

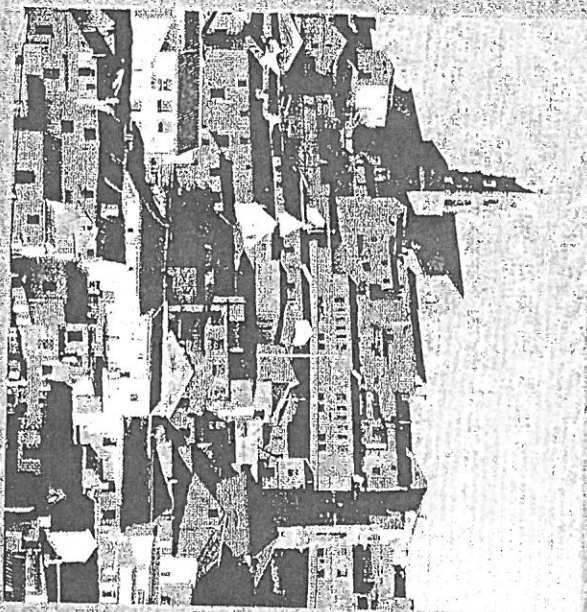
# Cancioneros en Baena

## I

AGENCIÓN DE GREGORIO LIBERACIONI

*Cancionero de Baena*

*El Almirante Miguel de Luna*



Edición de

Beatriz Fernández Rodríguez

DEL ALMIRANTE MIGUEL DE LUNA, 2005

*La lengua del Cancionero Musical de la Colombina*

Lola Pons Rodríguez  
*Universidad de Sevilla*

*Para Emilio.*

**El Manuscrito 7-1-28 de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla**

El manuscrito 7-1-28 en que se basa este trabajo forma parte de los fondos de la Biblioteca Colombina de Sevilla, en la que, fundamentalmente, se guardan los volúmenes atesorados por don Hernando Colón (1488-1539), hijo natural del almirante Cristóbal Colón. La bibliofilia de don Hernando<sup>1</sup> lo llevó a reunir casi quince mil volúmenes en su biblioteca privada, cifra elevadísima que incluía manuscritos, impresos y mapas, de temática y procedencia varias. Un tercio de esos fondos sigue hoy en Sevilla, custodiado en la Biblioteca Capitular y Colombina. Entre esos fondos está el llamado *Cancionero Musical de la Colombina*.

Se trata de un manuscrito en papel de 220x150 cms. con caja de escritura de 168x103 mm. Está escrito en su mayor parte en gótica cursiva, pero no es letra homogénea, hay piezas con escritura en gótica híbrida y también trazos más caligráficos. Aunque sería preciso realizar un estudio más detallado de las grafías creemos que se puede mantener la intervención de más de un copista en la génesis de este cancionero (otra ha sido la opinión tradicional). No podemos saber de dónde procede el manuscrito; pese a que don Hernando acostumbraba registrar todos los datos externos (precio, lugar de compra, curiosidades) e internos de cada uno de los volúmenes que guardaba en su Biblioteca, no tenemos ninguna noticia sobre el origen e historia de esta recopilación cancioneril.

<sup>1</sup> También calificada de bibliomanía y bibliofilia: para su reconstruir su vida y el modo en que coleccionó los manuscritos e impresos de su biblioteca vid. Gil, Guillén (1992) y Wagner (1991).

Aparece en el registro de *Abececlarium B* con el número 1031 (col.245) con el nombre *Cantionum, Cancionero antiguo de canciones de mano 13173* pero sin nota de compra. En la hoja de guarda figura el título *Cantinelas vulgares puestas en musica por varios españoles*, pero es título añadido tardíamente, como lo demuestra el tipo de letra y la forma *cantihela*, que fue *cantilena* hasta época barroca. También es moderna la foliación de páginas a lapicero (la antigua, a sepia y en números romanos deja sin numerar dos páginas que albergan dos composiciones religiosas, en latín y castellano; hay también una hoja pautada que no presenta texto ni notación musical). Las iniciales del manuscrito están ornadas, pero falta la decoración en algunas letras capitales (las correspondientes a las composiciones con número 31, 35, 61, 67, 72, 74, 90, 91, 92). Consta de 108 folios (la encuademación impide la cuantificación de los cuadernos), que albergan noventa y cinco composiciones (el original era más extenso, faltan hoy algunos folios intermedios y se puede suponer también la ausencia de algunos folios finales): doce en latín, dos en francés, y el resto en castellano<sup>2</sup>.

Se trata de una colección de música polifónica de carácter misceláneo: encontramos canciones, villancicos y romances, con textos en los que predominan las claves significativas del amor cortés (sin que lingüísticamente se observe muy desarrollado el intelectualismo concepista que caracteriza los poemas amorosos de otros cancioneros), pero donde también figuran composiciones religiosas, satíricas y de tipo histórico: no faltan *ensaladas* que funden textos de muy distinto tono, con melodías también mezcladas y claros propósitos de búsqueda de humorismo. Se constata claramente la presencia de elementos populares en

<sup>2</sup> Krogstad (1982: 275-6) relaciona un total de veintitrés manuscritos cancioneriles de carácter musical: el más temprano el de El Escorial (h.1465) y el más tardío el Musical de Palacio, y apunta que el grueso de estas fuentes son de proveniencia italiana, pero que en los manuscritos extranjeros predominan los textos en latín, italiano y francés "con la excepción notable del *Cancionero Musical de Montecassino*". El número de composiciones de este *Cancionero Musical de la Colombina* lo convierte en un cancionero limitado (frente al extenso *C. musical de Palacio*, con 463 piezas); pese a su extensión pequeña, es representativo de los gustos dominantes en las compilaciones cancioneriles.

esta recopilación, e incluso Frenk (1991) ha detectado en ella una pieza que podría tener su origen en la lírica popular. Es un cancionero heterogéneo, donde la pesantez de algunas composiciones contrasta con el humorismo y desenfadado de otras. Veinte de las piezas del *Cancionero Musical de la Colombina* se encuentran en el *Cancionero Musical de Palacio*, y otras dos figuran en el repertorio del *Cancionero Musical de Montecassino*.

El *Cancionero Musical de la Colombina* recoge obras de músicos como Juan de Triana, Belmonte, Hurtado de Jerez, Cornago, Múgica (Moxica), Enrique, Juan de Urrede... pero gran parte de ellas no indica compositor. Hoy podemos identificar la autoría de algunas de ellas (por ejemplo, a Mena se atribuye "Oya tu merced y crea", 12, también asignado a Tapia en el *Cancionero* del Museo Británico, y de Juan Rodríguez del Padrón es el tan celebrado "Bive tuda si podrás", 25). Que en las páginas de este cancionero no se haya incluido ninguna pieza de Juan del Encina (poeta que, sin embargo, predomina en el *Cancionero Musical de Palacio*) ha servido para ubicar cronológicamente esta recopilación: Stevenson (1960) utilizó este satisfactorio argumento para defender que el *Cancionero Musical de la Colombina* había de ser anterior al de Palacio (1500-1520), por no insertar composición alguna de tan afamado poeta. Hay otras evidencias que refuerzan esta cronología relativa: musicalmente, este cancionero sevillano da muestras de pertenecer a un estadio musical más primitivo que el de Palacio: todos los villancicos se construyen a tres voces, y alguno de ellos está incluido dentro del *Cancionero de Palacio* configurado a cuatro; además recoge un par de obras que, aunque figuran como anónimas, pertenecen a Johannes Ockenghem (1420-1495, en España entre 1469-1470). Por último, se ha de señalar como dato para la datación la circunstancia histórica que se presenta en la pieza nº 6:

Muy crueles bozes dan  
catalanes blasfemando  
fuera fuera daque juan  
que es casado el rey fernando  
torra torna barçelona a tu señor natural

En 1469 contrató matrimonio Fernando de Aragón, afianzándose como señor de la Corona catalano-aragonesa frente a Juan de Lorena, hijo de René de Anjou, a quien se postulaba como monarca de Aragón frente a lo apetecido por Juan II. Por ello se hace imposible la datación que Gregori (1991) proporciona: 1460-1480 (a menos que se esté refiriendo a fechas de compilación).

