

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LA GLOSA CASTELLANA: CALAS EN LOS ORÍGENES DE UN GÉNERO*

ISABELLA TOMASSETTI

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Los géneros líricos que integran el sistema ibérico tardomedieval constituyen un conjunto complejo y variado pero también rico en convergencias e interacciones. Deslindar los rasgos distintivos de un género, describir sus peculiaridades y enfocarlas desde el punto de vista de una sistematización histórica resulta, pues, operación delicada y no exenta de riesgos. Las funciones estéticas están basadas en efectos comunicativos y en sistemas codificados de normas y valores, que pueden variar conforme a criterios sociales, culturales e históricos:¹ la ‘genericidad’ es implícita en el propio juego de repeticiones, imitaciones y citas que caracterizan el discurso literario. De ahí que el género sea una entidad extratextual y fundadora de textos, una suerte de función textual, ya que constituye un modelo dinámico dentro de un sistema. Sin embargo, éste no deja de ser una configuración histórica concreta y única.²

En el caso de la glosa, en efecto, estamos ante un género cuyos ejes histórico-geográficos pueden establecerse con cierta precisión; sus marcas tipológicas, además, resultan especialmente nítidas, así como destaca su carácter peculiarmente hispánico, rasgo documentado en los tratados de poética del Siglo de Oro y realizado por la mayoría de los estudiosos que se han

* Este artículo constituye un avance de una investigación más amplia sobre los géneros intertextuales de la poesía castellana tardomedieval que confluirá en un volumen de conjunto, en preparación.

¹ Teun A. Van Dijk, “La pragmática de la comunicación literaria”, *Pragmática de la comunicación literaria*, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 171-194, especialmente págs. 183-184.

² Cfr. el planteamiento metodológico de Jean-Marie Schaeffer, “Du texte au genre”, *Poétique*, 53, 1983, págs. 3-18.

acercado al género: Janner,³ Le Gentil,⁴ Navarro Tomás,⁵ Baehr,⁶ Casas Rigall,⁷ Scoles y Ravasini.⁸

La notable difusión de la glosa en toda la península ibérica desde mediados del siglo XV y los numerosos testimonios que, a partir del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII, afirman e ilustran la variedad de las tipologías formales y la hispanidad del género,⁹ apuntan, pues, a una posición preeminente de ésta en la poesía castellana: podríamos decir, en efecto, que la glosa concentra en sí los rasgos salientes de una producción cortesana fundada en la imitación, el diálogo poético y la búsqueda de soluciones compositivas ingeniosas.

³ Hans Janner, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, págs. 181-232; id., *La glosa en el siglo de oro*, Madrid, Nueva Época, 1948 y "Nuevos criterios para editar glosas", *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera, Alfonso Rey, London, Tamesis Books, 1990, págs. 253-260.

⁴ Cfr. Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.

⁵ Cfr. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Syracuse University Press, 1956, pág. 127.

⁶ Cfr. Rudolph Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 330.

⁷ Cfr. Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad, 1995.

⁸ Cfr. Emma Scoles e Ines Ravasini, "Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa", *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 615-631.

⁹ Por lo que atañe a los testimonios antiguos se señala el pasaje de Lope de Vega en la *Justa poética y alabanzas justas, que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de beatificación...* (1620), contenido en *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Sancha, 1777, vol. XI, pág. 494, en que el Fénix alude a la especificidad hispánica de la glosa: "Deseosos estaban los oyentes de oír las Glossas, propia y antiqüíssima composición de España, no usada jamás de otra nación ninguna". Consideraciones sobre la hispanidad del género se registran también en algunos tratados teóricos como *Arte de poesía*, atribuido a Eugenio de Salazar (todavía inédito pero dado a conocer por Víctor Infantes, "Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: una poética desconocida del siglo XVI", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca, 1990), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993 y la *Metamétrica* (1663) de Caramuel. Por lo que atañe a la edad moderna, además de las contribuciones antes mencionadas, también se señalan reflexiones sobre la peculiar fortuna del género como expresión del "alma hispánica": este punto de vista se detecta en la obra de filósofos y escritores alemanes del siglo XIX como Karl Rosenkranz que, en su *Die Poesie und ihre Geschichte*, Königsberg, 1855, habla de la glosa como de la forma básica de la lírica española; los hermanos Schlegel y Friedrich Rassman, además, no sólo estudian el género hispánico sino que lo importan componiendo glosas en alemán.

Como es sabido, por glosa se entiende una composición que interpreta e ilustra un texto citando en su interior los versos glosados, generalmente en posición fija. El carácter dialógico de la composición glosadora no es, pues, sólo un elemento de distinción del género, sino que es el aspecto necesariamente fundador.¹⁰

Es evidente que en el conjunto textual de la glosa la composición final tiene una actitud deferencial hacia el texto previo: si existe una jerarquía entre el texto glosado y el glosador, este último está subordinado por su naturaleza a la composición que interpreta, ya que tiene razón de ser gracias a su función exegética. La glosa es, pues, un acto de reescritura, reelaboración de un texto mediante el proceso hermenéutico al que se somete.

