

## En el entorno del *Cancionero de Salvá* (PN13): Gómez de Rojas y su poesía\*

Isabella Tomassetti  
(Sapienza, Università di Roma)

### I. Coordenadas histórico-geográficas

El amplio territorio de la poesía castellana tardomedieval, por muy explorado que pueda parecer, siempre ofrece lugares curiosos y sorprendentes que contribuyen a caracterizarlo como un ámbito heterogéneo y variado. Uno de esos curiosos lugares se vislumbra en la poesía de Gómez de Rojas, autor cuya biografía no resulta fácil de esbozar.

En el siglo XV hay varios linajes Rojas y tanto en las crónicas como en los nobiliarios figuran diversas familias y personajes con este apellido (Fernández de Oviedo, I: 380-381). Los más conocidos fueron sin duda el obispo Sancho de Rojas, biografiado por Fernán Pérez de Guzmán (Pérez de Guzmán, 110-111) que lo emparenta con un linaje de Burueña,<sup>1</sup> y Fernando de Rojas, embajador en Roma en tiempo de los Reyes Católicos. Hay además un Gómez de Rojas del linaje Manrique que fue señor de Requena de Campos y casó con Isabel de Carvallar, una dama portuguesa de alto linaje, venida a Castilla con Juana de Avis, la esposa de Enrique IV:

Gomez de Rojas, hijo segundo de doña Elvira Manrique, tuvo el nombre del Adelantado su abuelo materno, y algunas memorias le atribuyen su apellido, llamandole Gomez Manrique de Rojas. Fue Señor de la Villa de Requena, del Consejo del Rey don Enrique IV y de los Reyes Católicos, y tan esforçado cavallero, como acreditò en la gloriosa defensa de Alvaro, sitiada por los franceses, por cuyo señalado servicio le exceptuaron los Reyes Católicos de la minoración de las mercedes de juro, que hicieron el año 1480. Otorgó su primer testamento en Requena a 30 de abril de 1474 ante Andres Garcia Escrivano, y otro después en Olmedo a 2 de marzo de 1475 ante Diego Alfonso, y vivió algunos años más [...]. Doña Isabel de Carvallar fue señora portuguesa, que vino por Dama de la Reyna Doña Juana, segunda muger del Rey Don Enrique IV y para que casasse con ella le diò Doña Elvira Manrique su madre la Villa de Requena, y el juro de Fromesta, como consta por su testamento. Testò Doña Isabel en Requena à 16 de Noviembre de 1460 estando enferma y aunque manda decir ciertas Missas por las almas de sus padres, no los nombra: pero no puede dudarse que serian de ilustre calidad, como lo afianza el casamiento de esta Señora, y el empleo que tuvo en la Casa Real. Demas de lo qual, la Casa de Carvallar, ò Carvajal, en Portugal, es rama conocida de la de Castilla, y tan ilustre en aquel Reyno, como mostramos en la Historia de la Casa de Silva. Avia fallecido esta Señora en 6 de diciembre de 1460 (Salazar y Castro, I: 470-471).

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos FFI2016-78302-P (MINECO/FEDER, UE) y "Autori, pubblico, società: per una pragmatica della poesia spagnola (secoli XV-XVI)" (Sapienza, Università di Roma: RM11715C7F194A13). Presenté una primera entrega de esta investigación en el congreso "The Culture of Spanish Verse in the Late Middle Age (Oxford, Magdalen College, 4-6 de junio de 2013)", cuyas actas no han llegado a publicarse. Deseo expresar mi más vivo agradecimiento a Roger Boase y Jane Whetnall que leyeron este artículo en su primitiva versión ofreciéndome valiosas sugerencias.

<sup>1</sup> García de Salazar, IV: 48-49, hace a este linaje fundador del lugar de Rojas, cerca de Briviesca. También Salazar y Castro, I: 422 ofrece información importante sobre el abolengo Rojas.

Según indica Salazar y Castro, Isabel de Carvallar murió en 1460, después de haber tenido tres hijos con su marido; sin embargo, Gómez de Rojas aún vivía en 1480, cuando los Reyes Católicos le agraciaron con la minoración de las mercedes de juro como recompensa por su defensa de Alfaro contra los franceses y el Conde de Foix; se trata seguramente de la toma de esta ciudad por el Conde de Foix en 1466, durante la guerra civil castellana entre alfonsinos y enriqueños, ocasión en la que el conde fue rechazado por Gómez de Rojas, según cuenta el *Memorial de diversas hazañas* de Diego de Valera (Valera, 111-112).<sup>2</sup> En la Crónica de Miguel Lucas de Iranzo, además, se hace referencia a un Gómez de Rojas que en 1464 había participado en un oscuro ataque a Baeza (Mata Carriazo ed., 257).

El señor de Requena de Campos figura tanto en el Consejo de Enrique IV como en el de los Reyes Católicos, lo que permite suponerlo activo por lo menos hasta principios del reinado de Isabel y Fernando. Teniendo en cuenta todos estos datos genealógicos y cronológicos, no parece descabellado identificar a este Gómez de Rojas con el autor de PN13. La producción poética a él adscrita podría datar de su juventud, en torno al tercer cuarto del siglo XV, pero su pertenencia a un linaje poderoso, la intervención en las guerras civiles y la merced que recibió de los Reyes Católicos permiten suponer que su influencia podía ser notable todavía en los años setenta del siglo XV.

Hay además otro dato que nos permite ubicar a Gómez de Rojas en la corte de Enrique IV e incluso circunscribir un intervalo cronológico en el que este autor pudo haber compuesto sus textos. La primera parte del corpus a él adscrito, en efecto, se configura como un ciclo de composiciones dedicadas a una dama llamada Breçaida y en algún lugar se menciona a la Reina que esta dama servía. Como se verá en detalle más adelante, las rúbricas explicitan en más de una ocasión la identidad de la dedicataria y a veces los propios textos acogen referencias directas a la soberana. Esto demuestra una vez más que el poeta se integraba en la corte real y por la cronología que podemos conjeturar lo más probable es que dicha Reina fuera Juana de Portugal, en el trono de Castilla desde 1455, año de la boda con Enrique IV, hasta 1467, año en que fue trasladada del alcázar de Segovia al castillo de Coca y después al de Alaejos a raíz de la segunda batalla de Olmedo, tras la cual el bando alfonsí recuperó muchas villas y ciudades antes favorables al rey Enrique. Si consideramos que la relación adúltera de Juana de Portugal con Pedro de Castilla, factor que le causó a la Reina el repudio definitivo por parte de Enrique IV, está documentada pocos meses después de su traslado a Alaejos, podemos inferir que no pudo haber vida cortesana alrededor de la Reina tras su alejamiento de Segovia.

Sobre la existencia e identidad de la Breçaida evocada por Gómez de Rojas disponemos de datos bastante fiables:<sup>3</sup> entre las damas que doña Juana trajo de Portugal figuraba efectivamente una Brazaida de Almada, que procedía de ilustres linajes portugueses: hija de Violante de Castro y João Vaz de Almada, señor de Pereira y hermano del Conde de Abranches, en 1467 Brazaida casó con Garci Fernández Manrique de Lara, primer marqués de Aguilar de Campoo, y siguió en la corte real incluso después de la muerte de Juana, como atestiguan las crónicas:

---

<sup>2</sup> El episodio puede verse relatado con más detalles en Zurita, 7: 540-542, donde se dice que estaba en Alfaro con él Pedro Fajardo.

<sup>3</sup> Esta figura fue señalada primero por Miguel Ángel Pérez Priego, que la incluyó entre las autoras de poesía de cancionero al haber compuesto el mote glosado por Gómez de Rojas (Pérez Priego, 67-69).