Y es que aunque parece incuestionable el carácter *primero* de esta colección de música profana, no hay consenso en la fijación de su cronología absoluta. Se percibe aquí la falta de trabajos exhaustivos sobre esta obra: se apuntan amplios arcos temporales, notablemente divergentes entre algunos autores, sin que haya existido ninguna preocupación por afinar la datación. Así, Dutton y Krogstad (1982) lo hacen de "hacia 1495", anterior al de Palacio y posterior al de Montecassino (esta datación es seguida por Frenk, 1991); Querol (1971: 21) lo sitúa "a fines del XV"; Romeu (1991), sin embargo, lo califica de anterior a 1490 y Gregori (1991), como ya hemos dicho, de entre 1460 y 1480, y anterior al de Montecassino. Anticipamos que nuestro estudio lingüístico de este cancionero, que podría ayudar a una datación más concreta, no proporciona datos concluyentes a este respecto. Habrá que esperar a estudios detenidos sobre los textos y sus autores para poder concretar la fecha de compilación.

Existen en la Biblioteca Colombina otras colecciones musicales además de este cancionero musical: con la signatura 5-5-20 figura un códice (de principios del XVI, adquirido por Hernando Colón en 1533) de música religiosa, con composiciones de Anchieta (maestro de capilla de Isabel la Católica), Medina, Escobar, Peñalosa...; se custodia también un *proccessionale* del primer Renacimiento con composiciones a tres voces. También se guarda en los fondos de esta biblioteca sevillana otra recopilación cancioneril no musical: con la signatura 83-5 se conserva un códice con coplas de Montoro y Álvarez Gato, textos en prosa de Santillana y el Tostado...<sup>3</sup> A los dos cancioneros de la Colombi-

<sup>3</sup> Dutton (1982: 142) lo denomina "SV2", y establece su parentesco con otros cancioneros. Una descripción externa de este manuscrito se puede encontrar en Gil (pág. 92), donde se formula esta recopilación como "Cancionero de la Colombina".

na hay que sumar, además, numerosos manuscritos poéticos<sup>4</sup>. Este manuscrito 7-1-28 se define como un cancionero musical de tipo profano (aunque haya algún texto religioso), una tipología que lo distingue de otras colecciones de música de la Colombina (de carácter religioso en su totalidad) y del otro cancionero de esta Biblioteca (no musical).

No ha sido mucha la atención consagrada a este *Cancionero*; los esfuerzos que se han dedicado a examinar su contenido han sido realizados en su mayoría no por filólogos sino por musicólogos (que es de reconocer que han tratado con esmero los textos y han caracterizado muy atinadamente la posición de esta obra en el entorno de su época). Sin pretender ser exhaustivos, podemos relacionar cronológicamente los trabajos que se han ocupado de nuestro *Cancionero*.

Una de las menciones más tempranas a esta colección musical la realizó Higinio Anglés (Ánglés, 1947), que revisó los repertorios musicales conservados en el Archivo Catedralicio y Colombino, reseñando la existencia de este cancionero, sobre el que anticipaba que iba a realizar una edición. Pero tal promesa, anunciada también en otra obra posterior de Anglés (Ánglés, 1951) no llegó nunca a cumplirse. En 1952 se realiza la primera edición parcial de este *Cancionero*, hecha por el prestigioso musicólogo Robert Stevenson y publicada en Lima. Esta edición (que no gozó de difusión en España) es incompleta: publica sólo treinta y dos composiciones. En Stevenson (1960: 206-249) se vuelve a abordar este cancionero con abundantes datos técnicos sobre la parte musical.

En la obra de Isabel Pope *La musique espagnole à la cour de Naples au XVe siècle* (Paris, 1954) se editan tres composiciones del *Cancionero musical de la Colombina*, pero hasta 1968 no hay una edición completa, hecha por la musicóloga Gerraut Haberkamp (Haberkamp, 1968).

En 1971 se publica una nueva edición de este manuscrito, debida a Miguel Querol, musicólogo que se declara heredero de la tarea de reconstrucción del patrimonio musical español iniciada por Anglés (de hecho, se publica en el CSIC -cuyo Instituto de Musicología dirigía el

<sup>4</sup> En su mayoría están aún por estudiar; disponemos de algún estudio parcial, como el realizado por Núñez Rivera (1991) sobre el ms. 83-3-11(2), recopilación de textos poéticos religiosos de inspiración carnalita.



propio Querol— dentro de la serie “Monumentos de la Música Española”). La edición se compone de tres partes. En la parte preliminar, Querol comenta las características musicales más importantes del *Cancionero*, realiza una exhaustiva anotación de la música y características vocales de cada una de las piezas, evalúa brevemente el tratamiento crítico que otros musicólogos (Stevenson, Pope y Haberkamp<sup>5</sup>) han dado del texto y expone brevemente los criterios que ha empleado para transcribir los textos y adaptar las partituras a la notación moderna. En esa parte preliminar se presentan también reproducciones de una decena de folios del manuscrito original. En la parte segunda se transcriben los textos del *Cancionero*, y en la tercera parte se presentan las partituras adaptadas a la forma de notación moderna, y con aplicación de la letra (en los casos en que se trate de una pieza vocal y no instrumental) bajo la partitura, adaptando la asignación de letra a música que se hacía en el manuscrito original por no ser en algunas ocasiones posible la entonación de una pieza con la distribución de letra originaria. Hay que subrayar que Querol realiza una edición del *Cancionero* como colección musical: anota variantes musicales, y explica con moderada prolijidad cuestiones relativas a la repetición de frases, ligaduras... Incluye una transcripción de las letras de este *Cancionero* separadamente, aunque en la tercera parte ya figura la letra asignada a la música, y en todo momento habla de esa presentación del texto del *Cancionero* como “transcripción”, nunca como edición (término que reserva para la presentación de texto y música de la tercera parte). Ahora bien, el hecho de que el interés se centre en la vertiente musical del *Cancionero* no hace que su transcripción de los textos sea descuidada. Querol (1971: 33) declara en las páginas iniciales que ha procurado ser fiel al manuscrito, y que sólo ha sustituido algunas grafías de *y* vocalíca<sup>6</sup>. Podemos afirmar que su edición es bastante res-

<sup>5</sup> Sobre la edición de Haberkamp dice “La edición de G. Haberkamp (sic) es una de aquellas típicas transcripciones de las que hace años vengo diciendo que no hacen otra cosa que “cambiar el muerto de ataud”. A mi juicio es preferible hacer una edición facsimil del manuscrito a una transcripción de esta índole. Sin embargo, siempre era mejor una tal transcripción que el permanecer la obra inédita.” (Querol, 1971: 7).

<sup>6</sup> No declara explícitamente que introduce puntuación y acentuación modernas, separa

petuosa con el texto original: hay algunas confusiones en su interpretación de las grafías del manuscrito, pero no son muchas<sup>7</sup>; por otro lado, las piezas del *Cancionero Musical de la Colombiana* que se hallan incompletas y que se repiten en el *Cancionero de Palacio* las completa con lectura entre corchetes.