La denominación del género apunta inequívocamente al ámbito de la exégesis textual y, como muchos otros términos de una nomenclatura técnica, sufrió a lo largo del tiempo una evolución semántica:¹¹ el lexema glosa, en efecto, además de hacer referencia al conjunto de actividades propias de la *interpretatio* pasó a cristalizarse como designación de género desde mediados del siglo XV.¹²

A lo largo del segundo cuarto del siglo XV, en efecto, las cortes hispánicas van experimentando una modalidad compositiva que cuajará en nuestro género y el término “glosa” se adoptará como marbete identificativo. Una historia de la glosa desde los orígenes hasta su canonización literaria excede evidentemente los límites de esta contribución; por lo tanto, me centraré ahora en el período de gestación de la glosa, intentando rastrear los primeros tanteos, los primitivos

¹⁰ En el ámbito de las más recientes clasificaciones teóricas de la semiótica, la tipología textual propia de la *glosa* podría reconducirse a la noción de *ipertexte* elaborada por Gérard Genette. El estudioso francés define hipertextualidad cualquier relación que une un texto B (que se llamará hipertexto) con un texto A (designado hipotexto) en el cual se inscribe según una modalidad distinta con respecto a la del comentario. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1989 (trad. cast. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

¹¹ En la literatura mediolatina y en la medieval, como es sabido, por glosa se entiende nota marginal de tipo gramatical, morfológico o léxico, finalizada a la *explanatio*, a la ilustración de un texto previo que, por su autoridad o función, se presta a una labor de amplificación.

¹² Cfr. Gerald Snare, “The Practice of Glossing in Late Antiquity and the Renaissance”, *Studies in Philology*, 94, 4, 1995, págs. 439-459; Julian Weiss, “Las *fermosas e peregrinas ystorias*: sobre la glosa ornamental cuatrocentista”, *Revista de Literatura Medieval*, 2, 1990, págs. 103-112; Jesús D. Rodríguez Velasco, “La *Bibliotheca* y los márgenes. Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla. I: código, dialéctica y autoridad”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 1, 2001, págs. 119-134.

ensayos del naciente género en los círculos cortesanos castellano y aragonés del siglo XV.

Un examen detenido de los testimonios más antiguos de la lírica castellana me ha llevado a identificar vestigios de la etapa más temprana de experimentación del género en el *Cancionero de Palacio* (SA7), colectánea que transmite la producción de la corte aragonesa de Juan II, un círculo cortesano marcadamente endogámico y, como se sabe, muy propenso a una práctica difusa de la intertextualidad.¹³ Aun no registrándose en ninguna rúbrica de SA7 la designación de glosa, por lo cual es verosímil inferir que en la década de los '30 el género no se había codificado todavía, creo que la antología poética aragonesa ofrece la clave para vislumbrar los orígenes del género, que, curiosamente, parecen estar relacionados con dos textos de un poeta menor como Gonçalvo de Torquemada. La primera composición de este autor, del que se desconoce cualquier dato biográfico pero que figura en el cancionero con un número de composiciones no despreciable, se introduce con la rúbrica "Otra canción suya", aunque la tipología formal del texto no encaja de ninguna manera con la canción:

Pues me vo donde cuydoso
soy çierto, siempre seré,
esta canzión cantaré
que me será conortoso:

*Triste, muy penso[so],
siempre beviré.*

Tan cuytado, sin plazer,
quien viere oy que me parto
de males, tristezas farto,
sepa que só en su poder
del Amor sienpr'enganyoso,
por que con razón diré:

*Et muy deseioso
do que ya pasé.*

Bien como desesperado
entiendo de caminar,
pues que non puedo cobrar
ningún bien por mí pensado

¹³ Cfr. Vicenç Beltran, "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos", *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, PMHRS, 43, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003, págs. 9-58.

et diré, pues ordenado
as, Amor, de me matar:

*O tempo pasado
non es d'olvidar.*

Pártome luego agora,
vet lo que podré fazer
en qué pueda conplazer
a vos, mi bien et senyora;
comoquier non me colora
tal razón a mi entender:

*Con minya senyora
solía biver.¹⁴*

En esta composición, se puede observar ante todo que los fragmentos citados pertenecen a la tradición lírica galaico-portuguesa (o a las más recientes experimentaciones galaico-castellanas). Todas las inserciones se realizan conforme a la técnica del decir con citas, con la fórmula de transición de un *verbum dicendi*. La alteridad de los versos insertados no es sólo lingüística sino también métrica (se trata de hecho de hexasílabos); no obstante, se compensa gracias a la integración de las rimas, que encajan perfectamente con las rimas de la estrofa que las precede. Se trata, en verdad, de una modalidad bastante frecuente en los decires con citas y Gonzalo de Torquemada fue autor muy prolífico en este subgénero. Sin embargo, hay pequeños indicios que sugieren un principio de ósmosis con la glosa: hay que notar, en efecto, que las primeras dos inserciones constituyen un conjunto homogéneo y coherente desde el punto de vista métrico-sintáctico, lo cual induce a pensar que pueda tratarse del estribillo o de una semiestrofa de *cantiga*. Si se encontrara una prueba de ello, es decir una documentación fiable de que los primeros cuatro versos citados formen un conjunto unitario, el texto de Torquemada sería el primer decir con citas que engastara progresiva y ordenadamente un segmento de texto ajeno, conforme a la técnica desarrollada en la glosa.

