

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.



© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

LA GLOSA DE CANCIÓN AGENA DE GÓMEZ MANRIQUE Y OTRAS CUESTIONES CONEXAS

Juan C. López Nieto

La obra de Gómez Manrique destaca por su amplitud –más de 120 obras– y por su variedad formal y temática: poesía (amorosa, de circunstancias y de juegos de ingenio, burlesca, crítica y satírica, política, elegíaca, moral, religiosa, dialogada), teatro más o menos incipiente (profano y religioso), prosa (literaria, como el «Prohemio» dedicado al conde de Benavente, las glosas y cartas introductorias a sus poemas o la respuesta a Juan de Lucena; y no literaria –o paraliteraria–, como los carteles de desafío a Alfonso V en Toro –1476– o los dos discursos que leyó en las cortes de Toledo de 1480).

En el caso de esta «glosa», que transmiten MP3¹ y MN24, se está ante una de esas obrillas de corte y circunstancias a las que tan aficionados eran los poetas y artesanos peninsulares del siglo xv, y que no deja de tener interés estudiar por lo que nos dice de la época, el género o el autor. Y es que, ante ella, estamos –a lo que creo– frente a la valoración definitiva, en Castilla, de un género poético –menor, si se quiere, pero de gran fortuna en la tradición literaria castellana–: la ‘glosa’.

Su texto, según la versión del último manuscrito revisado por el autor, es el siguiente:

*Cançión agena*²

Donzella desconoçida,
ya no cures más de mí;

¹ Utilizo el sistema de siglas propuesto por B. Dutton (*Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982 y *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad-Biblioteca Española del siglo XV, 1990-91 -que cito en adelante como *Índice* y *El Cancionero*, respectivamente-) para los cancioneros cuatrocentistas.

² Texto de MN24, ff. 187r-188r. || *Testimonios*: MN24 (pp. 187r-188r): Cançión agena; MP3 (ff. 481-482): Cançión agena; MP2 (f. 26v): Canzion. | 1.MP2, MP3: desconoçida. | 3.MP2: fuiste. | 5.MP2: duda. | 9.MP2: tormenta. || 11.MP2: fuiste. | 12.MP2: desamada. *Termina aquí la versión de MP2*. | 14.MP3: haze; MN24: querida; MP3: (#)(¿c?#:g)rida. | 15.MP3: desconoçida. | 20.MN24: de mi. | 30.MN24: desgradescida.

*de mí fuese bien querida,
yo desamado de ti.*

5 Porque más syn dubda creas
la mi pena dolorida,
rruego a Dios que siempre seas
desamada y mal querida.

10 En tormento sea tu vida,
pues no te lo merescí;
*de mí fuese bien querida,
yo desamado de ty.*

La glosa d' esta canción, fecha por Gómez Manrique.

Esperança que perdí
me faze fazer tal [grida]:
15 «Donzella desconosçida,
ya non cures más de mí».
De la ora en que te vi,
la qual nunca se me oluida,
«fuese de mí bien querida,
20 yo desamado de [t]i».

Véate yo perseguida
del dolor que me guerreas,
«porque más syn dubda creas
la mi pena dolorida»;
25 y porque tan aflegida
qual ser me fazes te veas,
«rruego a Dios que sienpre seas
desamada y mal querida».

Porque sientas que sentí,
30 dama [desagradesçida],
«en tormento sea tu vida,
pues no te lo merescí».
Desde que te conosçí,
con vna fe no fingida
35 «fuese de mí bien querida,
yo desamado de ty».

³ Vid., en relación con ella, J. de Mena, *Obra lírica*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 72-73 y 19-37. Aparece también en SV1, ff. 40v-42r, acompañado de la música de Cornago -lo que da idea de su relativo éxito y fama-, que, seguramente, no sirviera para los dos poemas que me ocupan aquí, al tener el de Mena un verso más en su 'cabeza' y en la 'vuelta'. Cf., en este sentido, la opinión de H. Janner («La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 181-232, p. 223), para quien «[...] en el período de tiempo [...] [de] 1450-1700, [la glosa] es desde un principio una forma poética recitativa y no musical, mientras que antes de 1450, por cuantos indicios tenemos, debió de estar influida por diversas formas rítmicas, sobre todo por canciones de baile».

⁴ Empleo aquí el término «texto» en el sentido en que lo utiliza H. Janner (*ibidem*, pp. 182-83): «[...] Es importante el hecho de que toda glosa comprende dos partes: una poesía temática que se glosa (que se llama generalmente «texto») y estrofas (la glosa propiamente dicha) en las que se interpretan los distintos versos del texto».

En relación con la canción-«texto»³ de la que se parte («Donzella desconocida»), debo señalar que, como es bien sabido, es anónima y tiene su origen en otra de Juan de Mena —«Porque más sin dubda creas» (LB2, f. 78v; [5,9])⁴—. Muestra así Gómez Manrique, de nuevo, su aprecio (aquí quizá indirecto) por la obra del poeta cordobés⁵.

