estema de Varvaro (1964, 60-72) que reconstruye la transmisión de los poemas menores de Juan de Mena: se trata de los códices RC1, PN8, PN12 y MN54, que coinciden asimismo en la lección “espero” del v. 4.

Ahora bien, no podemos asentar con absoluta certeza cuál es la forma correcta entre, por un lado, “te pido” y “que pido” (v. 7), ni, por otro, entre “que me despido” y “y me despido” (v. 8); sin embargo, valorando que en el segundo caso entran en liza dos signos que se confunden a menudo – pues la conjunción “que” abreviada (“q” con tilde) es muy similar a la conjunción “y” o “et”, con signo tironiano–, y que en la tradición literaria domina “que pido” en el v. 7, tal vez podría pensarse que la forma primigenia en el v. 8 fuera “y me despido”, la cual se habría corrompido también por atracción del “que” del verso anterior.

Muy evidente parece, en cambio, dentro del texto primigenio, el necesario encabalgamiento “pido / licencia”. Lo que significa que “con licencia me despido” (SV1-25, LB1-80, MP2-161 y 14CG-1049) es una indudable innovación de la tradición musical que suma dos gazapos de medio

¹² La compilación de dicho cancionero probablemente fue influenciada por Juan del Encina, conforme conjetura Bustos Táuler (2012): circunstancia que sugiere una vinculación muy estrecha entre dicho repertorio literario y la poesía cantada. Recuérdese que Juan del Encina, además de tener una representación muy significativa dentro de MP4, parece haber desempeñado un papel clave en las recíprocas influencias entre las tradiciones musicales italianas y españolas; véase Beltrán (2014, 51-52).

¹³ Señalamos asimismo “que pide / licencia y que” (MN3833) y “te pido / licencia e” (ME1-51).

pelo, cada uno de los cuales sería por sí mismo poligenético (un monosílabo añadido, primero: la inserción de “con”; y la omisión de otro, después: “que” o tal vez, con más probabilidad, “y”), pero cuya alianza en el mismo *locus* acaba por conferir a la corruptela carácter monogenético¹⁴. Luego entendemos que nadie podrá dudar ya de los fuertes lazos, ciñéndonos tan solo a esta composición, entre SV1-25, LB1-80, y las glosas de MP2-161 y 14CG-1049: todos recogen en rigor la *vulgata* que se había difundido a través del canto¹⁵.

El valor de *Colombina* estriba precisamente en que, a pesar de sus errores y lagunas, parece transmitir el *textus receptus* de la poesía cantada sin ningún ensayo sistemático de reelaboración consciente por parte de sus distraídos amanuenses: en otras palabras, el mismo desinterés hacia la letra por parte de estos músicos-copistas se antoja como garantía, si no de la ausencia, al menos sí de la penuria de alteraciones o enmiendas *ope ingenii* en dicho códice¹⁶.

A este propósito, es interesante ver cómo el texto lagunoso del villancico *Al dolor de mi cuidado* del códice sevillano (donde figuran tan solo los cuatro primeros versos por la caída de una hoja) se desvía en el v. 3 (“mas no por esos mudado”) del resto de la familia musical, aquí representada por MP4 y SG1, que leen en correspondencia “mas nunca será mudado”:

al dolor de mi cuidado
 sienpre le crece tristura
 mas no por eso mudado [mas nunca será mudado MP4a-10 SG1-168]
 por mal *que* diga ventura (SV1-38, vv. 1-4)

Ahora bien, la lección “mas no por eso mudado” del v. 3 de SV1-38 podría resultar errónea a primera vista, induciéndonos acaso a imaginar la caída de algún monosílabo, como “mas no por eso *es* mudado”, o “*ha* mudado”, o incluso “*he* mudado”; pero, en realidad, funciona perfectamente, siempre que presupongamos una elipsis: “mas no por eso [mi cuidado crece] mudado”. Al fin y al cabo, en el único testimonio musical completo, MP4a-10, el estribillo de la vuelta (vv. 11-12) coincide con el de la cabeza de SV1-38 (vv. 3-4) y se vale de un mismo zeugma (“mas no por eso [mueres] mudado”):

Esfuerça con la cordura,
que mueres desesperado,
 mas no por eso mudado
 por mal *que* diga ventura. (MP4a-10, vv. 9-12)

¹⁴ Remitimos a Brandoli (2007) y Trovato (2014: 109-117).