Pero el mismo Torquemada, experimentando técnicas diferentes de cita de versos ajenos, produjo el que podría ser el primer ejemplo de glosa en la corte aragonesa. La rúbrica que introduce el texto lo presenta con la elíptica designación “Otra suya”, sugiriendo que se trata de una canción, cuyo estribillo se repite completo sistemática y puntualmente a lo largo de la composición, en el lugar reservado a la vuelta de cada copla. Es seguro, pues, que cuando

¹⁴ Cfr. *Cancionero de Palacio*, edición de Ana M^a. Álvarez Pellitero, Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Turismo, 1993, págs. 334-335.

Torquemada recurre a esta práctica de amplificación y cita de un texto ajeno, el género no existe todavía en la conciencia de los autores ni en el horizonte de espera del público. Pero sus características van cuajando y definiéndose, como demuestra el ejercicio compositivo de este autor aragonés. En el fondo, el hecho de que el módulo compositivo de la canción sea la base de esta innovación de Torquemada se revela menos sorprendente de lo que podría parecer: la canción era entonces, junto con el decir, el género más practicado por los poetas castellanos y, además, se caracterizaba precisamente por su función amplificadora: en la canción, en efecto, los versos del estribillo resultan de alguna manera sometidos a una labor de exégesis, a menudo con la repetición puntual de hemistiquios o de versos enteros de la cabeza en la vuelta. Analicemos ante todo la configuración formal del texto:

¡O, maldita sea tal vida
pues me no basta cordura!
Que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Ya todos prenden espanto
los que sienten mi tristeza,
salvando la que su alteza
me tormenta, triste, atanto.
Que, ¡maldita sea tal vida
pues me no basta cordura!
Que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Et preguntan qué ventura
es, triste, la que poseo
porque así dezir deseo
quien lo aya por locura.
¡O, maldita sea tal vida
pues no me basta cordura!
que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Es que m'atormenta tanto
este padesçer tan triste
quanto, Amor, por bien toviste,
por que pienso fer tal planto.
¡O, maldita sea tal vida
pues no me basta cordura!

Que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Ya no sé en el mundo amigo
de quien aya buen consuelo,
salvo fazer con grant duelo
tal canción qual yo vos digo.
¡O, maldita sea tal vida
pues non me basta cordura!
Que jamás non se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

A quien más de meu quebranto
pueda fablar con razón,
es mi triste corazón
que siempre dize tal canto.
¡O, maldita sea tal vida
pues no me basta cordura!
Que jamás no se m'olvida
de dizir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Diga d'esto que vos digo
quien sintier tal como siento,
que yo con grant desatiento
traygo por mote comigo.
¡O, maldita sea tal vida
pues no me basta cordura!
Que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Quien bien see nunca devría
moverse como yo fize,
porque mi corazón dize
que callar nunca podría.
¡O, maldita sea tal vida
pues no me basta cordura!
que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.

Al pensar que faz follia
dé lugar por que padeço
tan gran mal que bien mereço
repetir según solía.
¡O, maldita sea tal vida,

pues no me basta cordura!
que jamás no se m'olvida
de dezir por mi ventura:
cativo de minya tristura.¹⁵

La composición de Gonçalvo de Torquemada presenta una curiosa fisionomía intertextual destinada sin duda a la celebración del poeta Macías, cuya cantiga “Cativo de minya tristura” se glosa y se reitera insistentemente en la nueva composición. En efecto, no sólo Torquemada cita el *incipit* del autor gallego al final de cada sección de su texto (el estribillo y las 8 coplas mixtas), introduciéndolo, como es propio de los decires con citas, con el típico *verbum dicendi*; el autor aragonés glosa además los primeros 8 versos del texto de Macías citándolos puntualmente al principio de cada copla. El resultado es una composición donde la *auctoritas* de Macías se convoca, interpreta y amplifica con un énfasis casi obsesivo.¹⁶ Puesto que, por la cronología de Torquemada y de SA7, se trata verosímelmente del primer caso documentado de glosa, y dada la inexistencia de una conciencia precisa del género a esa altura cronológica, esta composición encarna la realización de un proceso muy importante: los rasgos tipológicos de la glosa se configuran y definen en el ámbito del subgénero del decir con citas y heredan de éste el uso de versos ajenos para crear un metatexto interpretativo, la necesidad de reproducir los versos ajenos explícita y puntualmente, la función de celebrar una *auctoritas* y ennoblecer la nueva creación poética gracias a la práctica intertextual. No es casual, a mi modo de ver, que estos primeros tanteos en la creación del nuevo género tengan como objeto composiciones de la tradición gallega, cuya autoridad y prestigio los autores aragoneses y castellanos de principios de siglo valoraban profundamente.