Varios hechos destacan a primera vista:

- Que la canción de Mena tiene un esquema poco habitual en su generación poética —que es la de Gómez Manrique, no se olvide— (5,9) y como «texto» de glosa, con un esquema (abbab//cdcd:abbab), además, que sólo documenta V. Beltrán⁶, una vez más, entre los miembros de la generación de los nacidos entre 1446-1460 (G). Muy significativamente, la estructura del 'texto' —creado a partir del poema meniano— es más usual en la época (4,8) y como punto de partida de glosas.
- Que el 'texto' no aparece con la estructura más común en las canciones del cuatrocientos (4,8), sino como 4,4,4 —que hace patente el artificio del glosador—.
- Que es éste de Gómez Manrique el primer caso peninsular en que se incluye el 'texto' a la cabeza de la glosa —lo que le llevó a pensar a T. Navarro Tomás que era la «primera» glosa organizada «mediante la represa de los versos del texto original» y que era «frecuente hacia el último tercio del siglo»⁷—.
- Y que, finalmente, se está ante uno de los primeros ejemplos conocidos —aunque seguramente posterior a las glosas incluidas en SA7, MH1 y MN54 (quizá ya no a la de VM1)— de lo que durante el siglo xv es una distracción y un juego cortesanos⁸ y que, en el Siglo de Oro, será «un elemento peculiar de la poesía española»⁹, imitado por las restantes literaturas europeas¹⁰.

³ Y es que «La repetición de los distintos versos del 'tema' en las distintas estrofas lleva ya externamente a la glosa el elemento enfático» (H. Janner, art. cit., p. 190). No se conoce, sin embargo, el autor de la reelaboración ni si fue el propio Gómez Manrique o algún secretario o sirviente suyo (hecho que considero bastante probable) quien retocó la canción de Mena —que quedó mejorada y condensada—: al «texto» se le colocó, primero, una «cabeza» acorde con el espíritu de la canción meniana; y, más tarde, más que incorporar «la primera copla» de ésta a la canción que se creaba —como señala M. Á. Pérez Priego (*ed. cit.*, p. 73)—, se transcribieron los vv. 1-2 de la canción de Mena —el segundo de ellos ligeramente retocado: «mi grand pena dolorida» pasó a ser «la mi pena dolorida»— (vv. 5-6 del «texto» de la glosa) y se condensó el contenido del resto de la canción original en los vv. 7-10 de la reelaboración: y, así, los vv. 7-8 del «texto» se refieren al estribillo de la canción de Mena, según la variante de los versos finales: «dête Dios tan triste vida/ que ames e siempre seas / desamada y malquerida» (J. de Mena [*ed. cit.*, p. 73]); y en los dos versos posteriores (vv. 9-10 del 'texto') se utilizan los versos 6-12 de la canción de Mena: el deseo de que tenga la dama 'mala vida' (v. 9), tomado del «dête Dios tan triste vida» meniano; y lo poco merecido que era el «tormento» del enamorado (v. 10) —palabra que pasó a relacionarse con la amada en el v. 9 del texto—: «E con esta vida tal / pienso bien que crearás / el tormento desigual / que, sin mereçer, me das. / Pues que muerte me deseas, / sin tenerla mereçida [...]» (*ibidem*, p. 73, vv. 6-11).

⁶ *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 176 y 178.

⁷ *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, p. 149.

⁸ Cf. H. Janner, art. cit., pp. 191-192. Y es que, como señala este autor, «[...] toda la jerarquía de la corte participa en los juegos poéticos de refinados coloquios, ya proponiendo, ya comentando el tema de la glosa [...]» (*ibidem*, p. 191).

⁹ G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, art. 63; *apud* H. Janner, art. cit., p. 221; *cf.*, además, P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, II, Genève-Paris, Slatkine, 1981, 295 y 301-2 (que matiza esa opinión) y R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 336-37.

¹⁰ *Vid.* H. Janner, art. cit., p. 181.

La historia de la glosa en castellano tiene unos perfiles más o menos claros¹¹. La visión más aceptada (la expuso H. Janner [*ob. cit.*, p. 191]) es la de que «A comienzos de la segunda mitad del siglo XV» la glosa es un fenómeno corriente, lo que indica que no es «una época de germinación, sino ya un período de florecimiento de la glosa»¹². Se equivocaba, sin embargo, en su afirmación de que «encontramos los primeros testimonios de la glosa» en el *Cancionero de Stúñiga*¹³, pues existen otras anteriores. Así, el «Maldita sea tal uida», de Gonzalo de Torquemada (SA7¹⁴, ff. 52v-53r)¹⁵, que glosa la primera estrofa del «Catiu de miña tristura» de Macías: se nota que es una glosa temprana —a

¹¹ Desgraciadamente, no he podido consultar el trabajo de J. Casas Rigall, *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los 'Cancioneros' medievales* (tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1992), Universidad de Santiago, Servicio de Publicaciones, 1993 [microforma] En galeradas, y gracias a la amabilidad del prof. J. M. Lucía, me llega un ejemplar de *Agudeza y Retórica en la poesía amorosa de Cancionero* (Santiago de Compostela, Universidade, 1995) de J. Casas Rigall, que incluye materiales del trabajo antes citado. En él encuentro una cronología, por tricenios, de poetas nacidos entre 1340 y 1490 (pp. 23-24) —que añade hasta 56 poetas a los cuarenta reseñados por V. Beltrán (*ob. cit.*, pp. 14-24)— y un apartado sobre la «glosa» (pp. 54-60), en donde se destaca su relación «con la lógica escolástica y la agudeza» (pp. 55 y 60); se menciona ya la glosa «Ora de tu, Venus deessa» —como posible precedente de las de MN54 (que sigue pensando son «las más antiguas copias de glosas» [p. 55])—, aunque como anónima y con ciertas dudas —a pesar de la opinión de F. Vendrell de Millás, que recuerda; de que la glosa «recoge todos los versos de la composición previa» (p. 55), como era casi normativo (*cf.* p. 58); y de que la estructura de canción de su «texto» es muy clara: 8aa/bb:ba/cc:ca-; se muestra cómo el tricenio al que pertenece Gómez Manrique es el primero que elabora con asiduidad glosas, que aumentarán constantemente más tarde (pp. 54-55); y se señala la existencia de represas de 1, 2 y 4 versos —en coplas «de nueve o diez versos, por lo general» (pp. 57-58)—, en las que se podían introducir algunos cambios mínimos (p. 58), que raramente afectaban al «sentido del original» (pp. 59-60) —ya que, entonces, resultarían casos de contrafacta (p. 60).