Don Garcia pudo casar con *Doña Brazayda de Almada, una de las damas que trajo de Portugal la Reyna Doña Juana*, segunda muger del Rey D. Enrique IV que quizá por medio deste matrimonio reduxo à su servicio al Conde de Castañeda el año 1467, aunque en lo exterior afectò el Conde el despecho de que no obtuviesse el Conde de Ossorno su hermano el Maestrazgo de Santiago. [...] Este matrimonio, que escriben todos los Autores Genealógicos de Castilla, y de Portugal, favoreciò mucho el Rey D. Enrique IV y entre otras mercedes que concediò en su contemplacion, fue una de 260.000 mrs. de juro perpetuo, de que por muerte de Doña Brazayda gozavan sus hijos, quando el año 1480 se hizo la minoracion de los juros, y quedò este en 130.000 mrs. de renta anual, como parece por el libro de la Contaduria Mayor de los Reyes Catolicos (Salazar y Castro, II: 530-531).<sup>4</sup>

Don Garci Fernandez tercero Conde de Castañeda, y primero Marques de Aguilar, en sucession al Conde don Juan Manrique su padre, sirvio antes de gozar del titulo de Marques al serenissimo Rey don Henrique el Quarto en las guerras y ocasiones de su tiempo, como escriben sus dos Cronistas Diego Henriquez del Castillo, y Alonso de Palencia en muchos apuntamientos de sus obras, que andan manuscritas, y despues a los gloriosissimos Reyes Catolicos don Fernando y doña Isabel en las guerras de su tiempo, y en las del belicoso Reyno de Granada, hasta que se entregò aquella ciudad [...]. Le honraron estos Catolicos Principes con titulo de Marques de Aguilar, y le casaron con *doña Braçaida de Almada dama de la serenissima Reyna Catolica*, hija de Juan Baez de Almada, y de doña Violante de Castro cavalleros Portugueses, de cuyo matrimonio fueron hijos don Luis Fernandez Manrique, que sucedió en la casa. Don Bernardino Manrique Obispo de Malaga. Doña Aldonça Manrique, y otros (López de Haro, I: 178).<sup>5</sup>

Hay también otro documento que revela la existencia de una Brazaida en la corte de la Reina Juana. Se trata de una carta datable, segun Suárez (2001, 233), alrededor de 1463, dirigida a Enrique IV y hoy conservada en el Archivo de Simancas. En dicha carta el cronista Guinguelle hace referencia, entre otras cosas, a una 'señora Breçayda' que le envía sus saludos al Rey:

Los señores infantes vuestros hermanos están muy gentiles, guardelos Nuestro Señor. La señora Breçayda besa las manos a Vuestra Alteza, ya es partido su hermano, no ha hecho sino todo lo que Vuestra Alteza manda (Suárez, 233).

Tenemos constancia de que nuestra dama siguió trabajando en la corte al servicio de Isabel de Castilla pero su permanencia no tuvo que alargarse más allá de 1477, ya que no figura ninguna Brazaida de Almada como beneficiaria de pagos en las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza.<sup>6</sup> Disponemos además de un documento

<sup>4</sup> La cursiva es mía.

<sup>5</sup> La cursiva es mía. Como puede notarse, este nobiliario presenta una incongruencia cronológica al atribuir a Isabel y Fernando la iniciativa del compromiso matrimonial entre Brazaida y el Marqués de Aguilar.

<sup>6</sup> Los legajos que contienen las cuentas de Baeza, conservados en el Archivo de Simancas, abordan un período que va de 1477 a 1504. Aunque el material de los primeros años de reinado (1477-1482) resulta bastante reducido (consta de sólo 14 pliegos) el hecho de que Brazaida no esté mencionada entre las damas de corte constituye un indicio de su alejamiento o quizá de su muerte (Torre, Antonio de la - Torre, E.A. de la eds.).

conservado en el Archivo de Simancas y fechado el 13 de junio de 1496, donde se le ordena a un tal Andrés Martínez, vecino de Talavera, que recaude los maravedís de las rentas de las alcabalas de San Vicente de la Barquera, que fueron suspendidas desde 1486 "diziendo que los avian de aver los herederos de doña Braçaida de Almada".<sup>7</sup> De esta precisión cronológica se puede inferir, pues, que en 1486 Brazaida había muerto ya. Más adelante las cuentas de Baeza registran otra Brazaida, apellidada [Be]navides, que fue dama de la infanta María: en 1491 se le otorgan, junto con las otras damas de corte, 14 varas de paño de luto con ocasión de la muerte prematura del príncipe Alfonso de Portugal, marido de la infanta Isabel;<sup>8</sup> además, en 1497, según registran las cuentas del tesorero real Alonso de Morales, recibe en Burgos 27.000 maravedís<sup>9</sup> y, en 1498, otro pago de 100.000 maravedís para su entrada en el convento.<sup>10</sup> Después de esta fecha, las cuentas de Baeza no registran el nombre de Brazaida sino en una cédula de 1503, donde se documenta también un cambio de condición de la dama, que había abandonado la corte para ingresar en el monasterio de Nuestra Señora de Calabazanos. Desconocemos las razones del ingreso en el convento pero el generoso obsequio de la Reina Isabel es una prueba fehaciente de la identidad entre la dama de corte y la monja de Calabazanos:

Por otra çedula de la Reyna, fecha a 20-IX del dicho año, a Braçayda de Benauides, monja del monesterio de Nuestra señora de Calabaçanos, 20.000 mrs., de que su Alteza le hiso merçed e limosna.<sup>11</sup>

Esta Brazaida también figura como testigo de un documento fechado en 1520 en el que consta la donación de 120.000 maravedís a favor de doña Isabel Manrique, octava hija de don Bernardino Manrique y doña Isabel Ordóñez de Guzmán; dicha cantidad fue ofrecida por la tía de Isabel, doña Catalina Manrique, como dote para que la sobrina entrara en el Monasterio de Calabazanos:

Doña Isabel Manrique Abadesa, y señora de Calabaçanos, que avia de ser Religiosa en Santispiritus de Salamanca, y su tia Doña Catalina de Guzman, en la donacion referida, la doto en 120.000 maravedies con los quales se obligò a recibirla el Monasterio [...] Aun no avia professado en 9 de febrero de 1520 quando en Calabaçanos, ante Andrès de Baltanàs Escrivano del numero de Palencia, con licencia del Capitulo de aquel Monasterio, conviene a saber: Doña Aldonza Manrique Abadesa, Doña Catalina Manrique, Clara Manrique Vicaria, Doña Leonor Manrique, Doña Francisca Manrique, Ines de Herrera, *Brazaida de Benavides*, Doña Margarita Manrique Provisora, y Maria de Montalvo, todas discretas del dicho Monasterio, y permitiendolo Fr. Juan de Valmaseda, su Vicario, dio poder a Alvaro Arias vecino de Salamanca, para cobrar de Juan del Castillo, que fue su curador, los 120.000 maravedies de que la Señora su tia Doña Catalina de Guzmán la doto para entrar en Religion [...].<sup>12</sup>

Creo que esta serie de datos constituyen documentación suficiente para descartar la posibilidad de que la 'Braçaida' de Gómez de Rojas coincida con la que fue más tarde dama de la Infanta María y sucesivamente monja del Monasterio de Calabazanos pero

<sup>7</sup> Archivo General de Simancas: RGS, LEG,149606, 245.

<sup>8</sup> Torre, Antonio de la - Torre, E.A. de la (eds.), I: 403.

<sup>9</sup> Andrés Díaz, n. 2786.

<sup>10</sup> Andrés Díaz, n. 1575.

<sup>11</sup> Torre, Antonio de la - Torre, E.A. de la (eds.), I: 595.