Una de las aportaciones más destacables de la edición de Querol es que, atendiendo a la música, separa piezas que aparentemente son una sola en dos; avisa de las composiciones que son *contrafacta* (versiones a lo divino y lo humano de una misma música) y distribuye la letra, reparada en el manuscrito original (como en otros manuscritos del XV) de manera irregular bajo la notación musical<sup>8</sup>.

palabras, marca fusiones vocálicas y distribuye en versos y estrofas el texto original. Tampoco notifica su cambio de *j* vocalíca por *y*, *n* consonántica por *v*, *y* vocalíca por *u* y algunas otras alteraciones.

<sup>7</sup> Sólo en un caso hay una omisión llamativa en la edición de Querol: en 4 (“Gentil dama non se gana”) no reproduce una de las estrofas situadas en el final de la columna izquierda de 8r, donde se puede leer “*“sy non ved por sus maneras / segun su bever contyno / sy deca quytame el vino / <ilegible>”*, creemos que se trata de una versión burlesca de una pieza de amor cortés. Advertimos algunos errores en la transcripción: por ejemplo, Querol lee *viz* por *ei* en 11 (“*Et pues sea conoscoisda / mj vida quanto os querre...>*”), lee *descanso* por *despacio* en 53 (“*y no da momento dora / despacio de arrepentir*”; Dutton, 1991: IV 297 lee “*de ser vano*”), altera el orden de palabras en 50 donde transcribe “*de l olvido su sentencia, / porque amor d’ ausencia crege*” donde claramente dice el manuscrito “*del olvido su sentencia / porque amor crece en avsençia*” (Dutton, 1991: IV 296 lee *absencia*); en 66 lee “*porque non sienbra y a pan*” donde realmente figura “*coje pan*”. En la pieza 71 transcribe “*digas moça de los calsones / si quieres guardar cabrones*”; el seso de *calsones* no figura en el manuscrito, donde se lee sin dificultad “*cahones*” y no *calsones*. En nuestra opinión, se puede defender una lectura *cahones* para esa palabra. Tampoco hay seso en 90 “*Dimos madre del donsel*” (también *donsel* en Dutton (1991: 301), es *danzel* en el original, ni en 35, donde Querol pone *gentiliza* en el *gentileza* original. En 91 no es “*quiel*” lo que figura en el manuscrito sino “*crnel*”.

<sup>8</sup> Por ello, en este trabajo, aunque nos basaremos directamente en el manuscrito de la Colombiana, citaremos según los números de las composiciones que asigna Querol, y que coinciden con la separación que hace Dutton (1982 y 1991). Los números entre paréntesis remiten al número de la composición de acuerdo con la distribución hecha por Querol. Agradecemos al personal bibliotecario de la Institución Colombiana las facilidades que nos dio para trabajar y para reproducir este manuscrito.

La edición de Querol es la más reciente y fiable de que disponemos<sup>9</sup>. Era de esperar que algún filólogo llevara a cabo una edición anotada de la obra, con disquisición sobre procedencia, fuentes... de las piezas que figuran en este manuscrito, pero no se ha producido. Por supuesto, Dutton recoge este cancionero en su *Catálogo-Índice* (SVI) y también en *El Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1991: IV 288-301), donde hace una transcripción del texto con desarrollo de abreviaturas y alguna regulación en grafía<sup>10</sup>. Y, por último, Margit Frenk ha estudiado una de sus composiciones (la número 66: "Fija ¿quiereste casar?—*Madre, non lo he por al / Advénium renun tuum*") como "único caso que conocemos de un antiguo cantar hispánico de tipo popular con estruillo en latín" (Frenk, 1991: 260)<sup>11</sup>.

Volviendo a reiterar que este *Cancionero* ha sido más atendido por los músicos que por los filólogos. En 1991 apareció el disco *El Cancionero de la Colombina* (1451-1506). *Música en el tiempo de Cristóbal Colón*, grabado por el grupo *Hesperion XX*, dirigido por Jordi Savall<sup>12</sup>; esta grabación presenta veintidós composiciones del *Cancionero*<sup>13</sup> y un

<sup>9</sup> Álvaro Alonso (1991: 18 n.35) la cita erróneamente, haciendo a Higinio Anglés el editor. Utiliza Alonso la pieza de Triana "No consiento ni me plaze" para ejemplificar la concepción cancioneril del amor cortés.

<sup>10</sup> La transcripción de Dutton mejora algunas lecturas de Querol (vid. nuestra nota siete), pero hay algún error, por ejemplo, en I se transcribe *azeys* y en el manuscrito se *merçe* por *merced* y en 91 introduce un seseo ausente en el original: no es *juysio* sino *juizio* lo que aparece.

<sup>11</sup> Ya había recogido esta composición en Frenk (1987: 893, n° 1838).

<sup>12</sup> Alguna pieza suelta de este *Cancionero* ha sido incluida también en grabaciones recopilatorias de música cancioneril, pero hasta el momento el disco de Savall es el único dedicado por completo a las composiciones del *Cancionero Musical de La Colombina*.

<sup>13</sup> En esas veintidós piezas incluyen también el famoso instrumental *Propiñán de Mayor* grabado sin letra piezas que sí la llevan en el original como "Pues con sobra de tristura" (2), "Muy triste sera mi vida" (11), "Ojén vos dío tal señorío" (34), "No tenga nadi esperança" (40), "Quien tiene vida en esperança" (53), "Buenas nuevas de alegría" (65), "In exitu Israel" (68). En las piezas incompletas se ha seguido la edición de

libreto con notas de Josep Romeny Figueras y Josep Maria Gregori. Gracias a ella, el filólogo tiene la posibilidad de oír lo escrito, pero se sigue echando en falta un estudio exhaustivo y detenido de los textos y sus autores.

### Estudio gráfico y fonético

Forzoso es reconocer que los acercamientos que se han hecho a este *Cancionero musical de la Colombina* han sido muy escasos, pero al menos han recuperado para la historiografía este temprano testimonio cancioneril<sup>14</sup>. Lo que, sin embargo, no se ha emprendido ni de manera parcial ni total ha sido un estudio de la lengua de este *Cancionero* (un género de análisis que puede colaborar a la datación de esta recopilación cancioneril). Con este trabajo pretendemos acometer parcialmente el análisis lingüístico de este manuscrito. Presentamos a continuación el resultado de nuestro examen gramático y fonético del *Cancionero Musical de la Colombina*<sup>15</sup>.

Querol con su sustitución de los fragmentos ausentes por la versión del *Cancionero de Palacio*.

<sup>14</sup> La falta de una edición filológica de este manuscrito también ha dado lugar a variaciones en el título con que se le denomina: Querol (1971) lo llama *Cancionero Musical de la Colombina*, denominación que es también la escogida por Dutton (1982), Frenk (1991) y otros. En nuestra opinión, es el título más afortunado que se puede dar a esta recopilación. Como *Cancionero de la Colombina* es designado por Haverkamp y también se lo llama así en la grabación que realizó Hesperion XX, pero hay otros cancioneros en la Colombina, y este es el único cancionero musical de la Biblioteca sevillana, por lo que la especificación de "musical" se hace necesaria en todo punto. Lang (1909) llama al otro cancionero (el no musical: 83-5) "Cancionero de la Colombina". Gustave Reese (1954: 677) lo llama *Cancionero de Sevilla*, pero es denominación demasiado genérica sin ningún eco posterior.