El *Cancionero de Palacio* transmite también otro texto muy significativo: la composición se encuentra en una sección de canciones y en efecto la rúbrica la introduce como “Otra”. La autoría parece ser de Fadrique, Duque de Arjona, ya que en el folio anterior el rubricador rotula el comienzo de la sección del Vizconde. También en este caso, se trata de un texto que tiene la estructura típica de las canciones más arcaicas, con estribillo de 4 versos y coplas castellanas de tres rimas. Pero su característica más peculiar es la de incorporar en lugar fijo unos versos que, aunque bastante corruptos, revelan su pertenencia

¹⁵ Cfr. *Cancionero de Palacio*, cit., págs. 121-123.

¹⁶ La misma estrategia compositiva, por otra parte, se nota en una canción anónima transmitida por MN20 “Pues que Dios y mi ventura”, donde los versos finales del estribillo, de la mudanza y de la vuelta albergan *incipit* de célebres canciones de Macías: “Cuidados e maginança”, “Cativo de minya tristura”, “Ay señora en quien fiança”. En esta canción, además, al poeta Macías se le hace explícita referencia en el seno del texto, lo cual enfatiza aún más la función encomiástica de la composición.

a un texto lírico francés.¹⁷ Los versos franceses son identificables al final del estribillo y, en lugar fijo, al principio, mitad y final de cada copla del texto:

Ora de tu, Venus, deessa,
yo me vengo a despedir
pües me façes partir
de se la que mon cuer blesa.

*Verament vou no poes
dezir que vos serví mal,
antes vos fue bien leal
tre tu le tens que sabés;
mas en fauta vous m'avés
muy malamente faltado,
pues que me tenéis robado
mon plasir e ma liessa.*

*E, las, ge ne puys durer
tanto dolor e cuydado
mas çierto el tiempo passado
ye ne puys pas oblier
mes ya pobre bien xanter
al presente mi tristura,
pues me quita la ventura
ma bela dama maestressa.*¹⁸

Esta composición, como la otra de Torquemada, si bien no identificada como glosa, revela claramente la aplicación de los rasgos tipológicos del género y comparte con la otra el módulo formal de la canción y la elección de un texto de una tradición ajena, considerada prestigiosa e ilustre, y por lo tanto digna de ser celebrada y acogida en la nueva creación poética.

Si en la corte aragonesa aún no se había producido el bautizo onomástico, la corte navarra del infante Juan de Aragón presenta una documentación curiosa del término glosa en una rúbrica. Se trata de una composición transcrita en el fol. 93r-v del *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2) entre una sección de

¹⁷ Cfr. Michel Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut a Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965. Véase también: *Census Catalogue of Manuscripts Sources of Poliphonic Music 1400-1500*, III, Urbana, University of Illinois, 1984; *Poètes et musiciens du XV^e siècle*, ed. de Eugénie Droz – Geneviève Thibault, Paris, [Jeanbin], 1924; *Le jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* [1501], ed. de Eugénie Droz-Arthur Piaget, Paris, Champion, 1925; Jean Molinet, *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. de Noël Dupire, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936-1939; *Chansons du XV^e siècle*, ed. Gaston Paris & Auguste Gevaert, Paris, Didot, 1875; Christin de Pisan, *Oeuvres poétiques*, ed. Maurice Roy, I, Paris, Didot, 1886.

¹⁸ Cfr. *Cancionero de Palacio*, cit., págs. 358-359.

canciones sin atribución específica y una que transmite los poemas de Pere Torrella. La composición responde a la estructura formal del romance y se adscribe a Diego de Sevilla, autor profundamente relacionado con Leonor de Foix y para la cual compone más de un texto encomiástico. La rúbrica, curiosamente, introduce el romance designándolo glosa: “Glosa del romance de ‘Por aquella sierra muy alta’ que fizo Diego de Sevilla”.¹⁹

Ya el editor del cancionero, Charles Aubrun, había señalado la importancia de este texto, el único romance de la colectánea y que él supone basado en una serranilla.²⁰ El estudioso francés, por otra parte, no dejó de detectar la relación de este texto con el romance del ciclo carolingio “Domingo era de Ramos”.²¹ En efecto, un cotejo más detenido de los dos textos permite identificar, a partir del verso “reniego de ti, Mahoma” una serie de conexiones intertextuales que sugiere una labor de adaptación cortesana del texto original.²²

Como todos saben, el *Cancionero de Herberay des Essarts* fue compilado entre 1458 y 1464²³ y recoge la producción poética de la corte navarra de Juan de Aragón,²⁴ que se caracteriza por la preponderancia de la materia amorosa y se mantiene al margen de las innovaciones cultistas de la corte castellana. En esta antología poética no hay otros textos identificados como glosas ni composiciones que, por sus rasgos tipológicos, puedan definirse como tales. Si nos detenemos ahora en el arreglo temático de la composición, cabe observar

¹⁹ El texto puede leerse en la edición *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV^e siècle)* par Charles V. Aubrun, Bordeaux, Féret ed Fils, 1951, pág. 95.

