

Músicos, letristas y poetas: canto, paráfrasis y glosa en la Edad de Oro. A propósito de «Tiempo bueno, tiempo bueno»

Musician, Lyricists, and Poets: Song, Paraphrase, and Glosa in the Golden Age. On «Tiempo bueno, tiempo bueno»

VICENÇ BELTRAN

(Accademia Nazionale dei Lincei-Institut d'Estudis Catalans)

vicent.beltran@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0001-6076-2216>

ABSTRACT: One of the most glossed texts of the 16th century was «Tiempo bueno, tiempo bueno», a musical poem of Neapolitan origin, which in the Iberian Peninsula was replaced by another in Castilian, unrelated to the original. The transmission stems from two versions, one with three stanzas in a musical manuscript and another printed with five, from which all copies and glosas derive. These started from one of the versions mentioned above, but the poets who wrote the glosa took into account previous interpretations from which they borrowed motifs and expressive devices. Ultimately, it is possible to outline a transmission scheme for both the base text and the glosas and detect cross-contamination between them. A critical edition of the base text is provided, along with the *stemma codicum* of the poem and the relationships between the glosas and the original text.

KEYWORDS: Musical poetry, glosas, Spanish poetry, Renaissance, songbooks, music

RESUMEN: Uno de los textos más glosados del siglo XVI fue «Tiempo bueno, tiempo bueno», un poema musical de origen napolitano que en la Península Ibérica fue substituido por otro en castellano, sin relación con el original. La transmisión parte de dos versiones, una de tres estrofas en un manuscrito musical y otra impresa de cinco, de las que derivan todas las copias y glosas. Estas partieron de una de las versiones antedichas, pero los glosadores tuvieron en cuenta las interpretaciones anteriores de las que tomaron motivos y recursos expresivos. Al final es posible trazar un esquema de la transmisión tanto para el texto de partida como para las glosas, así como detectar contaminaciones entre ellas. Se adjunta una edición crítica del texto de base, el *stemma codicum* del poema y el de las dependencias de las glosas con él y entre sí.

PALABRAS clave: Poesía musical, glosas, poesía española, Renacimiento, Cancioneros, Música

Nuestra historia ha de comenzar en su prehistoria, el *strambotto* de Francesco Galeota (c. 1446-1499) contenido en el *Cancionero musical* de Montecassino; «compilato nell'ultimo ventennio del Quattrocento in un ambiente legato alla corte napoletana di Ferrante d'Aragona» nos ha llegado en tres adaptaciones musicales, una de ellas vuelta a lo divino (Elia y Zimei, 2005:148-164, esp. 150). Como es costumbre en la transcripción del *strambotto* en los cancioneros musicales, la melodía se escribe solo para el primer distico, dándose por supuesto que se debe repetir en los otros tres que lo componen.

Aunque los dos primeros versos, los únicos que se copian en el cancionero («O tempo bono, e chi me t'à levato, / que non te tengo più como solea», con evidentes huellas de un copista castellano o aragonés) pueden aplicarse directamente al estado de ánimo, el original inicia en un tono equívoco que se resuelve progresivamente sin llegar a permitir una interpretación unívoca:

O tempo bono e chi me t'ha levato
 Ch'io non te tengo piu come solia.
 O tempo chiaro e como si turbato
 et fai fortuna a chi bonanza hauia.
 O dolce tempo et come hai lassato
 in terra senza vista et sensa via.
 Felice tempo che te·nde si andato
 e luce ad altro la lanterna mia (Elia y Zimei, 2005: 150).

«Tempo bono» o «chiaro» y «bonanza» son ambivalentes, sobre todo el segundo, lo mismo que «fortuna» ('suerte' o 'tempestad') pero «lassato in terra» pone al descubierto el cuidado con que el autor había cultivado la ambigüedad para decantarse por fin a la descripción de un viaje marítimo que, metafóricamente, puede servir para designar también los vaivenes del alma, a los que vuela inequívocamente el último verso («mi linterna ha pasado o alumbría a otro»). En la tradición italiana, el poema aplica la imagen de la nave de amor, que (desarrollando precedentes trovadorescos) se puso de moda en este siglo a partir del famoso soneto de Petrarca «Passa la nave mia colma d'oblio». Es este *strambotto*, coetáneo de la composición del manuscrito, el que acoge nuestro cancionero; el poema en castellano partirá del primer dístico, que desarrolla olvidando la imagen náutica de su modelo; creo que basta este dato para dar por seguro que el autor de la versión castellana (reproducida en la edición anexa) desconocía el texto original completo y partió de un *incipit* como el de Montecasino; en caso contrario revelaría su falta de formación poética: la nave de amor (Pulega, 1989), impulsada por su prestigioso origen, había entrado en los cancioneros desde los tiempos de Alfonso el Magnánimo (Presotto, 1997) y su prestigio había de crecer imparablemente durante la Edad de Oro (Sarmati 2009). Considero probable la conjunción de ambas circunstancias.

El *Cancionero musical de Barcelona* atribuye a Mateo Flecha la versión musical y manuscrita más antigua del texto castellano, de solo tres estrofas (las nº 1, 3 y 4 de la versión estándard); Isabel Pope (Pope, 1954: 57 y Pope-Kanazawa, 1978: 659) cree que la melodía de «Tempo bono» de Montecassino habría sido adaptada para la voz tenor de Mateo Flecha, propuesta desarrollada por P. Elia y F. Zimei (2005: 1519). Disiente Ros-Fábregas, para quien «the works are very different and that the only think they are in common is the “title”» (1992, II: 472)¹.

Desde el punto de vista literario, dado que entre la composición de los dos cancioneros musicales debieron transcurrir cuarenta años o más (Ros-Fábregas, 1992: vol. 1, pp. 81-88) y, teniendo en cuenta que la versión castellana no solo comienza con el mismo *incipit* sino que además (ignorando sus ecos poéticos y eruditos) introduce elementos del código poético tradicional (Elias y Zimei, 2005: 152) en el lamento por el tiempo pasado de Galeota, podemos afirmar sin lugar a dudas que nos hallamos ante su

¹ La melodía es transcrita en las pp. 468-470, el texto del manuscrito y sus amplios comentarios y materiales pueden verse en las pp. 471-472.

adaptación. Podemos deducir además que esta o ignoraba el texto italiano de base o no estaba a la altura de su complejidad poética y expresiva pues desestimó de entrada las cualidades del original y sus prestigiosísimos ecos culturales; de ahí que nos inclinemos por situarla en el entorno de los letristas y músicos más que en el de los poetas de corte de lo cual, a la vista de su simplicidad compositiva (y de algunos errores de preceptiva que luego analizaré), no me cabe ninguna duda.

La aportación seminal de la gran Carolina Michaëlis (1881: 77-79 y 1980: 215-220, § 45) pudo propiciar las notas de Marcelino Menéndez Pelayo, buen conocedor de su obra, que la valoraba porque «tuvo (...) el instinto de la poesía popular» (1943-1944: vol. 3, pp. 335-336), y la estudiosa Aida Fernanda Dias (1974) recopiló las versiones que había usado C. Michaëlis y aportó otras, publicando los textos fundamentales en un artículo basilar. La actual disponibilidad de repertorios muy completos y la más fácil accesibilidad a la mayoría de las fuentes, cuyo elenco quizá resulte ya definitivo, tiene sus hitos fundamentales en los trabajos de Brian Dutton² y culminó con José J. Labrador y Ralph Di Franco (1996: 407), de donde partieron P. Elia y F. Zimei y el trabajo que al desarrollo literario de las glosas dedicó Magdalena León (2005). Partiendo de este estado de la cuestión, trataremos de abordar dos problemas complementarios: la constitución del texto de base y el desarrollo de las glosas.

Ante todo, una nota sobre el género literario de pertenencia. García de Resende, su primer glosador, etiquetó esta obra como «Rymance» o romance (y entre los glosadores le siguieron Ávila, Montemayor y Castillejo³) y como tal suele ser conocido; nada tiene de extraño pues el término resultaba equívoco en aquel tiempo y cubría desde algunos poemas estróficos⁴ hasta no pocos chistes⁵; al parecer se consideraba pertinente el contenido más o menos narrativo y, seguramente, su estructura musical. Por su parte, dos de los testimonios de Juan Sánchez Burguillos la etiquetan «Canción» (lo mismo que el pliego § 890) y distribuyen sus estrofas en un aparente estribillo más una o dos supuestas vueltas⁶, aunque la estructura de las rimas no sea la de la canción clásica cuatrocentista⁷. Por mi parte la denominaré «Coplas» por ser este el término más apropiado en el repertorio de los géneros poéticos en torno a 1500.

² Dutton (1990-1991: ID 1991) da estos testimonios: BC1b-119, f. 189v, MA1-20, f. 145r, MP2-159, f. 174r, OA1-8, f. 54r, 16RE-1114, f. 217r.

³ Marquina (pliego § 340 según el repertorio de Rodríguez-Moñino, 1997, cuyas siglas utilizaré siempre para identificar este tipo de textos) parece aceptar esta denominación pues incluye su glosa entre las de otros romances. Véase la lista de referencias en la edición crítica, al final del estudio.

⁴ Es el caso de «En un verde prado, syn miedo, segura» *Cancionero de Roma* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1098) sobre los problemas políticos del rey Fernando de Nápoles; puede verse en Dutton (1990-1991: RC1-171) y en Canal Gómez (1935, II: 207). De tema vagamente narrativo a través de una trama alegórica, está escrito en coplas de arte mayor.

⁵ Periñán (1969: 109-113); en esta lista de perqués figuran rubricados como romances los nº 2, 4, 8, 17, 20, 21, 25, 26 y 27.

⁶ Madrid, Real Biblioteca, II 617, f. 174 recto, véase Labrador, Zorita y Di Franco (1986: 229-231, nº 166-167) y Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 307, f. 268v, ambas con esta rúbrica; el ms. 189 de Oxford, Bodleian Library (conocido como *Cancionero de Oxford* y con sigla AOI) respeta esta presentación gráfica, aunque carece de rúbrica. En cuanto al pliego § 890 (*Glosa nueuamente compuesta sobre las doze coplas Moniales*, London, British Library C.39.f.28 (2), facsímil Askins, 1989: nº 78) introduce el texto con la rúbrica «glosa nueuamente compuesta sobre vna cancion que se dice. Tiempo bueno» pero al consistir de una sola estrofa no puede ajustarse a ningún modelo genérico de composición gráfica.