¹² Si bien hay que esperar hasta 1480 (en NH2 [1] y PN13 [6] —de la mano de Gómez de Rojas [4], su más amplio cultivador en Castilla tras Pinar [6]—) para que aparezcan glosas en algún cancionero de gustos castellanos (aunque transmita también producción aragonesa en sus folios), debe tenerse en cuenta que es con la generación de Gómez Manrique cuando la creación de glosas comienza a ser habitual (así Lope de Estúñiga o el citado Gómez de Rojas) y que su familiaridad y relación con algunos otros de sus creadores (Diego de Saldaña o Francisco de Miranda, literariamente; fray Iñigo de Mendoza, en la corte o políticamente) es constatable. Sin embargo, debe también notarse que no nos ha llegado ninguna glosa escrita por un gran poeta anterior a aquella generación; que, de los mencionados, sólo del poeta «ocasional» Gómez de Rojas se conserva más de una glosa; e, incluso, que la glosa de Gómez Manrique —a pesar de la antigüedad de su represa— pudiera ser posterior a 1473 (si su posición en MP3 y MN24 tuviera un valor cronológico): de ahí que sea posible que la valoración estética positiva de este género poético se retrasara en Castilla algo más que, por ejemplo, en Nápoles.

¹³ Se refería a las glosas de Juan de Tapia («Yo soy aquel che nasci» [f. 94r]) —relacionada con hechos de entre 1449-53, según J. C. Rovira, «Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 437-55, esp. p. 453—, de Diego de Saldaña («O dueña mas excellent» [ff. 145v-146v]) y de Carvajal («Non curesdes de porfiar» [f. 156v]).

¹⁴ Según B. Dutton (*El Cancionero*, VII, 663), la fecha de composición del manuscrito debe de ser de ca. 1439; *cf.* A. M. Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio [Ms. 2653, B. U. S.]*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. XIII.

¹⁵ Aunque, como le ocurriera a F. Vendrell de Millás, no he podido documentar su existencia, sí creo interesante señalar que este G. de Torquemada es autor también de un curioso «poema colectivo» («Pues me vo donde curdosos» [SA7, f. 154v]), según la expresión de Milá y Fontanals (apud R. Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 101), en el que, en un contexto lírico, se «ensamblan citas de diversos autores» (las dos primeras, de una misma canción [1x4], lo que puede acercar la primera mitad del poema al espíritu de las glosas).

pesar de repetir los versos de Macías como el primero de cada estrofa—, pues, en los versos 1-5 del poema, se presenta un estribillo (cuyo quinto verso es el primero de la canción citada), repetido al final de cada una de las ocho estrofas siguientes; o la más curiosa de Fadrique Enríquez de Castro, duque de Arjona desde 1423 (y muerto en prisión, en 1430, por su conexión con los infantes aragoneses un año antes): su «Ora de tu venus deessa» (SA7, ff. 166v-165r), de entre 1423 y 1430, por tanto, que glosa una canción francesa de igual comienzo. En otro manuscrito (MH1, de ca. 1454), en donde también confluyen producciones castellanas y aragonesas, pueden encontrarse otras dos glosas de canciones, que se atribuyen a Alfonso Basurto de Toledo?¹⁶: «Alliende de ser muy bella» (f. 323r) y «Agora con grand quexura» (f. 323v), que presentan el mismo tipo de represa que la glosa gomezmanriqueña—aunque con una estructura distinta [v. i.]¹⁷. (Por no hablar de la glosa del decir lírico, en gallego, «Ay donas por quien tristura», tal vez de Pedro de Quiñones [«Pensando en vuestra figura»] (MH1, ff. 340r-341r) —con represa también idéntica a éstas— o la de Torrellas a la última estrofa de su *Maldezir de las mugeres*, «Entre las otras soys vos» [NH2, ff. 273-74], dedicada a Juana II de Nápoles, antes de 1435 -en que murió la dama-.)

Por lo que respecta a la glosa de Gómez Manrique, debe notarse que el 'texto' del que parte está dirigido—a modo de «queja e imprecación»¹⁸—a una dama «desconosciada» (v. 1)—esto es, 'ingrata', 'desagradecida'¹⁹—y 'sans merçi' (vv. 3-4, 6, 10 y 11-12), por un amante (el poeta) cansado, desesperanzado, desengañado -y que casi se despide de ella liberado de su amor (v. 2)—. De ahí el antitético estribillo (vv. 3-4 y 11-12): «de mí fueste bien querida, / yo desamado de ti»; con él se muestra el contraste de los sentimientos de ambos y la dolorosa situación en que ha vivido el poeta (que es el motivo de su sufrimiento).

¹⁶ Cf. B. Dutton (*El Cancionero*, VII, 340b y 452b).