²⁰ “Texte unique et précieux. Le seul romance du Chansonnier, il atteste l'existence d'un romance antérieure probablement sur une *serranilla*.” Cfr. *Le Chansonnier espagnole*, cit., pág. 226.

²¹ Para las documentaciones de este romance remito a G. Piacentini, *Ensayo de una bibliografía analítica del Romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI), fascículo I*: Los pliegos sueltos, Pisa, Giardini, 1981, pág. 42.

²² Cfr. *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán*, Madrid, Atlas, 1945, pág. 262. Durán anota (págs. 262-263): “puede ser este romance sólo un fragmento, o quizá uno entero de serie más completa. Las trovas que de él se hicieron prueban su mucha popularidad. Aunque parece que se falsean un tanto las tradiciones de la batalla de Roncesvalles, pues en el romance aparece fugitivo el rey Marsín, y los franceses vencedores, no es así; porque también se cuenta que rehechos estos, por un momento, llevaban derrotados á los moros, aunque despues tornaron á ser vencidos. Las maldiciones que el rey moro produce contra Mahoma, al verse vencido, y la situación en que aquí se ve, se hallan varias veces en los poemas y crónicas caballerescas de esta sección de romances, que en ellas tomaron sus asuntos”. Transcribo en cursiva los pasajes que el texto cuatrocristiano ha deliberadamente retomado y reelaborado.

²³ Cfr. *Le chansonnier espagnol*, cit., pág. x.

²⁴ Cfr. *Le chansonnier espagnol*, cit.

que el exordio introduce un marco narrativo muy parecido al de los decires alegóricos que tanta fortuna tendrían a lo largo del siglo XV. Aquí la voz lírica describe el espacio ficticio de una “selva d’amores”, donde asiste al canto de un amante desechado, cuyas palabras empiezan en el verso 9 con una evidente transposición del verso “Reniego de ti Mahoma”. Desde la tercera cuarteta y hasta el final del romance, pues, el texto se configura como una extensa cita puesta en boca de un anónimo personaje convocado en la narración por la voz principal. Se trata de una modalidad muy frecuente en los decires con citas, como hemos visto anteriormente, y sugiere sin duda cierta semejanza morfológica y estilística. Puesto que el texto, por su estructura formal, no puede ser de ninguna manera una glosa de romance, como reza la rúbrica, el marbete terminológico podría explicarse, a mi modo de ver, por dos razones: por una parte remitiría a la operación de transformación y adaptación textual sufrida por el romance del ciclo carolingio; por otro lado, la cita más o menos puntual de algunos segmentos del texto antiguo podría ser un ulterior elemento de influencia para determinar en la conciencia del autor (o del rubricador) la noción de estar introduciendo un género nuevo. Infortunadamente, no podemos tener la certeza absoluta de que esta documentación del término “glosa” en una rúbrica sea la más temprana en los cancioneros del siglo XV: si fuera así, el texto de Diego de Sevilla sería el primer intento de definir como “glosa” un ejercicio compositivo basado en la exégesis y en la cita (aunque sea con un intento de transposición) de un texto ajeno. Por el contrario, si el autor y el compilador de LB2 hubieran conocido composiciones coetáneas o anteriores identificables como glosas –con cita puntual y sistemática de los versos del texto glosado– la designación de glosa atribuida al romance contrahecho denotaría cuando menos un intento de definición basado en criterios de semejanza formal y contigüidad funcional y se explicaría sin duda con una indeterminación propia de una fase precoz de experimentación del género.

Siguiendo nuestro itinerario histórico-geográfico por los orígenes del género, nos encontramos ahora con un cancionero que representa un magno intento de reunir la producción lírica de las cortes navarra, aragonesa y castellana de la primera mitad del siglo. El *Cancionero de San Román* (MH1) transmite tres glosas de canciones, dos atribuidas a Toledo (“Allende de ser muy bella” y “Agora con grand quexura”) y copiadas en la misma sección del códice (fols. 323r-v), una atribuida a Pedro de Quiñones (“Pensando en vuestra figura”) y copiada entre el fol. 340r y el 341r. En los tres casos la rúbrica introduce el texto identificándolo explícitamente como glosa, indicando el *incipit* de la composición glosada; la modalidad de inserción de los versos originales es la misma en todos: 4 versos en cada copla glosadora. En las glosas de Toledo nos encontramos con composiciones de tres coplas castellanas que

glosan una canción de 12 versos reconstruible en ambos casos yuxtaponiendo los versos 3-4 y 7-8 del texto glosado. Se trata de una modalidad condensada de cita, que privilegia la incorporación sintética del texto con respecto a su desarrollo amplificativo.²⁵

En ambas glosas, el ejercicio de engarce se lleva a cabo con habilidad y esmero, produciendo una perfecta incorporación sintáctica. Si en la glosa de Torquemada convivían aún los dos módulos de encaje (con fórmula de transición y sin ella), las creaciones de Toledo abandonan definitivamente la estructura del decir con citas para distribuir miméticamente el texto glosado, ocultándolo en su interior.