<sup>15</sup> No son muchos los trabajos que se dedican a analizar específicamente la lengua (no la lengua literaria) de las recopilaciones cancioneriles, aunque muy frecuentemente algunos cancioneros sirvan como parte de *corpora* con que estudiar la lengua de los siglos XV-XVI. Nuestro estudio de la lengua de este manuscrito cancioneril de la Colombina es deudor de la línea iniciada por Manuel Alvar (1980) en su trabajo sobre "Grafía y fonética en el 'Cancionero de Estúñiga'". Nos hemos circunscrito a examinar

Queremos incidir en el hecho de que nuestra descripción lingüística se asienta en una concepción totalizante del manuscrito del *Cancionero Musical de la Colombina*. Aunque aceptamos que seguramente hay más de una mano en este cancionero, y que algunos de los rasgos lingüísticos que aquí señalaremos pueden deberse a tradiciones individuales, preferencias particulares o arcaísmos presentes en la propia fuente de que se copió alguna composición, nuestro objetivo en estas páginas es caracterizar la lengua de todas esas páginas del *Cancionero Musical de la Colombina* y no creemos factible entrar a dirimir la etimología de algunos rasgos. Nos interesa también obtener a partir de este texto datos sobre la lengua cuatrocenista a través de un documento literario.

### Vocalismo

En las grafías de las vocales, hemos de señalar la utilización de *j*, *y* y *v* como alografos de las vocales /i/ y /u/. Para la representación de la vocal /u/ aparecen tanto *v* como *u*. La elección entre la forma angular y la redondeada de esta letra no posee trascendencia fonética: *avsençia* (50), *vn niño* (65)... pero se escoge mayoritariamente la forma *u*. Para la representación de la vocal /i/ aparecen tanto *i* como *y* e *i* larga:

-i larga (j): *serui*, *mj* (1), *niño* (3, 65), *mijrar* (4), *gentyl*, *dyxe* (4), *beujr* (14), *njn* (17), *seruigio* (21), *enemjga* (23), *pensamiento*, *contentamiento* (28), *estremidades* (36), *jemjr* (49), *desiyo* (51), *olujda* (52), *viña*, *mañanja*, *viñadero* (54), *despedi*, *qujtar* (56), *qujso* (61), *marujllome* (69), *bonjto* (75), *diujno* (90). La escritura de /i/ con *j* respone a las más de las veces al deseo del escriba de diferenciar determinadas secuencias que podrían ser confundidas si la vocal se escribiera con *i*, son, pues, motivos "tácticos" (Sánchez-Prieto, 1998: 115) los que hacen que aparezca *j* tras *m* y *n* o tras *u*.

Las características gráficas y fonéticas de los textos en lengua castellana, en una exposición donde no se separan lo gráfico y lo fonético para no extendernos demasiado. Para otra ocasión queda el examen de aspectos morfológicos, sintácticos y léxicos.

-y-: el recurso a *y* para la escritura de la vocal /i/ es bastante frecuente en este *Cancionero*<sup>16</sup>: *syno*, *myrar*, *senly* (4), *yre* (17), *sy* (50), *syn* (51), *nyña* (54), *yr* (62), *synome* (69), *my* (70), *vyrgen*, *navydad* (74), *vyno* (86). También aparece como primer elemento de una secuencia de diptongo o hiato<sup>17</sup>: *dyos* (2, 4), *conyenda*, *angustyas*, *contraryo*, *queryendo* (4), *quyen* (7), *vyere* (11), *pensamiento* (51), *traygo* (59), *ayya*, *traya*, *mayines* (72), *quysiere* (95); y también como segundo elemento vocálico en esos mismos contextos: *deleyte* (4), *cuydados* (23), *fiuy* (28), *cuytado* (31), *reyna* (64), *juyzio* (73, 91), *guay* (89).

Es insistente la escritura de *y* para la conjunción copulativa (1, 2, 4, 8, 9, 10, 11, 14, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 40, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 75, 86, 88, 91, 92...); *con herençia me despido / de tu vista y de mj vida* (25); *amar y seruir / llorar y jemjr* (49); *toma gasajo y plazer* (58); *dexarame vn fijo / y fallome çinco* (70). Esta elección constante de *y* para la copulativa es más propia del XV que del XVI; hasta el siglo XV lo habitual es encontrar *e*, aunque la forma con *y* aparece desde los orígenes. En menor número de ocasiones se escoge en este *Cancionero* signo tironiano para la representación de la conjunción: 4, 18. En algunos casos el signo tironiano convive con *y* en una misma composición en algunos casos.

En la Baja Edad Media, el vocalismo tónico castellano está ya fijado,

<sup>16</sup> De hecho Querol (1971: 33) en la breve explicación que da sobre los criterios de transcripción de su edición de este *Cancionero* advertía este uso y lo censuraba: "Únicamente nos hemos tomado la libertad, especialmente en los primeros números, de no poner todas las *y* del manuscrito. En efecto, éste, en sus primeras páginas especialmente, escribe casi sistemáticamente *y* en lugar de *i*. El efecto visual con tantas *y* resultaba francamente irritante a la vista y por otra parte en nada contribuye al perfeccionamiento de la ciencia filológica. Semejante grafía resultaba más molesta todavía para los cantores, al aplicar el texto a la música. No obstante, como hemos dicho, es ésta la única libertad que nos hemos permitido y aun con moderación". Ciertamente que la edición de Querol elimina algunas de las *y* del texto, pero en muchos casos Querol lee *y* donde claramente hay una *j* larga.

<sup>17</sup> Para Ariza (1982a) este uso de *y* como primer elemento en secuencia vocálica se da desde la segunda mitad del siglo XIV, coincidiendo con la consonantización de /i/. Se han planteado ciertas reservas a esta teoría (Sánchez-Prieto, 1998: 116 n.25).

salvo algún caso excepcional. El vocalismo átono si muestra algunos cambios de timbre respecto a las formas fijadas actualmente: la propia naturalza de la sílaba átona propicia la aparición de esta clase de fenómenos de alteración de timbre. Abordamos algunos de los que podemos encontrar en nuestro *Cancionero*:

—*logar* (61) existió durante toda la Edad Media. Corominas-Pascual (s.v. *logar*) apuntan la posibilidad de que hubiesen convivido las formas *logar* y *luego*, de la confluencia de las cuales podría haber nacido un \**llogar* que luego se redujo a *logar*. En el siglo XV era ya más corriente *logar*.

—*sepultura* (2), la *o* es la evolución esperable, pues el étimo es SEPULTARE con vocal breve; el derivado con *u* es culto.

—*sospiros* (16, 20, 37) la forma habitual hasta el XVII es *sospiro*, de SUSPIRARE latino con vocal breve (Corominas-Pascual, s.v. *espíraro*).

—*sigura* (42) variante de *seguro* que, para Corominas-Pascual (s.v. *cura*) es vulgar y moderna, pese a que la encuentran desde los Siglos de Oro (en Santa Teresa y en el *Guzmán de Alfarache*, pero sospechan que son lecturas no originales). Nuestro *Cancionero* atestigua que esta variante con *i* existió desde fines del siglo XV.

—*sofrir* (4, 5) fue la forma derivada de SUFFERE, general durante toda la Edad Media. La articulación con *-u-* de este verbo no se debe a vacilación de átonas: se trata de un cambio que afectó al vocalismo radical los verbos y que fue finalmente resuelto en el periodo clásico. Nos referimos a cierre de *o* en *u* en verbos con *o* átona a la que seguía una *yod*: *sofrir*—*sufria*. Desde el siglo XIII existía ya la tendencia a generalizar la vocal cerrada a todas las formas.