<sup>12</sup> Salazar y Castro, III: 681-682. La cursiva es mía.

no podemos excluir que las dos Brazaidas tuvieran algún parentesco, bien porque a la más joven se la conoce sólo por un apellido (de Benavides), bien porque se retiró al monasterio de Calabazanos que, como es sabido, era posesión de los Manrique, linaje al que pertenecía el marido de Brazaida de Almada (Lama, 439-442).<sup>13</sup> Por otra parte, como señala también Vidal González (Manrique, 189), las familias Benavides y Manrique siempre tuvieron relaciones muy estrechas. En el *Cancionero* de Gómez Manrique, por ejemplo, queda constancia de esto en un intercambio de coplas entre don Gómez y Diego de Benavides, al que el primero señala como "primo".<sup>14</sup>

Por otro lado, la documentación citada, los enlaces matrimoniales y las filiaciones familiares de esta Brazaida permiten inferir con cierta seguridad que la destinataria de Gómez de Rojas ejercía a esas alturas el cargo de dama de corte de una Reina que según todos los indicios había de ser Juana de Portugal, lo cual nos permite circunscribir el período de producción poética de buena parte del corpus de nuestro autor a los años 1455-1467. Dicha hipótesis queda confirmada por un testimonio literario de gran interés: el texto alegórico de Gómez Manrique titulado *Batalla de amores*, "Estando bien descuidado" (ID 2982) presenta una "Breçaida" llevando "la seña delantera". La entrada de este personaje está introducida por la siguiente rúbrica: "La asomada de las señas contrarias que Breçaida traía". En las coplas que siguen se la describe como "la más fermosa señora / de quantas vi fasta agora" (Manrique, 149), a la que el poeta acaba entregándose, vencido:

Mas la nombrada señora,  
fermosa más que ninguna,  
a quien fizo la Fortuna  
de mí, triste, vencedora,  
sin me querer dar la muerte  
nin la vida segurar  
mandome luego levar  
a la su prisión tan fuerte,  
donde maldigo mi suerte.<sup>15</sup>

Aunque por su cariz literario "Breçaida" pueda parecer un nombre ficticio,<sup>16</sup> la recurrencia del mismo en textos muy próximos – por cronología y ambiente – de Gómez Manrique y Gómez de Rojas y la existencia de una Brazaida de Almada en la corte de Juana de Avís apunta a una identificación de las dos "Breçaidas" con la dama

<sup>13</sup> Por otra parte, hay una tercera Brazaida que figura en el árbol genealógico de Brazaida de Almada por ser sobrina de ésta. Según registra Salazar y Castro, dicha Brazaida casó con Cristóbal de Correa, mayordomo mayor de la Reina doña Catalina de Austria, hija de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, mujer del rey portugués João III desde 1525. Pero la cronología de esta candidata es aún más tardía que la de Brazaida de Benavides (Salazar y Castro, II: 534).

<sup>14</sup> Diego de Benavides fue señor de Frómista y seguidor del príncipe Alfonso; tomó parte en la reunión de nobles que tuvo lugar en Burgos en 1464 (Sánchez Parra ed.: 148).

<sup>15</sup> Manrique, 152. Por otra parte, en el siguiente texto recogido en el *Cancionero* de Gómez Manrique (MP3), "Aunque de vos me partí" (ID 3361), el uso del sintagma portugués, "terça feira" que, como es sabido, indica el tercer día de la semana, parece apuntar a una destinataria portuguesa, aunque su nombre en este caso no se indique: "E maldigo el triste día, / terça feira que se llama / porque la persona mía / apartó de quien más ama" (Manrique, 154). Podría tratarse, en efecto, de un ciclo dedicado a Braçeida, pero me reservo profundizar esta hipótesis en otra ocasión.

<sup>16</sup> El nombre de la esclava troyana amada por Aquiles tuvo cierta fortuna gracias a la materia troyana. Piénsese por ejemplo, para no salir del siglo XV, en la Breçaida del *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón o en la del *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores. Sobre la documentación del nombre "Breçaida" en la onomástica castellana véase el estudio de Hook, 76.

portuguesa.<sup>17</sup> Además, como se ha dicho al principio, la propia mujer de Gómez de Rojas, Isabel de Carvallar, también fue dama de la Reina Juana: esta circunstancia pudo haber facilitado el acceso de nuestro poeta al círculo de la Reina, cuya inclinación hacia los festejos y galanteos cortesanos fue descrita y relatada por más de un cronista (Palencia, I: 83). Sin embargo, desconocemos si a esas alturas Isabel de Carvallar había fallecido o no. Como es sabido, el código de la cortesía no impedía que un hombre casado le dedicara versos a una dama también casada y más si, como en este caso, el elogio amoroso se enmarca en textos de ocasión y se combina con la celebración de la Soberana.<sup>18</sup> Es más: si quisiéramos dar crédito al contenido de los textos compuestos por Gómez de Rojas, la glosa "Por dina de ser servida" (texto IV) amplifica una canción cuya autoría no se especifica y que celebra la belleza y las virtudes de una "gentil casada". Si Brazaida fuera la protagonista y destinataria de esta composición podríamos incluso definir el término *post quem* para la producción del texto ya que sabemos que Brazaida de Almada estaba casada con el Marqués de Aguilar al menos desde 1467. Este dato histórico, combinado con el del alejamiento de la Reina Juana de la corte de Segovia, podría fijar por tanto su composición hacia 1467.

De todos modos, aun no queriendo atribuir al contenido textual una trascendencia que quizá no tenga, sí podemos afirmar definitivamente, como se ha apuntado antes, que las composiciones dedicadas a Brazaida debieron de componerse entre 1455, año de la llegada de Juana de Avis y Brazaida a la corte castellana, y 1467, año del traslado de la Reina a Alaejos. Por otra parte, aunque Brazaida haya seguido en la corte después de la coronación de Isabel de Castilla, me inclino a descartar la hipótesis de que las composiciones de Gómez de Rojas se hayan compuesto durante este reinado, bien por razones poético-formales bien por motivos histórico-culturales, como explicaré más adelante.

Dado el carácter amoroso y circunstancial de los poemas de Gómez de Rojas, los textos no revelan más indicios o datos que puedan demostrar de forma inequívoca la identidad de nuestro autor. Sin embargo, creo que la determinación de la identidad de Brazaida permite identificar un intervalo cronológico muy útil a la hora de describir y valorar ciertos aspectos de la práctica poética de Gómez de Rojas. Aunque no podamos ratificar la identificación entre nuestro autor y el señor de Requena de Campos, sí podemos proponer con cierta seguridad que el hijo de Elvira Manrique es el candidato más acreditado.

## II. El *corpus* de Gómez de Rojas

La producción de Gómez de Rojas se ha transmitido únicamente gracias al *Cancionero de Salvá* (PN13), conservado en la Bibliothèque Nationale de París con signatura Esp. 510. El manuscrito consta de 193 folios y es extraordinariamente cuidado, generalmente a una columna por página (salvo en el cuaderno final del códice donde el texto se dispone en dos columnas), con una factura marcadamente unitaria y

<sup>17</sup> Véase el interesante trabajo de Navarro Gala, que propone una convincente y bien argumentada identificación entre la Breçaida de Juan de Flores y Brazaida de Almada, destinataria de los versos de Gómez de Rojas y Gómez Manrique. Esta identificación podría corroborar, pues, mis consideraciones sobre la fama y el prestigio de la dama portuguesa.

<sup>18</sup> Baste con recordar el caso de Gómez Manrique, que dirigió a su mujer doña Juana de Mendoza solo una obra de circunstancias, las estrenas "Amada tanto de mí". Al final de su vida, en la *Consolatoria* que le dedicó con ocasión de la muerte de su hija, se excusaba porque "era para tu merced que, en la mocedad me solía dezir, estando en nuestros plazer, que por qué de cuantas trobas hazía no enderesçava a ella alguna; y esto me alivió a le enderesçar estas en tiempo de nuestra turbación por ser mayor señal de amor" (Beltran ed., 47 y 378).

rúbricas de color rojo.<sup>19</sup> Hasta el f. 192r contiene una antología muy significativa de la primera mitad del siglo XV,<sup>20</sup> cuya filiación textual resulta aún difícil de precisar;<sup>21</sup> en la segunda columna de este folio comienza la serie de once poemas de Gómez de Rojas, todos ellos en testimonio único, puesto que de la obra de nuestro poeta no se conservan vestigios en ningún otro cancionero.<sup>22</sup> La sección final del cancionero resulta mutilada, pues falta un folio al final de códice.