Pero fue Pedro de Quiñones el autor que compuso, probablemente en el segundo cuarto del siglo XV, el texto más emblemático de los orígenes del género.²⁶ Así como Gonzalo de Torquemada había elegido para glosar un célebre texto de Macías, el contemporáneo Pedro de Quiñones también optó por la tradición galaico-portuguesa y escogió una *cantiga* coetánea o quizá más antigua de la que había compuesto Macías.

La glosa pudo ser compuesta entre los años '30 y '40 del siglo XV y su rúbrica evidencia el *incipit* de la composición glosada, "Ay donas por qu'e tristura", verso que figura en la primera estrofa del texto glosador, en tercera posición. La *cantiga* glosada debió componerse con toda probabilidad en el último cuarto del siglo XIV, como prueban algunos testimonios históricos. El *Sumario de los reyes de España*²⁷ narra en efecto que el Rey Don Fernando de Portugal se enamoró de la mujer de João Lourenço da Cunha, que dejó al marido para casarse con él. En honor de esta mujer, narran las crónicas, fue escrita la *cantiga* 'Ay donas por qu'ei tristura'.²⁸ En 1371 João Lourenço da

²⁵ La primera glosa transcrita en MH1, además, está documentada también, con algunas ligeras variantes, en el *Cancionero de Salvá*, atribuida en ese caso a Alfonso Basurto: PN13-25 (189r-v) (8, 16): "Glosa de alfonso basurto de la graçia de vos donzella".

²⁶ Me ocupé del estudio y reconstrucción del texto original y de su glosa en "Intertextualidad y tradición indirecta: la *cantiga* 'Ay donas por que tristura' reconstruida a través de una glosa", *Cancioneros en Baena II*, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. *In memoriam* Manuel Alvar, ed. Jesús L. Serrano Reyes, M.I. Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, 2 vols., vol. II, págs. 47-77 (edición págs. 57-60).

²⁷ Cfr. *Sumario de los Reyes de España por el despensero mayor de la Reyna Dona Leonor, muger del rey D. Juan el Primero de Castilla, con las alteraciones y adiciones que posteriormente le hizo un anonimo*, Madrid, editor Eugenio de Llaguno Amirola, 1781, capág. XLII, pág. 79.

²⁸ En una nota añadida del dicho *Sumario* (pág. 79) se lee: "E este noble Rey Don Juan su marido, despues de su finamiento, casó segunda vez con la Reyna Doña Beatriz, fija del Rey Don Fernando de Portugal, e de la muger de Juan Lorenzo de Acuña; queste Rey Don Fernando le

Cunha, señor de Pombeiro, ya se había separado de su esposa, doña Leonor Telles de Meneses,²⁹ a causa de los amores de ésta con el Rey Fernando de Portugal (1367-1383). Ofendido por el gesto del Rey, Lourenço da Cunha acudió a Castilla, donde empezó a organizar una conspiración contra el monarca. Le fueron expropiadas sus posesiones (1379) y fue desterrado de Portugal. En este período de exilio en tierra de Castilla (1379-1385) se dice que llevó unos cuernos de oro para evitar el escarnio y el ludibrio por parte de los que conocían su desventura. La cantiga pudo ser escrita no mucho tiempo después de este suceso, en el último cuarto del siglo XIV, probablemente en área castellana, en el ámbito de la generación de transición definida convencionalmente escuela gallego-castellana. La circulación de la cantiga en la península ibérica está atestiguada también por la presencia del *incipit* en dos importantes composiciones con citas: la *Gloria d'amor* de Bernat Hug de Rocaberti³⁰ y el decir de Guevara "Recontar si mal senti"³¹.

Conforme a una estrategia compositiva adoptada también en las otras dos glosas de MH1, Pedro de Quiñones optó por glosar cuatro versos en cada copla, eligiendo la modalidad más concentrada y densa de reproducción de los versos

tomó por amores que della ovo; y por esta se levantó la cancion que diec: Ay donas, por que tristura... y por esta causa el dicho Juan Lorenzo traía unos cuernos de oro en la cabeza por estos Reynos de Castilla. Y el dicho Rey Don Fernando de Portugal casó con ella, y fue llamada la Reyna Doña Isabel, que la decian la *flor de altura*".

²⁹ Para una amplia y documentada historia de las relaciones dinásticas luso-españolas, cfr. César Olivera Serrano, *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avis-Trastámara*, Anexo XXXV de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 2005.