⁷ Descrita en Beltran (1988a); durante el siglo XVI, sin embargo, se observa claramente la relajación y hasta la desaparición de sus rasgos fundamentales en poemas que, sin dudar, se rubricaban como «canción».

Son unas coplas desde luego *sui generis* porque no se adaptan a los esquemas habituales en la poesía lírica; la cuarteta, generalmente de rimas cruzadas y más a menudo de arte mayor, como «estrofa pierde aliento en la segunda mitad del siglo XV y queda identificada, sobre todo, como una modalidad característica de la poesía alta del *Cancionero de Baena*»⁸; algún ejemplo se puede espigar, aunque dudosamente, en la poesía para música⁹. Podríamos interpretar también el texto conocido como dos coplas castellanas con un *cabo*, pero copistas y editores distribuyen el texto en grupos de cuatro versos, no de ocho, y habrían apostillado la última cuarteta con este nombre. «Rimance» o romance era una etiqueta mucho más genérica de lo que hoy entendemos y no estaba entonces mal aplicada pero hoy resultaría equívoca.

Otro elemento muy significativo radica en los errores de construcción poética. En la versión de solo tres estrofas de Mateo Flecha que nos transmite el *Cançoner de Barcelona* sorprende la repetición de un término en rima, «pasado», en dos estrofas consecutivas, la segunda y la tercera («quién no llora lo pasado» - «contemplar en lo pasado», tercera y cuarta estrofas en la versión más extensa, la de cinco), inaceptable en la tradición poética cortesana desde los trovadores; es muy curioso que, de cuantos glosaron estas coplas, solo uno, el cronista y poeta de corte García de Resende, corrigiera este verso en «contemplar en tal estado»¹⁰. Siendo el primer testimonio escrito, esperaríamos que alguno de los poetas posteriores hubiera aprovechado su texto, pero ninguno lo hizo. Desde el mismo punto de vista, resulta inaceptable que dos estrofas consecutivas, la segunda y tercera de Mateo Flecha, o tercera y cuarta de la versión extensa, repitan la rima *-ado* («pasado», «dado», «amado», «estado/amado»); Juan del Encina advertía severamente que un consonante no se debe «repetir hasta que pasen veinte coplas, salvo si fuere obra larga, que entonces podrémoslo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necesidad» (Encina, *Arte de poesía castellana*, 1996: 20-21, cap. vi). Por fin, las tres primeras estrofas de la versión extensa (las dos primeras de la de Flecha) son de rimas cruzadas, las dos últimas (o última de Flecha), de rimas alternas.

Algo rara suena también la concordancia *ad sensum* «en ellas se sembraron / la simiente de mis canas», (v. 8), que solo Ávila intentó enmendar adaptando el sujeto al plural. Tampoco encaja con los usos de la poesía cortesana de los siglos XV y XVI la sencillez general de la sintaxis ni la expresión directa del sentimiento, lejos del juego de abstracciones característica del estilo cortés, conservado (algo debilitado, es cierto) en la producción en octosílabos del primer renacimiento; aquellos hábitos compositivos apenas traslucen en la construcción antitética de las tres estrofas centrales y de alguna que otra antítesis como las rimas «pasado» y «presente» en la estrofa tercera. Estas coplas no encajan en absoluto en la tradición de los cancioneros sino en la de la poesía musical, mucho más descuidada y carente de sofisticación (Beltran 2009: 175-215).

⁸ Valero Moreno (2016: 519). Véase además la lista de obras que la usan en Gómez-Bravo (1998: esquemas 299-320).

⁹ Romeu Figueras (1965, III: 182) registra tres posibles casos, pero vistos los textos (nº 124, una sola estrofa, que puede ser fragmentaria y 328 y 435, interpretables como dos cuartetas o como una sola copla castellana) resultan de definición dudosa pues al ser monoestróficos pudiera tratarse de coplas castellanas o de citas fragmentarias de poemas más largos que no se transcriben, recurso habitual en los cancioneros musicales.

¹⁰ Remito al aparato crítico, v. 15; coinciden en esta lectura tanto las coplas en cabeza como la cita en la glosa.

El primer factor a tener en cuenta para el análisis es la cronología. La primacía absoluta en la datación de los textos corresponde al testimonio del *Cancioneiro de Resende*, publicado en 1516. El *Cancionero musical de Barcelona* (BC1 del repertorio de Dutton, *Flecha* en las siglas de este estudio) ha sido compilado c. 1520-1530 (Ros-Fábregas, 1992: 81-88) y el último año parece el de la primera edición conocida del pliego de *Marquina*; coetáneo o algo más temprano (1525-1530) puede ser el pliego § 890, poco más tardío la edición del que conocemos como *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (1535-1540, vid Rodríguez-Moñino 1997: § 629 y Rodríguez-Moñino 1951)¹¹, y el *Cancionero general de obras nuevas*, contenedor de la glosa «Oh memoria de mi vida», es de 1554. Cristóbal de Castillejo había muerto antes, en 1550, Juan Sánchez Burguillos, si verdaderamente fue el autor de dos de las glosas que algunos testimonios le atribuyen, sabemos que murió en agosto de 1575 (Blecua, 1984: 80). El testimonio más tardío puede ser el de Romero de Cepeda, cuya edición salió en 1582.

Capítulo aparte merece la glosa atribuida a Jorge de Montemayor, «Vida vana y transitoria», contenida en el ms. 2621. A. F. Dias (1974: 232) creyó que el príncipe de Portugal cuya muerte se canta y las alusiones a su esposa podían referir a Alfonso, el esposo de Isabel de Aragón, muerto en 1491 (Alcorlo, 2021) y dató por tanto el cancionero en el siglo XV. Sin embargo, la factura del manuscrito es rigurosamente humanística y los poetas contenidos, renacentistas: bastan la masiva presencia de Juan Fernández de Heredia, la inclusión de parte de su obra en catalán, el desfile de algunos personajes presentes (como él mismo) en el *Cortesano* de Luis de Milán, las menciones del duque de Calabria y de Germana de Foix para darse cuenta de que nos hallamos en otra época y desestimar completamente su propuesta. Estas circunstancias obligan a pensar en otro fallecimiento menos trágico, pero de consecuencias no menores, el del príncipe João, hijo de João III de Avís, nacido en 1537, casado en 1552 con Juana, hija de Carlos V y muerto de diabetes el 2 de enero de 1554 (Buescu, 2005: 170-172). Esta cronología, por otra parte, encaja perfectamente con la del autor.

Nos hallamos por tanto ante una glosa cuya atribución a Jorge de Montemayor, portugués al servicio de la esposa del príncipe João, se revela (contra lo que pensó A. F. Dias) coherente; es la única a la que podemos atribuir una datación precisa, pues no tendría mucho sentido que la hubiera compuesto más tarde. Otro punto es para nosotros del mayor interés: al servicio de las infantas castellanas, Montemayor¹² coincidió con Mateo Flecha entre 1544 y 1547, y nuestro poeta volvía a estar al servicio de la casa real

¹¹ Se trata de un impreso acéfalo conservado en Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-9428, que su editor atribuyó a este autor desconocido. Agradezco respecto a esta edición las observaciones de Laura Puerto Moro.

¹² Esteva de Llovet (2009: 37-47) hizo una lectura muy inteligente del itinerario poético, las dedicatorias y la documentación del Archivo de Simancas: «transcurrieron diez años de gloria y trajín en la corte castellana, desde 1545, en que llegó a Castilla acompañando a la princesa María de Portugal hasta 1552, en que regresó nuevamente a Portugal acompañando a doña Juana [para desposar con el infante João]. Y en 1554 [a la muerte del infante] de vuelta a Castilla (...»); habrá que entender que llegó en 1543, fecha de la boda de María Manuela de Portugal con el que habría de ser Felipe II. El extracto de los registros de la casa real (que la autora hubo de consultar en la documentación original) nos dicen que fue cantor en la casa de las infantas hasta 1548 pero quedó al servicio de la infanta Juana desde 1549 y hasta 1551 sirvió también a la regente María de Austria (Martínez Millán, 2000, IV.III, *Relación alfabetica de los servidores de las casas reales*, s. v.).

en 1552, cuando Flecha era director de la capilla de las infantas¹³; no solo coincidieron allí durante varios años, sino que Montemayor, cantor contralto de la capilla, fue subordinado del famosísimo músico.

Pasemos ahora a elaborar una posible teoría para la transmisión de las coplas, que debería darnos también información sobre la recepción y sus modalidades. En un texto breve y lingüísticamente transparente como este no es fácil que se produzcan errores y de hecho, como hemos visto y como se puede juzgar por el aparato crítico, lo que se observa es la alternancia de expresiones equivalentes, sin errores separativos; en estos casos cabe aplicar un método mucho menos fiable, asociar los testimonios que comparten diversas lecturas equipolentes lo cual, si disponemos de datos adicionales (la cronología, en primer lugar, pero también otras noticias sobre los autores o las obras) permite en circunstancias favorables la construcción de algunas hipótesis sobre la transmisión. Es lo que vamos a intentar.

Obsérvese la distribución de las variantes en los vv. 11 y 12 (que faltan en 890, 22028 y *Cepeda*):

Quien busca mas *accidente*
de lo que el tiempo le *ha dado* (*Resende, Flecha, 5593, Nájera*):
quien es aquel que no *siente*
lo que el tiempo le *ha quitado* (*Mont, Burg, Cast, Ávila, Marq*)

Una alteración tan compleja no puede haberse producido por azar, por lo que nos hallamos ante una división en dos ramas. Por otra parte, en la primera se observa que *Resende* evita la repetición de «pasado» en el v. 15 enmendando el verso en «contemplar en tal estado», sin que nadie más le siga; a pesar de ser la versión más antigua y además impresa y, sobre todo, a pesar de que su glosa influyó notablemente en casi todas las demás, su versión de las coplas no parece haber dejado descendencia directa.

Algo más se puede decir de la segunda rama. Veamos los vv. 18-19, que faltan en los testimonios más breves (*Flecha, § 890, Marq, Cepeda, 5593, 22028, BurgAO1-307*); aunque hay cambios en la forma interna del verso, el cambio significativo se produce en los rimantes:

no se qual estremo escoja
bien y mal todo me enoja *Resende, Cast, Nájera, Ávila*:
bien y mal todo me enoja
no se cual estremo escoja *Mont, Burg*

Como se puede ver, *Cast*[illejo] y *Ávila* conservan la lectura común al conjunto de la tradición, de la que se separan Montemayor y Burguillos invirtiendo los dos versos.