¹⁷ Como detalle de interés, señalaré que las glosas antes citadas de Tapia (8abAB:baBA), Carvajal (8abAB:abAB / cdCD:cdCD / abAB:abAB) -idéntica a la primera citada de MH1- y la segunda de este cancionero (8abAB:abBA / cdCD:dcDC / abAB:abBA) invalidan la afirmación de H. Janner (*ob. cit.*, p. 83) de que la glosa de Gómez Manrique, «[...] de tipo breve, [estaba] falta de estructura normal». Ninguna de ellas -o la de Diego de Saldaña-, sin embargo -y a pesar de la opinión de T. Navarro Tomás (*ob. cit.*, p. 148-49)-, es una «glosa libre» -como ya se ha señalado en otras ocasiones- «sin inserción de los textos a que se refieren». Es claro, entonces, que la que pasa por ser «La primera glosa conocida, compuesta expresamente como paráfrasis de otra poesía [...]» y cuyas «seis coplas reales [...] deben ser la versión ampliada de la referida canción [«Non cures de porfiar»], de la cual sólo se menciona su primer verso [11CG, n° 248]» (*ibidem*, p. 148; v., asimismo, R. Baehr, *ob. cit.*, p. 337), no es más que otra glosa perfectamente regular, que repite todos los versos de su canción-«texto» como versos 9-10 de cada una de sus coplas.

¹⁸ Vid. M. Á. Pérez Priego, *ed. cit.*, p. 72, n. a v. 1. Este autor destaca también cómo «En la poesía de Mena puede advertirse que vos es la forma más reverencial y cortés, apropiada para los poemas de loores, mientras que tú [que, como señala R. Lapesa («Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1970), p. 145), alterna en «Los poetas cortesanos [...] como formas de tratamiento para dirigirse a la dama» (*apud ibidem*)], más familiar, es la usada habitualmente en los de queja e imprecación». Nótese cómo el anónimo glosador mantiene ese uso de tú propio de Mena.

¹⁹ Cf. P. López de Ayala, *Rimado de Palacio* (ed. J. Joset, Madrid, Alhambra, 1982), v. 1305a: «Fuera siempre este santo a Dios muy conosciado»; o la glosa «Vuestra beldad consintió», de mosén Crespí de Valdaura: «Vuestra beldad consintió, / qu'en miraros me vencí; / y la crueza ordenó: / por amaros me perdí. // Y, en veros desconosciada, / de la muerte yo confío [...]» (11CG, ff. 198v-199r, vv. 1-6).

En los versos siguientes (vv. 5-8), se presenta una «imprecación amorosa» –resumen del contenido del poema de Mena, que se repetirá en el verso 9–; como señaló M. R. Lida²⁰, de esta forma se «condena a la dama a sufrir lo que el amante ha sufrido» –lo que, como indica esta autora, es tema característico de la poesía peninsular del siglo iniciado por J. Rodríguez del Padrón–. Así conseguirá el enamorado –aunque fuera tarde para él, como también lo sería para ella (de ahí el aparente triunfo final del poema [vv. 9-12], en el que parece que el poeta deja sola a la amada con su futuro sufrimiento)– que ella crea su amor y su dolor («la mi pena dolorida» [v. 6]) –que destaca–.

Y cierra su «rruego» –anticipo de su deseo de venganza– con un verso bimembre (v. 8; el v. 14 del poema meniano) que de forma casi simétrica y muy musical presenta el sufrimiento que le desea el poeta a la dama cruel e injusta.

Expresa, entonces, el poeta su optación (que la dama conozca, en el futuro, el mismo dolor que él ha padecido) con una nueva imprecación amorosa: «En tormento sea tu vida» (v. 9); y deja claro con el estribillo final –que ahora es como una explicación de la resolución definitiva del poeta, que clama contra la injusticia padecida y para que «Dios» (v. 7) le haga justicia– que la causa de su despedida del servicio de la dama (*vid.* v. 2: «ya no cures más de mí») es su deseo de vengarse de la innmerceda y gratuita crueldad que ella le ha mostrado (v. 10).

Hay, pues, en la «canCIÓN agena», una matización del dolor y la despedida iniciales (vv. 1-4) que lleva a la «imprecación amorosa» final contra la dama y a la expresión del deseo de venganza de los versos 5-12 (con una especie de endurecimiento de la ‘imprecación’, hasta llegar al «En tormento sea tu vida» del v. 9), que parece confirmar la visión de que

[...] la mayor parte de las poesías cancioneriles llevan implícita una «glosa» [...] pues se ha insistido en que la cabeza es la cifra del conjunto y las otras estrofas su desarrollo²¹

Por otro lado, y en lo que se refiere al poema gomezmanriqueño, lo primero que hay que destacar es que tanto la temática del ‘texto’ como su ‘glosa’ son de carácter amoroso, como en la mayor parte de las glosas del siglo xv²²; que pertenecen, además, a la época

²⁰ «Juan Rodríguez del Padrón: Influencia», *Estudios sobre la literatura española*, Madrid, Porrúa, 1977, p. 92; *vid.*, además, pp. 92-97.

²¹ F. López Estrada, *Introducción a la Literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1983, p. 397.

