

## Santillana y Mena en SA10b: variantes y variaciones\*

Ana M. Rodado Ruiz  
(Universidad de Castilla – La Mancha)

### 1. Introducción

Las obras del Marqués de Santillana y de Juan de Mena han sido objeto de innumerables trabajos de edición y comentario casi desde el momento de su creación. Entre los más recientes se cuentan impecables aportaciones de grandes maestros de la ecdótica y la filología. Disponemos de ediciones y estudios de ilustres santillanistas como Amador de los Ríos (1852), Lapesa (1957), Kerkhof (1976, 1988), Gómez Moreno (1988), Rohland de Langbehn (1997) o Pérez Priego (1983, 1999), por citar los nombres más representativos; y lo mismo se puede decir respecto a las obras de Mena, después de los concienzudos análisis ecdóticos y las ediciones consecuentes de Pérez Priego (1979), Carla de Nigris (1988, 1994) o Gómez Moreno & Jiménez Calvente (1994), con el precedente indispensable de las *Premesse...*, de Vårvaro (1964).<sup>1</sup>

Sin embargo, lo que hoy propongo no es una revisión de sus textos críticos; más bien pretendo colocar el foco sobre una de las ramas de la transmisión textual habitualmente desechada en dichos trabajos. Mi objetivo, por lo tanto, se circunscribe a examinar algunas muestras de la transmisión de las obras de Santillana y Mena recogidas en el cancionero SA10b,<sup>2</sup> a través del recuento y análisis de variantes o variaciones significativas.<sup>3</sup> De este modo podremos profundizar en el conocimiento de este cancionero y sus relaciones con otros, dado su carácter de manuscrito tardío (contemporáneo de cancioneros impresos de principios del XVI), cuya configuración aún encierra bastantes interrogantes.

SA10b es una compilación extensa (134 fols. originalmente, 65 perdidos, 69 en la actualidad), que se guarda en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, como permite deducir la sigla que le asignó Brian Dutton. Permanece encuadernado junto a otro cancionero (SA10a), aunque ambos son independientes,<sup>4</sup> y por ello, tanto la numeración moderna de los folios de *b*, como la que Dutton asigna por orden a los poemas que recoge, son una continuación de la de *a*. De este modo, la *Comedieta de Ponza*

---

\* 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.

<sup>1</sup> Me limito a recordar trabajos representativos de los investigadores mencionados. En ningún caso se trata de una relación exhaustiva de sus estudios y ediciones críticas, o de las ediciones críticas publicadas de las obras de Santillana y Mena.

<sup>2</sup> Como es habitual en los trabajos sobre cancioneros, me sirvo del sistema de siglas y números ID establecidos por Dutton (1990-1991).

<sup>3</sup> Distingo entre variante y variación en el sentido empleado en Rodado Ruiz (2017, 2019) y Mangas Navarro (2021) y que explica perfectamente Martos (2017, 9-10; 2019, 795-796): “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)

<sup>4</sup> En los últimos años he estudiado distintos aspectos de SA10 en varios trabajos. Cito aquí los relacionados con el cancionero b (2000, 2003, 2014, 2019, 2020).

(ID0053) como primera obra que se copia en nuestro cancionero es SA10b-76 y se localiza en el folio 95r. En el proceso de transmisión textual de esta compilación, no solo hubo pérdida de folios, sino también un gran descuido durante la encuadernación del códice, cuya reordenación ha sido posible gracias a la conservación de la foliación primitiva en números romanos.

En este trabajo me propongo examinar piezas con tradición manuscrita e impresa, o bien solo manuscrita, y analizaré una selección de sus variantes y variaciones que permita no tanto conjeturar sobre posibles fases en la transmisión de esas obras – tarea ecdótica que ya se ha realizado con pulcritud–, sino más bien observar la relación entre los testimonios cotejados y el manuscrito salmantino, estudiar la caracterización de la tradición textual que ha conservado SA10b y comprobar si los resultados de estas calas críticas arrojan luz sobre los objetivos y límites del compilador o compiladores del cancionero.

## 2. Obras de Santillana en SA10b

Como acabo de decir, las obras de Santillana abren el repertorio y estas se extienden hasta el folio 133r, *olim* xxi (SA10b-93) en la primera sección dedicada al Marqués, y desde la composición SA10b-194 (*Infierno*) en el f. 156v, *olim* xciii, hasta SA10b-198 (serranilla *Madrugando en Robedillo*) en el f. 122r, *olim* cv, en la segunda. Esto es así porque las obras de Santillana y Mena están repartidas en dos secciones del manuscrito, indicio que permite sospechar más de una fase de selección y más de un criterio dispositivo en la compilación, lo que comprobaremos en las páginas que siguen. Aproximadamente 29 folios del cancionero recogen obras del Marqués, con una buena muestra de su repertorio pues contienen casi la totalidad de sus obras mayores (la *Comedieta de Ponza*, el *Planto a la muerte de Enrique de Villena*, el *Triumphete de amor*, la *Visión*, el *Doctrinal de privados*, la *Pregunta de nobles*, el *Infierno de enamorados* y el *Sueño*), además de algunas preguntas y respuestas, varios decires y una serranilla. Una de las preguntas (*Gran retórico eloquente*, ID0302, SA10b-92) solo se recoge aquí y en MH1;<sup>5</sup> y la serranilla (*Madrugando en Robedillo* ID1855, SA10b-198), sólo aquí y en el *Cancionero de Palacio* (SA7).

De las 20 piezas copiadas, 7 llegaron a la imprenta, y sólo al *Cancionero general* de Hernando del Castillo, en donde se encuentran la mayor parte de las obras de Santillana que tienen tradición impresa; los *Proverbios* se publicaron “repetidamente en el siglo XVI con el comentario de Pero Díaz de Toledo y el suyo propio; y el *Bías contra Fortuna*, [fue] editado varias veces en pliego suelto.” (Pérez Priego 2014, 163). Esos 7 textos figuran en la primera sección, la que parece atender a un criterio de ordenación por autores ya que, tras Santillana, se copian obras de Garci Sánchez de Badajoz, Antón de Montoro, Juan de Mena y Pedro de Cartagena, como grupos homogéneos sólo interrumpidos de manera puntual por algunas piezas sueltas. Ocurre con la *Regla a los galanes* de Diego de Valera, por ejemplo, que se sitúa entre las obras de Santillana y las de Sánchez de Badajoz, o una pregunta de Jorge Manrique y su respuesta, que figura entre las obras de Mena y Cartagena. El cancionero no contiene más obras de estos poetas, quizá porque el compilador no las consiguió, aunque para Manrique cabe otra hipótesis, como veremos después.