Aunque en más de una ocasión se haya fechado en 1480 (Dutton, 1990-1991, Alvar, 1998), datos paleográficos, codicológicos y prosopográficos sugieren una datación un poco más temprana de PN13.<sup>23</sup> En el margen inferior del último folio (193v), una nota de posesión en letra del siglo XVII indica: *es de D. Joseph de Roxas y Lauago canonigo de Leon*. La misma nota se registra también en los ff. 183v y 189v. Lo primero que hay que observar, pues, es que cuando se puso esa nota de posesión el códice ya estaba mutilado, pero la coincidencia de los apellidos entre el poseedor del cancionero y nuestro autor sugiere un parentesco entre los dos personajes, razón por la que podemos suponer que el libro hubiese permanecido en manos de la familia Rojas después de la muerte de Gómez.<sup>24</sup>

La pequeña sección de autor adscrita a Gómez de Rojas se encuentra entre el fol. 192r y el fol. 193v y contiene en este orden: dos canciones, cuatro coplas (tres de las cuales, como veremos, pueden clasificarse como glosas de motes), un villancico zejelesco y cuatro glosas de canción, la última de las cuales, introducida por una rúbrica copiada al final del fol. 193v, no se ha conservado por haberse perdido, como se ha dicho, el último folio del códice.<sup>25</sup>

La poesía de nuestro autor se enmarca perfectamente en la vertiente más lúdica y jocosa de la producción cortesana y aunque no destaque por una especial maestría técnica o envergadura intelectual, sí demuestra una acusada tendencia a la innovación formal y a la experimentación métrica. En el uso de la canción, Gómez de Rojas se ajusta a los patrones formales que se aplicaban entonces y refleja una fase de plena maduración del género (textos I y II), propia del último tercio del siglo XV.<sup>26</sup>

- 1) esquema métrico *abba cdcabba* con una sola copla de vuelta;
- 2) presencia del *retronx*;
- 3) uso amplio de figuras retóricas de repetición tanto entre versos contiguos como entre secciones distintas de la composición.

<sup>19</sup> He estudiado el contenido y la estructura de este cancionero en Tomassetti (2014). Para un análisis más detenido de los aspectos codicológicos y paleográficos remito, pues, a este estudio.

<sup>20</sup> Contiene obras del Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Lope de Stúñiga, Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Dueñas, Diego de Valera, Francisco de Miranda, etc.

<sup>21</sup> Se han ocupado de este cancionero: Kerkhof (López de Mendoza, 39-46), que lo cree muy cercano a MN10 (pero este códice sólo contiene obras de Santillana y Fernán Pérez de Guzmán); Vozzo Mendia (Stúñiga, 54-55), que en su edición de Lope de Stúñiga conjetura que PN13 es próximo al *Cancionero de Vindel* (NH2); Dutton, que sitúa el cancionero en los años ochenta y Alvar (1998), que coincide con la datación propuesta por Dutton, considerando el cancionero vinculado a la familia italiana.

<sup>22</sup> La sección de Gómez de Rojas puede leerse también en Dutton (ed., III: 483-84) y en *Cancionero virtual* (<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>).

<sup>23</sup> Me he ocupado de estos aspectos en Tomassetti (2014).

<sup>24</sup> La presencia al final del cancionero de un cierto número de poemas de Diego de Valera y de los de Gómez de Rojas induce a sospechar, además, que el códice podría haberse compuesto alrededor del círculo de los partidarios de los infantes Alfonso e Isabel, durante el reinado de Enrique IV.

<sup>25</sup> Propongo una edición interpretativa del corpus de Gómez de Rojas al final de este artículo. A partir de ahora me referiré a los textos por el orden numérico que presentan en la edición.

<sup>26</sup> Para un estudio histórico-formal de la canción remito al trabajo de Beltrán Pepió.

En el caso del único villancico zejelesco a él adscrito (texto VI) hay que observar otro aspecto: la rúbrica, de hecho, lo designa como "cantar", según una convención que se ha notado también en otros cancioneros manuscritos de la época.<sup>27</sup> La elusión del marbete "villancico" por parte del copista y con toda probabilidad del propio autor se debe evidentemente a la cronología de este texto, anterior a la fijación terminológica de Juan del Encina y a la canonización del villancico, que se produjo, como es sabido, en los últimos decenios del siglo XV. El *Cancionero* de Juan del Encina, el *Cancionero musical de Palacio* y finalmente el *Cancionero general* de Hernando del Castillo recogieron de hecho textos zejelescos designándolos uniformemente como villancicos.<sup>28</sup>

Pero la notable capacidad experimentadora de Gómez de Rojas se manifiesta sobre todo en la práctica de la glosa, género privilegiado en la producción de nuestro poeta. El primer grupo de composiciones que pueden enmarcarse en este género se abre con una rúbrica que introduce la designación genérica de "coplas" y remite a la destinataria del ejercicio poético: una dama de corte indicada con el nombre de "Braçeida". Este conjunto de coplas (dos mixtas y dos reales), dice la rúbrica, se le ofrece como "estrena", es decir dádiva del servicio amoroso (texto IIIa). La primera copla de la serie, de hecho, contiene en los primeros dos versos un sutil juego paronomásico entre "estrena", "estrema" (con valor de adjetivo) y "estrema" (forma conjugada de "estremar"). Pero es la segunda copla de la serie la que se muestra más original y reveladora de la habilidad compositiva de nuestro poeta (texto IIIb); la rúbrica que la introduce remite en efecto a un mote, "O si yo nunca naciera",<sup>29</sup> integrado al final de la estrofa mediante una fórmula metapoética que apunta a la técnica interpoladora: "que me fazes escrever / en paredes o a doquiera: / O si yo nunca nasciera" (vv. 8-10).

Leyendo el texto se aprecia inmediatamente el esfuerzo exegético de Gómez de Rojas, que además quiere enfatizar el juego intertextual que está realizando en su composición. Se trata, pues, de una glosa en regla, aunque la designación de "copla" indica que dicha forma no estaba codificada para las glosas de mote. Por lo tanto, hay que suponer, como se ha hecho para el villancico zejelesco, que Gómez de Rojas compusiera estos textos cuando aún no se había formalizado la glosa de mote, cuya eclosión se documenta básicamente en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia 1511, ff. 143v-146r) pero que en la estructura canónica de la canción remonta a Jorge Manrique.

En efecto, si la técnica de la cita intertextual era un recurso ampliamente utilizado en la poesía de cancionero e interesaba sobre todo estribillos de canciones, mucho menos frecuente era la integración de versos exentos en el seno de una copla real o mixta, práctica que se observa en esta serie de composiciones de Gómez de Rojas. Cabe decir también que en el ámbito castellano el molde estrófico utilizado para la glosa de mote fue exclusivamente el del estribillo con vuelta, propio de la canción.<sup>30</sup> con lo

<sup>27</sup> Es el caso de ID 3364 (MP3-72-1), "Callad fijo mío chiquito", texto compuesto por Gómez Manrique e introducido por la rúbrica: "Canción para callar el niño".

<sup>28</sup> A propósito de este texto remito al importante trabajo de Jane Whetnall (Whetnall, 205), que considera esta composición un *contrafactum* de otro poema zejelesco "Ya mis ojos veréis cuándo", cuya fortuna debió ser significativa, como atestigua su presencia en varios decires con citas. El texto tiene además una tradición extravagante que estudió Manuel Alvar.

<sup>29</sup> No pasa desapercibida la semejanza entre este mote de Braçeida y el íncipit de ID 1882, decir de Gómez Manrique, poeta cuya relación con la dama portuguesa queda patente, como se ha visto, por lo menos en otro texto: ID 2982, *Batalla de amores*.

<sup>30</sup> Esta forma de insertar motes en textos estructurados en forma de canción se nota ya en una colectánea tan temprana como es el *Cancionero de Palacio* (SA7), donde, entre los fols. 133v y 136v se transcribe



cual este experimento de Gómez de Rojas no debió tener mucho éxito entre los poetas castellanos pero sí se afirmó con mucha vitalidad entre los poetas portugueses. El *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516) documenta en efecto una nutrida serie de glosas de motes estructuradas en forma de copla real con inserción puntual del mote en posición final: me refiero a las 8 glosas compuestas por João de Meneses (ID 5196, 5247, 5199, 5201, 5203, 5249, 5251, 5252) y a las 11 que se adscriben a Duarte de Brito (ID 5090).<sup>31</sup>

El testimonio de la colectánea portuguesa nos permite afirmar que, aunque sea difícil inferir por qué la propuesta compositiva de nuestro poeta no cuajó entre los glosadores castellanos, el módulo estrófico y la técnica de inserción que él había experimentado no pasaron del todo desapercibidos: cuando la glosa era ya un género perfectamente codificado en la tradición ibérica, los poetas lusos no dudaron en designar dichos ejercicios exegéticos como glosas sin más.