También atañe a la morfofonética verbal la consideración de las formas verbales con *-y* final (*hay, doy, estoy, soy, voy*), en proceso de incorporación en el momento de escritura de este *Cancionero*. Predominan las formas con *-y*<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Las formas con *-y* se dan desde el XIII pero no predominaron hasta español clásico. La explicación de por qué apareció esta *y* "es tema de eterna discusión en la morfolo-

—formas con *-y*: *ay* (12), *soy* (4, 8, 22, 32, 50 con varias repeticiones de la forma en algunos poemas);

—formas sin *y*: *so* (43), *vo* ("vome del todo a perder", 26; "vo buscar do so vençido", 43), *estio* ("qual esto", 36).

Se verifica en este *Cancionero* que esa *-y* llegó primero a las formas verbales de *ser* y *haber*, y, en un estadio posterior, fue adquirida por *ir, estar, dar*.

Por último, hemos de señalar también en nuestro análisis del vocalismo del texto la frecuente aparición de casos de fusión vocálica por fonética simiáctica: muy numerosos son los conglomerados del tipo *della, dellos*; pero también encontramos en este *Cancionero*: *desde* (3); *ques* ("Donde estas que non te veo / *ques* de ti esperança mía", 10; "*Qués* mj vida preguntays", 14); *te* (te he: "sufriendo tu desfauor / syn quexarme te seruijo", 28); *sespera* ("que amor siempre *sespera*", 42); *cregel* (crege el "cregel temor de mudança", 42); *quel* ("por *quel* conchuyr desfaze / lo *quel* desear abjua", 43; "por *quel* triste que padesse", 50; "*quel* otro dia compramos", 62; "santiguome del / *quel* diablo le fizo moler", 69); *santana* ("tan garrida y tan galana / que te juro por *santana* / que quede muerto de vella", 58, no es constante "vn niño tiene *santa ana* / que pario santa maria", 65). No siempre se da la fusión entre vocales iguales: "do *nosperava* victoria" (56); *damor* ("pues fuerza *damor* te enbia / esfuerça por que me mates", 5; "que *damor* siempre *sespera*", 42; "*damores* son mjs ojuelos / *damores* son", 71); *dora* ("que se apresura a desora / y no da momento *dora*", 51).

gía histórica del español" (Pensado (2000: 187). Hay varias hipótesis sobre su origen, la más aceptada es que esa *y* proviene de un adverbio (IBI o HIC) que, llegado a *ha*, se contagió a otros verbos. Pero no faltan otras explicaciones (Schmidely, 1988). Recientemente, Pensado ha rebatido con abundantes datos de *coproza* que *soy* pueda venir de un falso corte de *soy yo* (como pretende Schmidely a partir de trabajos ajenos anteriores). Sostiene la profesora Pensado que la adquisición de tal *y* responde a un fenómeno analógico con los patrones accentuales de nuestro idioma (infrecuencia de los oxítonos en el sistema verbal). No obstante reconoce que "el problema no está aún solucionado" (pág. 195).







os<sup>21</sup>. En este *Cancionero musical de la Colombina* aparecen tanto *vos* como *os*:

—Sin pérdida de labial aparece *vos* en posición preverbal: “non vos falta compassion” (2); “otro bien de vos mjrar”; “el vos fizo sin emmyenda” (4); “por ende mj buen debdor / vos faze mj grande amor” (8); “los dias que non vos yvere” (11); “non vos la puedo negar” (14); “pues mj vida sin vos ver non puede mucho durar” (15); “por vos fallar virtuosa”; “dama si vos pluguiere” (21); “Mj querer tanto vos quijere” (30); “Quien vos dio tal señorio / que solo que vos mjre” (34); “por que bos ame”; “yo no vos podria” (86). Solo hallamos una ocurrencia de *vos* con elemento labial mantenido pospuesto al verbo, en este caso, en forma imperativa con —d final suprimida: “buenas nuevas de alegría / gozavos gente cristiana” (65), pero no ocurre siempre en los imperativos: “vos le dat la sepultura” (2).

—La forma *os* se da con menos frecuencia en posición preverbal: “pues que tanto os qujse amar” (1); “mj vida quanto os quijere” (8); “pues mi dicha non consiente / que este do os pueda serujir” (23); “como os veo cada dia” (31); “que nunca os dire de no” (33); “y de mj que nunca bina / si dezir mj mal os oso” (32). Prácticamente registra la mitad de las ocurrencias de *vos* en ese mismo contexto. En cambio, *os* es constante en posición posverbal (tras infinitivo<sup>22</sup>) sin que aparezca *vos* en tal entorno (a excepción de la forma imperativa ya indicada): “mas traçon era *olhydaros* / que tanta fe *serujos* / fuera mejor *desamaros* / que mjs quexos *tremytyros*” (1); “de dolor deuen *doleros* / pues tanto deseo *serviros* / quanto me apartan de *veros*” (16); “Siempre creçe mj *serujos* / y mi triste *desearos* / mas con temor *denojaros* / non oso merced *pediros*”; “comportando con sospiros / vn secreto *desearos* / y morir mas no *enojaros* / pues es victoria *sserujros*”

<sup>21</sup> En palabras de Eberenz (2000: 211): “Tenemos la impresión de que, ante la difusión del elemento innovador en el habla cotidiana, unos segunian ateniéndose a la forma tradicional, otros optaron resueltamente por *os*, y un tercer grupo empleaba más o menos indistintamente las dos”.

<sup>22</sup> Fue tendencia común en otros textos cuatrocentistas: Eberenz (2000: 213) constata el mismo fenómeno en Fernando del Pulgar.

(20); “Mas veros tanto graciosa” (31); “deziros mj pasion” (32); “Pues que non tengo señora / de jamas veros vengida” (93).

Pueden convivir *vos-os* en una misma pieza; así ocurre en 11, 20 (“quiero *pediros* siryendo / las merçedes que vos pido”, pasaje que refuerza la idea de que la posición tras infinitivo favorecía la pérdida)... Respecto a la labiodental, se testimonia con notable frecuencia en las grafías el paso de F latina inicial a /h/ e incluso en ocasiones la pérdida de aspiración. Lo más común es el mantenimiento de F— inicial: *fizo* (4), de aspiración. Lo más común es el mantenimiento de F— inicial: *fizo* (4), *farto* (22), *fermosa* (18, 31), *fazer* (51), *faga* (61), *fijo* (70, 74), *fazen farto* (22), *filas fuso* (86), *fagays* (93)... Pero no falta el reflejo gráfico del paso F>h, cambio fonético en vigor desde los orígenes del castellano: *hacays* (1), *haz* (<FACERE, 2), *hagan* (“hagan todos alegría”, en dos ocasiones, 3), *havar* (<FABA<sup>23</sup>, 54), *hazer* (33), *haczen* (37), *hincaremos la rodilla* (62). A veces en una misma pieza se oscila entre representar gráficamente la aspirada o la F— latina inicial, incluso para una misma palabra repetida en varias partes de la letra pueden seleccionarse distintas grafías. Así, en el poema 18: “Pues que Dios te fizo hizo tal”, en el 90: “Dinos donzella / tu que pariste / como al hijo—fijo de Dios concebiste”, en el poema 43 conviven las tres soluciones *faze*, *desfaze* junto con *haze* (dos veces), *aze* (una vez). Aunque menos abundante, se testimonia también la pérdida de aspirada: “vna mesa que aremos” (62).