Que las 7 obras que se imprimieron en 11CG se encuentren en la primera sección puede ser algo fortuito –todas se copian en secuencia casi lineal en SA10b: números 77, 78-81, 84, 88, 89, 93, pero no se imprimen en el mismo orden en 11CG–, y lo cierto es que hay otras 7 en ese bloque que no llegaron a la imprenta. Sí podría

<sup>5</sup> Lo mismo ocurre con la *Misa de amor*, de Juan de Dueñas (ID0369, SA10b-207).

resultar más relevante que las 5 copiadas en la segunda sección fueran obras que tampoco circulaban impresas, pero sí de gran fama –como el *Infierno* o el *Sueño*– y el compilador del cancionero no quisiera renunciar a incluirlas. De ser el mismo compilador que el de la primera parte, parece interesarse por estos subgéneros ya que también recoge el *Infierno* y el *Sueño* de Garci Sánchez de Badajoz.

Las obras que se imprimieron en el *Cancionero general* son la *Defunción de don Enrique de Villena*, sendas preguntas de Santillana y Mena con sus respuestas, la *Querrela de amor*, el *Planto por la reina doña Margarida*, el *Doctrinal de privados* y el decir amatorio *Protestación a su amiga*, según el orden del manuscrito. Como ya se ha señalado (por ejemplo, Pérez Priego en varias ocasiones y recientemente en 2014, 163), SA10b y 11CG se sitúan en la misma rama en la transmisión de la obra del Marqués, la rama  $\alpha$ , aunque en distinto rango. De este modo, existen 5 versiones de la *Querrela* con variaciones de entidad, y entre ellas, 11CG y SA10b presentan rasgos comunes: idéntica disposición en las citas de canciones y carencia de la redondilla final, si bien difieren en el número de estrofas y en bastantes lecturas, como veremos.

Las variantes que figuran en los textos impresos en 11CG denotan lecturas que en ocasiones coinciden con algún testimonio de la tradición manuscrita, pero otras veces no; en esos casos, más que atribuir la lectura única a algún eslabón perdido, hay consenso entre los santillanistas en considerar como conjetura individual la intervención de Castillo, un editor concienzudo que coteja las copias que ha reunido y enmienda errores léxicos y métricos. Beltran (2005a, 250) y Pérez Priego (2012, 530-531), entre otros estudiosos del *Cancionero general*, se han pronunciado en este asunto a favor de la cautela a la hora de conceder a 11CG la consideración de “fuente de la mayor confianza”, a partir de “la aparente corrección que suelen ofrecer sus textos” (Beltran 2005a, 250).<sup>6</sup>

En esta ocasión nos detendremos en algunas obras menores del poeta.<sup>7</sup> En la pregunta *Gran retorico eloquente*, transmitida únicamente por nuestro manuscrito y por MH1, observamos variantes significativas (las destaco en cursiva):

SA10b

gran rretorico eloquente  
a quien la rrazon florida  
con rreverencia devida  
se *os* inclina umilmente

MH1

se *nos* inclina umilmente

<sup>6</sup> “En el futuro [...] habremos de ser extremadamente cautos en el momento de proponer sus lecciones como modélicas, y no deberemos presuponer su proximidad al arquetipo cuando no tengamos pruebas fehacientes de ello; o sea cuando no poseamos un análisis metodológicamente aceptable de su transmisión textual. Como la mayor parte de los buenos editores de su tiempo filtraba cuidadosamente sus fuentes, las sometía a una intensa crítica y las enmendaba por fin cuando sus lecciones no le resultaban satisfactorias. [...] Haría falta un expurgo cuidadoso de las ediciones críticas a fin de valorar afinidades textuales con los manuscritos hoy conservados, trazar un cuadro de los ejemplares más próximos y levantar un posible inventario de sus recursos y, a ser posible, de los círculos literarios de donde estos procedían.” (Beltran 2005a, 250). Pérez Priego afirma que “los textos que ofrece 11CG no son buenos, o no son los mejores de la tradición textual [...]. Y eso es así porque las copias de que se sirve no son los originales ni apógrafos ni copias próximas a los originales, sino copias más bien tardías, que Castillo suele enmendar mediante múltiples intervenciones e innovaciones.” (2012, 535); “podemos encontrarnos sin explicación plausible, con lecciones originales y propias, versos enteros únicos entre los testimonios, que modifican apreciablemente el texto, pero que no mejoran su sentido.” (Pérez Priego 2014, 164).

<sup>7</sup> Para un análisis detallado de la transmisión textual de las obras mayores y de otros poemas que se recogen en cancioneros manuscritos apartados de la tradición más autorizada ( $\beta$ ), véase la edición crítica de Pérez Priego (1983, 8-14). Véanse también las notas textuales y el aparato crítico de cada uno de los textos.

5	<i>pues que sois tan traçendente</i> en las artes liberales [...] e veremos quien apunta por sus puntos logicales	<i>trasçendente</i>
11	<i>en rreplicato o rresunta</i> [...]	<i>o rreplicato o rresunta</i>
16	mager aya preguntado a muy grandes theologales	a <i>mis</i> grandes theologales
	Fin <i>pues que sois la luz y guia</i> <i>rrespondedme sin pereza</i> <i>por aquella rregla y via</i> <i>que rrequiere astrologia</i> <i>çiençia pura con alteza</i>	Fin <i>por la metropologia</i> <i>segunt la graçiosa via</i> <i>flor e luz de naturales</i>

En el v. 5 la lección correcta la ofrece el manuscrito salmantino, pues en MH1 el pie quebrado resulta irregular respecto a las demás estrofas; además, la estructura sintáctica y semántica de los versos 5-8 queda así alterada e incompleta, a no ser que se entienda una elipsis ciertamente forzada en el v. 5 ('trascendente sois vos'). Las variantes de los versos 11 y 17 pueden valorarse como equipolentes; sin embargo, la estrofilla final presenta una variación tan contundente que resuelve la *collatio* sin mayor problema y revela la corrección de las lecturas de SA10b.

En la tercera y cuarta obra del cancionero –la pregunta de Santillana a Mena y la respuesta de este (SA10b-78, SA10b-79)–, 11CG introduce variantes de relieve<sup>8</sup> (repárese en el verso sexto de la pregunta); son dos textos que transmiten los mismos cancioneros (a excepción de 4 vv. de la respuesta recogidos también en SA3-2). Transcribo el poema de SA10b para que se pueda apreciar el contexto y a continuación, una selección de esas variantes significativas:<sup>9</sup>

Dezid Juan de Mena e mostradme qual  
pues que pregunto a omre que sabe  
e no vos despliega por que vos alave  
que vuestra elegancia es bien especial  
5 de los sensitiuos aquel anymal  
que despues de harto queda mas hanbriento  
y nunca se halla que fuese contento  
mas siempre guerrea al geno umanal.