²² No pueden seguirse manteniendo hoy las afirmaciones de H. Janner (art. cit., pp. 193-95, 196, 203-4 y 223-24), para quien «[...] la glosa fue una poesía de amor en los Cancioneros cortesanos [...]» (p. 204). Y es que no toda la temática de las glosas cuatrocentistas es amorosa –aunque sí su mayor parte, pues de 78 glosas de canciones típicas de la época, 68 (=87'17%) tienen un carácter amoroso (casi exclusivamente, quejas del enamorado desdichado)–: también las hay de contenido religioso (7 glosas [=8'97%], alguna –como la glosa «Corona de las mejores», de Tapia– anterior a 1470, pues aparece en VM1 (f. 39v...) [cf. B. Dutton (*El Cancionero*, VII, 663)]); de tema moral (2 [=2'56%]); e, incluso, de asunto amoroso-cortesano (1 [=1'28%], muy similar al de la glosa de Torrellas antes mencionada). Y, en cuanto al contenido de las canciones utilizadas, el tema amoroso es aún más habitual (73 canciones [=93'58%]), frente al religioso (3 [=3'84%]), al moral (1 [=1'28%]) y al amoroso-cortesano (1 [=1'28%]) –lo que muestra el uso de expresiones y contenidos amorosos para alabanzas religiosas, corriente en el reinado de los «Reyes Católicos»–.

del «primer florecimiento de la glosa» (*ibídem*, p. 189), que se da desde mediados de este siglo y hasta poco después de su final²³; y que, en ambos casos, se está ante las quejas e imprecaciones a la amada de un enamorado a causa de la ‘crueldad’ de ella -a la que se le desea un dolor y un mal idénticos (y que es el «estado de ánimo trovadoresco» glosado).

No es, sin embargo, la reflexión o la expresión de sentimientos auténticos -que es fórmula por completo ajena a la poesía del momento- lo que priva en esta glosa²⁴, sino el deseo del poeta de mostrar su ingenio²⁵ con la amplificación del texto y la explicación de un «estado de ánimo trovadoresco», en un marco cortesano (y, quizá, incluso festivo o «deportivo»); su intención de poner una canción más o menos conocida—o reconocible—«al servicio del juego despreocupado de las formas» (H. Janner, *ob. cit.*, p. 194) y de las distracciones de la Corte²⁶—aunque, en este caso, sin la intención «jocosa» o burlesca que este autor señala para el grupo (*ibídem*, p. 211)—. Es, pues, éste el sentido y finalidad que me parecen más plausibles para la glosa, lo que se trata de conseguir tan sólo con la amplificación y la paráfrasis del ‘texto’²⁷ de dos en dos versos.

Por otro lado, y aunque para T. Navarro Tomás (*ob. cit.*, p. 149) la organización que elige Gómez Manrique para su glosa—elaborada «mediante la represa de los versos del texto original» [como vv. 3-4 y 7-8 de las coplas de arte menor]—«[...] se hace frecuente hacia el último tercio del siglo», la similitud de esta represa con otras anteriores—sobre todo, con las dos de MH1 y con las de Juan de Tapia y Carvajal de MN54—la acerca a ellas más que la aleja. Y creo que hay un dato—mientras se evalúan por grupos generacionales o épocas los autores de glosas cuatrocentistas—que muestra significativamente su posible relación: de entre las glosas de canciones²⁸ que aparecen en manuscritos anteriores a 1470²⁹ (8 en total, las incluidas en SA7 [2], MH1 [2], MN54 [3] y VM1 [1]; esto es, un 9’30% del total de glosas) cuatro (las dos de MH1, la

²³ Cf. H. Janner, art. cit., p. 191.

²⁴ Y es que, como se señala en H. Janner (*ibídem*, p. 194), los elementos del poema están puestos, al igual que en el resto de las «glosas breves», «al servicio del juego despreocupado de las formas, de la versificación jocosa» (*vid. infra*).

²⁵ «[...] la agudeza es [...] una de las fuerzas motrices más importantes de aquel glosar poético» (*ibídem*, p. 229).

²⁶ Cf. *ibídem*, p. 196. [Y era así a pesar de que, como señala el prof. M. García en el coloquio subsiguiente a la lectura, se destruye la musicalidad y la organización de la canción]. Nótese, en cualquier caso, cómo es la única de las de represa de cuatro versos que no repite las rimas del «texto» en su mismo orden—como parecía preceptivo en el género—o de forma similar, sino justamente al contrario.

²⁷ *Vid.*, en relación con esto último, R. Baehr (*ob. cit.*, p. 330); *vid.*, asimismo, para el valor que se daba a las glosas de textos en la Edad Media, F. López Estrada (*ob. cit.*, p. 223).

²⁸ En total, 86 poemas—no cuento entre ellos la glosa de NN1 (ff. 3v-5r), que no he podido consultar, ni la perdida en PN13 (ff. 193v...),—pues aquí sí tengo en cuenta como canciones-«texto» lo que también es «canción» (1x4) o «villancico» (1x3) para Juan del Encina (*vid.* J. C. Temprano, «El ‘Arte de poesía castellana’ de Juan del Encina (edición y notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1973), pp. 321-350, p. 339).