### Dentales

La alternancia de las dentales sorda y sonora (—d, —f) en posición final es fenómeno de alternancia gráfica que no parece llevar aparejado una realidad fonemática forzosamente distinta (el discutible “ensordecimiento compensatorio”); se trata de una posición de neutralización y de articulación de archifonema. En este *Cancionero Musical de la Colombina* escasean los finales consonánticos con dental sorda *t*. Los hallamos en imperativos: *industrial*, (61, pero en la misma pieza se

<sup>23</sup> Este *havar* (“campo de habas”) del *Cancionero musical de la Colombina* se anticipa, pues, a la primera documentación que Corominas—Pascual (DCECH, s.v. *haba* dan para *habar*: Nebrija).

lee antes *fazedá*, *dat* (2), y en sustantivos: *beldat*, *bondat* (4, pero, en la misma pieza *piedad*, *libertad*, *sabed*, *perdonad*), *juventut*, *salut* (10). Son siempre superiores las ocurrencias de *-d* final: *vnanjidad*, *virginidad* (22), *dad* (66), *andad* (33), *navydad* (74). También hay dental final en *segund* (25, 31), *grand* (27), efectos de la apócope vocálica en SECUNDUM y GRANDE, ambas con uso proclítico.

Hay algún caso en que la posposición de un clítico de tercera persona en formas de imperativo provoca la metátesis de la dental y la lateral: “*dale* pago presto y bueno” (8); estas formas con metátesis son muy comunes en el siglo XV y desaparecieron en el curso del siglo XVI.

La pérdida de *-D-* intervocálica latina no es un proceso regular. En este texto hay dental conservada en *frida* (“*levanteme o madre / mañanca frida / fuy cortar la rosa / la rosa florida*”, 54) de ERGIDUS-A-UM, étimo que desde los orígenes presentó casos de *-d-* perdida junto con otros de *-d-* mantenida, ya en el siglo XV achacables a intención de recrear la forma tradicional (conservada también en el *Romancero*: *fonte frida* se imprime así en el XVI). Se conserva también la *-d-* en la forma *vide* (“que a pascuala *vide ayer*”, 58), que alternó con *vi* hasta el XVI (López Bobo, 1999: 352) e incluso se sigue testimoniando hoy como forma de perfecto en Andalucía y América; y también en *vido* (“ay de quien nunca te *vido*”, 12).

Se testimonia también la pérdida de *-d-* intervocálica en formas verbales de segunda persona del plural con vocal tónica precediendo a la dental. El proceso había comenzado en la segunda mitad del XIV:

AMATIS > AMADES > AMAES > AMAIS

dando lugar a secuencias vocálicas que según las conjugaciones dieron lugar a contracción (*tenedes > tenés*) o a cierre diptonguico (*amades > amais*), provocándose movimientos analógicos en uno u otro sentido durante todo el siglo XV. En este *Cancionero* se encuentran documentadas todas las posibles soluciones fonéticas en este contexto, excepto la de la conservación de la *-d-* (formas como *amades* se encuentran en castellano hasta 1470 pero en este *Cancionero* no aparecen) y de la contracción analógica (*amás*):

—contacto vocálico sin cierre diptonguico: *quedades* (aparece dos veces en 2, conviviendo con *quedays*), *seacs* (21), *soes* (tres veces, en 30); —formas diptonguicas: *disparays*, *engañays*, *olvidays* (1), *quedays* (2), *soys* (4, 8, 30, 32), *culpays* (7), *preguntays*, *days* (14); —formas diptonguicas analógicas: *querays*, *ponays*, *hacays* (1), *veys*, *tenays* (1, 7, 19), *fazays* (7), *fagays* (8, 93), *verays* (19); —formas contraccas: *tenes* (95, en cinco ocasiones y en el mismo poema también *tenays*), *podés* (33).

Por supuesto, encontramos la terminación analógica en los perfectos en -STIS: *distes* (2, 9), *conosistes*, *parecistes* (4), *quisistes* (86), *vises* (19, 86); las formas con diptongo aparecen en el XVII por analogía con las formas verbales con la secuencia vocal átona+des (*amabais* etc) que perdieron la *-d-* en el siglo XVI.

No aparece *-d-* epentética en formas de futuro, que siguen registrando metátesis, *terna* (37), como solución a la caída de la protónica.

Las grafías (*ç/z*) de las sibilantes dentoalveolares del texto muestran por lo general respeto a lo fijado por la tradición medieval. Así, hallamos graña de sorda en *destroçados*<sup>24</sup> (3), *fiçerça* (5), *sentencia*, *eçelencia* (49), el grupo culto lo impulsó la Academia *çertifico* (51), *esperança*, *despaçio* (53), *viçia* (61), *çurron* (92), *çamarron* (86, 92), *vencida* (93), *giçion* (89)... y graña de sonora en *plazer* (58, 61), *fazer* (61), *juçzio* (91), *vazio* (89)... Pero hay también testimonios de confusión: *encontramos rragon* y *hacays* en 1, pero en estrofas que parecen venir de mano posterior. Desde el siglo XV hay testimonios de la fricativización de estos dos fonemas africados y de ensordecimiento del sonoro, estos ejemplos del *Cancionero musical de la Colombina* son muestras de alteración en la articulación de las sibilantes.

<sup>24</sup> Resulta interesante que nuestro *Cancionero de la Colombina* presente un ejemplo de este verbo *destroçar*, forma que, según Corominas-Pascual (DCECH, s.v. *trozo*), estuvo muy escasamente extendida en la Edad Media y apareció tardíamente; registra el primer ejemplo en el *Libertino de Fortuna*, y sólo encuentra dos ejemplos más en el XV. Como en las otras ocurrencias cuatrocenistas, en nuestro texto también posee *destroçar* el significado de ‘derrotar’, no el de ‘partir en pedazos’: “los infernos quebrantados / los demonios destrozados / los angeles reparados / son deste niño bendito” (3).

### Palatales

De las grafías del texto no se desprenden confusiones en la otra pareja de sibilantes (palatal fricativa sorda y sonora). Leemos *angelés* (64), *dexarame* (70), *faxuela* (75)... Únicamente hemos de comentar las grafías con que aparecen las voces *jenny* y *coje*. *Jenny* ('que con tu *jenny* fygura / me fieres y das salud', 10) habitualmente, como otras palabras cultas (*gigante*, *ingen*... vid Ariza, 1982), se escribió con *g* en castellano. Igual ocurre con *coje* ('por que quieres al abad / porque non syembra y *coje* pan', 66), habitualmente grafiado con *g*. Revelan ambas el mismo fonema que la forma con *g*- consagrada por la tradición.

Si se muestra la desaparición de la oposición de las sibilantes /s/ y /z/ en favor de la sorda (la oposición entre *s* y *ss* que sustentaba tal oposición en posición intervocálica se considera periclitada desde 1350 aproximadamente). Formas que debían presentar *ss* de acuerdo con el reparto gráfico alfonsi aparecen con gráfica simple: encontramos *fiase* (34, 70...), *prendiese* (34), *pasante* (construcción cultista de participio de presente "pasante el primer valle / cortaremos algo que dalle", 62), *asy* (35, 53...), *puiese* (14)... Solo hay unos pocos ejemplos de *s* geminada en este texto: *pensamiento* (9), *respuessta* (18, en las otras dos ocasiones en que aparece este sustantivo en el poema se escribe con *s* simple), y se da también en *sserrujos* (20); sólo en un caso aparece etimológicamente: *passiones* (tres veces en 33).