³⁰ Cf. Harry Clifton Heaton, *The "Gloria d'amor" of fra Rocaberti. A catalan vision-poem of the 15th century*. Edited with introduction, notes and glossary, Nueva York, Columbia University Press, 1918. Un estudio sobre la tradición de los poemas catalanes con citas fue llevado a cabo por Isabel de Riquer, "Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas", *O cantar dos trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 289-314. La *Glòria d'amor* es una extensa composición de estructura alegórica (datable aproximadamente al 1467), repleta de reminiscencias dantescas pero también de influencias de Boccaccio y del *Roman de la Rose* francés, y caracterizada por la inserción de fragmentos líricos ajenos en provenzal, catalán y castellano. En este poema figuran dos citas de versos castellanos, una atribuida a Macías, otra a Lourenço da Cunha que canta "Duenyas porque tristura". Rocaberti evoca, pues, la circunstancia histórica narrada en el *Sumario* poniendo en boca de Lourenço da Cunha un texto que se dice escrito con ocasión de su separación de Leonor.

³¹ La segunda composición en que figura el *incipit* de la cantiga es un poemita de circunstancias de Guevara, que tiene un preciso marco narrativo, es decir, la salida del Rey don Alfonso de Arévalo, episodio histórico que se inscribe en los sucesos de la célebre "Farsa de Ávila".³¹ En el texto de Guevara, el verso "Ay donas por que tristura" es atribuido a Sancho de Rojas, señor de Monzón, que figura en efecto en la *Crónica de Enrique IV* como uno de los partidarios del Rey Alfonso en la expedición contra el rey Enrique.

originales. Hay que señalar, además, que en este caso, como en los dos anteriores de Toledo, la rúbrica introduce explícitamente el texto designándolo “glosa”:

La glosa de “Ay donas por qué *he* tristura”

Pensando en vuestra figura
 olvidar ya non podría,
ay donas, por qué he tristura,
pero penso noite e día,
 5 mas si vuestra señoría
 non quiere usar de mesura
non vejo como sería
partida de mí a rencura.
 A bueltas de bien e mal
 10 tanto me siento penado
que nunca salgo de un val
fermoso, bien ervolado;
 antes con pena mortal
 de vuestra beldad forçado,
 15 *pensando muy desigual*
paso mi vida cuitado.
 Siendo del todo llegado
 a la vida sin folgura
acheguéme a un poblado
 20 *do me apartó mi ventura.*
 Et yo con grand quexa pura
 al cielo mirar quería,
vi estar la flor de altura
por quien grant cuita sofria.
 25 Dexemos agora estar
 estos dos versos, señores:
“vila estar en un pumar
con otras muchas señores”;
 30 et dexo tan bien pasar,
 que non faze a mis amores:
“donas de alto lugar
cogiendo rosas et flores”.
 [...]

El texto glosador se configura como una suerte de dilución del texto de partida, del cual tiende generalmente a conservar todos y cada uno de los elementos, profundizando y enfatizando las diversas microsecciones acogidas en la nueva creación poética.³² A pesar de la dificultad de engarce de algunos versos, en la glosa de Pedro de Quiñones no se aprecian casos notables de

³² Hay también casos de parodia y de ‘revolución’ semántica y estilística, pero es un fenómeno que se afirma en una fase posterior, ya manierista, de alguna forma.

oscuridad semántica (excepto alguna sombra que empaña la I copla), sino sólo, a veces, algunas secuencias sintácticas poco fluidas. En muchos lugares, es más, el poeta consigue experimentar algunas brillantes integraciones sintácticas, siempre de acuerdo con la semántica del texto glosado. Nótese, por ejemplo, la sagaz integración métrico-sintáctica de los vv. 13-16 de la cantiga, introducidos en la glosa gracias a un acertado apunte metapoético (dirigido verosímelmente al público), que explicita la alteridad de los versos citados y su difícil incorporación en el seno del nuevo texto. La glosa constituye, pues, una refinada y perfecta labor de amplificación exegética, ya que respeta la estructura narrativa y se ajusta fielmente al tejido semántico del texto original: el texto de Pedro de Quiñones mantiene en efecto el mismo marco narrativo y las mismas secuencias dialógicas de la composición glosada. El autor demuestra dominar plenamente la tarea compositiva y consigue manejar con desenvoltura la sólida estructura diegética del texto original, que desarrolla junto con la introspección psicológica del yo lírico. La composición de Pedro de Quiñones, pues, se coloca en un momento crucial de la historia del género y constituye un documento cabal de que no más tarde de 1450 la poesía cortés en castellano contaba con un nuevo género, perfectamente codificado y canonizado gracias a los aciertos compositivos de los autores que hemos mencionado. Además, como los textos tempranos que se han encontrado en SA7, también la glosa de Pedro de Quiñones incluye un intertexto más antiguo, perteneciente a una escuela que se consideraba prestigiosa e importante.