²⁹ No incluyo aquí la glosa de MP3 (o MN24, recopilación de ca. 1486 o algo después [cf. C. Moreno Hernández («Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo», *Revista de Literatura*, XLVII (1985), pp. 17-49, pp. 22-23)], pues, a pesar de lo expuesto por B. Dutton (*Índice*, II, 234)—retrasado hasta 1475 en *El Cancionero*, II, 461—, el manuscrito debe ser posterior a agosto de 1481, fecha de la muerte de Alfonso V de Portugal, a quien se alude en su «Prohemio» como «[...] el serenísimo señor don Alfonso rey de Portugal que Dios aya [...]» (cf. Ruy de Pina, *Crónica del Rei dom Affonso V*, Arch. Nac. / Torre do Tombo, Caja Fuerte, Cr. n.º 17-18, f. 199v).

de Juan de Tapia y la de Carvajal –intermedias, desde el punto de vista cronológico– repiten cuatro versos del «texto» por estrofa (coplas de arte menor de dos rimas) como versos 3-4 y 7-8 (=50% [=un 4'65% del total de glosas]); y aún otra más, la del duque de Arjona –compuesta, seguramente, durante el período «de germinación»–, represa otros cuatro versos por estrofa (al principio [v. 1], en medio [vv. 4-5] y al final [v. 8] de sendas estrofas y tras una redondilla inicial con los versos repetidos al principio y al final [vv. 1 y 4]) (=12'5%)³⁰. Dos represas de un verso (las de Gonzalo de Torquemada y Diego de Saldaña) y una de dos versos (la de Tapia, de VM1) completan este cuadro parcial –suponiendo su 37'5%–.

Y, si se amplía el vistazo hasta 1485 (incluyendo las glosas de NH2 [1], PN13 [4, las conservadas], MP3 [1], EM6 [1], PN7 [1] (8 glosas, de nuevo [=9'30% del total de glosas]), se encuentra la represa usada por Gómez Manrique hasta en un total de cinco glosas (las de Francisco de Miranda [1], Gómez de Rojas [3] y el propio Manrique —que presenta un esquema de glosa [8abBA:abBA / bcCB:bcCB / abBA:abBA] peculiar respecto de las otras similares del siglo (v. s.-) (=62'5% [=5'81% del total]); y aún otra, la de fray Iñigo de Mendoza (EM6, ff. 61r-v)— que repite los versos en medio (vv. 4-5) y al final (vv. 9-10) de una copla real, represa cuatro versos por estrofa (=12'5% [=un 1'16% del total]). Se completa esta cala con la glosa de Lope de Urrea (NH2, ff. 103-108), que repite un verso como verso 5 de una onцена, y la glosa en prosa del Comendador Estela, única en su género (PN7, ff. 80r-81v) (=25%).

Todo esto podría no decir demasiado, a no ser porque, de un total de 86 casos (v. s.)³¹, sólo hay una glosa en prosa (=1'16%); son 38 las represas de un solo verso por estrofa (=44'18%)³²; hay 27 casos de represas de dos versos por estrofa (=31'39%)³³; son 12 los casos de glosas de cuatro versos por estrofa (=13'95% —que es muy poco más del 11'62% que surge de la suma de los parciales anteriores [a causa de la existencia, de tan sólo, otros dos poemas posteriores con represas de cuatro versos: la anónima de PN4 (ff. 47v-48v) (=1'16% del total) y la de Quirós (11CG, ff. 211r-v, posterior a 1483³⁴) (=1'16% del total)], lo que significa que este tipo de represa es el más utilizado en el inicio del «período de florecimiento» de la glosa y desde, aproximadamente,

³⁰ Recuérdese, asimismo, que es el esquema de la represa utilizada en la glosa «Pensando en vuestra figura» (MH1, ff. 340r-341r) mencionada *supra*.

³¹ No tengo en cuenta las glosas portuguesas —como las muy originales de A. de Brito («Cuydados deixay m'agora» [16RE, ff. 27r-v] y «Terribles coytas deseo» [16RE, ff. 31r-v]), que tienen la peculiaridad de presentar la glosa en el número de verso correspondiente al número de la estrofa en que aparece (*vid. P. Le Gentil [ob. cit., II, 294, n. 177]*)—.

³² Creo que sería de interés distinguir no sólo las represas colocadas al principio, en medio y al final —como hace P. Le Gentil (*ibidem*, II, 293, n. 177)—, sino agruparlas por tipos de estrofa (copla real, copla castellana, quintilla, novena, onцена) y por su posición, además de en los lugares citados, en el penúltimo verso o en el interior de aquéllas.

³³ Como en el caso anterior, a la descripción de Le Gentil (*ibidem*, II, 294, n. 177) se podría añadir la diferenciación por tipo de estrofa (novena, copla castellana, copla real, sextilla) y por su posición al principio y al final, en medio y al final, al final sólo o en posición interior.

³⁴ Cf. B. Dutton (*El Cancionero*, VII, 47). No tengo en cuenta la de Joam Gómez da Ilha, «Senhora dona María» [(3 x 8); 8ab AB: ba AB / cd CD: dc CD / ab AB: ba AB], por estar escrita en portugués.

1445 hasta una época difícil de precisar (quizá ya en la década de 1460)—³⁵; y hay, finalmente, una serie de poemas de versos con represas variables a lo largo del poema, —que podrían llamarse «mixtas»—³⁶, así como una rima asimétrica—y, a mi juicio, errática—, en que aparecen los dos versos glosados al final del poema (=1'16%).

Parece evidente, pues, que la cita de dos versos seguidos del «texto» —como en el caso de Gómez Manrique— es temprana y que facilitaba la realización de la glosa, al presentarse en ellos, dos a dos, una idea independiente con sentido completo—en la que se encajaban unos versos, también dos a dos, a modo de introducción de cada grupo de versos—³⁷. Desde este punto de vista, además, se ve como muy útil el cambio de estructura de la canción-«texto» desde la del poema original de Mena (5,9) —difícil de glosar de una forma perfectamente simétrica— a la de la «canción agena» (4,8)³⁸.