SA10b+SA1 pues que pregunto a omre que sabe [...] SA10b+HH1+MH1+MN8 que despues de harto queda mas hanbriento	11CG+HH1+MH1+RC1+MN8+TP1 <sup>10</sup> pues se que pregunto a omne que sabe  que despues de farto esta mas fanbriento (RC1) que de despues de farto queda fanbriento (SA1) que quando mas harto esta mas hambriento (11CG) despues de harto queda mas hanbriento (TP1)
SA10b+ SA1+MH1+RC1+MN8+11CG	HH1

<sup>8</sup> No me detengo en variantes específicas de imprenta, puramente mecánicas, como errores del cajista (letras vueltas o erróneas, por ejemplo).

<sup>9</sup> No ofrezco un recuento completo; sólo selecciono variantes significativas y no distingo algunas variantes gráficas para aligerar la exposición.

<sup>10</sup> Prescindo de YB2 por ser copia de TP1.

y nunca se halla que fuese contento

y no se falla que ffuese contento  
y, *om.* (TP1)

SA10b+MH1+RC1+MN8+11CG  
mas sienpre guerrea al geno umanal

jamás el su vientre y geno umanal (HH1)  
mas sienpre guerrea al seno umanal (MH1)  
mas sienpre guerra al geño umanal (SA1)  
mas sienpre guerrea a la gente humanal (TP1)

En TP1 aparece borrado el nombre *juan* en el primer verso y se ha escrito en alto *el* → *el de mena*.  
En el v. 4, MH1 lee *sufiçiençia* frente al resto de testimonios → *elegancia*

Como se puede apreciar hay divergencia de lecturas en varios versos, pero en este caso SA10b no se aparta en exceso de los testimonios más autorizados, representados aquí por MN8 (esta pregunta no figura en SA8, el cancionero de escritorio del Marqués;<sup>11</sup> TP1 e YB2, subtradición relacionada con esta rama, introducen algunos errores separativos). En el segundo verso, los dos cancioneros salmantinos leen en común –cancioneros hermanados en la transmisión de buena parte de los textos– frente al resto de testimonios que contienen seguramente una versión posterior y ya corregida: no hay hipometría en el adónico doblado pues se respeta la prosodia en segunda y quinta sílaba por hemistiquio, aunque en el grupo mayoritario de cancioneros el cómputo silábico del arte mayor queda corregido (6 + 6) con la introducción de la forma verbal tónica *sé*. Los editores de Santillana suelen tomar como base MN8 para cubrir los poemas que no figuran en SA8 y, por tanto, en este texto se elige esta lectura.

En el verso 6, SA1 omite el adverbio, como si el copista quisiera enmendar su error al haber añadido la preposición *de* ante *despues*; 11CG se alinea con RC1 y ambos sustituyen *queda* por *está*, una adiafóra prescindible a no ser que se quiera evitar el desplazamiento del acento prosódico, licencia necesaria para mantener la secuencia rítmica del arte mayor, que es lo que ocurre en los dos hemistiquios de este verso en el primer grupo de cancioneros (SA10b+HH1+MH1+MN8), y sólo en el primer hemistiquio en RC1. 11CG enmienda también el primer hemistiquio y lee en solitario *que quando mas harto*, enmienda que evita desplazamientos acentuales sin que se altere apenas el sentido, y construida, quizá, sobre la base de la variante verbal de RC1.

En el último verso, SA10b transmite la lectura correcta con MH1, RC1, MN8 y 11CG. Los demás manuscritos introducen errores; el más innovador es HH1 con una variación significativa que se inicia en el verso anterior: *y no se falla que ffuese contento / jamás el su vientre y geno umanal*. Es posible que el copista acuse un fallo de memoria en el dictado interior y asocie lo que escribe en el primer hemistiquio con el sentido de los versos anteriores (pues un hambriento sin hartura jamás contenta su vientre), pero el verso resultante no hace sentido.

SA1, MH1 y TP1 yerran en la lectura de *geno*, tal vez porque el copista no entiende el latinismo (*genus*: linaje, género). En SA1 los errores parecen involuntarios: omisión de vocal que convierte el verbo en sustantivo (*guerra* por *guerrea*) y tilde ociosa sobre la *n* (*geño* por *geno*). MH1 y TP1, en cambio, contienen variantes de interés: MH1 introduce una *lectio difficilior* en *seno*, que cabe interpretar como ‘pecho o corazón humano’ (en donde se instala ‘la codicia’, que es justamente la respuesta a la

<sup>11</sup> Recuérdese que SA8 y MN8 descienden, con toda probabilidad, de un cancionero de escritorio dispuesto y ordenado por el Marqués en los últimos años de su vida, a petición de su sobrino Gómez Manrique, y en el que don Íñigo recogió sus obras revisadas y enmendadas con sustanciales variantes y variaciones de autor; MN8 procedería de una copia interpuesta que incluye poemas posteriores. Véase Pérez Priego (1983, 46).

pregunta-acertijo de Santillana); TP1 se decanta por la *lectio facilior* y sustituye *geno* por *gente* en expresión redundante.

Parece claro que el texto de SA10b puede ser una primera versión de la pregunta, que el Marqués retocó muy levemente a juzgar por las copias posteriores; pero resulta de gran interés partir de la versión primitiva para comprobar que algunas variantes se justifican por la búsqueda de una mejoría rítmica o prosódica.

Algo similar ocurre con la respuesta de Santillana a una pregunta de Juan de Mena, que se copia tras ese primer intercambio entre ambos. Este texto (ID0330 R 0329, SA10b-81) es otro de los que seleccionó Castillo para su compilación y es transmitido, además, por otros cancioneros manuscritos. Entre los mencionados antes, lo recogen MH1 y SA1, ambos relacionados con SA10b en el *stemma* de transmisión de la obra del Marqués. El texto de SA10b presenta errores de distinta índole, aunque no son abundantes ni de mucha entidad; por ejemplo, en el v. 2, el vocativo que usa el Marqués dirigiéndose a su colega queda deturpado aquí (y en LB2) frente a los demás testimonios:

poeta de manera lo por vos propuesto → poeta de mena lo por vos propuesto

En el v. 4 encontramos otra hipermetría bastante frecuente en algunos cancioneros (*e non a mi por cierto nin puede caber*) en donde la pronunciación de la nasal final en *non* impediría la sinalefa. En cambio, en el verso 19 la mayoría de los testimonios presentan errores, mientras SA10b lee con MN8 correctamente:

agora se fable que no es por criva SA10b, MN8  
 agora se fable que non es por scrivaSA1  
 agora se fable ca non es por criva MH1  
 agora yo fable car non es por crina LB2  
 agora yo falle ca non es por crina ME1

Sin embargo, en el v. 13, SA10b presenta una variante enfrentada a los restantes testimonios; como en otros casos, se moderniza el latinismo (*verus*) en aras de la claridad:

y sy mi pluma lo vero ella esplana SA10b  
 si la mi pluma la verdad esplana LB2, ME1, MH1, 11CG  
 e si la mi pluma la verdad esplana SA1, MN8

Cabe pensar de nuevo en una primera versión de la respuesta del Marqués, como ocurre con el texto anterior.