Pasemos ahora a otro punto: el v. 14 (falta en 890, 307, *AO1, Cepeda, 5593 y 22028*) presenta dos versiones distintas:

en alta cima *Resende, Flecha, Mont, Cast, Naj* *Burg617-2621-372*:
en alta estima *Marq, Ávila, Burg3902*

¹³ El dato fue ya revelado por Anglés (1984, I: 78-81) y aprovechados para el caso de Montemayor por Esteva de Llobet (2009: 37). Los datos de Martínez Millán (2000) se limitan al período 1544-1547.

Puede haberse producido contaminación en *Burg3902* pero lo que nos interesa es que *Ávila* y *Marq* se independizan de su grupo al introducir una variante diversa; *Marq* o un ejemplar semejante no puede estar en el origen de la innovación pues solo contiene tres estrofas y considerando que *Ávila*, a juzgar por el estado actual de nuestros conocimientos, fue impreso más tarde, pudiera atribuirse su origen a una edición anterior perdida lo cual, en el caso de los pliegos, ha de darse casi por seguro¹⁴, pero resulta más prudente dejar este problema pendiente. *Marq* se singulariza también por una inversión en los vv. 9-10:

quien no llora lo pasado / viendo qual va lo presente:
quien no llora lo presente / viendo qual fue lo passado *Marq*

En conclusión, *Ávila* (donde el poema está completo) no puede proceder de *Marq* pues este presenta innovaciones propias y solo contiene tres estrofas.

Como vimos, ningún testimonio puede proceder directamente de *Resende* pues ofrece una lectura única, «pasado» por «estado» en el v. 15 y no es probable que ninguno descienda de *Cast* porque contiene una estrofa adicional en documentación única. Por otra parte, hemos visto que *Cepeda* glosa dos coplas por separado; una está muy modificada y carece de indicios que permitan una filiación; la otra estrofa presenta una variantes que no permite construir ninguna hipótesis (v. 3 pensar en ti *Flecha*, *Nájera*, *Marq*: acordarme de ti *Cast*, etc) y, además, es compartida por testimonios de las dos ramas; en estas condiciones no resulta posible incluirlo en el siguiente esquema de transmisión, aunque juzgo probable que descienda del más divulgado de estos testimonios, la impresión del *Cancionero general de obras nuevas*. Al final (p. 48) propondremos un *stemma* de la transmisión que incluirá también la relación entre las glosas.

La posición del pliego de Marquina suscita dudas pues contiene la misma selección de estrofas que *Flecha*, y ya Pedro Cátedra (1983: 44), al estudiar uno de sus posibles derivados, el pliego § 658.5, señalaba que «entre el crecido número de versiones manuscritas conservadas del romance, la más cercana es la musical de Mateo Flecha»; nótese también que 5593 contiene solo las dos primeras estrofas de esta selección (1 y 3 de la versión standard), como si su texto tuviera esta misma procedencia. Dada la incoherencia entre una selección estrófica semejante a *Flecha* y unas variantes que se asocian con la otra rama es probable que nos encontramos ante otro caso de contaminación, mucho más fácil cuando se trata de textos transmitidos oralmente y, por tanto, ampliamente memorizados. Nótese además que en este *stemma codicum* falta el ms. 22.022 que, al contener solo la primera estrofa, carece de variantes relevantes (véase la que se registra en aparato para el verso segundo).

En conclusión, a la vista de estos datos, yo me inclinaría a pensar que el texto, seguramente de origen musical, debió su fama y su gran divulgación al canto, aunque debió ser copiado a menudo, unas veces exento, otras fragmentario; es corriente que los cancioneros musicales reproduzcan solo el íncipit o las primeras estrofas de los textos y cuando (como «Tiempo bueno») estos alcanzan cierta extensión resulta complicado (al menos para mí) saber si se cantaban así o si el texto breve que acompaña la partitura es solo una llamada para los cantantes, que podían conocerlo en toda su extensión o disponer de libretos específicos sin la transcripción musical¹⁵. La fama que alcanzó llamó

¹⁴ Véase la estimación cualitativa de Giuseppe Di Stefano (1971: 115).

¹⁵ Es conjetura personal, pues los cantantes no siempre debieron tener la formación específica para leer una partitura; algo semejante se ha documentado en el teatro, donde conocemos copias de solo la parte que debía representar cada actor, omitiendo el resto de la obra, véase Arata y Vaccari (2002), Vaccari (2006) y Cátedra (2016).

la atención de los glosadores, estos ya en el ámbito de la cultura escrita, cuya intervención (como había sucedido anteriormente con los romances) posibilitó su paso a los pliegos sueltos y a los cancioneros.

También las glosas son propensas a la contaminación: el glosador, al emprender una tarea que le va a llevar cierto tiempo (sobre todo si decide tratar la obra completa), se documenta acopiando versiones u otras glosas y se toma tiempo, a veces mucho, para estudiar y comentar el original y en este proceso la contaminación se vuelve casi inevitable, incluso por enmiendas conjeturales sobre un ejemplar que no siempre considera óptimo (Beltran, 1991). Imaginemos ahora el caso de un Jorge de Montemayor, colega y al menos en algún momento subordinado de Mateo Flecha que, como tal, debió conocer el texto a través del canto o del repertorio escrito de este músico y que, además, pudo haber conocido la glosa de Resende, como luego veremos.

De este aspecto habremos de ocuparnos más despacio. Al contrario de lo que suele pensarse, la proliferación de glosas sobre los mismo poemas o estribillos no siempre es consecuencia de su fama, éxito o valor intrínseco, sino que en muchos casos fueron las glosas y su buena fortuna quienes los popularizaron; por otra parte, en su labor de documentación los glosadores solían tener muy en cuenta las glosas anteriores, en las que a menudo se inspiraban y de las que extraían recursos (Beltran, 1988b: xxxiv-xlvi y Beltran 2014). Aunque en el estudio de las glosas que nos ocupan ha sido ya observada alguna de estas imitaciones, procederé según la cronología relativa de nuestros textos e insertaré en su lugar los hallazgos de mis predecesores.

La primera glosa (y primer testimonio conocido), la del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (1516: f. ccxvii^{r-v} y 1990-2003: vol. 4, nº 837), es debida al caballero y cortesano de este nombre entre cuyas habilidades palacianas estaban las de cronista, músico y poeta (Dias, en Resende, 1990-2003, V: 63-64); de esta triple condición procede seguramente el estímulo de la primera glosa y testimonio completo, con las cinco estrofas que conocemos. De entre las posibilidades formales que solían elegir los glosadores (Tomassetti, 2005 y 2016), Resende adopta la más frecuente del romance que, a fin de no verse el poeta obligado a desarrollar larguísimos poemas, tendía por lo general a citar dos versos al final de cada estrofa: en este caso le bastaron diez para contener los veinte versos de las coplas. Lo mismo hicieron después Marquina, el pliego 890, el *Cancionero general de obras nuevas* y Cristóbal de Castillejo; en efecto, cuando los glosadores se propongan incluir un solo verso por estrofa necesitarán duplicar su extensión (en este caso más de cien versos) como hicieron Velázquez de Ávila, Jorge de Montemayor y Juan Sánchez Burguillos.

Nótese que dos pliegos sueltos (el § 340, atribuido a Marquina y el § 890) nos han conservado las primeras glosas castellanas, coetáneas de la compilación del cancionero barcelonés con la melodía de Mateo Flecha el viejo, y que es el segundo pliego el que contiene dos de las tres estrofas que este copista transcribió; podríamos pensar que dependen del músico, pero, sin embargo, adoptaron un esquema estrófico próximo al de Garcia de Resende, citando dos versos por estrofa. Es posible que la conocieran, pues parecen conservar huellas de su texto. Nótese el paralelismo textual y conceptual de la primera estrofa en Resende¹⁶ y *Marquina*:

¹⁶ Aunque tengo en cuenta la edición de A. F. Dias, transcribo directamente del cancionero a fin de adaptar la ortografía a las convenciones habituales en la edición de textos castellanos.

Resende

Los tiempos atrás passados
que fuessen mal despendidos
siempre serán deseados
y por muy buenos contados,
los de ahora, por perdidos

Marquina (pliego 340)

Por la gloria ante passada
que conversaron mis ojos
es mi vida tan trocada
y de tal fuego abrasada
que el vivir me es mil enojos

Lo primero que salta a la vista es la proximidad entre «atrás passados» y «ante passada», término patrimonial más ajustado al mismo concepto y derivado del mismo participio adjetivado¹⁷ y, en consecuencia, usa en rima la forma femenina del participio; pero si atendemos al desarrollo conceptual de ambas semiestrofas vemos que comparten un mismo contenido, desarrollado en dos períodos que contraponen un antes feliz con un después desdichado; no creo que baste la similitud con el contenido general del texto glosado para explicar expresiones tan próximas. Semejante antítesis desarrolla Marquina en la sexta y última estrofa de su glosa, pero nótese la proximidad de ambos testimonios en su segunda parte, la que introduce la cita:

Resende

Es dolor continuado,
passión que no tiene istima
cuando niembra el bien *passado*,
contemplar em tal estado
la memoria me lastima.

Marquina

y ansi viéndome abaxado
con *passión que a mi se arrima*
veyendo mi pobre *estado*,
contemplando en lo passado
la memoria me lastima.

Nótese que ambos vienen a decir lo mismo, aunque en este aspecto están fuertemente condicionados por la necesidad de introducir semánticamente la cita; pero nótese también que Marquina retoma *passión* en la misma posición estrófica en que la había puesto Resende. Este, como sabemos, había substituido *pasado* del estribillo por «estado»; al usar Marquina una fuente que hacía rimar *pasado*, utiliza *estado* (rimante en el dístico citado por Resende) en la rima del verso precedente.

Por último, en la segunda estrofa Marquina retoma las mismas anáforas y algún que otro término del mismo modelo:

Resende

¿Quién me apartó del *prazer*
y descanso que tenía?
¿Quién...?