En otro sentido, varios elementos de la glosa son comunes a otras del momento: el uso de octosílabos —verso no ya «usual» en las glosas cuatrocentistas de canciones, como señala R. Baehr (*ob. cit.*, p. 331), sino el único empleado para glosarlas entonces (bien en exclusividad [en el 94'8% de las glosas], bien acompañado de uno [como en

³⁵ De nuevo, a la descripción de Le Gentil (*ob. cit.*, II, 294, n. 177) se debería añadir una distinción por tipo de estrofa (doble sextilla, copla de arte menor [de dos o tres rimas], copla real, novena) y por su lugar en medio y al final —dos a dos—, al principio y al final —dos a dos— o a lo largo de la estrofa —vv. 3, 5, 9, 11—.

³⁶ Son 7 glosas (=8'13%), en las que se repesan 1 y 2 vv. (1 caso; =1'16%); 2 vv. y 1 v. (1 caso; =1'16%); 2 y 3 vv. (2 casos; =2'32%); 3 y 4 vv., alternos (1 caso; =1'16%); 4 y 2 vv. (1 caso; =1'16%); 5 y 4 vv., alternos (1 caso; =1'16%).

³⁷ Este parece ser el principal motivo del uso preferente del esquema utilizado por Gómez Manrique en glosas antiguas, a mi juicio, por las facilidades que ese esquema confiere al glosador, que toma unidades de dos versos —con sentido completo ya en sí— y les añade engarces —de otros dos versos— que no añaden nada nuevo y personal (generalmente) al «texto» y que, tan sólo, sirven de introducción a los versos de éste. La técnica —en realidad, una especie de «truco»— es, pues, bastante primitiva y permite fácilmente el encaje de unos versos (en medio de un «texto» dado con sentido completo) sin romper su sentido. Esto se muestra bien claro en los versos de la glosa ya citada de, quizá, Pedro de Quiñones, «Pensando en vuestra figura»: «dexemos agora estar / estos dos versos señores: / 'vi la estar en vn pumar / con otras muchas señor[e]s', / e dexo también pasar, / que non faze a mis amores, / 'donas de alto lugar / cogiendo Rosas & flores'» (vv. 25-32). O al analizar los vv. 1-2, 5-6 y 7-8 de la glosa gomezmanriqueña: de otro modo, por ejemplo, el verso 5 hubiera tenido una glosa bastante difícil de realizar (aunque es claro que cuantas más dificultades se hubieran resuelto mejor habría quedado probada «la técnica consumada del glosador» [R. Baehr, *ob. cit.*, p. 333]).

³⁸ Es sintomático ver, en este sentido, cómo, de un total de 78 canciones —propiamente dichas—, 56 textos tienen la estructura (4,8) (=71'79%); 7 presentan el esquema (5,9) (=8'97%); 5 están creados con la forma (3,7) (=6'41%); 3 muestran la fórmula (5,10) (=3'84%); 2 responden al molde (5,2x9); y se da un uso (=1,28%, en cada caso) de (2,8), (5,11), (4,2x8), (4x7-2) y (5,3x11). Frente a este hecho, quizá debido a la adhesión a un uso más o menos estereotipado y fácil de un esquema, resaltan, por ejemplo, los casos de Lope de Estúñiga (11CG, ff. 50v-51r), que glosa una canción de estructura (3,7) con una represa «mixta»: de 3 vv. (ee. I y III) —en medio (v. 3) y al final (vv. 5-6)— y de 4 vv. —con la estructura usada, por ejemplo, por Gómez Manrique en su glosa (y recuérdese que ambos poetas pertenecen a la misma generación poética)—; y el de F. Carroz Pardo (11CG, ff. 195v-196r), que organizó su glosa mediante la repetición de 5 y 4 versos de forma alterna (hasta un total de cinco estrofas de 13 versos —idea que hubiera servido para glosar una canción de esquema (5,9)—).

³⁹ Cuando se trata de otros géneros poéticos, se llega a utilizar, seguramente a finales del siglo XV y de manera esporádica, también la copla de arte mayor (4 ejemplos). (He dejado de lado, en cualquier caso, los que parecen errores del copista en la transcripción de los versos.)

ID6064 G 0408, v. 39] o varios versos de pie quebrado³⁹— con rima consonante (*ibídem*) bastante común y sencilla de repetir: -í, -ida, -eas; la cita completa de la canción que sirve de 'texto' a lo largo de la glosa (lo más habitual entonces); el mantenimiento del mismo esquema de reproducción del texto-base a todo lo largo del poema, como es norma en el género (en los versos 3-4 y 7-8 de cada copla de arte menor)...

Y, aunque alguna cuestión distinga la glosa de Gómez Manrique, como se ha visto, de otras glosas del momento (principalmente el uso del «arte de media maestría» —ya existente en su «texto»— y el esquema métrico de sus coplas de arte menor—por mor de la rima de la canción anónima, bien es verdad y, quizá también, como muestra de originalidad—), en lo principal se nos presenta el trabajo de aquél como una glosa típica, pues consigue incluir el 'texto'-base en su obra de forma natural y casi perfecta, tanto en lo que tiene que ver con el sentido como con la sintaxis⁴⁰.