Otro poema interesante para lo que nos ocupa es la *Querella de amor*, un decir narrativo construido como poema de citas. Se trata de un texto de transmisión compleja pues se conservan cinco versiones que difieren en el número de estrofas, en las canciones citadas y en el orden de las menciones (una de las piezas citadas solo se ha conservado en este poema de Santillana).<sup>12</sup> Me interesa destacar cómo en este texto, SA10b se enfrenta a la tradición representada por SA8 y MH1, con variaciones importantes. Veamos un ejemplo para confirmarlo (marco en cursiva las variantes de los otros testimonios frente a SA8):

<sup>12</sup> Son problemas frecuentes en los poemas de citas. Véase al respecto el completo estudio de Tomassetti (2017). Pérez Priego ofrece explicación pormenorizada sobre las tres ramas de la transmisión textual de la *Querella* (1983, 147-148).

SA10b

[...]

su cantar ya non sonava  
*como* dante ni se oya  
 manifiesto se veyá  
 que la muerte lo *açercava*  
 ny jamas *nunca* çesava  
 ny çeso con gran quebranto  
*aqueste* dolorido canto  
*que en este modo cantava*

5

cançion fin

“pues que plazer non poso aver  
*a my conven querer de grado*  
 sera morir mas non ver  
 perder mi bien cuytado.”

MH1

su cantar ya non sonava  
*como ante* ni se oya  
 manifiesto se veyá  
 que la muerte lo *aquexava*  
 pero jamas non çesava  
 nin çeso con grant quebranto  
 este dolorido canto  
 a la sazón *quespirava*

“*pues plazer non puedo aver*  
*a meu querer*  
*de grado mas val morrer*  
*e non perder*  
*meu ben cuytado.*”

SA8

su cantar ya non sonava  
*segund* ante nin se oya  
 mas manifiesto se via  
 que la muerte lo *aquexava*  
 pero jamas *non* cessava  
 ni cesso con grand quebranto  
*este* dolorido canto  
*a la sazón quespirava*

Fin

“Pois plazer non poso aver  
*a meu querer de grado*  
 seray morrer e mas non ver  
 meu ben perder cuytado.”

11CG

su cantar ya no sonava  
*como dante* ni se oya  
 mas manifiesto *sentia*  
 que la muerte lo *aquexava*  
*Que* jamas *el* no cessava  
 ni cesso con gran quebranto  
*de dezir aqueste canto*  
 a la sazón *quespirava*

Fin

“*Pues plazer no puedo aver*  
 a mi querer de grado  
*morire oir yr aver*  
*todo mi bien desseado.*”

A la vista de las variaciones que presentan los manuscritos y el impreso respecto a SA8 hasta el punto de que cabe hablar de versiones diferentes, se observa la singularidad de las lecciones transmitidas por SA10b, especialmente en la forma verbal del cuarto verso (*açercava* / *aquexava*) y en el último verso de la estrofa (*que en este modo cantava* / *a la sazón quespirava*). Las del cuarto verso son lecturas equipolentes: en SA10b cabe entender que ‘la muerte atraía al enamorado hacia ella’, a manera de abducción ya inevitable, o quizá también, que ‘la muerte ponía cerco al enamorado’, si interpretamos que el copista erró y escribió *açercava* en lugar de *çercava*. En los demás testimonios cotejados se expresa que ‘la muerte aquejaba al enamorado’; así pues, entre la idea de ‘estar abducido o cercado por la muerte’ o bien ‘aquejado de muerte’, SA8 prefiere la segunda imagen, aunque a mi juicio tiene más fuerza expresiva la primera. En este *locus*, la enmienda no mejora el texto.<sup>13</sup> En el último verso, en cambio, sí lo hace y con creces: se sustituye la figura etimológica de la versión de SA10b (*canto* / *cantava*) y se enfatiza la idea de la muerte del joven en la alusión (con zeugma) a la canción: ambos, cantor y canción, expiran a un tiempo.

MH1 solo presenta una variante en el segundo verso de la estrofa, que coincide en este caso con SA10b y 11CG. Por tanto, cabe pensar, como mínimo, en una versión

<sup>13</sup> Una variante de un testimonio posterior no siempre comporta una mejoría en el verso, por más que pueda tratarse de variante de autor. En los textos de Santillana, Pérez Priego lo confirma: “estas variantes de autor que ofrece la obra santillanesca responden a motivaciones muy diversas y no implican necesariamente una mayor perfección de la versión última y corregida.” (1983, 9).

intermedia entre la recogida en SA10b y la que transmite SA8 –presumiblemente revisada por el Marqués– versión representada en este cotejo parcial por MH1 y cuyas lecturas llegan también en parte a 11CG, pues los tres presentan la misma variante en el segundo verso (*como ante [dante] / segund ante*). Otras variantes del poema confirman la lejanía de SA10b (SA10b v. 3 *luz / lumbre* SA8, MH1, 11CG; v. 14 *Recorde / Desperte*; v. 28 *pena / cuyta*; etc).

En el fragmento de la canción que sigue a la estrofa, texto anónimo solo conocido a través de esta mención en el poema de Santillana, las variaciones son mucho más evidentes y comienzan con el estado de lengua, pues los testimonios difieren en el mayor o menor hibridismo gallego-castellano. La versión no deturpada y presumiblemente original es la de SA8; el copista de SA10b castellaniza el texto e introduce errores en el segundo verso que entorpecen el sentido. Lo mismo ocurre con MH1, que además dispone parte del texto en versos de pie quebrado; y finalmente el impreso castellaniza por completo y no consigue resolver los errores del cuarto verso, a pesar de la variación que incorpora en el último.