En este *Cancionero*, como en otros textos del siglo XV, observamos la gráfica del grupo -sc- (proveniente del sufijo latino -*scere*- propio de verbos incoativos), conviviendo también con formas con -sc- etimológico simplificado. En ningún caso se puede suponer pronunciada esa secuencia -sc-, de cuyo valor cultista da fe el hecho de que se contagiase antietimológicamente a otros verbos (caso de *resçibir*: *resçibo*, 9)<sup>25</sup>. Encontramos formas con -sc-: *conosçimiento* (2), *falleçe* (50), *merçinjientos* (11), *merçer* (27), *merçida* (27), *merççi* (56, pero

<sup>25</sup> Para explicar la presencia de -sc- en algunas formas concretas se ha aludido a otros factores que confluirían con el deseo de latinización gráfica. Así, Ariza (1982b: 8 n.4) asienta la escritura de *pareçer*, muy habitual desde el siglo XIII en "influjio culto", ya que "el lexema popular era *semetar*".

en la misma pieza *merçi* con una frecuencia superior), *remanesçiste*, *nasçer*, *renasçer* (61) *nasçimiento*, *nasçido* (3, también en 22, donde al mismo tiempo se lee *ofeçido*), *nasçiste* (18), *padesçe* (50), *pareçistes* (4). Junto con estas formas con -sc- cultistas, leemos también *amorteçer* (89), *conogçer* (1), *deçendieron*, *creçe* (20), *creçido* (43), *esclareçida* (64), *fauoreçido* (40), *merçedor* (28), *naçio* (65), *ofeçieron* (20), *padeçer* (1).

Se localizan alternancias del tipo *mesqujino* (89), *mesqujina* (92) frente a *mezqujina* (86); el étimo árabe es *miskin*, adaptado con -s- o -z- variablemente en castellano medieval. Ejemplos como *parezca* (4), *florezca* (43, dos casos), *florezca* (43, un caso) son nacidos de verbos en -scere donde se diferenciaban dos radicales (sibilante más velar, o sibilante más dentoalveolar, en cuyo caso la sibilante era mero resabio cultista) donde la dentoalveolar africana sorda (reproducida como *s* por la imposibilidad de grafiar *florecca*) en posición implosiva, sin llegar a sonorizar, podía aflojarse en su articulación asemejándose a la sonora, de ahí que junto a *florezca* (etimológica) localicemos también *florezca*. Apreciamos también formas como *estraxño* (9), de *EXTRANEUS*, la gráfica con *s* fue la habitual hasta el siglo XVII (Coroninas-Pascual, DCECH, s.v. *estraxño*), *mjisto* ("reyna muy esclareçida / y madre jascristo / dios y onbre todo mjisto" 64), escrito con -s- hasta el XVI *estremjidades* (36) y *estremos* (18), también habitual en esa escritura de *s* en implosiva.

### Velares

Respecto al haz de las velares, hemos de referirnos a dos grupos cultos.

El grupo latino *cr* originó en castellano una consonante palatal africana sorda, pero en los siglos XIV y XV los cultismos introducidos en nuestro en nuestro idioma lo hicieron reaparecer. Se osciló entonces entre su conservación y su simplificación, en función de cada palabra y de las preferencias de cada autor o escritora. En este *Cancionero* leemos por ejemplo *vitória* (1), *santa* (65). Según Clavería (1988: 93) en el siglo XV descendió la frecuencia de la conservación de este grupo.

También tiene tratamiento de grupo culto GN. Fue en principio uno de los orígenes de *yod* segunda, pero, reintroducido por vía literaria en



culitismos bajomedievales, alternó entre conservarse o simplificarse en *n*. Esto explica alternancias como *dina* y *digna*, ambas formas presentes en 74 con superioridad de la variante simplificada.

#### Laterales

Encontramos la grafía *ll* en posición final en *mjll* ("quien mjll sospiros da", 53), que se debe a conservación del grupo latino (<MLLE) tras la caída de *-e* final; pero se puede desechar una pronunciación lateral palatal en tal contorno. Esta grafía perduró hasta el XVI, e incluso en español clásico se puede encontrar ante palabras con vocal inicial (Corominas-Pascual, s.v. *mi*) conforme a la tradición que también existió para el articulo. También creemos equivalente a *ll*/la grafía *ll* que aparece en *vmjllad* (22b: "vino ledo y gozoso con perfecta *vmjllad*"). Se trata de ultracorrección gráfica, por influencia de la forma *vmjll* (HUMILIS), muy frecuente hasta el XV (convive con *humilde*, como *rebel-rebeldes*), con *-ll* final quizá debida a la influencia de *mjll*. En otros textos del XV encontramos también esta *vmjllad*.

Igualmente se puede postular que *ll* es *ll* en algunas formas de articulo ante sustantivo con vocal inicial: "antes mjre con gran tiento / *quell estar mucho contento / es...*" (40); "all ausencia tenerosa / del olvido su sentencia" (50). La elección de este digrama en tales contextos aparece en bastantes textos medievales<sup>26</sup>, e incluso Nebrija refrenda una posible articulación "doblada" de la *ll*, pero no parece que su articulación fuese realmente palatal<sup>27</sup>.

#### Nasales

Ante *p* y *b* la nasal suele aparecer abreviada por *lneta*, pero, cuando sí aparece representada, se prefiere *n*: *enbia* (5), *nonbre*, *conbates* (5), *conbate*

<sup>26</sup> Para el XV vid. Eberenz (2000: 53).

<sup>27</sup> Un aspecto que no pertenece a grafía ni fonética pero que puede ser comentado al hilo de lo que estamos diciendo es la aparición en nuestro *Cancionero* de secuencias como "la ora del esperança" (72), donde se escoge el alomorfo femenino *el* ante sustantivo con vocal átona e- inicial. Para la palabra *esperanza* fue muy usual esta elección de *el* (Vid. Eberenz, 2000: 45).

(42), *enbio* (51), *siempre* (8, 11, 20, 38, 42), *comportando* (20), *cumplimiento* (56), *enpeña* (89). También se da *ni*: *compramos* (62), *ombre* (12)<sup>28</sup>.

Encontramos también nasal en *ansi* (18: "Pues que ansi nasciste tal / en estremos virtuosa") muy frecuente hasta el español clásico. Es el único ejemplo en todo el *Cancionero*, que elige en el resto de los casos *así*.

Las formas *non*, *nin* (con nasal final abreviada por *lneta*<sup>29</sup>) son muy frecuentes en este *Cancionero*, pero también encontramos casos donde no aparece abreviatura de nasal: *no*, *ni* (23, 31, 36, 95...). Estas formas sin nasal final se hicieron mucho más frecuentes en el XVI.

El grupo *ns*, reducido en latín a *s*, aparece como grafía culta, pero también se encuentran ejemplos de reducción del grupo, caso de *trasportado* (18).

#### Vibrantes

Queremos subrayar la frecuencia con que aparecen en este *Cancionero* formas palatalizadas como resultado del contacto de la vibrante final del infinitivo con la *l*-inicial de un pronombre personal. Este paso de *ru>ll*, documentado ya desde el *Auto de los Reyes Magos*, se hace bastante frecuente en el español cuatrocentista, especialmente en textos literarios (Eberenz, 2000: 162, pone de relieve su abundante presencia en la poesía cancioneril y en Manrique, la presencia de estas formas palatalizadas es menos acusada en Mena o Santillana)<sup>30</sup>. En este *Cancionero* la presencia de este cambio es bastante profusa: "sino quando mas se halla / encendido por *serylla* / con sus manos *adoralla* / pero nunca *regebilla*" (43); "qual la penso el pensamiento / de *escogella* para sy" (56); "que quede muerto de *vella*" (58); "busquemos algo que *dalle*

<sup>28</sup> Lo expuesto por Douvier (1995) verifica que la grafía más común ante *p* y *b* en textos medievales fue *n*.