Marquina

¿Quién quitó mi libertad,
quién derrocó mis *plazeres*,
quién fue el que con crueldad
me apartó...?

No creo que, en estos tres puntos, presentes en cada una de las estrofas de Marquina, hayamos de suponer una coincidencia y podemos por tanto afirmar que, si bien este no tomó el texto de Resende sino de alguna tradición, quizá musical, vinculada a *Flecha*, pues como él sólo conoce las estrofas 1, 3, 4 y conserva *pasado* en la rima, dispuso de la glosa portuguesa en cuya forma estrófica (abaab cddCD, alternando la segunda semiestrofa con cdcCD) se inspiró para la suya (abaab cdcDC).

Creo que también la breve glosa del pliego § 890 depende de Resende. Su forma es irregular, con una primera estrofa de ocho versos y una segunda de diez¹⁸, y resulta

¹⁷ El diccionario académico (<https://www.rae.es/>) define *antepasado* como «Dicho de un período de tiempo: Inmediatamente anterior al último transcurrido. 2. adj. desus. Anterior o que precede en el tiempo».

por ello imposible definirla con exactitud, pero repite también dos versos al final de cada una y glosa solo la primera cuarteta. A pesar de sus escasas dimensiones, sospecho que podemos relacionar estas expresiones en la segunda estrofa de cada testimonio:

<i>Resende</i>	<i>890</i>
tan recio passas <i>por mí</i> ,	fortuna, ven ya por <i>mí</i>
<i>por te ver ir tanto peno</i>	<i>pues por tu venida peno</i>

Es cierto que estos dos versos introducen los dos glosados y han de rimar con ellos, pero me resulta algo difícil suponer que por azar el autor haya coincidido en los dos palabras rimantes y en encabezar el segundo mediante partículas causales, por no hablar de la identidad semántica y la proximidad léxica entre *ver ir* y *venida*.

Quizá la glosa del *Cancionero general de obras nuevas* de Esteban de Nájera (1554), con una forma estrófica completamente regular pero presente en algunas variantes de Resende (abaab cdcCD, estrofas 4, 5 y 8), la haya tenido también en cuenta. Se observa ya en las rimas de la primera estrofa:

<i>Resende</i>	<i>Nájera</i>
Yo, <i>de mil menbranças lleno</i>	Hállome <i>de angustias lleno</i>
<i>de una hora que te vi,</i>	<i>por la gloria en que me vi,</i>
sospiro siempre por ti,	ay de mí, triste, que peno:
<i>tiempo bueno...</i>	<i>tiempo bueno...</i>

Podríamos pensar que *lleno* y *vi* vienen sencillamente atraídas por la rima (en las demás glosas no es raro que se encuentren también) pero nótese que se repite enteramente la construcción del primer verso (de + sustantivo + adjetivo complementado), que la partícula *de* que inicia el segundo verso de Resende tiene valor causal como el *por* de Nájera y que en ambos casos el término *vi* va precedido de una expresión calcada: *que te / que me*.

También me parece un indicio firme la segunda coincidencia:

<i>Resende</i>	<i>Nájera</i>
Porque <i>yo todo passé</i>	<i>Yo me vi con alegría,</i>
<i>todo sé cuán poco dura;</i>	<i>placer y consolación,</i>
<i>bien y mal esperimenté</i>	<i>yo me vi que posseía</i>
<i>y lo más cierto que hallé</i>	<i>tanto quanto bien quería</i>
<i>fue la fin ser de tristura;</i>	<i>libre de toda passión;</i>
<i>yo me vi con gran cuidado</i>	<i>yo me vi muy prosperado</i>
<i>de una passión muy soblima,</i>	<i>bien y bien y bien encima</i>
<i>yo me vi desesperado,</i>	<i>de placeres adornado,</i>
<i>yo me vi ser bien amado</i>	<i>yo me vi ser bien amado</i>
<i>my desseo en alta cima</i>	<i>con desseo en alta cima</i>

¹⁸ El cajista debió de intentar corregir la anomalía desplazando la línea en blanco que separa las estrofas y dejó un primer bloque de diez versos y un segundo de ocho, pero el lugar de inserción de los versos glosados no deja lugar a dudas.

Es cierto que los dos autores pudieron verse impelidos a convertir en una anáfora el *yo* del estribillo, pero no es menos cierto que no resulta a primera vista tan llamativo como para que la respuesta fuera automática e independiente, ni que Nájera hubiera basado su estrofa en el término *bien* que había usado *Resende*. Estas coincidencias resultan tanto más extrañas en cuanto las dos estrofas resultan antitéticas: la de Resende se centra en el mal que derivó, la de Nájera, en el bien que entonces recibió; me inclino a pensar que el autor del *Cancionero* de Esteban de Nájera aprovechara a fondo las posibilidades que abría la construcción de su modelo.

A pesar de haber sido publicado por Antonio Rodríguez Moñino, el conocido como *Cancionero de Velázquez de Ávila* ha quedado en el limbo de toda la poesía quinientista en octosílabos anterior a Lope y Góngora (Beltran, 2018a y 2018b); sin embargo, contiene sabrosos hallazgos que están esperando que algún estudioso le hinque el diente, algunos de ellos relacionados con la poesía italiana de su tiempo. Su glosa de «Tiempo bueno» resulta muy original por recurrir constantemente a símiles como los que ilustró el petrarquismo pregarcilasista¹⁹; a juzgar por su cronología parece haber sido el primero que se atrevió a glosar el poema completo citando solo un verso por estrofa, por lo que nos hallamos ante veinte coplas de once versos de estructura abbab cdcccD. A mi parecer hubo de ser uno de los que más influyeron en las glosas posteriores, sobre todo en la de Burguillos.

Quizá dejara su huella en el *Cancionero (...) de obras nuevas* a juzgar por una alusión común a Tántalo, en sendas semiestrofas con una rima en -ar (*Ávila*, est. 7 y *Nájera* est. 10) aunque ni glosan el mismo verso ni comparten vocablos comunes. También induce a pensar en una dependencia esta semiestrofa:

Ávila

Mirad si estoy bien ajeno
de mi propio en el olvido
que agora que se me ha ido
le pongo nombre de bueno
al tiempo que es ya perdido (...)

Nájera

Todas las cosas pasadas,
por más que fuessen penosas,
con las presentes pensadas,
medidas y compasadas
os parecerán sabrosas (...)

Es posible que ambos autores fueran atraídos por el distico que habían glosado en la estrofa o dos estrofas precedentes («¿quién no llora lo pasado / viendo cual va lo presente?») pero en todo caso resulta sospechosa la coincidencia.

Creo que la huella de *Ávila* es segura y manifiesta en Burguillos²⁰. Veamos la primera estrofa:

¹⁹ Véanse los ejemplos estudiados por Tomassetti (2002). Algunos de estos símiles recuerdan a Ausiàs March, otro modelo de la primera generación de petrarquistas españoles, aunque no encuentro en nuestra glosa ninguno idéntico a los de este posible modelo.

²⁰ Tomo el texto del ms. 3902 de la Biblioteca Nacional de España pues, como expongo después en la descripción de los testimonios, es el único completo.

Ávila

Engañosa e inconstante,
ciega fortuna a mi ver;
con tu falso parecer
posísteme el *sol* delante
para luego *anochecer*.
Sin *ñublado* amaneciste,
muy limpio y *claro y sereno*,
apenas apareciste
cuando luego revolviste,
de entre mis ojos te fuiste,
tiempo bueno, tiempo bueno.

Burguillos 3902

Oh triste ventura mía,
¿Sabes de mí que hiciste?
fin y comienço en un día;
que aún bien el *sol* no salia
cuando luego *anocheceste*
y, como fuiste *anublando*,
yo, sin ventura esperando
que fuese *claro y sereno*,
recordé, triste, llorando,
tu gloria menos hallando,
tiempo bueno, tiempo bueno.

El paralelismo semántico es muy estricto y no puede considerarse motivado por el texto glosado: comparten una rima y diversas palabras clave en el mismo orden y casi en la misma posición de la estrofa; llama también la atención que el «*tiempo bueno*» deje de identificarse con un pasado en abstracto para reflejar un estado climatológico, como sucedía en el *strambotto* de Francesco Galeotta, de ahí que M. León Gómez propusiera una dependencia directa de este en Burguillos (2005: 181-182); en todo caso, yo la postularía para Velázquez de Ávila, muy interesado e informado sobre cosas de Italia y poesía italiana, pero me parece curioso que, de conocer la fuente, no convierta el mal tiempo en tempestad ni recupere el tema de la navegación de amor.

Se parecen también la estrofa tercera de cada testimonio:

Ávila

Como el que tiene en la mano
gran *tesoro* con el sueño
y despierto del ensueño
se culpa a sí de liviano
de verse en vano risueño,
yo, *triste*, con el sabor
que en aquel sueño *sentí*,
recordé ya en lo mejor
y jamás otro dolor
sentí o tiempo *mayor*
que en acordarme de ti

Burguillos 3902

Juzga si será *tristeza*
para quien vivir deseé
quien se acuerda que en *riqueza*
se ha visto y puesto en alteza
ya que perdido se *vee*;
y si por parte de amor²¹
con tanta gloria y favor
en tus placeres me vi,
ahora, triste amador,
no siento pena *mayor*
que en acordarme de ti

Nótese el estricto paralelismo entre el «*tesoro*», «*se culpa así de liviano*» y «*jamás otro dolor /sentí o tiempo mayor*» de *Ávila* y la «*riqueza*», «*ya que perdido se vee*» y «*ahora (...) no siento pena mayor*» de Burguillos, donde se repiten *dolor/pena*, el verbo *sentir* y la palabra rimante *mayor*. Por fin, ambas estrofas proceden comparando el bien perdido con una riqueza o tesoro.