Una pieza crucial para nuestro objetivo es el decir *Gentil dama tal parece*, que se copia dos veces en SA10b. La primera vez no presenta *finida* y se completa con una canción como *desfecha*, que también transmiten HH1, TP1 e YB2 (pero no los demás cancioneros que recogen el decir, SA8, SA1, ML3, MN8); sin embargo, cuando se copia en la segunda sección del cancionero, ya no figura la canción sino solo su estribillo, que es incorporado como *finida* del decir. Esta última versión, sin embargo, no es la que recoge SA8, que se interrumpe en el verso 52 (por pérdida de folios), ni MN8, que completa la composición y añade una *finida* enteramente distinta (Pérez Priego 1983, 121 n. 56); pertenece también a la tradición  $\alpha$ , pero procede, sin duda, de un modelo alejado del que llega a los primeros folios de SA10b, como se puede apreciar en los siguientes versos:

SA10b-85

gentil dama tal parece [...]  
de toda beldad floresçe [...]  
cal centro clareçia [...]  
e su rrobadera elada [...]  
lloren las nobles presonas [...]  
estremos con los collados [...]  
con el metal lo perdieron [...]

SA10b-196+SA1+SA8+MN8

gentil dueña tal parece  
de toda beldad caresçe  
el centro esclareçeria  
e su robadora elada  
lloren las nobles matronas  
estremezcan los collados  
con el metelo perdieron  
(temello SA1)

(los copistas de SA10b-85 y SA1 no entienden la referencia al político y militar romano Lucio Cecilio Metelo)

Como se puede observar en los versos seleccionados, SA10b-85 presenta variantes adiaforas (*dama / dueña // presonas/matronas*) y bastantes errores, en muchos casos atribuibles a despistes del copista, fallos de memoria o deficiencia cultural (*con el metal lo perdieron*); pero por otro lado, la aparente vinculación entre la segunda versión y los demás testimonios cotejados no debe llevar a olvidar las diferencias en la *finida* y en el número y secuencia de estrofas;<sup>14</sup> además de esto, la colación de testimonios

<sup>14</sup> Hay una estrofa más en HH1, TP1 y en las dos versiones de SA10b (HH1 pierde dos intermedias).



muestra que existen errores separativos, así como variantes adiaforas que impiden vincular SA10b-196 con la versión canónica de SA8-MN8, como ya he dicho:

SA10b-85 finca toda despojada [...]	SA10b-196 finco toda despojada	SA8-14 finca sola e despoblada
finca toda despoblada (HH1)		
SA10b-85+SA8-14 lloren la vuestra partida [...] de aquella que tanto amo (MN8; SA8 <i>om.</i> )	SA10b-196 lloran la vuestra partida de aquella que mas amo	
SA10b-196 Finida Coraçon a dios te do ca donde mora pescano ( <i>sic</i> )[ SA10b-85-1: pesar] no puede mucho tardar pues que su contrario so	SA1+MN8-12 Finida (ffyn SA1) De si mesmo enamorado Narciso quando murio por çierto non acabo por amores mas penado	

De lo visto se deduce que el texto que se añadió en el folio 161<sup>v</sup> copia un modelo distinto al que transmitió la obra recogida en la primera sección, si bien no puede vincularse a la tradición  $\beta$  en la obra de Santillana, constituida por los cancioneros SA8, MN8 y ML3, que son los que ofrecen versiones corregidas y definitivas. Representa, más bien, un estadio intermedio relacionado con la versión más antigua (la de SA10b-85), en la medida en que mantiene la secuencia de estrofas de esta e incorpora un fragmento de la *desfecha* que le sigue, como *finida*. HH1 copia un modelo trunco, pues faltan dos estrofas, pero presenta la copla final en común con las dos versiones de SA10b, TP1 e YB2, y añade el estribillo como *finida* (TP1-YB2 recogen la *desfecha* completa).

Así pues, tanto las 14 obras de la primera sección de Santillana como las 5 añadidas en la segunda proceden de la rama  $\alpha$ , que como afirma Pérez Priego (1999, 87):

[...] ofrece textos más primitivos sin corrección o enmienda. Esta tradición está integrada por numerosos cancioneros, que solo en algunos casos podemos agrupar en subtradiciones. El más importante es el SA1, cancionero que prácticamente no contiene más que obras de Santillana, en una versión primera y con numerosas lecciones singulares que lo oponen a los demás testimonios de la tradición. A esta rama pertenecen asimismo los cancioneros SA7, que presenta textos muy juveniles de don Íñigo, muchos de los cuales dejaría olvidados el autor; SA10, que en gran medida recoge los mismos textos que SA1, aunque con lecciones distintas; y MH1 y HH1, claramente independientes entre sí. [...] 11CG y 13\*FC [...] ofrecen versiones tardías y ya impresas.

Nuestro cotejo ha atendido principalmente a los manuscritos emparentados con SA10b, los que De Nigris & Sorvillo (1978, 116) relacionaron en su sub-*stemma* para la *Comedieta de Ponza* (adapto las siglas a la nomenclatura de Dutton 1990-1991) como derivaciones de un antígrafo común ( $\gamma$ ): MH1, HH1, SA1. Kerkhof (1976, 103-117) y De Nigris & Sorvillo (1978, 114-116) señalaron la existencia de errores conjuntivos entre SA1 y SA10b para el texto de la *Comedieta*. En los poemas menores, De Nigris (1988, 88-92) comprobó que ambos repertorios proceden de un modelo común, pues presentan errores conjuntivos, pero también separativos que impiden deducir que uno proceda del otro o viceversa. Es lo que hemos confirmado también en nuestra colación

selectiva. Precisamente en el decir que acabamos de analizar, SA1 se aparta del modelo que copia SA10b y se acerca a la versión de la tradición  $\beta$ .

En todo caso, lo que cabe deducir del análisis del texto repetido en SA10b –por el hecho de estar repetido y en tanto que representa una fase intermedia en el proceso de transmisión– es que los textos de Santillana añadidos en esos folios pertenecen a una segunda fase en la compilación del cancionero. Un indicio más que confirma esta hipótesis es que la mayor parte de las enmiendas que un lector-corrector realizó en el manuscrito se hallan, precisamente, en estas obras añadidas, y son fruto del cotejo que realizó con uno de los manuscritos que transmitieron la obra del Marqués (Rodado Ruiz 2020, 72).

### 3. Obras de Juan de Mena en SA10b

Vinculadas a una pregunta del Marqués aparecen las dos primeras obras de Juan de Mena copiadas en SA10b; son las piezas cuarta y quinta, concretamente, la respuesta a la pregunta de Santillana que examinamos al principio y una nueva pregunta de Mena para el Marqués. Lo significativo para la tradición textual de Santillana es que este doble intercambio no se recoge en SA8, pero sí en MN8 y también en SA1 (vinculado como se ha visto a SA10b), además de en TP1, YB2 y 11CG. Para la tradición textual de Mena es poco relevante la respuesta a don Íñigo; desde un punto de vista ecdótico, interesa más la pregunta que le envía y la respuesta correspondiente (SA10b-80, SA10b-81), que se recogen también en LB2 y ME1, cancioneros importantes en la transmisión de las obras menores de Mena y entre los que existe parentesco, ya demostrado por Vårvaro (1964, 76-89) y De Nigris (1988, 79-81).