En relación con ésta última, debe tenerse en cuenta, como señalé antes, que la cita de dos versos del 'texto' tras otros dos versos de la glosa facilita la labor del glosador, que, en el caso de Gómez Manrique, construye el poema en unidades de cuatro versos independientes sintácticamente con sentido completo (vv. 13-16, 17-20, 21-24...). Con todo, en una ocasión —ripio «faze fazer» (v. 14) aparte— se incluyen los versos de la canción anónima utilizando el estilo directo, con valor metalingüístico y obligando a realizar una pausa en la entonación del verso 14 —lo que no permitían las leyes de la glosa tiempo después, según la opinión de Cervantes⁴¹, pero sí es relativamente habitual en las glosas cuatrocentistas⁴²— (vv. 13-16); y, en otros momentos, o bien los versos glosados (vv. 25-26 y 29-30) repiten una proposición final —introducida por «porque»— ya existente en el «texto» (*vid.* v. 5 y vv. 23-24) —con lo que seis de los doce versos de la glosa están, finalmente, organizados mediante una anáfora y a partir de la estructura proposición principal (vv. 21-22) / finalidad de la acción (vv. 25-26 y 29-30) y a la inversa en las represas correspondientes (subordinada [vv. 23-24] o principal [vv. 27-28 y 31-32])— o bien los versos de la glosa no aparecen fusionados de forma orgánica y perfecta en el seno de la oración: es lo que ocurre, por ejemplo, en los vv. 21-24 —en donde que el enamorado «vea» a la dama dolorida no tiene nada que ver con que ella «crea» que es cierto su dolor— o vv. 31-36 —donde el verso «con vna fe no fingida» (v. 34) rompe, en cierto modo, la contundente contraposición yo-poeta / Tú amada del estribillo (vv. 35-36)—.

Y, en cuanto al contenido de la glosa, se puede afirmar que Gómez Manrique intenta presentar una interpretación o recreación de las circunstancias o sentimientos que podían explicar cada parte del 'texto' —individualmente y teniendo en cuenta, en cada caso

⁴⁰ *Vid.* R. Baehr, *ob. cit.*, p. 331.

⁴¹ *Cf.* *Don Quijote de la Mancha*, II, ed. J. B. Avalué-Arce, Madrid, Alhambra, 1979, cap. XVIII, p. 161.

⁴² Así en la glosa «No se por donde s'entro» de Pinar (11CG, f. 185v, vv. 53-55 y 75-77) o en «Pues a mi desconsolado» de Luis del Castillo (14CG, ff. 191v-192r, vv. 58-60, 67-70 y 78-80), hasta un total de 23 usos en 17 glosas y por parte de 11 autores —uno de ellos anónimo— (de un total de 58 autores, 8 de ellos desconocidos): en especial, destacan en la utilización de este «truco» Pinar (cinco glosas y 7 usos), Luis del Castillo (dos glosas y cinco usos) y Joam Manuel (dos glosas y dos usos).

particular, el sentido de cada grupo de dos versos—, esto es, las «motivaciones implícitas» en el poema (F. López Estrada, *ob. cit.*, p. 530).

En primer lugar, muestra la desconfianza, el cansancio del enamorado (vv. 2 y 13) —con la alusión al dolor que le invade («grida» [v. 14], un galleguismo o un italianismo: ‘grito’)—, a lo que se añade la expresión de su constante sufrimiento («De la ora en que te vi» [v. 17]) y de su amor y fidelidad (v. 18), que introducen el estribillo de la «canção agena» (vv. 19-20).

Y, tras ello, destaca Gómez Manrique la «imprecación amorosa» y el deseo de venganza del enamorado, eje central del ‘texto’, resaltando su carácter vengativo y condenatorio —vv. 21-22, 25-26 y 29-30—, incluso con una especie de endurecimiento de la ‘imprecación’ que se veía en aquél (de ahí el vocativo «dama des[a]gradesçida» del v. 30). Con ello, glosa el texto «dentro del sentido que emana» de sus imágenes o comparaciones (R. Baehr, *ob. cit.*, p. 332).

Finalmente, renueva, antes de terminar, la expresión del constante sufrimiento «Desde que te conosco» (v. 33) y del amor y fidelidad («con vna fe no fingida» [v. 34]) que introducían el estribillo (vv. 35-36, ahora) —con lo que se destaca la simetría de la construcción, aunque desaproveche la ocasión para mostrar su ingenio glosando de forma diferente los mismos versos del estribillo (como hacen algunos otros autores en sus glosas; así, por ejemplo, Alonso de Cardona [11CG, f. 194r])—.

De esta forma, se conservan y desarrollan en la glosa —del modo más breve posible y, para mantener el espíritu de la «canção agena», casi a la par— el dolor, el sufrimiento de enamorado del ‘texto’ y su desengaño y desapego final, así como su ansia de venganza y su deseo de hacerle padecer a la amada («desconosçida» [v. 1] y «desagradesçida» [v. 30]) ‘sans merçi’ el mismo desamor, la malquerencia (v. 8) y el «tormento» —todos ellos inmerecidos (v. 10)— que a él le hizo padecer ella. Se mantiene así la imagen del amante desengañado que se revuelve contra su amada, hilo conductor del poema y del «estado de espíritu» original de que hablara H. Janner (*ob. cit.*, pp. 186-87).

Se muestra así, de nuevo, Gómez Manrique abanderando una cierta innovación en el panorama de la poesía castellana del momento (la valoración poética positiva de un género viejo, ya conocido), al tiempo que acata y pone en práctica las principales características de la misma —una de las peculiaridades de la labor poética de este autor—, aunque aquí no realice su trabajo con total brillantez y sí utilizando algún que otro «truco».