¹⁵ Sobre el *textus receptus* de la poesía cantada es importante recordar lo que apuntan Elia – Zimei (2005: 110-111): “Si tratta, tuttavia, di innovazioni che non modificano sostanzialmente il significato primigenio del testo poetico, limitandosi perlopiù alla rotazione di termini o all’introduzione di varianti adiafore. Di conseguenza potremmo supporre che la rielaborazione della *cantiga* sia avvenuta in occasione del suo rivestimento melodico, giacché proprio in questa forma che per oltre un secolo si è imposto come *textus receptus*. Non a caso l’unica intonazione pervenuta, offerta dal *Cancionero de la Colombina* [SV1-25], si basa sulla lezione innovata, pur mancando della *redondilla* finale a causa dell’omissione del *residuum*. Distribuito su tre voci, com’è usuale in questo repertorio, il rivestimento musicale ha il suo tratto più significativo nella concezione virtuosistica del *superius*, caratterizzato da un andamento molto mosso – con frequenti melismi a note nere, evidente retaggio del gusto *subtilior* di ascendenza tardomedioevale – e da una ricercata instabilità tonale, perfettamente in linea con il colore espressivo del testo, mentre le parti di *tenor* e *contra* procedono per valori più lunghi e in modo generalmente omoritmico allo scopo di fornire un adeguato sostegno armonico alla voce principale. Non abbiamo prove che la stesura originaria di Rodríguez del Padrón fosse abbinata a una melodia, ma allo stesso modo non possiamo escludere, sulla base di quanto considerato, che, nell’assetto in cui è pervenuto, il brano del codice sivigliano sia il risultato di ‘sedimentazioni’ sviluppatesi a partire da una preesistente monodia, adattata al gusto polifonico dominante forse proprio in coincidenza con le notate innovazioni testuali”.

¹⁶ En SV1-4-6, texto añadido sin música que pertenece a *Dios vos faga virtuosa* del Marqués de Santillana, aparece una *facilior* que se podría interpretar como una enmienda *ope ingenii*; el v. 7 reza “qual joto (ioto MN8) non vos pintara” (SA8, SA10b, MN8); pero SV1-4-6 sustituye a Giotto con Jano (“qual jano non vos pintara”) acaso la presencia del sustantivo “cara” al final del v. 5. Otra trivialización en MH1, que banaliza la lección original como “qual otro”.

En definitiva, no es improbable que el v. 3 de MP4a-10 y SG1-168 derive de una innovación (por supuesto monogenética) que se habría producido dentro de la tradición musical sucesiva y que trivializa la construcción sintáctica *difficilior* de *Colombina*. No obstante, lo más importante ahora es comprobar cómo la versión de la cuarteta inicial de SV1 fue la *vulgata* que disfrutó de mayor fortuna, al permear toda la tradición indirecta –con finas glosas de Juan del Encina, Juan Fernández de Heredia, Pedro Manuel de Urrea o Villaquirán, entre otros–; y sin duda este texto cantado se tuvo que filtrar también por el único testimonio literario de la tradición directa, el tardío MP2, que igualmente arregló *ope ingenii* el v. 3 (“mas no por eso ha mudado”):

Al dolor de mi cuydado
siempre le creze Tristura
mas no por eso a mudado
por mal que diga Ventura. (MP2-124, vv. 1-4)

Dicho sea de paso, esta situación, en la que las lecciones características de un *codex* musical vuelven a aflorar dentro de las glosas de un corpus poético, se da también en el repertorio de Montecassino estudiado por Elia y Zimei: al fin y al cabo, era muy habitual que se escribieran glosas a partir de la versión que dominaba la tradición oral de la poesía cantada, y que, por lo visto, en este caso tuvo que ser la de SV1¹⁷.