En lo que respecta a la glosa de canción, Gómez de Rojas también destaca por su tendencia a la innovación formal (textos IV, V y VII). Cuando nuestro poeta escribió estas composiciones, la forma de la glosa de canción era posiblemente la única tipología textual usada para este género y la modalidad de integración textual del texto glosado era muy concentrada y densa: las estrofas glosadoras eran generalmente coplas castellanas que acogían cada una 2 versos del texto preexistente al final de cada semiestrofa de las que se componían (cuarteta o redondilla).<sup>32</sup> En este sentido Gómez de Rojas se ajusta perfectamente a los moldes compositivos de la época pero no renuncia a realizar una complicación estructural que vuelve los tres textos muy peculiares.

En efecto, las coplas castellanas que integran los versos glosados figuran transcritas de una forma muy original: la primera, que glosa el estribillo de la canción, se copia exenta mientras que las dos coplas que glosan la mudanza y la vuelta de la canción se reproducen sin solución de continuidad como si constituyeran un único cuerpo estrófico. El resultado es una especie de hipertrófica canción cuyo estribillo consta de una copla castellana y cuya mudanza y vuelta suman 16 versos. Es más: la rúbrica explícita en dos ocasiones dicha segmentación estrófica introduciendo la segunda sección de la glosa con la designación: "La copla". Sin embargo, no podemos afirmar con rotundidad que este preciosismo compositivo sea de adscribir a Gómez de Rojas y no al copista de PN13 porque el propio códice transmite dos glosas más, una atribuida a Francisco de Miranda, otra a Alfonso Basurto: tanto la una como la otra presentan el mismo esquema de inserción que se observa en las tres glosas de Gómez de Rojas y en ambas se observa la misma segmentación estrófica, aunque en ninguna de las dos figura la designación de "copla" para introducir la sección del texto que glosa la mudanza y la vuelta de la canción. Es bastante probable, pues, que Gómez de Rojas, recurriendo a ese marbete designador, quisiera brindar a su ejercicio compositivo una marca de originalidad y virtuosismo. En cualquier caso, aun no pudiendo atribuir con certeza a Gómez de Rojas la paternidad de dicha solución compositiva, sí podemos inferir que ésta surgió de un ambiente cortesano donde nuestro autor debió ocupar una posición muy relevante.

---

una serie de poemas que constituye un intercambio poético entre autores diferentes, como bien ha realizado Cleofé Tato en un magnífico estudio sobre esta sección textual (2013). La misma autora ha estudiado el uso del mote en la primera mitad del siglo XV también en otros trabajos (Tato 2010 y Tato 2012).

<sup>31</sup> Para un análisis del *corpus* de glosas transmitidas por el *Cancioneiro Geral* véase Tomassetti 2005.

<sup>32</sup> Un estudio más detenido sobre los orígenes y codificación de la glosa puede leerse en Tomassetti (2010 y 2017).

En cuanto a las canciones glosadas hay que destacar, finalmente, un aspecto que podría corroborar nuestra identificación del poeta con el Señor de Requena de Campos, hijo de Elvira Manrique. Dos de las cuatro canciones, en efecto, se conservan en el repertorio de la capilla musical de los Reyes Católicos, puesto que figuran en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4). Se trata de "No me plaze nin consiento" [ID 0860: MP4a-18 (33, 24) (23v-24r) (4, 8)], canción cuyo íncipit figura citado en boca del Rey Alfonso en el decir de Guevara "Recontar si mal sentí" (ID 0589)<sup>33</sup> y de "Si al servicio vos desplaze",<sup>34</sup> que podemos identificar, de acuerdo con Dutton, con "Pues servicio os desplaze" [ID 1771: BM1-16 (22v) (4, 8); MP2-117 (164r); MP4a-12 (27, 20)], canción musicada por Enrique en MP4 y cuya fortuna está documentada también en el *Infierno de amadores* de Garci Sánchez de Badajoz, donde el primer dístico de la canción está puesto en boca de un tal Monsalve. Tanto en el primer caso como en el segundo, pues, los textos elegidos para glosar gozaban de cierta popularidad en aquel momento. El músico Enrique, además, pertenece a la generación más antigua de compositores representados en MP4, hecho que corrobora la cronología propuesta (Knighton, 329). La presencia de esta canción en el seno de importantes decires citadores como los de Guevara y Garci Sánchez de Badajoz constituye de hecho una prueba segura de su celebridad y fortuna. Otro texto glosado, además, proporciona algún dato interesante para identificar el círculo cortesano alrededor del cual cuaja la producción de nuestro poeta: la canción "Mi plazer y desplacer", glosada por Gómez en el texto VII, es atribuida en la rúbrica a Álvaro de Mendoza, personaje que podría identificarse con el caballero que en 1475 mandaba las tropas del ejército isabelino en Zamora durante los enfrentamientos con Alfonso V de Portugal.<sup>35</sup> Aunque la fecha de referencia sea un poco tardía con respecto a la cronología que hemos conjeturado para Gómez de Rojas, si el autor de esa canción coincidiera con el Mendoza fiel a Isabel y Fernando tendríamos un elemento adicional para integrarlo en un círculo muy cercano al partido aragonés que apoyó antes la entronización de Alfonso XII y después la de su hermana Isabel en contra de las pretensiones de Enrique IV y Juana la Beltraneja.

De las composiciones de Gómez de Rojas se desprende también otro dato circunstancial sumamente interesante del que he tratado en el apartado anterior. En la serie de glosas de motes, nuestro autor hace referencia a una dama nombrada "Braçeida" y a la Reina su señora (texto IIIc); también la canción "Dos tienen poder agora" (texto II) se dirige a Braçeida y a la Reina, como explicita la rúbrica: "Otra suya a Braçeida y a la Reina". Si es correcta la definición cronológica que he propuesto para el corpus de Gómez de Rojas (1455-1467), no cabe duda de que las composiciones de nuestro autor se sitúan en una fase temprana de codificación de la glosa. Por otra parte, criterios formales y filológicos ya habían sugerido esas fechas: en efecto, el atípico ejercicio exegético llevado a cabo en las coplas a "Braçeida" y la específica técnica de integración métrico-sintáctica en las glosas de canción, propio de una etapa muy precoz

<sup>33</sup> Véase a este propósito la identificación de Guevara y la cronología de sus composiciones en Beltrán 2005, I: 43-81. Más recientemente, también Óscar Perea Rodríguez, ha examinado aspectos históricos y propagandísticos relacionados con el texto de Guevara "Recontar si mal sentí", donde la galería de personajes que intervienen en el poema citador pertenecen a la efímera corte de Alfonso XII, activa, como se sabe, durante sólo tres años, desde 1465 a 1468 (Perea Rodríguez). Más información sobre este decir de Guevara puede encontrarse en la edición de María D'Agostino (Guevara) y en el estudio de Rodado Ruiz.

<sup>34</sup> Se trata del texto VIII. Como se ha apuntado al principio, de esta glosa sólo se conserva la rúbrica, por haberse perdido el folio final del cuaderno. Sin embargo, al tratarse de una glosa, la rúbrica proporciona, como era habitual en los cancioneros coetáneos, el íncipit de la composición glosada.

<sup>35</sup> Para mayores detalles sobre este acontecimiento véase también Azcona, 280.

de práctica del género, me habían inducido a suponer una datación que no fuera más allá de los años sesenta del siglo XV.

Al margen de algunas hipótesis que, mientras no se disponga de más documentación, están destinadas a permanecer provisionales, no cabe duda de que la personalidad poética de Gómez de Rojas nos ofrece, a pesar de su modesta envergadura, una interesante perspectiva sobre la escuela poética cortesana de mediados del siglo XV. Por otra parte, no debemos ignorar que el azar jugó en muchos casos un papel preponderante en la transmisión de esta poesía: el corpus poético de Gómez de Rojas pudo haberse perdido completamente o incluso pudo haber sido mucho más extenso, si consideramos que el único códice que transmite su obra ha quedado mutilado justo en la sección adscrita al autor.