Del mismo modo la primera parte de la estrofa cuarta contiene en ambos casos pensamientos paralelos, el contraste entre el gozo pasado y la desdicha presente; donde *Ávila* dice «*victoria*» en pretérito, *Burguillos* dice «*gloria pasada*» y la segunda semiestrofa

²¹ «si por parte de amador» en 3902; enmiendo según 2621, que contiene el mismo texto en el resto de la estrofa.

empieza en los dos casos por «así». En la estrofa novena ambos autores desarrollan el contraste entre la juventud y la vejez: dice *Ávila* «me vi moço, ya soy viejo», interpreta *Burguillos* «quien tan viejo estuviera / como yo en mis tristes años». En todos estos casos, el paralelismo entre ambas glosas se aplica al mismo verso, pero llega mucho más allá de su contenido estricto y resulta difícil pensar en meras coincidencias. En los ejemplos precedentes, *Ávila* desarrolla su pensamiento mediante símiles con experiencias vitales corrientes; en el último caso, por ejemplo, la primera semiestrofa dice: «Con manjar que le conviene / al enfermo, a vez²² se tienta / y traídos más de treinta / con el azedo que tiene ninguno se le contenta» pero *Burguillos* deja siempre de lado estos símiles para expresarse mediante los recursos léxicos habituales en la poesía cuatrocentista que aún podían considerarse vigentes (aunque muy diluidas en los mejores poetas) en las composiciones de arte menor, de ahí el recurso continuo a perifrasis que formalmente se alejan del modelo. Sin embargo, aunque a distancia, parece haber acogido una de sus antítesis, quizás porque pertenecen a un ámbito corriente en el lenguaje abstracto: «Si el caer de aquel gran salto / que hize con amor tierno (...) fue subirme Dios en alto / para baxarme al infierno / en la gloria sublimado» (*Ávila*, est. 2) puede ser la fuente de inspiración para «ventura quiso / amostrarme un paraíso / por darme infiernos quinientos / fue para mí zelestial / para que...» (est. 15). Nótese que ambos períodos terminan con una construcción final con «para» que lleva a la cita de un verso, esta vez distintos.

M. León Gómez señalaba una dependencia al parecer sólida entre la décimoctava estrofa de *Burguillos* y la misma de *Montemayor*, glosando el verso «bien y mal todo me enoja» pues comparten el modismo «vuelvo la hoja». Creo que hemos de ampliar el campo de observación, así que comparemos la segunda semiestrofa de dos estrofas consecutivas, la 18 y la 19 en estas fuentes y en *Ávila* (donde están invertidas):

<i>Ávila</i>	<i>Burguillos</i> 3902	<i>Montemayor</i>
<p>...de dos partes cuál <i>descoja</i> bien o mal en mi lamento, no porque descanso siento, sino que es tal mi tormento <i>que bueno y malo me enoja</i> (19)</p>	<p>Tengo otro daño mayor que no sé qué <i>escoja</i> de él... ...con la muerte, si la pido, va todo mi mal perdido si al vivir <i>vuelvo la hoja</i>; en tal riesgo soy metido que al determinar venido <i>bien y mal todo me enoja</i> (18)</p>	<p>...temo que <i>el remedio escoja</i> <i>la ventura para mí</i> y después <i>vuelva la hoja</i> y, como me siento así, <i>bien y mal todo me enoja</i> (18)</p>
<p>...con el tiempo y sus <i>antojos</i> mi gloria quedó sin <i>hoja</i> de cuya sobra y despojos nacio tal fuente en mis ojos que en llorar tantos <i>enojos</i> <i>no sé cuál estre escoja</i> (18)</p>	<p>... pues para darle a entender al revés de mi querer y no lo que se me <i>antaja</i> cada cosa es de tal ser que cuando vengo a <i>escoger</i> <i>no sé cuál estremo escoja</i> (19)</p>	<p>y si en el mal se me <i>antaja</i> que algún remedio consiste, luego la razón <i>se enoja</i>, así que en medio tan triste <i>no sé cuál estremo escoja</i> (19)</p>

²² La locución «a vez» se documenta poquísimas veces en CORDE pero con algunas ocurrencias donde muy claramente significan lo que el moderno «a veces»: «E sin éste la vida del omne *a vez* passa» o «dizen sus oras muy corriendo e sin capa; e *a vez* dizen missa una vez en el año», ambos de Pedro de Cuéllar.

La estrofa 19 de *Ávila* y la 18 de *Burguillos y Montemayor* (siempre sobre el verso «bien y mal todo me enoja») han sido construidas como una antítesis entre dos polos opuestos («bien y mal») determinados por la cita, pero cada uno de ellos igualmente paradójicos y autodestructivos por sí mismos; la de *Ávila* gira en torno a la expresión «de dos partes cuál *descoja*», la de *Burguillos* en torno al íncipit «tengo otro daño mayor / que no sé qué *escoja* de él»; nótese que «*descoja*» de *Ávila* viene exigido por la rima con el verso glosado («enoja») el «*escoja*» de *Burguillos* queda en el interior del verso. Los «*antojos*» de *Ávila* se convierten en el verbo «*antoja*» en sus seguidores, pero, sobre todo, los tres usan el verbo *escoger* del verso glosado en la estrofa 19 en sendas rimas de ambas estrofas (aunque *Ávila* recurre a su derivado sinónimo *descoger*). Volviendo a la expresión que motivó estas comparaciones, *Burguillos y Montemayor* hacen rimar el modismo «volver la hoja» pero el término lo había usado ya *Ávila* en la expresión metafórica inhabitual *quedar sin hoja*; parece como si los otros dos hubiesen encontrado un giro más apropiado. Podría aducirse que todas estas expresiones vienen atraídas por la rima, pero la terminación *-oja* no se encuentra entre las más extrañas en castellano y además *Burguillos* introduce el verbo *escoger* en el interior de verso (*escoja*, donde podía haber buscado otra expresión) y rimando en infinitivo, donde era muy fácil de substituir.

Por mi parte añadiré otro contacto que considero evidente entre la estrofa séptima de las glosas de *Burguillos y Montemayor*, aplicadas al mismo verso:

Burguillos 3902

Yo confieso que es verdad
que, en cuanto el *tiempo* duraba
estaba en felicidad,
y en aquella brevedad
alegre vida pasaba;
en sus *horas* y momentos
traje alegres pensamientos
pero luego me dejaron
que cuanto aquellas duraron
no naszieron los tormentos
aunque enellas se sembraron

Montemayor

Pasóse, dexómeatrás
aquélpuesto yo tanto amé
y el *tiempo* que lo gozé
ya no me sirve de más
que de acordarme que fue;
y las *horas* que pasaron
do su ser y sus grandezas
tanto se manifestaron
no causaron mis tristezas
mas que en ellas se sembraron.

En la primera semiestrofa se evoca el feliz tiempo pasado, sin precisiones de persona por parte de *Burguillos*, referido al príncipe («aquélpuesto yo tanto amé») en la pluma de *Montemayor*, en ambas se repite *tiempo* como palabra central y en ambas se subraya la fugacidad del bienestar. La segunda comienza en ambos casos por las *horas* de aquel tiempo y cierra con una construcción adversativa que introduce el verso citado mediante expresiones paralelas: *no naszieron*, *no causaron* más un complemento directo semánticamente equivalente: *los tormentos, mis tristezas*.

Este contacto nos lleva a otros dos pasajes muy próximos que fueron también señalados por M. León Gómez (2005: 188-189) y que, por tanto, resumiré muy brevemente. La estrofa segunda de *Montemayor y Burguillos* comparten en la rima los términos *cruel, hallara/hallarte y perdí*; la proximidad resulta aún más evidente si tenemos en cuenta que el primero se dirige al príncipe fallecido pero *Burguillos* interpela al perdido *tiempo bueno* de la estrofa anterior. Por fin, según observó la misma autora, las últimas estrofas de ambas glosas comparten otros tantos términos y expresiones: «*dolor* de tanta crüeza

/ que aún yo que lo he *padescido* / como me quita el sentido / *no sé juzgar su grandeza*» (Burguillos) equivale a «el *dolor* que de esto *siento* sé que *no puede caber* / *en humano entendimiento*» de Montemayor.

Yo volvería ahora a la estrofa 5 de la glosa de Resende a fin de llamar la atención sobre su proximidad con la 17 de Montemayor, glosando versos distintos y distantes, pero con rima común:

Resende

No quedó sino memoria
para más me lastimar,
todo mi placer y gloria
es ansí como *historia*
que a outrem vi contar.
¿Quién puede ser *consolado*
siendo de esto tan *ausente*?
¿Quién vive si no *penado*?
¿Quién no llora lo *passado*
viendo cuál va lo *presente*?

Montemayor

Tu *ausencia* tanto me duele
que estoy de pesares lleno
y no es el mal de que *peno*
como algunos, *a quien suele*
consolar el mal ajeno;
que, si cuando alegremente
vi tu vista y te gozé
todo bien me era *presente*,
agora, dónde me iré
pues que todo me es ausente?

Las parejas en rima *presente* y *ausente* son banales pues fueron prestigiadas por una de las canciones de Jorge Manrique más logradas, divulgadas y largamente glosadas durante todo el siglo XVI, «Quien no estuviera en presencia»²³, por lo que pueden considerarse traídas a colación por la palabra rimante del verso glosado. Pero además ambas estrofas utilizan palabras comunes (*peno-penado*), tienen exactamente el mismo contenido organizado de la misma forma en las dos semiestrofas (recuerdo de la felicidad pasada / dolor de la ausencia presente), y, sobre todo, ambas resultan engarzadas mediante un símil semánticamente equivalente: «*historia / que a outrem vi contar*», «*a quien suele / consolar el mal ajeno*». Y todo ello, aplicado al comentario de versos distintos.

Encuentro otros puntos de contacto entre estas glosas que llaman la atención, pero más aislados; citaré solo uno en el que Burguillos pudiera haberse inspirado en *Nájera* para tratar el tema de la fortuna, aun glosando versos distintos:

Nájera

!Oh *fortuna* (...)
que a *quien* más plazeres das
le maltratas más y más
cuando vive más *contento*.

Burguillos 3902

Porque *fortuna* (...)
mira cada *cual* qué pide
y, cuando el *contento* mide,
le quita el bien de los ojos.

El motivo descrito es banal, pero creo significativo que en ambos casos se usen las mismas expresiones y que esto suceda en los tres últimos versos de la semiestrofa, tras dos versos introductorios. No es imposible que ambos se inspiraran en expresiones semejantes en otros poetas, pero tratándose de un cancionero impreso y de un poeta tan prolífico como Burguillos no tiene nada de extraño que buscara inspiración en otro lugar.

²³ Véanse las numerosas referencias reunidas en Beltran (ed. Manrique, 2013, nº 25), así como las notas complementarias y aparato crítico. Para el uso de esta pareja en la poesía del s. XV y sus implicaciones históricas y lingüística, véase Garribba (2023).