SA10b recoge 13 obras de Juan de Mena, 10 en la primera sección (a continuación de las de Montoro, ff. 143r-147v, *olim* lxxvii<sup>r</sup>-lxxxv<sup>v</sup>) y 3 en la segunda (ff. 128r-129r, *olim* cxi<sup>r</sup>-cxii<sup>r</sup>, y 116r-117r, *olim* cxxxiii<sup>r</sup>-cxxxiv<sup>r</sup>), casi al final del cancionero. De ellas, 11 llegaron a imprimirse, algunas en el *Cancionero general*, otras en impresos de principios del siglo XVI (10CD, 12MO, 17MO) y las controvertidas coplas de *La flaca barquilla* en el *Cancionero de Llavià* (86\*RL); de hecho, en nuestro manuscrito solo figuran dos estrofas porque fueron arrancados varios folios.

Entre las seleccionadas por el compilador, se encuentran poemas de amplia tradición como *Ya non sufre mi cuidado*, *O quien visto nos ubiese*, *Santa paz*, *santo misterio*, *Oya tu merçed y crea* o *Guay daquel ombre que mira*. No es sorprendente que muchas de las elegidas para este cancionero llegaran a ser impresas; de hecho, Mena tuvo más éxito en la imprenta que Santillana (Pérez Priego 2012, 528-529), tal vez porque el tono de sus obras menores era más del gusto de Hernando del Castillo y de los impresores del *Laberinto de Fortuna* y de pliegos sueltos de cancionero a principios del XVI. En cambio, casi el cincuenta por ciento de las obras de Santillana impresas en 11CG desapareció en la edición de 1514 (Pérez Priego 2012, 528).

De Nigris (1988, 79-96) examinó y colacionó algunas obras de SA10b con otros testimonios emparentados: concretamente, *Guay de aquel ombre que mira* y *Ya non sufre mi cuidado*, para establecer el alcance de la vinculación entre LB2 y ME1; y también *Santa paz*, *santo misterio* y *Cuidar me faze cuidado*, para establecer la relación entre SA10b, SA1 y el impreso de Sevilla de 1517, que reimprime en parte otro anterior de 1512<sup>15</sup> y contiene la edición del *Laberinto de Fortuna* y algunas obras menores. De su análisis concluye que LB2 y ME1 derivan de un antígrafo común, y ocurre lo mismo con la pareja SA10b y el impreso de 1517 para las piezas examinadas en cada sección.

<sup>15</sup> De Nigris (1988, 79-96) no pudo consultar la edición de 1512 (Sevilla, Cromberger).

De los textos transmitidos por SA10b, me detendré en el poema SA10b-80<sup>16</sup> y observaremos las relaciones con SA1, LB2, ME1 y 11CG; a continuación, en la serie SA10b-136-137 examinaremos la relación con 12MO, y, adicionalmente, con 11CG en 138-139. Veamos la pregunta de Mena a Santillana (SA10b-80):

SA10b+SA1+LB2	ME1	11CG
6 fazedes un gesto equal y seguro (Vacilaciones vocálicas: SA1, LB2, e; SA1, ygual)	fazeis u.g.y. e seguro	f.u.g. alegre y seguro
SA10b+SA1+LB2+11CG	ME1	
22 dotar de virtudes e congloriar	dotar de virtudes e de mucho gloriar	
SA10b+SA1	LB2+ME1	11CG
3 si es esso bueno que es mas onesto	s.e.e.b. lo ques m. honesto	s.e.e.b.l.q.e.muy honesto
4 bien se yo luego quen vos podes ser s. (SA1, b.s.y.l. quien v. podeys s)	b.s.y.l. quen v. pueden ser	b.s.y.l. quien vos podeys
12 antes lo funde lo suelda y lo sana l.s.	a.l.funda lo salda e l.s.  (ME1, solda)	ante l. funda lo suelda y  .
SA10b+SA1		LB2+ME1+11CG
24 en vyda y virtudes y en toda prudencia (SA1, e.v.e v. e toda p.)	←(variantes y/e)→	en vida y en toda virtud e prudencia
30 los medios rientes los otros llorosos		los unos rientes e los otros llorosos (ME1, 11CG <i>om.</i> e)

En los ejemplos que he mostrado, SA10b lee con SA1 en muchos versos, aunque también presentan lecturas divergentes; así, en el v. 14, *en su noble fruto* (SA10b) frente a *en su dulce fruto* (SA1, LB2, ME1, 11CG), además de variantes de menor entidad, como conjunciones, preposiciones o vacilaciones vocálicas. Lo mismo ocurre entre LB2 y ME1 pues, aunque existen errores conjuntivos como los de los vv. 3-4, también encontramos errores separativos en los vv. 6, 12 o 22. Las lecciones del *Cancionero general* quedan enfrentadas a los demás testimonios en algunos casos significativos, como ocurre en los vv. 3 y 6. En el v. 6, la variante adiafóra *alegre* (frente a *equal*) infunde sospechas de enmienda sobrevenida al tratarse de una *lectio facillior* (*soys el que a todo pesar e plazer / fazedes un gesto equal y seguro*).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Prescindo de SA10b-133 (*Ya non sufre mi cuidado*) y SA10b-216 (*Guay de aquel ombre que mira*), transmitidos también por LB2 y ME1, ya colacionados y explicados por De Nigris (1988, 79-96).

<sup>17</sup> Ya señalada por Beltrán, que apuntó el posible origen de la conjetura de Castillo (2005<sup>a</sup>, 250): “Esta vez, el *Cancionero general* pertenece a la misma rama de la tradición que el manuscrito 80 de la Biblioteca Pública de Toledo (TO) que ofrece la variante *un gesto semblante seguro* y éste debe ser el punto de partida de la conjetura ‘*un gesto alegre y seguro*’ que nos da Hernando del Castillo; es cierto que devuelve coherencia lingüística al poema, y que podría ser aceptado como una variante viable. Sin embargo, falta en esta redacción la intensa impronta senequista que le presta la lectura ‘*gesto igual y seguro*’ a esta caracterización del Marqués, tan cara a la cultura humanística de la corte de Juan II, y aún

El muestreo de variantes y errores en este texto confirma, en efecto, las conclusiones de De Nigris (1988:79-96): se deduce una relación estrecha entre SA10b y SA1 también en las obras de Mena, al tiempo que se aprecia una vinculación entre LB2 y ME1, si bien algunos errores separativos justifican la dependencia de estos cancioneros de un antígrafo común, ya apuntada por De Nigris y Beltran (2005b: 56-57).<sup>18</sup> Parece que estas piezas de Mena en SA10b pueden proceder del mismo modelo que transmitió las obras de Santillana, un modelo vinculado a SA1.