Vista desde una perspectiva histórico-formal, la producción de Gómez de Rojas representa un momento crucial en la evolución de los géneros líricos castellanos, situándose en la transición de una práctica heterogénea y asistemática a un ejercicio poético basado en formas cristalizadas y perfectamente convencionales. Pero a pesar de su vinculación con la corte real, el corpus de Gómez de Rojas, como se ha visto, tuvo una circulación modesta y circunscrita. Sus glosas, por ejemplo, no llegaron a manos de Hernando del Castillo (que sí incluyó abundantemente este género en su *Cancionero general*) ni encontraron cabida en ningún otro cancionero relacionado con PN13. Una afortunada serie de circunstancias, pues, nos legó un poeta cuyo menester resulta muy valioso no sólo para precisar las fases evolutivas de algunos géneros líricos sino también para documentar el extraordinario fervor y dinamismo de la escuela poética castellana de mediados del siglo XV.

### III. Edición

Propongo esta edición interpretativa de las composiciones de Gómez de Rojas adoptando los siguientes criterios gráficos: 1) desarrollo de las abreviaciones usando la letra cursiva; 2) introducción de puntuación, acentos y signos diacríticos; 3) uso moderno de mayúsculas y minúsculas; 4) simplificación de estas alternancias gráficas: j/y/i (con valor vocálico y semivocálico > i; j / s > s; u/v (con valor consonántico) > v. En presencia de variantes y lecciones erróneas, ofrezco un aparato a pie de texto. Transcribo los versos glosados utilizando la letra cursiva para evidenciarlos en el seno de la composición glosadora.

#### I

Dutton: ID 2127: PN13-34 (192r)

Esquema métrico: 8a 8b 8b 8a 8c 8d 8c 8d 8a 8b 8b 8a

El cancionero de Gómez de Rojas se abre con dos textos pertenecientes al género de la canción, la forma poética cortés por excelencia y la única, junto con el decir, que en aquel momento había alcanzado plena madurez después de más de medio siglo de experimentación en las cortes hispánicas. La queja de amor en este caso se dirige contra "fortuna", considerada la única responsable de la unión fallida con la amada. El núcleo temático del texto es objeto de énfasis semántico y retórico gracias a una densa red de repeticiones léxicas y sinonímicas ("fortuna" en los vv. 4, 5 y 12; "desdicha" en el v. 1; "servidor" en los vv. 3 y 11; "servir" en el v. 6; "dolor", "pesar", "sofrir" y "pena" respectivamente en los vv. 2, 7, 8 y 10).



## II

Dutton: ID 2128: PN13-35 (192r-v)

Esquema métrico: 8a 8b 8b 8a 8c 8d 8c 8d 8a 8b 8b 8a

Esta segunda canción incluida en la sección de Gómez de Rojas se configura claramente como una composición de circunstancias dedicada a Brazaida y a la Reina. La rúbrica explicita la identidad de las dos dedicatarias a las que en el texto se alude mediante escuetas perífrasis que revelan en el primer caso la condición de dama servida por el poeta ("la una cuyo só yo"), en el segundo la de señora servida por la dama mencionada ("y la otra su señora"). El elogio de las dos figuras femeninas se centra en el poder que ambas representan: pero no se alude aquí al poder político sino al poder de seducción que procede de su belleza y que cautiva a todos los que las miran. Se trata, pues, de un juego cortesano en regla, en el que Gómez de Rojas consigue celebrar a la vez la Reina y su dama.

Desde el punto de vista métrico-prosódico se observa una mayoritaria presencia de cláusulas mixtas y, como en el texto anterior, una marcada tendencia a evitar los encuentros vocálicos. Cuando éstos se producen, sin embargo, el autor opta por la dialefa (vv. 3, 4 y 12). La presencia de este metaplasmo podría ser en mi opinión otro indicio a favor de la datación temprana de la producción de Gómez de Rojas.

## Otra suya a Braçeida y a la Reina

Dos tienen poder agora  
sobre *quantas* Dios crió:  
la una, cuyo só yo,  
y la otra, su señora.

A todos tienen poder	5
de nos poner en cadena,	
porque puedan desfazer	
con su beldat el agena.	
Todos <i>que</i> bondat un ora	
non se parte <i>nin</i> partió,	10
es una cuyo só yo	
y la otra, su señora.	



Fortuna, *qual* me los diste,  
 desde *que* mi razón posiste  
 d'entero conosçimiento,                    5  
 son tan fuertes de sufrir,  
 de tan áspera manera,  
 que me fazes escrevir  
 en paredes o a doquiera:  
 ¡*O si yo nunca nasçiera!*                    10

## IIIc

Dutton: ID 2131 R 2130: PN13-38 (192v)  
 Esquema métrico: 8a 8b 8a 8a 8b 8b 8a 8b 8a 8a

En esta copla Gómez de Rojas glosa un mote de significado opuesto al anterior. La rúbrica no explica si es la misma dama quien lo sugiere o si el juego antinómico es de adscribir al poeta. De todos modos, la queja ante fortuna, tras un reconocimiento del dolor sufrido, se convierte aquí en una exaltación de la vida, celebrada por haberle ofrecido al poeta la posibilidad de conocer a su dama. Contrariamente a lo que se había notado en las composiciones anteriores, en esta copla se dan encuentros vocálicos que producen sinalefas (vv. 1, 4 y 7), aunque en el caso del v. 1, "que diga que no he sufrido", se trata de un fenómeno frecuente pues en presencia de una forma del verbo *haber* se producía muy a menudo sinalefa. Otro aspecto peculiar de la copla es el tener las mismas rimas *ido*, *ado* en las dos quintillas de las que se compone. Esta infracción al esquema habitual de la copla real (que preveía un cambio de rimas en las dos semiestrofas según el esquema abaabcdccd) no parece determinado por ningún vínculo formal o compositivo, razón por la que se ha de adscribir a la voluntad experimentadora del poeta.

Otra poniendo al contrario el mote

*Que* diga *que* no he sufrido  
 grandes penas y cuidado  
 no se crea, pues perdido  
 he todo el tiempo servido  
 sin me ser gualardonado;                    5  
 y como desesperado  
 la muerte mucho he querido  
 mas agora, ya mudado  
 por vos aver conosçido,  
*me plaze por ser nasçido.*                    10

## IIIId

Dutton: ID 2132 M 3681: PN13-39 (192v)  
 Esquema métrico: 8a 8b 8b 8a 8c 8d 8d 8c 8c

Se trata de un segundo experimento glosador del mote de Brazaida como respuesta a las calumnias de algún cortesano que lo acusaba de no haber compuesto la glosa anterior (IIIb). Este texto también se enmarca en los galanteos de la corte y se





crítico en el texto, para el que sin embargo no me atrevo a proponer una enmienda a falta de una solución suficientemente plausible y económica. Se trata de los versos 9 y 10, que podrían albergar una lectura equivocada debido con toda probabilidad a un error de transcripción o a un accidente material en el antígrafo. De hecho el copista transcribe "Mas dame grave pasión / que tomo grande onestad". La forma "dame" puede explicarse sólo como presente de indicativo del verbo "dar" con pronombre enclítico mientras que resulta absolutamente inaceptable interpretarla como forma del imperativo, pues en este caso el poeta se dirigiría a la dama tratándola de "tú" (el código amoroso imponía en cambio el "vos", usado sistemáticamente en toda la composición). Por otra parte, el verbo "tomar" referido a "onestad" tampoco tiene mucho sentido en este contexto, donde el sustantivo identifica una virtud de la dama. Si suponemos un error de tipo paleográfico que llevó al copista a transcribir como 'd' una 'a' probablemente escrita en la forma mayúscula podríamos explicar fácilmente el paso de "Aune" (*aún he*) a "dame". La misma explicación paleográfica podría aplicarse a "tomo", si procediera de un *torno* pretérito indefinido del verbo "tornar". Desde el punto de vista sintáctico y semántico la enmienda propuesta subsanaría una incongruencia sintáctica que vuelve compleja la interpretación del pasaje aunque opto por no integrarla en el texto crítico pues no he encontrado documentación de un uso transitivo del verbo "tornar". Por otra parte, también hay que tener en cuenta que la construcción del texto glosador en torno al texto glosado era un ejercicio indudablemente difícil y no siempre los poetas alcanzaban resultados satisfactorios. Nos las tenemos con un caso de este tipo, pues los primeros dos versos de la segunda copla glosadora no se integran ni ágil ni elegantemente con el resto de la composición.