En cuanto al resto de las glosas, la de Cristóbal de Castillejo resulta tan original que parece independiente; habiendo partido a Viena en 1525 (Beccaria Lago, 1997: 203 y 232), no tiene nada de extraño; bien pudiera haber conocido el texto antes de la proliferación de las glosas y haber desarrollado la suya con total independencia. A la vista del v. 12, pudo haber accedido a una versión semejante a la de *Marq* en la que no se hubiera producido todavía la permuta de las palabras en rima en los vv. 9-10. Respecto a las dos estrofas que incluye Cepeda, la quinta y la primera, de aquella nada se puede decir por su originalidad respecto al resto de la tradición; las variantes de la primera, sin embargo, se aproximan al estado del texto compartido por *Flecha, Marquina y Nájera*, por lo que, como queda dicho, bien pudiera haberlo tomado de este, más divulgado.

Es posible que me haya excedido en esta presentación de casos, pero me parece conveniente para dejar clara la metodología y las dependencias de cada glosador. Las glosas no parten solo de las coplas que explican, sino también de otras glosas de que su autor dispone y de las que extrae motivos y recursos expresivos. En mi exposición me he librado, hasta ahora, de conjeturar la dirección de los préstamos excepto en casos cuya cronología parece permitirlo, de ahí que presuponga la influencia de la glosa de García de Resende y de Ávila en las que según todos los indicios son posteriores. Por otra parte, de todo lo expuesto podemos deducir que el período en que estas coplas estuvieron de moda entre los glosadores gira en torno al segundo tercio del siglo XVI, habiéndoseles anticipado García de Resende en al menos quince años.

Resultan más complejas las relaciones entre el resto de las glosas. Montemayor, que pudo entrar al servicio de la casa real en 1545, coincidió allí con Mateo Flecha, que desempeñó el cargo de director del coro; hubo de tener acceso a la versión musicada y quien sabe si pudo motivarlo su convivencia. No sabemos si llegó a conocer a García de Resende, muerto en 1536, pero en su condición de poeta y músico de la corte portuguesa su *Cancioneiro* no pudo serle desconocido. Todo ello nos llevaría a conjeturar que pudo ser él el primer glosador cortesano y que Juan Sánchez Burguillos le siguió si no fuera porque resulta incomparablemente superior la difusión de la glosa de este «ruiseñor menesteroso» (como lo llamó Alberto Blecu) o mercenario de la producción poética y no sabemos en qué círculos se movió. No puede sorprender que la glosa de Montemayor se haya salvado solo en un cancionero de origen valenciano en cuanto allí, en fechas más tardías, publicó la *Diana* y la traducción de Ausiàs March.

Otro dato a tener en cuenta es el entrecruzarse de las contaminaciones o, interpretándolo desde otro punto de vista, de las enmiendas conjeturales coincidentes en las que nos hemos detenido. Todas ellas demuestran que el texto, sobre todo las coplas originales, eran de conocimiento general, lo que no tiene nada de extraño si se cantaba y si, como demuestran sus secuelas, tuvo gran éxito. Estas coplas pudieron circular en la selección de Mateo Flecha, como sugieren las glosas del manuscrito 5593, del pliego § 890 y, sobre todo, el de Marquina, pero hubieron de ser conocidas también en su versión extensa de cinco estrofas pues esta es la que se glosó después; pudieron haber sido impresas o haber circulado manuscritas en los círculos donde el texto se cantaba, sea en las partituras o en copias de la letra para uso de los cantantes²⁴. Aunque el período de circulación que documentamos sea más bien breve, solo a través de una circulación escrita

²⁴ Son varios los cancioneros literarios que, con seguridad, proceden de familias de músicos, en particular el de Wolfenbüttel (Rodríguez-Moñino, 1976: 17) y uno de la Biblioteca Nazionale di Napoli (Castaldo, 2019: 21-26).

se puede justificar la solidez del texto y la escasa dispersión de las versiones; sí parecen atribuibles a la circulación oral los cambios de orden de los versos en diversos puntos. Como síntesis de estas hipótesis representaré los tres factores analizados (antígrafo de las coplas, contaminaciones entre sus versiones y relaciones entre las glosas) en el cuadro del apéndice 1.

Por último, estos datos y estas hipótesis nos llevan a otro ámbito más general: la función de los pliegos y las glosas en la creación de una nueva literatura, basada en letras para cantar. Nótese que, en un momento en que la impresión de pliegos ya estaba consolidada y nuestras muestras conservadas se vuelven consistentes, asistimos al mismo proceso que treinta años antes habían seguido los romances para integrarse en la literatura de corte. Nacidos del canto, fueron los glosadores quienes les dieron estatuto literario y la vía de transmisión escrita más temprana, lo mismo que en nuestro caso, fueron los pliegos sueltos. Otro de los aspectos en la vida de los pliegos aún pendiente de estudio es su vinculación al canto; empezamos ya a conocer bien la vida del villancico litúrgico en el siglo XVII, pero los pliegos del XVI con letras para cantar, por cierto, abundantes, apenas han comenzado a recibir la atención que sin duda merecen (Beltran, 2020, 2021a). En ambos casos se parte de un texto musical (un romance, unas coplas, unos villancicos) para el que se componen glosas, primero por parte de poetas de ocasión, callejeros o vinculados a capillas organizadas (grupos de ministriales, núcleos aristocráticos, la corte regia) que, en un principio, solo se transmiten a través de la imprenta, los pliegos sueltos (Beltran, 2005). En una segunda fase son los poetas de las cortes literarias (la real o las de los grandes aristócratas y próceres ciudadanos) los que se aplican a su explicación, pasando entonces a los cancioneros manuscritos o impresos (Beltran, 2021b). La triple condición de poeta, músico y antologista explica el caso temprano (quizá sería mejor decir prematuro) de García de Resende. Por otra parte, el éxito internacional de esta composición resulta una prueba más de la unidad literaria y musical de las cortes ibéricas, que intercambiaban músicos, músicas y poetas desde al menos la época del Magnánimo, su hermano el rey Juan de Aragón y Navarra y sus cuñados Juan II de Castilla y Duarte de Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio (1984): *La música en la corte de Carlos V* [Segunda edición revisada], Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ARATA, Stefano y Debora VACCARI (2002): “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 25-68.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.) (1989): *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BECCARIA LAGO, María Dolores (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española, 1997, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 55.
- BELTRAN, Vicenç (1988a): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1988b): «Estudio preliminar» en Jorge Manrique, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta.
- BELTRAN, Vicenç (1991): *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, edición crítica con un estudio de su transmisión textual, Barcelona, PPU.

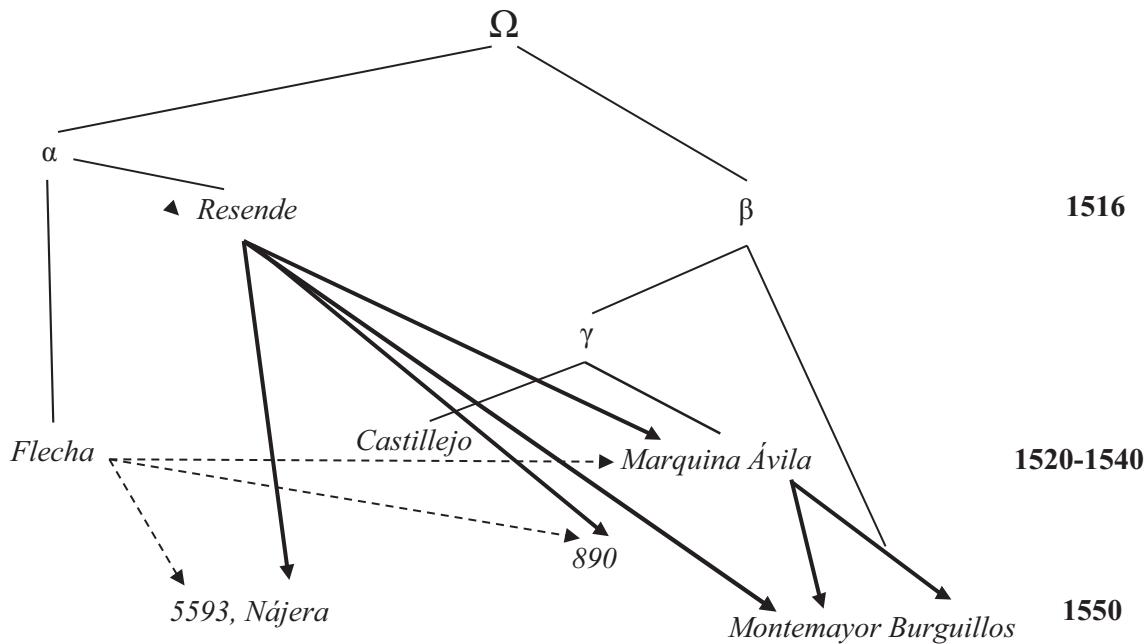
- BELTRAN, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 71-120.
- BELTRAN, Vicenç (2009): «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Critica del Testo*, 12, 1-2, pp. 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2014): «Estríbillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura entre Edad Media y Renacimiento*, C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), índice onomástico de I. Nakládalová, Salamanca, SEMYR, pp. 21-63.
- BELTRAN, Vicenç (2018a): «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, Christoph Strosetzki et al. (ed.), Berlin: De Gruyter, II, pp. 26-59.
- BELTRAN, Vicenç (2018b): «Un cancionerillo jocoso o *casi burlesco* (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI», *Poesía, poéticas y cultura literaria*, A. Zinato y P. Belloni (eds.), Como-Pavia, Ibis, pp. 93-124.
- BELTRAN, Vicenç (2020): «‘Rodrigo Osorio sobre dos coplas que se hallaron al señor don Jorge Manrique en el seno quando lo mataron’. Un nuevo testimonio manriqueño», *Lectura y Signo*, 15, pp. 141-162.
- BELTRAN, Vicenç (2021a): «‘Canciones y villancicos, para cantar y tañer’ (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento», *Boletín de Literatura Oral*, volumen Extraordinario nº 4 *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*, Laura Puerto Moro (coord.), 175-206.
- BELTRAN, Vicenç (2021b): «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», en *'Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit'. Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 181-197.
- BLECUA, Alberto (1984): «Juan Sánchez Burguillos, ruiseñor menesteroso del siglo XVI», en *Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, pp. 71-103.
- BUESCU, Ana Isabel (2005): *João III*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- CANAL GÓMEZ, M. (1935): *El cancionero de Roma*, Firenze, G. C. Sansoni.
- CANCIONE / ro general de obras nue / uas (1554): Zaragoza, Steuan G. de Nagera (ejemplar único conocido Herzog August Bibliotek de Wolfenbüttel), signatura A: 196.18.1 Poet.
- CASTALDO, Daria (ed.) (2019): 'Hay una flor que con el Alba nace'. Il canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli), Pisa, Edizioni ETS.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1573): *Las Obras de / CHRISTOVAL DE / Castillejo*, Madrid, Pierres Cosin.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1999): *Obra completa*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro.
- CÁTEDRA, Pedro (1983): *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540*. Madrid, El Crotalón.
- CÁTEDRA, Pedro (2016): *El texto en el teatro y el teatro en el texto. Síguese un estudio de Pedro M. Cátedra sobre las partes de actor y la parte del autor en el siglo XV y la primera mitad del XVI, a propósito del formato y de la puntuación. Añádense nuevos documentos y glosas a la zaga de la obra de Juan del Encina, de la «Comedia Claudina» y la «Tidea» de Francisco de las Natas, la «Tragedia Josephina» de Micael de Carvajal, y, entre otras, la «Comedia Florisea» o «de la*