Incluso la canción *Pues no mejora mi suerte* certifica la huella de la tradición musical de *Colombina* sobre las glosas. En este caso, además, los códices de la tradición directa donde figura dicho villancico, los literarios PN6-37a y MN19-211, presentan versiones muy diversas de SV1-37 y de la glosa de Pinar que transmite LB1-89. En *Colombina*, por la pérdida del folio xlvi, se conservan solo los versos finales trasladados en el *residuum*:

hazen mi vida tan fuerte
quel morir mas me conviene
por ver si terna la muerte
lo que la vida no tiene (SV1-37, vv. 9-12)

Cotejemos este fragmento con el resto de la tradición:

“hazen mi pena tan fuerte”
[...]
“que el morir mas me conviene”
[...]
“por ver si terna la muerte”
[...]
“lo que la vida no tiene” (LB1-89, glosa de Pinar, fol. 30)

Ansi que por mejor suerte
mucho morir me conuiene
por uer si tiene la muerte
lo que la uida no tiene. (PN6-37a, vv. 9-12)

no sé gloria que concierte

¹⁷ “Attraverso lo studio comparato dei due canali di diffusione siamo riusciti a dimostrare, ad esempio, l’interferenza esercitata nella tradizione manoscritta dalla parallela circolazione della forma cantata. Il che spiega, nei libri di poesia, la presenza di varianti caratteristiche dei canzonieri musicali intercalate nelle *glosas* e nei *poemas con citas*” (Elia –Zimei, 2005, 10).

pues morir tambien me viene
por ver si terna la muerte
lo que la vida no tiene. (MN19-211, vv. 9-12)

Las variantes se concentran principalmente en los vv. 9 y 10. Las impecables versiones de PN6 y MN19 son cifra de autónomas refundiciones literarias sobre las cuales no vale la pena detenerse ahora. En cambio, sí resulta útil el cotejo de SV1 y la glosa de LB1. Tampoco parece imposible averiguar cuál debió ser la innovación, en el v. 9, entre los sustantivos “pena” (códice de la British Library) y “vida” (*Colombina*): sin duda el cancionero hispalense trae “hazen mi vida tan fuerte” por atracción del v. 12, “lo que la vida no tiene”¹⁸. De nuevo se confirma que SV1 no altera el texto para embellecer y raramente interviene para subsanar, mientras que yerra a menudo por meros descuidos mnemónicos.

¹⁸ A fin de cuentas, errores de esta naturaleza –que, sin ser exclusivos del texto cantado, la transmisión oral tiende a propiciar–, figuran en otros puntos de SV1, como en los vv. 9-10 de *Ay que no se rremediarme* (SV1-17): “A quien yre a quexarme / o a quien yre socorrerme”. La colación con MP4a-22 (“a quien ire yo quexarme / o donde ire socorrerme”), y con MP2-115 (“a quien yre yo a quexarme / adonde yre a socorrerme”), hace patente que SV1-17 transmitió “o a quien yre socorrerme” por mera atracción del verso anterior (“A quien yre a quejarne”).

Obras citadas

- Alonso, Álvaro. *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Beltrán, Vicente. “Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura.” En Cesc Esteve ed. *El texto infinito. Tradición y reescrituras en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, 2014. 21-63.
- . “Poesía musical antigua y cultura humanística: Juan del Encina entre Castilla e Italia.” En *Vir bonus dicendi peritus: Studies in Honor of Charles B. Faulhaber*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014. 17-62.
- Brandoli, Caterina. “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi.” En Paolo Trovato ed. *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologica e linguistica al poema dantesco*. Firenze: Cesati, 2007. 99-214.
- Bustos Táuler, Álvaro. “«Del actor deste libro»: Sobre el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE).” *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 1 (2012): 41-78.
- Elia, Paola - Zimei, Francesco. *Il repertorio iberico del canzoniere n° 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*. Como: Ibis, 2005.
- Fallows, David. “I fogli parigini del *Cancionero musical* e del manoscritto teorico della Biblioteca Colombina.” *Rivista Italiana di Musicologia* XXVII (1992): 25-40.
- Kreitner, Kenneth. “The Dates of the Cancionero of the Colombina.” En María del Carmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó eds. *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3 de abril, 1996)*. Lleida: Institut d’Etudis Ilerdencs / Universitat de Lleida, 2002. 121-140.
- . *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004.
- Ruiz Jiménez, Juan. *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía, 2012.
- Tomassetti, Isabella. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Trovato, Paolo. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann’s Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padova: libreriauniversitaria.it, 2014.
- Vàrvaro, Alberto. *Premesse ad un’edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Napoli: Liguori, 1964.
- Whinnom, Keith. *La poesía amorosa en tiempos de los Reyes Católicos*. Durham: Universidad de Durham, 1981.