Glosa que hizo Gómez de Rojas a una canción que dize: "Vos seréis toda mi vida"

Por dina de ser servida  
y sobre todas amada,  
*vós seréis toda mi vida,*  
*señora, de mí loada;*  
que devéis ser pregonada,                   5  
tenéis graçia tan complida,  
*por la más gentil casada*  
*que en el mundo fue nascida.*

La copla

Mas dame grave pasión  
que tomo grande onestad,                   10  
*es ya de tal condiçión*  
*por çierto vuestra beldat,*  
que sin aver compasión  
esto, señora, mirad,  
*que pone fuerte prisió*                   15  
*donde quita libertad*  
sin *que* pueda ser avida  
ni en algunt tiempo cobrada;  
*la qual, si tengo perdida,*  
*digo que me fue robada*                   20  
y mi persona llagada,

muy cruelmente ferida  
*por la más gentil casada  
 que en el mundo fue nascida.*

v. 18: ni ] nin PN13

V

Dutton: ID 2135 G 0860: PN13-41 (193r)

ID 0860: MP4a-18 (33, 24) (23v-24r) (4, 8)

Esquema métrico: I: 8a 8b 8a 8b 8b 8a 8b 8a; II: 8c 8d 8c 8d 8c 8d 8c 8d 8a 8b 8a 8b  
 8b 8a 8b 8a

La canción glosada, transmitida anónima también por el *Cancionero musical de Palacio* (MP4), contiene un motivo bastante atípico en la poesía amorosa tardomedieval: el poeta se dirige a la dama exhortándola a que no suspire por él sino que se limite a sentir su pena. La glosa desarrolla esta inédita sugerencia temática hasta llegar a la petición que la dama le reconozca al poeta el mérito de ser un amante ejemplar (vv. 17-18), causándole así una merecida alegría. Como se puede notar, estamos muy lejos del tópico de la dama ingrata y del molde temático de la queja desesperada y reivindicativa. Gómez de Rojas se ajusta perfectamente al cometido del texto original para construir una glosa muy bien articulada tanto en lo que respecta a la integración métrico-sintáctica como en lo que atañe a la fidelidad exegetica. En lo que concierne a la métrica, notamos la elusión casi completa de encuentros vocálicos: el único que se produce, en efecto, da lugar a una dialefa (v. 7).

En cuanto a la canción glosada, prescindiendo de un pequeño despiste en la transcripción de la rúbrica ("consiente" en lugar de "consiento"), y de la diptoganción de la desinencia verbal arcaizante *-es* (vv. 2, 4, 5) que el copista moderniza en *-eis* alterando la secuencia rítmica, PN13 transmite un texto mucho más fiable con respecto a MP4. El cancionero musical presenta una hipermetría en el v. 19 ("mas de la pena que yo siento") y reproduce al final de la vuelta, a manera de *retronx*, los últimos dos versos del estribillo, omitiendo los que en PN13 cierran la composición. La lección de PN13 es más atendible que la de MP4 porque la repetición integral de un dístico del estribillo en la vuelta era poco habitual; por otra parte, podemos suponer que el origen de este error es de adscribir al copista de MP4 y no sorprende si se considera que el estribillo y la vuelta eran portadores de la misma frase musical. Otro dato interesante respecto a la canción glosada reside en la tradición indirecta de la misma. Evidentemente tenía que ser un texto muy conocido si Guevara puso el íncipit en boca del rey Alfonso en su célebre decir con citas "Recontar si mal sentí" (ID 0859).

Otra suya a: "No me plaze nin consiento"

Aunque ya males sin cuento  
 resçibo como sabés  
*no me plaze nin consiento  
 que por mi mal sospirés;*  
 y el dolor que poseés  
 apartad del pensamiento,  
*pues vuestro sospirar es  
 acresçentar mi tormento.*

5

## La copla

Mas por aver alegría  
y bevir más consolado 10  
*bien quiero, señora mía,*  
*no ser de vos olvidado,*  
porque sin duda querría  
no ser jamás desamado  
que si lo fuese sería 15  
*de todo punto penado.*  
Quiero mi merescimiento  
que me lo gualardonés  
*mas de la pena que siento*  
no quiero que vos nembrés; 20  
así con esto farés  
que yo biva muy contento  
*pues sé cierto que avrés*  
*de mis males sentimiento.*

Rúbrica: consiento ] consiente PN13

v. 2: sabés ] sabeys PN13

v. 3: no PN13 ] non MP4

v. 4: sospirés MP4 ] sospireys PN13

v. 5: poseés ] poseeys PN13

v. 19: que siento PN13 ] MP4 que yo siento

v. 20: nembrés PN13 ] nembreis MP4

v. 23: pues sé cierto que avrés PN13 ] MP4 pues vuestro sospirar es

v. 24: de mis males sentimiento PN13 ] MP4 acrecentar mi tormento

## VI

Dutton: ID 2136: PN13-42 (193r)

Esquema métrico: 8x 8x 8a 8a 8a 8x 8b 8b 8b 8x

El tema de esta composición zelejésca es sugerido por la rúbrica, que especifica la circunstancia de la composición, es decir el desplazamiento de la corte. La vista como alimento del amor y de la pasión es el tema central del texto, cuyos destinatarios ideales son los propios ojos del poeta a los que él mismo se dirige prefigurando una ceguera causada por el excesivo llorar y, por consiguiente, la muerte producida por el deseo insatisfecho. Cabe notar que el copista transcribe, entre copla y copla, el primer sintagma del estribillo ("Ya mis ojos") conforme a una modalidad que era propia de los cancioneros musicales, donde la melodía del estribillo y la letra del mismo se repetían al final de cada estrofa amplificadora. Es evidente, pues, que se trata de un texto que había tenido acompañamiento musical pero cuya música no se ha conservado. Además de lo que hemos notado a propósito de la rúbrica del poema, que lo identifica como cantar, cabe decir que esta estructura métrica había tenido bastante fortuna en la poesía del siglo XV: el mismo Rodrigo Manrique es autor de un texto zejelesco con esquema xyy aaayy, "Mis sentidos no os quexés" (ID 1021), designado en la rúbrica como "villancico". Las dos composiciones comparten también otros elementos, como la

alocución a una parte del cuerpo personificada (en el primer caso a los ojos, en el segundo a los sentidos) y la referencia a la muerte, invocada como solución a los sufrimientos de amor. Debemos a Jane Whetnall (Whetnall, 205) la sugestiva hipótesis de que esta composición sea un *contrafactum* de "Ay senyora fasta quando" (ID 0138), zéjel citado parcialmente en dos decires – uno adscribible con toda probabilidad a Gonçalvo de Torquemada (ID 2508), otro a Alfonso Enríquez (ID 0135) – y documentado integralmente en un protocolo zaragozano de 1411 (Alvar 1990).

La única enmienda necesaria ha sido la del v. 6, donde se ha tenido que convertir el adjetivo "ciego" en la forma plural "ciegos", puesto que en este contexto se refiere a "ojos".

Un cantar *que* fizo Gómez de Rojas  
partiendo de la corte

Ya mis ojos veréis ¿quándo?  
la por *quien* vó suspirando.

Si por ventura tardáis  
*que* cedo non la veáis,  
es fuerza *que* padescáis                 5  
y *quedéis* ciegos llorando.

Ya mis ojos [...]

Non tengáis de mí *grant* *quexa*,  
pues razón manda y *aquexa*  
*que* la *que* virtud no dexa,                 10  
yo siempre sea en su vando.

Ya mis ojos [...]