- Fortuna» de Francisco de Avendaño, el «Misterio de Santa Cecilia» de Bartolomé Aparicio o la «Historia de Santa Orosia» de Palau*, Salamanca, Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CLAVERÍA, Carlos (1993): *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), Barcelona, Delstre's.
- DI STEFANO, Giusepp (1971): «Il “Pliego suelto” cinquecentesco e il “Romancero”», *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana Editrice, pp. 111-143.
- DIAS, Aida Fernanda (1974): «Motos, vilancetes, cantigas e romances glosados», *Revista de História Literária de Portugal*, 3, 203-263.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Universidad.
- ELIA, Paola y Zimei, Francesco (2005): *Il repertorio ibérico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonesa di Napoli*, Como-Pavia, Ibis.
- ENCINA, Juan del (1996): *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Biblioteca Castro.
- ESTEVA DE LLOVET, Dolores (2009): *Jorge de Montemayor. Vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes y MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2007): «Los impresos burgaleses de don Hernando Colón: algunas concordancias y rastros de pliegos sueltos colombinos (con la noticia de una nueva edición del cuentecillo del Rústico labrador)». «*Geh hin und lerne*». *Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad I, pp. 193-228.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1970): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1982): *Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARRIBBA, Aviva (2023): «La palabra ‘ausente’ en la poesía de cancionero del siglo XV», en D. Sherman Severin y J. C. Conde (eds.), *Formas, temas y lenguas: prospecciones en la poesía lírica medieval de la Península Ibérica*, Salamanca, SEHL & SEMYR & IEMYRhd, pp. 85-102.
- Glosa nueuamente compuesta sobre las doze doze coplas Moniales*, [c. 1525-1530], Toledo, Ramón de Petras, London, British Library C.39.f.28 (2).
- GÓMEZ-BRAVO, Ana Mª (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad.
- LABRADOR-HERRAIZ, José J. y Di Franco, Ralph (1996): «Del XV al XVII: doscientos poemas». *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 367-418.
- LABRADOR-HERRAIZ, José J., Zorita, C. Ángel y Di Franco, Ralph A. (ed.) (1986): *Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, El Crotalón.
- LEÓN GÓMEZ, Magdalena (2005): «Las glosas de “Tiempo bueno, tiempo bueno”», en *Il repertorio ibérico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonesa di Napoli*, Paola Elia y Francesco Zimei, Como-Pavia, Ibis, pp. 177-197.

- MARINO, Nancy (2014): *El Cancionero de Valencia: Ms. 5593 de la Biblioteca Nacional, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.*
- MARQUINA, Francisco ([c. 1530]): *Aqui comiençan vnas glosas [...] por Francisco marquina [...] Una glosa de Tiempo bueno [...].* [Burgos: Juan de Junta]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-3664.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth (2021): *Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, Madrid, Sílex.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.) (2000): *La corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943-1944): *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. I-5. Poesía de la Edad Media*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Primera edición de Madrid, 1890-1908].
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1881): «Zum Cancionero General de Nagera». *Zeitschrift für romanische Philologie* 5, pp. 77-79.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1980): *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão.
- PERIÑÁN, Blanca (1969): *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, estudio y textos, Pisa, Giardini.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez y Pelayo (1957-1961): MADRID, Joyas Bibliográficas.
- POPE, Isabel (1954): «La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle», *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- POPE, Isabel y Kanazawa, Masakata (1978): The musical manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century. Oxford, Clarendon Press.
- PRESOTTO, Marco (ed.) (1997): Juan de Dueñas, *La nao de amor. Misa de amores*, Lucca, Mauro Baroni Editore.
- PULEGA, Andrea (1989): Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora, Bergamo, Università.
- RESENDE, Garcia de (1516): *Cancioneiro geral... ordenado e eme[n]dado por Garcia de Resende*, Lisboa, Hermã de Câmpos (en red (<https://purl.pt/12096>). Reproducción facsimilar de A. M. Huntington, New York, The Vinne Press, 1904, reimpresso en New York, 1967.
- RESENDE, Garcia de (1990-2003): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Aida Fernanda Dias (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 6 vol.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1951): Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, reimpresso del ejemplar único, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976): «Cinco notas sobre romances». *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Edward M. Wilson (ed.), Barcelona, Ariel, pp. 215-229 (previamente en *Anuario de Letras* (México), 2, 1962, pp. 15-26).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia - Editora Regional de Extremadura. Actualizado en Arthur L.-F. Askins y Victor Infantes, *Suplemento al nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez*

- Moñino*, edición de Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, Publicaciones Académicas. Biblioteca Giambattista Vico, 34.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín (1592): *Obras de Ioachim Romero de Cepeda, vezino de Badajoz*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- ROMEU FIGUERAS, Josep (1965): *Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ros-FÁBREGAS, Emilio (1992): The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 454, Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions, New York, City University of New York, tesis de doctorado.
- SARMATI, Elisabetta (2009): *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*. Roma, Carocci.
- TOMASSETTI, Isabella (2002): «Il testo de “La Estrella de Citarea”: un esempio de bestiario amoroso nella Spagna rinascimentale», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle letterature iberiche*, Messina, Lippolis, pp. 327-338.
- TOMASSETTI, Isabella (2005): «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del Cancionero Geral de García de Resende». *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alacant, 16-20 de septiembre de 2003*, ed. Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco, Rafael Alemany Ferrer I, pp. 1499-1519.
- TOMASSETTI, Isabella (2016): «La glosa». *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 605-631.
- VACCARI, Debora (2006): “Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)”, en D. Fernández López et al., *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 466-474.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2016): «Las formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, CiLengua, pp. 502-541.
- [VELÁZQUEZ DE ÁVILA, 1535-1540. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*], Madrid: Biblioteca Nacional de España, R-9428.

ANEXO 1. TRANSMISIÓN DEL TEXTO



Claves:

Transmisión de las *Coplas*: _____

Modelos de las glosas: _____ →

Contaminación de las *Coplas*: - - - - - →

ANEXO 2. ORDEN DE LAS ESTROFAS

	<i>BCI</i>	<i>Resende</i>	<i>Burg</i>	<i>Marq</i>	<i>Ávila</i>	<i>890</i>	<i>Nájera</i>	<i>Mont</i>	<i>5593</i>	<i>Cast</i>	<i>22028</i>	<i>Cep82</i>
Tiempo bueno	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	x
Fue tiempo y horas ufanas		2	2		2		2	2		5		
Quien no llora lo pasado	2	3	3	2	3		3	3	2	2		
Yo me vi ser bien amado	3	4	4	3	4		4	4		3		
Y pues todo me es ausente		5	5		5		5	5		4		x
Y pues se tiene por bueno									6			

ANEXO 3. EDICIÓN CRÍTICA

Testimonios: uso como testimonio de base el más antiguo datado y además completo, el del *Cancionero de Resende*; en cada caso indico las condiciones de colación, teniendo en cuenta que controlo tanto el texto inicial exento (cuando lo hay, si no, lo indico) como los versos citados en la glosa; en este caso las variantes pueden ser inducidas o estar condicionadas por el enlace con la estrofa glosadora, en cuyo caso solo pueden ser tomadas en consideración cuando coinciden con otros testimonios; de todos modos las registro cada vez que difieren de la lectura de las coplas, añadiendo a su sigla la palabra *Glosa*. Para mayor transparencia, identifico los testimonios con el nombre del autor o glosador (que puedo abbreviar) cuando es conocido, caso contrarioescojo la signatura o la sigla habitual para designar esta fuente.

Flecha: BC1, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 454, f. 189v, rúbrica «Flecha». Versión musicada. Contiene las estrofas 1, 3, 4 en este orden. La primera y segunda estrofa fueron copiadas bajo el pentagrama, la tercera, en un espacio blanco al margen de su segunda línea. Las dos primeras estrofas fueron copiadas nuevamente, de mano distinta, bajo la partitura correspondiente a la voz tenor, sin variantes (Ros-Fábregas, 1992: vol. 2, pp. 468-472).

Resende: Resende, 1516: f. ccxvii^{r-v}. En red (<https://purl.pt/12096>); ed. Resende, 1990-2003. Edición de la glosa (sin las coplas iniciales) Dias, 1974: 235-238. Glosa: «Los tiempos atrás passados»; copia las cinco coplas exentas antes de la glosa.

Marq[uina]: Marquina, c. 1530, íncipit «Por la gloria antepasada». Ed. facsímil *Pliegos poéticos góticos*: vol. 2, nº 56 y García de Enterría, 1970: II, §79, datación de Fernández Valladares, 2005: § 235, seguramente procedente de la biblioteca de Fernando Colón (Fernández Valladares y Mendoza Díaz-Maroto, 2007: § 36). Descripción del pliego: Rodríguez-Moñino, 1997: § 339, reimpresión de la glosa en el pliego § 658.5, ed. Cátedra, 1983: § 5, con algunas variantes en el texto. Usaré solo el primer ejemplar, seguramente el más antiguo; contiene las estrofas 1, 3, 4 en este orden y las copia exentas, en cabeza. Dias 1974: 254-256, transcribió completo el texto de § 339.