<sup>29</sup> También aparece esa marca sobre *como*, pero no se puede apostar por una pronunciación /kommo/ en el siglo XV.

<sup>30</sup> En un principio, fue fenómeno restringido al habla, característico, además, del habla toledana (Lázaro Mora, 1978-1980), su incursión en la lengua literaria se vio indudablemente facilitada por su potencialidad rimática. En los textos del XVII se observa ya el descenso de las formas con amalgama.

/osemos yr a miralle", "cortaremos algo que dalle". También en futuros analíticos: "dallemos vna votilla", "dallemos vn almara da" (62).

Una última anotación hay que hacer sobre las vibrantes: cuando se escribe en 86: "vna vieja como sarrá / los gargueros de guitarra / ya me daua vna canarra / por que la qujiese yo" creemos que se puede pensar en una pronunciación de vibrante múltiple para esa graña en *Sarra*; no sólo la rima lo certifica: hay algunos ejemplos del nombre propio femenino *Sarra* grafiado con vibrante múltiple en textos medievales<sup>31</sup>.

### Conclusiones

A partir de los datos expuestos en este análisis gráfico y fonético, el manuscrito 7-1-28 conocido como *Cancionero Musical de La Colombina* puede datarse en el último cuarto del siglo XV, mucho más cerca del XVI que de 1480: la -t final por -d apenas se utiliza ya en el último cuarto del XV, pero hay tradiciones individuales que pueden seguir empleándola, aparecen confusiones en la pareja de sibilantes dentalvelares, no pocos ejemplos de h- por F- latina inicial, recurso constante a y como copulativa (tan propio del XVII) y pérdida de -d- en las formas verbales en -des. Lingüísticamente, parece más sostenible la cronología de Dutton que la de Gregori y Romen.

### Bibliografía

- Alonso, Álvaro ed., *Poesía de cancionero*, Madrid, Catedra, 1991.
- Alvar, Manuel, "Graña y fonética en el *Cancionero de Estiñiga*", *Archivo de Filología Aragonesa*, XXVIII-XXIX, 1981, págs. 95-109.
- Anglés, Higinio, "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, n° 2, 1947.
- \_\_\_\_\_, ed., *La música en la Corte de los Reyes Católicos: Polifonía profana-Cancionero Musical de Palacio II*, 1951.
- Ariza, M., "Sobre las palatales sonoras del español antiguo", en F. Marcos Marín (coord): *Introducción plural a la gramática histórica*, Madrid, Cincel, 1982, págs. 31-54.
- \_\_\_\_\_, "Diferencias textuales en los manuscritos del *Libro de los buenos proverbios*", *Anuario de Estudios Filológicos*, 5, 1982b, págs. 7-16.
- Clavería Nadal, Gloria, "En torno al cultismo: los grupos consonánticos cultos", en M. Ariza et alii (eds): *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco/Libros, 1988, págs. 91-102.
- Corominas, J. y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, [4ª reimpresión, 1997].
- Douvier, Elizabeth, "L'alternance des graphies MP-MB et NP-NB dans les manuscrits médiévaux", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, XX, 1995, págs. 235-256.
- Dutton, Brian, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, 1982.
- \_\_\_\_\_, ed., *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols. Biblioteca Española del siglo XV, Serie Maior, Salamanca, Universidad, 1991.
- Eberenz, Rolf, *El español en el otoño de la Edad Media. Sobre el artículo y los pronombres*, Madrid, Gredos, 2000.
- Frenk, Margit, ed., *Corpus de la antigüística popular hispánica. Siglos XV a XVII*, Madrid, Castalia-Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, vol. 1, 1987.

<sup>31</sup> Así lo encuentra Sanchois (1991: 42) en la *General estoria* y la *Fazienda de Ulmar*; en el siglo XV lo hallamos, por ejemplo, en *Virtuosas e claras mugeres* de Álvaro de Luna.

- \_\_\_\_\_, "Fija, ¿quiereste casar?", en A. Menéndez Collera y V. Roncero eds., *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1996, págs. 259-274.
- Gil, Juan, ed., *Las joyas de la Colombina. Las lecturas de Hernando Colón*, Sevilla, Junta de Andalucía-Biblioteca Nacional-Cabildo Catedralicio de Sevilla, introducción de Juan Gil, s.f.
- Gregori, Josep Maria, "La música en la primera época de los Reyes Católicos" en *El Cancionero de la Colombina (1451-1406)*, CD, grabación realizada por Hespèrion XX (dir. J. Savall), Astrée, 1991, 8763 y 9954.
- Guillén Torralba, Juan, "Hernando Colón", *Isidorianum*, 2, 1992, págs. 185-221.
- Heberkamp, Gerttraut, ed., *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der "Cancionero de Colombina" von Sevilla und ausserspanische Handschriften*, Tutzing: Hans Schneider, 1968.
- Krogstad, Jineen, "La música y los cancioneros: 1480-1520", apéndice II de Dutton (1982: 275-282).
- Lang, Henry R., "The cancionero de la Colombina at Seville", *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, XV, 1909, págs. 87-108.
- Lázaro Mora, Fernando, "RL > LL en la lengua literaria", *Revista de Filología Española*, LIV, 1978-1980, págs. 36-60.
- López Bobo, M<sup>e</sup> Jesús, "¿Quién lo vido y quién lo ve!", *Moenia*, 5, 1999, págs. 321-365.
- Núñez Rivera, J. Valentín, "El manuscrito 83-3-11(2) de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Un cancionero carmelita con poemas de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Juan de Jáuregui", *Archivo Hispalense*, 226, 1991, págs. 99-155.
- Pensado Ruiz, Carmen, "De nuevo sobre *doy, estoy, soy y voy*", en J. Borrego, J. Fernández, L. Santos, R. Senabre eds., *Cuestiones de actualidad en lengua española*, Salamanca. Universidad, 2000, págs. 187-196.
- Pope, Isabel, *La musique Espagnole à la cour de Naples au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1954.

- Reese, Gustave, *La música en el Renacimiento*, 2 vols, Madrid, Alianza Música (1988) Traducción al español de J.M. Martín Triana, 1954.
- Sánchez-Prieto Borja, P. *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco Libros.
- Querol Gaxaldá, Miguel, ed., *Cancionero musical de La Colombina*, Barcelona, CSIC-Instituto de Musicología, 1971.
- Reese, Gustave, *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Música, 1995.
- Romeu i Figueras, Josep: "El Cancionero de la Colombina" en *El Cancionero de la Colombina (1451-1406)*, CD, grabación realizada por Hespèrion XX (dir. J. Savall), Astrée, 8763 y 9954.
- Sanchis, M.C., *El lenguaje de la Fazienda de Ultramar*, Madrid, Anejos del BRAE, 1991.
- Schmidely, Jack, "La -y- de *doy, estoy, soy, voy*" en M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas (eds) *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, vol. 1, Madrid, Arco/Libros, 1988, págs. 611-619.
- Stevenson, Robert, ed., *Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles*, Lima, 1952.
- \_\_\_\_\_, *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya, 1960.
- Wagner, Klaus et alii, *Hernando Colón y su época*, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1991.