La sección dedicada específicamente a Mena se inicia con otra respuesta a una pregunta de Antón de Montoro (SA10b-130) a la que le sigue el decir *Ya no sufre mi cuidado* (SA10b-133). Tras el decir figura la serie que se inicia en el número 134 hasta el 139 y contiene sendas canciones de Juan de Mena y el rey Juan II, seguidas de un intercambio de coplas entre ellos; a continuación, la canción *Oyga tu merced y crea* y el decir *Cuidar me faze cuidado*. Este grupo de textos figura en el mismo orden como cierre del impreso 12MO, que contiene el *Laberinto de Fortuna* más otras coplas y canciones de Mena. Esta serie de piezas comunes revela un posible parentesco entre los dos cancioneros que queda confirmado tras el cotejo textual, pues son escasas las lecturas divergentes, aunque también las hay; en los ejemplos siguientes muestro algunas lecturas comunes de ambos cancioneros frente a RC1, que también recoge las coplas de Mena (pero no la respuesta del rey, que sólo figura en SA10b y 12MO), así como algunos casos de errores en el manuscrito y en el impreso:

SA10b-136+12MO	RC1
9 Esta paz bendita santa	Esta paz divina sancta
11 a los contrarios espanta	los enemigos espanta
SA10b-137	12MO
10 se que dieron a mesura	se diran a mesura [error en 12MO]
24 apiado la ynoçencia	apiado la ignorancia [error en 12MO]
25 del culpante del yñorado	del culpante del ygnaro [error en SA10b]

Tanto en estas dos obras como en las canciones que les preceden, SA10b presenta textos bastante limpios de errores. La novedad que introduce 12MO respecto a SA10b es la *mise en page* conjunta y entrelazada de ambos textos; es decir, los poemas no se imprimen uno a continuación del otro como en SA10b, sino que a cada copla de Mena le sigue la correspondiente de la respuesta del rey, de tal manera que se van intercalando las estrofas a manera de diálogo. Cada copla está precedida por una rúbrica interestrófica que presenta al interlocutor (*Mena* o *El rey*, según corresponda). El resultado es un texto más dinámico en el que se muestra a golpe de vista no solo la coherencia métrica en el respeto del rey a las consonancias que emplea Mena, sino también la coherencia semántica entre las coplas de envío y de respuesta.

Esta disposición podría provenir del modelo que utiliza 12MO para los poemas menores que recoge, pero me inclino a pensar que puede ser innovación del preparador del original para la imprenta o del mismo impresor, Jacobo Cromberger. En todo caso, la novedad en la disposición junto a la existencia de errores separativos impide deducir que el manuscrito proceda del impreso o viceversa.

---

cuando no dispusiéramos de un *stemma codicum* que asegure su carácter espurio deberíamos rechazarla como una banalización.”

<sup>18</sup> Beltran propuso la hipótesis de dos posibles arquetipos consecutivos navarroaragoneses relacionables con la compilación de LB2 y ME1 (2005b, 56-57).

El examen de la canción *Oyga tu merced y crea* confirma lo dicho. Se trata de una de las obras más copiadas y conocidas del poeta; SA10b presenta un error de bulto, pues el copista se confunde y traslada la segunda estrofa a la siguiente composición (*Cuidar me faze cuidado*). 11CG solo recoge el estribillo y la segunda estrofa precediendo a la glosa religiosa que compuso Tapia, y le atribuye erróneamente la canción.

Finalmente, *Cuidar me faze cuidado* no desdice lo ya analizado en SA10b-136/137; sí son muy perceptibles las numerosas variantes de 11CG, verdaderas variaciones en muchos versos que contienen modernizaciones o correcciones de hipometrías o hiperimetrías. En las coplas finales y en la *finida* o cabo, 11CG se hermana con ME1 frente a SA10b y 12MO.<sup>19</sup>

Además de los poemas examinados, SA10b transmite tres piezas únicas: la respuesta a una obra de Montoro, ya mencionada, las coplas que dirige al conde de Niebla y una pregunta que compone a Pedro de Mendoza, señor de Almazán. Los textos no presentan errores reseñables, más allá de algún despiste del copista. Lo interesante en estas piezas, que no se recuperan en otras colecciones manuscritas o impresas, es que, muy probablemente, representen obras juveniles que quedaron descartadas en otras compilaciones. Muchas obras de SA10b responden a ese perfil, pues este cancionero ha conservado 69 obras únicas, lo que le convierte en un rico repositorio de textos salvados del olvido.

Los folios perdidos de SA10b no afectan a las obras de Santillana, pero sí a una atribuida a Mena (*La flaca barquilla*). Presumiblemente fueron arrancadas las hojas que contenían esta obra y quizás otras de Mena, o más probablemente de Jorge Manrique, que es el autor que figura en el folio que sigue, únicamente con su pregunta *Entre bien y mal doblado* y la respuesta de Gonzalo de Córdoba. De no figurar otras piezas en los folios arrancados, sería difícil explicar por qué el compilador sólo recogió una obra de Jorge Manrique, si lo comparamos con lo que seleccionó de otros contemporáneos menos célebres que él.<sup>20</sup>

#### 4. Conclusiones

El estudio de la estructura junto al análisis textual de varias secciones de obras recogidas en SA10b permite conjeturar que el cancionero fue compuesto, al menos, en dos fases (Rodado Ruiz 2020:75-78).<sup>21</sup> La primera queda patente en la ordenación por autores en donde se observa un criterio selectivo; esa organización, junto a la cuidada disposición de preguntas y respuestas con piezas que sólo se encuentran en este cancionero, revela un celo profesional. Si el criterio del primer compilador (o el criterio inicial si se contempla la hipótesis de un solo antólogo) no fue acumulativo sin más, la parte final del cancionero, especialmente tras la sección de Cartagena, parece responder a un añadido posterior de materiales diversos en los que, con todo, se intenta aplicar también un cierto orden.<sup>22</sup>

SA10b es un cancionero tardío en el que confluyen tradiciones diversas y complejas. Fue compilado con la intención de recoger obras de autores antiguos y modernos: una selección escogida que se copia conforme al gusto del compilador y no

<sup>19</sup> Pérez Priego demostró que la fuente principal de 11CG para los poemas de Mena es “una copia reciente de la tradición de ME1. [...] Tales poemas andaban dispersos por los distintos cancioneros manuscritos del XV y 11CG hizo de catalizador.” (2012, 535).