Y aún a mí en vos çegar  
mayor mal podés causar,  
que non la podrés mirar                 15  
yo moriré deseando.

v. 6: ciegos ] ciego PN13

## VII

Dutton: ID 2137 G 2138: PN13-43 (193v)

Esquema métrico: I: 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b; II: 8c 8d 8c 8d 8c 8d 8c 8d 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b

De la canción glosada se precisa la autoría, contrariamente a lo que había ocurrido con la anterior, donde se indicaba tan sólo el íncipit. La presencia del adverbio "también", sin embargo, parece sugerir que la canción glosada antes (texto V) sea de adscribir asimismo a Álvaro de Mendoza. Hay que notar que la rúbrica, escrita en rojo como es habitual en el cancionero, se presenta ilegible por una mancha de humedad que hizo desteñir la tinta, ocultando las palabras "tan bien" y "de", que están sobreescritas

por una mano más reciente. Desafortunadamente, ni esta canción ni la anterior están documentadas en otros cancioneros, aunque podemos suponer que debieron circular profusamente en la corte. De Álvaro de Mendoza se conserva únicamente esta composición pero RC1 transmite una canción atribuida a un tal Mendoza (ID 2106: "Muchas mercedes señora") y lo mismo ocurre con una copla transcrita en PN5 (ID 3650: "Hércules que la serpiente"). Sin embargo, para poder avanzar hipótesis fiables sobre la identidad entre estos Mendoza habría que profundizar mejor algunos aspectos históricos y estilísticos.<sup>36</sup>

El texto glosado refleja plenamente la poética cortesana tardomedieval, tanto en el arreglo retórico-estilístico como en los temas tratados: el poeta yergue la dama a su propia guía, confiándole sus sentimientos y su vida entera. El ejercicio exegético de Gómez de Rojas se muestra fiel y esmerado, a pesar de algunas evidentes dificultades de integración métrico-sintáctica (nótese, por ejemplo, el encabalgamiento de los vv. 1-2).

Glosa que también hizo a una canción  
de Álvaro de Mendoza

Quando mi vista a vos ver puede, ponéis en porfía <i>mi plazer y desplazer,</i> <i>mi tristeza y alegría;</i> tal es <i>vuestro</i> paresçer	5
que libre ser non querría <i>mi querer y no querer</i> <i>por vuestra mano se guía.</i>	
Por <i>vuestra</i> muy grant beldad y valor que siempre cresçe	10
<i>guíase mi voluntad</i> <i>por vos y a vos obedesçe.</i> Y aunque <i>vuestra</i> crueldat mis serviçios desgradesçe	15
<i>mi poder, mi libertad</i> <i>en vuestras manos ofresçe,</i> las quales en detener más que yo de mí querría,	
<i>pues tienen en su poder</i> <i>el bien y esperança mía;</i>	20
y sin la muerte temer más y más de cada día, <i>mi tristeza et mi plazer</i> <i>por esto sólo se guía.</i>	

### VIII

Dutton: ID 2139 G 1771: PN13-44 (193v...)  
ID 1771: BM1-16 (22v) (4, 8); MP2-117 (164r); MP4a-12 (27, 20)

<sup>36</sup> Para una propuesta de identificación de Álvaro de Mendoza véase *infra*, p. 000.

De esta composición no se ha conservado el texto, dado que la rúbrica correspondiente se copió al final del último folio de PN13. Dutton sugiere que el íncipit de la canción glosada pudo haber sido alterado por el copista e identifica el poema con "Pues servicio os desplaze", canción transmitida anónima por BM1, MP2 y MP4 (en este último caso atribuida al músico Enrique). Aunque no podamos comprobar si la hipótesis de Dutton es correcta, sí parece plausible, sobre todo considerando que el copista incurre también en otra ocasión en un error de este tipo (texto V).

Glosa que se fizo "Si al serviçio vos desplaze"

[...]

**Obras citadas**

- Alvar, Carlos. "La poesía de mossén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)". En *Filología romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1998. I, 1-13.
- Alvar, Manuel. "Un zéjel aragonés del siglo XV". En Manuel Alvar. *Miscelánea de Estudios*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1990 [1958]. II, 9-16.
- Andrés Díaz, Rosana. *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- Azcona, Tarsicio de. *Isabel la Católica. Estudio crítico de su vida y su reinado*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Beltran, Vicenç. "Guevara". Carmen Parrilla y Mercedes Pampín eds. *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*. Noia: Toxosoutos, 2005. Vol. I, 43-81.
- (ed.). *Poesía cortesana (siglo XV). Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- Beltrán Pepió, Vicente. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1988.
- Cancionero virtual. An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (project director: Dorothy Sherman Severin): <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>
- Dutton, Brian (ed.). *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91. 7 vols.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Batallas y quinquagenas*. Juan Pérez de Tudela y Bueso ed. Madrid: Real Academia de la Historia, 1983.
- García de Salazar, Lope. *Las bienandanzas e fortunas*. Ángel Rodríguez Herrero ed. Bilbao: Ellacuría, 1984.
- Guevara, *Poesie*. Maria D'Agostino ed. Napoli: Liguori, 2002.
- Hook, David. "Transilluminating Tristan". *Celestinesca* 17.2 (1993): 53-84.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. *Bías contra Fortuna*. Maxim Kerkhof ed. Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 39. Madrid: CSIC, 1983.
- Knighton, Tess. *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» - Diputación Provincial Zaragozana, 2001.
- Lama, Víctor de. "Nunca mucho costó poco: Catalina Manrique en el *Cancionero General* (1511)". Juan Paredes y Vicenç Beltran eds. *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad, 2006. 431-446.
- López de Haro, Alonso. *Nobiliario genealógico de los Reyes y Títulos de España*. Ed. facsímil. Navarra: Wilsen, 1996 (1622).
- Manrique, Gómez. *Cancionero*. Francisco Vidal González ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Mata Carriazo, Juan (ed). *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- Navarro Gala, María Josefa. "De Troya a Portugal: la enigmática Brazaida de Juan de Flores", *La Corónica* 42.2 (2014): 107-135.
- Palencia, Alfonso de. *Crónica de Enrique IV*. Antonio Paz y Melia introd. Madrid: Atlas, 1973-75. 3 vols.
- Perea Rodríguez, Óscar. "La corte literaria de Alfonso *El Inocente* (1465-1468) según las *Coplas a una partida* de Guevara, poeta del *Cancionero General*", *Medievalismo* 11 (2001): 33-57.

- Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. José Antonio Barrio ed. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Castalia, 1989.
- Sánchez Parra, M<sup>a</sup> Pilar (ed). *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla: 1454-1474*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1991.
- Suárez, Luis. *Enrique IV de Castilla*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Rodado Ruiz, Ana María. "Un caso de intertextualidad explícita: las coplas de Guevara a una partida que el rey D. Alonso hizo de Arévalo". Ed. Juan Paredes. *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*. Granada: Universidad de Granada, 1995. Vol. IV, 165-178.
- Salazar y Castro, Luis. *Historia genealógica de la casa de Lara*. Reimpr. facsímil. Navarra: Wilsen, 1988 [1696-1697].
- Stúñiga, Lope de. *Poesie*. Lia Vozzo Mendia ed. Napoli: Liguori, 1989.
- Tato, Cleofé. "Los motes en la primera mitad del siglo XV". Comunicación leída en *VI Congreso Internacional de "Lyra mínima" (San Millán de la Cogolla, 20 a 23 de octubre de 2010)*.
- . "Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)". Eds. Pilar Lorenzo y Simone Marcenaro. *El texto medieval. De la edición a la interpretación*. Santiago de Compostela: Universidad, 2012. 299-317.
- . "Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Contreras". Eds. Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz. *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2013. 379-403.
- Tomassetti, Isabella. "La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro geral* de García de Resende". Eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y José M. Manzanaro. *Actas del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2005. Vol. III, 1499-1519.
- . "La glosa castellana: calas en los orígenes de un género". Eds. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas. *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, in memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Ayuntamiento - Universidad, 2010. Vol. II, 1729-1745.
- . "Círculos cortesanos y producción poética: el *Cancionero de Salvá* (PN13)". *Revista de poética medieval* 28 (2014): 143-173.
- . "*Cantaré según veredes*". *Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Torre, Antonio de la - Torre, E.A. (eds.). *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: CSIC, 1955.
- Valera, Diego de. *Memorial de diversas hazañas*. Juan de la Mata Carriazo ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- Whetnall, Jane, "Adiciones y enmiendas al *Cancionero del siglo XV*". Ed. Alan Deyermond. *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*. London: Department of Hispanic Studies - Queen Mary and Westfield College, 1998. 195-218.
- Zurita, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*. Ángel Cañellas López ed. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1967-1985.