Ávila: [Velázquez de Ávila, 1535-1540], *Glosa muy sentida al Romanç que dize tiempo bueno tiempo bueno. Hecha asu mesmo proposito*, íncipit «O engañosa e inconstante», acéfalo, ed. Rodríguez-Moñino, 1951, que lo data c. 1535-1540 (p. 15), descripción en Rodríguez-Moñino, 1997: § 629. Ed. facsímil *Pliegos poéticos góticos*, 1957-1960: V: nº 180, 243. Incluye las cinco estrofas originales en el orden habitual pero no las reproduce exentas en cabeza. Ed. Dias, 1974: 257-263.

890: *Glosa nueuamente compuesta...* [c. 1525-1530], rúbrica *Esta es vna glosa nueuamen / te compuesta sobre vna cancion / que se dize. Tiempo bueno ti / empo bueno etc.*, íncipit «Oh vida de mi penar», facsímil Askins, 1989: § 78; en el estudio preliminar, § 78 hace la atribución de impresor y fecha. Contiene solo la primera estrofa que copia en cabeza de la glosa.

Nájera: *Cancione / ro general de obras nue / uas*, 1554. [ed. Clavería, 1993: 164-166, nº lxxviii]. Rúbrica: *Al tiempo bueno*, íncipit de la glosa: «Oh memoria de mi vida». Glosa un texto completo en el orden habitual pero no copia las coplas en cabeza y falta la segunda mitad de la estrofa 5, con la pérdida de los vv. 9-10.

Mont[emayor]: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 2621: ff. 115^r-120^r, íncipit: «Vida vana y transitoria», rúbrica: *Glosa al romanç de tiempo bueno hecha a la muerte del príncipe de portugal por monte mayor*. Texto publicado en Dias, 1974: 239-244. La mano de esta composición es diversa de la del resto de cancionero y aparece

además precedida por dos folios en blanco y seguida de otros tres (dos de los cuales han sido burdamente escritos por una mano muy cursiva). Se trata sin duda de una inserción posterior a la confección del manuscrito. Contiene las cinco coplas en el orden habitual que copia exentas en cabeza.

Castillejo: Castillejo, 1573: 84-87. *Glosa del romance tiempo bueno*, íncipit «Oh vida dulce y sabrosa», hoy en Castillejo, 1999: 76-79, nº 56. No reproduce las coplas exentas en cabeza, glosa las cinco estrofas avanzando la quinta al segundo lugar y añade una sexta sin precedentes en la tradición.

5593: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 5593: ff. 36^r-38^r, sin rúbrica ni atribución, íncipit «Si traer al pensamiento». Ed. Dias, 1974: 252-254; ha de manejarse con mucha cautela la transcripción y estudio de este manuscrito por Marino, 2014, 143-144, nº xvi. Agradezco a José Labrador y Ralph Di Franco la información que me han dado sobre este manuscrito, procedente de la *Bibliografía de la Poesía Áurea*. Contiene la glosa a la estrofa 1, copiada exenta en cabeza.

Cepeda: Romero de Cepeda, 1582. Incluye la glosa (íncipit «Todo es dolor cuanto siento», cuatro dobles quintetos en endecasílabos) de la estrofa quinta, íncipit «Todo me cansa y da pena» con profundas variantes que la desfiguran (f. 57^r) y la de la estrofa «Tiempo bueno, tiempo bueno» (glosa: «Cualquiera esperanza vana», f. 86^v).

Testimonios de la glosa de Burguillos:

617: Madrid: Real Biblioteca, ms. II 617: f. 161^r-163^v. Sin atribución, rúbricas «Cancion / Tienpo bueno...» y «glosa de Burguillos / O triste ventura mia»; copia las coplas exentas completas antes del poema, con distribución de estrofas imitada de la canción cuatrocentista. La primera estrofa de la glosa ha perdido el penúltimo verso y está faltó de la undécima estrofa completa. Ed. Labrador, Zorita y Di Franco, 1986: 229-231, nº 166-167).

AO1: [Cancionero de Oxford] Oxford: Bodleian Library, ms. 189: ff. 54^r-55^v, sin rúbrica ni por tanto atribución; como 617 copia las coplas exentas en posición inicial, con la distribución estrófica típica de una canción cuatrocentista. Solo glosa los primeros doce versos del poema, las tres primeras coplas de la versión standard, por lo que contiene solo las primeras doce estrofas de la glosa.

2621: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 2621: ff. 247^r-252^r, *Glosa de tiempo bveno*, sin atribución; contiene la glosa completa, si bien la última estrofa es fragmentaria por desperfecto material. Dias, 1974: 245-252 lo transcribió con las variantes de los dos manuscritos parisinos. Esp. 307 y Esp 317.

3902: Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 3902: ff. 95^v-100^v, rúbrica *glosa de tiempo bueno*; no ofrece las coplas exentas en cabeza, pero resulta copia completa.

307: Paris: Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 307: ff. 264^v-268^v, rúbrica *glosa de tiempo bueno*, sin atribución, copia los doce primeros versos en cabeza (rúbrica *Cançion*); solo contiene por tanto las primeras doce estrofas glosadoras.

372: Paris: Bibliothèque Nationale, ms Esp. 372: ff. 75^v-80^v, rúbrica *Glosa De Burguillos / A Tiempo Bueno* (f. 75^v), contiene las veinte estrofas, pero de la última solo se copiaron los cuatro versos iniciales.

77.3: Cadabal Valladares de Sotomayor, s. a., íncipit «O triste ventura mia», Rodríguez-Moñino, 1997: § 77.3, ed. facsimilar García de Enterría, 1982: nº ii, f. 3^v; por su contenido ha de ser posterior a 1565. Impresión parcial de las cuatro primeras estrofas de la glosa, sin coplas exentas del texto glosado.

22028: Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 22028: ff. 319v-321r, *Glosa*, «Corta ventura mia»..., glosa de la primera copla (copiada exenta en cabeza) sin rúbrica inicial ni atribución; reproduce esta parte de la glosa de Burguillos con muchas variantes, especialmente en la segunda estrofa.

Edición. Testimonio de base: *Resende*.

Tyempo bueno tyempo bueno,
quyen te me lheuo de my
qu'en acordarme de ty
todo plazer m'es ajeno.

Fue tyenpo y oras vfanas
em que mys dias gozaron,
mas en elhas se sembraron
la symyente de mys canas.

Quyen no lhora lo passado
vyendo qual va lo presente.
Quyen busca más açydente²⁵
De lo qu'el tiempo l'a dado.

Yo me vy ser byen amado,
my deseo em alta çyma;
contemplar em tal estado
la memoria me lastyma.

Y pues todo m'es ausente
no sé qual estremo escoja:
byen y mal todo m'anoja,
¡mezquyno de quyen lo siente!.

Aparato crítico (cuando copian las coplas en cabeza de la glosa, las identifico con la simple sigla, si encuentro variantes en la cita inserta en la glosa, la marco con la sigla seguida de *Glosa*). En las copias de la glosa de Burguillos, uso la sigla *Burg* cuando las variantes son comunes a todos sus testimonios, pero distingo cada uno de ellos por su sigla cuando cambian).

2 te llebo *Burg*372, te aparto de *Flecha*, *Marq*, *Cast* q. os aparto de m. 5593, te me aparto de *Nájera*, 22028, *Cepeda*, *Mont* [pero te me lleuo de *MontGlosa*], *Burg*307-307*Glosa-AO1* [pero quien teme ll. *Burg*617-2621-3902], te enageno de 890 [te lleuo de *890Glosa*]

3 que en solo en pensar en ti *Flecha*, q. s. en pensar en ti *Marq*, q. s. pensar en ti *Cepeda*, q. en solo pensar en ti *Nájera*, en verme fuera de ti 890

²⁵ ‘Suceso eventual o acción de que resulta daño involuntario para las personas o las cosas’, aunque se puede entender también ‘Pasión o movimiento del ánimo’ según el diccionario académico.

- 5 tiempo fue y horas Nájera, *Cast*, vi tiempo *Burg*.
6 las que mi vida g. *Cast* mis dias se g. *Nájera*
7 Donde tristes se s. *Cast*, aunque en ellos s. s. *Burg2621-307Glosa*, aunque en ellas s. s. *Burg2621-617-AO1-3902-307-372*, aunque en ellas Ávila, y se qu'en ellas sembraron Nájera
8 las simientes de Ávila
9 llora lo presente *Marq* que no llore lo p. *MarqGlosa*.
10 qual fue lo passado *Marq*, qual va lo *MarqGlosa*, 339, 658,5, qual es lo p. *Flecha*, 5593
11 qual es aquel que no siente *Mont*, *Burg617*, quien es aquel que no siente *Marq*, *Cast*, *Burg2621-3902-307-372-AO1*, Ávila.
12 lo quel tienpo le a quitado *Mont*, *Burg390-2307*, *Burg617*, Ávila, AO1, lo quel tiempo me a quitado *Burg2621*, lo que ventura ha quitado *Marq*, *Cast*.
14 el deseo *Mont*, τ mi estado en alta estima *Marq*, mi deseo en alta estima *Burg3902* quando fue mayor mi estima Ávila, con desseo Nájera
15 en lo pasado *Flecha*, Nájera, *Mont* [memoria de lo pasado *MontGlosa*], *Cast*, *Burg*, el bien passado *Burg2621*, contemplando en lo passado *Marq*, Ávila
17 pues que todo *Mont*, *Burg*, Todo me cansa y da pena *Cepeda* con tanto daño presente Ávila
18 No se que remedio e. *Cepeda*, no se triste qual mescoja *Burg2621*, no se ya qu'estremo e. Nájera
19 Que si la vida me e. *Cepeda* que bueno y malo me e. Ávila
18-19 invertidos *Mont*, *Burg617*, *Burg2621-3902*
20 triste de aquel que lo s. *Mont*, cuytado de quien lo s. *Burg617-2621-3902* [falta en 372], *Cast*, cuitado del que lo Ávila, Nájera, Tan poco la muerte es buena *Cepeda*
21-24 *Cast añade otra estrofa*: Y pues se tiene por bueno, / bien puedo dezir assi. / Tiempo bueno, tiempo bueno, / quien te aparto de mi?

Fecha de recepción: 2 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2024