<sup>20</sup> Es lo que ocurre también, presumiblemente, con las obras de su tío, Gómez Manrique.

<sup>21</sup> Hasta el momento he analizado en este cancionero obras de Montoro, Rodríguez del Padrón, Agraz, Jorge Manrique, Encina y Sánchez de Badajoz (Rodado Ruiz 2014, 2017).

<sup>22</sup> Véase la tabla secuencial de obras y autores en Rodado Ruiz (2020, 89-101). Se amplían estos aspectos en un trabajo de próxima aparición (Rodado Ruiz, en prensa).

según el orden cronológico. Por eso Sánchez de Badajoz se adelanta a Gómez Manrique, Montoro o Mena. Además, las tradiciones textuales que llegan a SA10b varían de unos autores a otros. Las obras de Santillana se relacionan con la tradición  $\alpha$ , como hemos visto, textos alejados de la versión canónica de su cancionero de escritorio. El cancionero salmantino recoge más de una versión en una de las piezas, y el estado de sus textos contribuye a esclarecer las razones que explican algunas variantes. Las obras de Mena, sin embargo, parecen reflejar tradiciones dispares: por una parte, la cercanía de SA10b a SA1 en los intercambios poéticos con Santillana –sección probablemente derivada de un antígrafo común–, o su proximidad a la tradición que llega a la imprenta –especialmente, 12MO y los impresos que reeditan las obras de Mena en el XVI– para el grupo común de textos; en otros casos aislados –*Guay de aquel ombre que mira*–, la vinculación con la tradición representada por LB2 y ME1 (De Nigris 1988, 96), este último, muy relacionado con 11CG en la transmisión de las obras del poeta cordobés. El *Cancionero general*, finalmente, presenta errores coincidentes con SA10b en algunas piezas de Mena, aunque lo común es encontrar lecturas innovadoras (también en las obras de Santillana), que permiten observar el mayor o menor acierto de Hernando del Castillo como editor.

En todo caso, hago más las palabras que Dutton escribió sobre Castillo y el desarrollo del *Cancionero general* (1984, 95): “Es evidente que Castillo tuvo que compilar su cancionero a base de copias y otras colecciones. Parece muy improbable que podamos identificar las fuentes directas del *Cancionero general*, pero un análisis textual de cada poema podría indicar por lo menos las fuentes que siguió.” En efecto, sólo el paciente análisis textual de cada pieza antologada en un cancionero puede arrojar luz sobre las tradiciones que confluyen en él.

Hemos examinado algunas de esas tradiciones a través de variantes y variaciones que nos permiten observar el estado de los textos que leyeron los receptores de SA10b a principios del siglo XVI; versiones alejadas de los testimonios canónicos de Santillana y no homogéneas para Mena, que seguirían circulando en los ambientes literarios en los que se compiló y copió SA10b, cuando estaba a punto de ver la luz, si es que no lo había hecho ya, la edición de algunas de esas obras en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo y en algunos otros impresos.

**Obras citadas**

- Amador de los Ríos, José. *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1852.
- Beltran, Vicenç. “Ordenado y corregido por la mejor manera y diligencia. Hernando del Castillo, editor.” En P. Botta, A. Garribba & E. Vaccaro eds. *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*. Roma: Mucchi Editore, 2005a. 241-256.
- . “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos.” En M. Moreno & D. Severin eds. *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005b. 9-58 (PMHRS, 43).
- De Nigris, Carla ed. Juan de Mena. *Poesie minori*. Napoli: Liguori Editore, 1988.
- . ed. Juan de Mena. *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1994.
- . & Emilia Sorvillo. “Note sulla tradizione manoscritta della *Comedieta de Ponça*”. *Medioevo Romano*, 5 (1978): 100-128.
- Dutton, Brian. “El desarrollo del *Cancionero general* de 1511.” En E. Rodríguez Cepeda ed. *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA*. Madrid: José Porrúa, 1984. I, 81-96.
- . *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Biblioteca Española del siglo XV, 1990-1991.
- Gómez Moreno, Ángel & Teresa Jiménez Calvente eds. Juan de Mena. *Obra completa*. Madrid: Turner, 1994 (Biblioteca Castro, 36).
- . & Maximilian P. A. M. Kerkhof eds. Marqués de Santillana. *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Kerkhof, Maximilian P. A. M. ed. Marqués de Santillana. *Comedieta de Ponza*. Groningen: Universidad de Groningen, 1976.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- 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. 186-200 [<https://doi.org/10.7203/MCLM.8.20960>]
- Martos, Josep Lluís. “Decisiones ecdóticas ante la reescritura de la poesía.” En J. Ll. Martos ed. *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alacant: Universitat d’Alacant, 2017. 9-11.
- . “La reescritura del *maldit* de Joan Roís de Corella.” *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 135, 3 (2019): 794-817.
- Pérez Priego, Miguel Ángel ed. Juan de Mena. *Obra lírica*. Madrid: Alhambra, 1979.
- . ed. Marqués de Santillana. *Poesías completas*. Madrid: Alhambra, 1983.
- . ed. Marqués de Santillana. *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . “Los versos de Santillana y Mena en el *Cancionero general*.” En M. Haro Cortés, R. Beltrán, J. L. Canet & H. H. Gassó eds. *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511)*. València: Publicaciones de la Universitat de València, 2012. 2 vols. II, 527-537.
- . “Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana.” En J. Ll. Martos ed. *La poesía en la imprenta antigua*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014. pp. 158-169.
- Rodado Ruiz, Ana M. “Notas para la edición de SA10.” En M. Freixas & S. Iriso 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, 2000. 2 vols., II, 1547-1557.

- . "Nuevas notas para la edición de SA10." En J. L. Serrano Reyes ed. *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*. Baena: M. I. Ayuntamiento de Baena, 2003. 481-493.
- . "Del manuscrito al impreso: variantes de imprenta entre SA10b y el *Cancionero general*." *Bulletin of Hispanic Studies* 91, 8 (2014): 815-827.
- . "Variantes, variaciones e imprenta: SA10a y 11CG." *Revista de Literatura Medieval* XXIX (2017): 197-223.
- . "La transmisión textual de la poesía de Garci Sánchez de Badajoz: LB1, MN14 y SA10b". En J. Ll. Martos & N. Mangas eds., *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2019. 19-52.
- . "Un códice facticio de cancioneros manuscritos del siglo XVI." *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, 7 (2020): 59-101. [<http://ojs.uv.es/index.php/MCLM>]
- Rohland de Langbehn, Regula ed. Marqués de Santillana. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Tomassetti, Isabella. «*Cantaré según veredes*». *Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*. Madrid/Frankfurt am Mein: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Varvaro, Alberto. *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Napoli: Liguori, 1964.