Las glosas del coetáneo *Cancionero de Estúñiga*, atribuidas a Carvajal, Juan de Tapia y Diego de Saldaña,³³ documentan el alcance de un dominio pleno de las técnicas de composición y, al mismo tiempo, un nuevo rumbo en la elección de los textos para glosar: no ya textos arcaicos, *auctoritates* convocadas para ennoblecer el texto final, sino textos coetáneos, de autores conocidos y componentes del mismo círculo cortesano.

³³ La primera en orden de transcripción es la glosa de Carvajal “Non cures de porfiar”, que incorpora la canción anónima “Dexadme por Dios estar”. Como en las glosas de Toledo y de Quiñones, el texto propone una modalidad condensada de incorporación de los versos ajenos y respeta en todo caso el criterio de la integración sintáctica. También la siguiente glosa del *Cancionero de Estúñiga*, definida como tal en la rúbrica y atribuida a Juan de Tapia, presenta la misma modalidad condensada de cita textual, pero en este caso no se puede reconstruir un texto completo sino sólo el estribillo de una canción documentado también en las *Coplas* del Comendador Román. El reducido conjunto de glosas transmitidas por el *Cancionero de Estúñiga* termina con un texto de Diego de Saldaña dedicado a Carvajal. La composición “O dueña más excelente”, en coplas castellanas, glosa una canción de Diego de Sandoval y presenta una modalidad nueva de incorporación de los versos: ya no se insertan cuatro versos del texto original en cada copla sino sólo uno, al principio de la segunda cuarteta.

Si la intertextualidad es para los exégetas modernos ante todo un concepto operativo, un fenómeno que orienta la lectura de un texto y que gobierna su interpretación, profundizar el estudio de la práctica intertextual termina por ser, como nos enseñan Riffaterre y Zumthor, un proceso epistemológico.³⁴ Por una parte, la técnica de la glosa procede en última instancia de la tratadística jurídica, bíblica y escolar en general: es allí donde nacieron el nombre y el concepto; por otra, los poetas glosan textos ya antiguos, venerados por la comunidad literaria, proyectando su propia composición en una continuidad histórica enaltecedora. Podría decirse, salvando todas las distancias, que la glosa poética, al involucrar ambos códigos dignificadores, elevaba la poesía coetánea a un nivel superior, en un proceso paralelo al que recorrieron, por otro camino literaria y culturalmente diverso, los creadores de la poesía de arte mayor.

Este primer sondeo en los orígenes de la glosa ha evidenciado con cierta nitidez las líneas y las etapas de evolución del género: la heterogeneidad textual implícita en la glosa, unión de texto glosado y texto glosador, se combina curiosamente con el proceso opuesto de comprensión del elemento ajeno a través del ejercicio exegético. Si en los decires de estribillos más arcaicos, cuyos modelos se remontan a la poesía galaico-portuguesa y, aún más lejos, a la tradición galorrománica, la cita desvela paradójicamente la imposibilidad de asimilar y absorber una tradición percibida como superior en cuanto a madurez y refinamiento, motivo por el cual la memoria literaria toma la forma de la iteración explícita y puntual, la glosa anuncia la consolidación de una nueva lengua poética y de un conjunto de técnicas compositivas, es decir el afianzamiento de la escuela castellana. Las composiciones del *Cancionero de Palacio* aquí analizadas constituyen una muestra evidente de este proceso: el texto insertado destaca dentro del nuevo (también gracias a la voluntad del autor de indicar su alteridad), pero al mismo tiempo se somete a un ejercicio de integración formal y semántica que lo funde perfectamente con el otro.

El afán de los primeros glosadores fue el de experimentar una lengua poética y dignificarla gracias al reclamo de los antiguos: en su producción los autores más arcaicos manifiestan todavía una memoria melancólica, según la

³⁴ Cfr. Michael Riffaterre, “La syllepse intertextuelle”, *Poétique*, 40, 1979, págs. 496-501; Id., “Sémiotique intertextuelle: l’interprétant”, *Revue d’Esthétique*, 1-2, 1979, págs. 128-150; Id. “La trace de l’intertexte”, *La pensée*, 215, 1980, págs. 4-18; Id. “L’intertexte inconnu”, *Littérature*, 41, 1981, págs. 4-7; Id., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983; Id. “Le tissu du texte”, *Poétique*, 34 (1978), págs. 193-203. Véase además, de Paul Zumthor, *Palimpsestes*, cit.

definición de Samoyault,³⁵ mientras que con la canonización del género y la maduración de la escuela poética castellana, como se ha apuntado antes, notamos una transformación de la dinámica intertextual: los autores de la segunda mitad del siglo XV eligieron los textos para glosar preferiblemente en el ámbito de su misma generación poética, realizando así el intento de cultivar el diálogo poético y el intercambio cortesano, manifestando una vez más el irreductible gusto por el ejercicio lúdico de la composición literaria. Pero éste es otro capítulo de la historia de la glosa.

³⁵ Cfr. Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005.

