

LAS «OTRAS PREGUNTAS» DE TEMÁTICA AMOROSA EN EL CORPUS POÉTICO DE GÓMEZ MANRIQUE

ANTONIO CHAS AGUIÓN
Universidad de La Coruña

Pese a haber sido uno de los poetas cuatrocentistas que en mayor número de *preguntas y respuestas* poéticas de temática sentimental ha intervenido, la crítica apenas ha concedido importancia a esta parcela de la producción literaria de Gómez Manrique¹. Es cierto que la mayor parte de estas composiciones se hallan recogidas en dos cancioneros, manuscrito 1250 de la Biblioteca de Palacio Real y manuscrito 7817 de la Biblioteca Nacional, que permanecieron inéditos hasta 1885, fecha en la que Paz y Melia edita el *Cancionero* de Gómez Manrique², pero aún con posterioridad a tal hallazgo, la producción poética de *preguntas y respuestas* de Manrique ha sido desatendida

¹ No es difícil rastrear, entre los estudios críticos sobre la poesía de Gómez Manrique, alusiones al escaso interés despertado por las *preguntas y respuestas*. Menéndez Pelayo minimiza el interés de la poesía amatoria de Manrique y no duda en considerar estos diálogos poéticos como «pueril ejercicio de preguntas o 'requestas'» (*Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1914, p. 371); Cejador y Frauca tan sólo hace una brevísimas referencias a las «composiciones de discreteos amorosos, preguntas o 'requestas', al uso de la antigua escuela galaico-portuguesa» (*Historia de la Lengua y Literatura Castellanas*, Madrid, Casa Editorial Hernando, 1932; reimpresión facsimilar: Madrid, Gredos, 1972, tomo I, p.96). En términos muy semejantes se expresa J. M. Blecua, cuando afirma que en las *preguntas y respuestas* Gómez Manrique «demuestra su habilidad técnica, pero que carecen, como en los demás casos, de substancia poética» («Los grandes poetas del siglo xv», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1951, vol. II, p. 111) y J. de Entrambasaguas justifica la no inclusión de ningún ejemplo de este género en la antología de los Manrique señalando que «cultivó Gómez Manrique asimismo las 'requestas' o preguntas al estilo trovadoresco, ya un poco en decadencia entonces, cuyo valor literario, por ser a veces temas forzados, no llega a las composiciones aquí incluidas» (*Los Manriques. Poetas del siglo XV*, Zaragoza, Ebro, 1974, p. 15).

² A. Paz y Melia (ed.), *Gómez Manrique, Cancionero*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Drubull, 1885; reimpresión facsimilar de la Diputación de Palencia, 1991, 2 vols.

incluso en las antologías de su obra³. No ha faltado, sin embargo, quien ha constatado la importancia de este tipo de comunicación poética que constituyen las *preguntas y respuestas* para el establecimiento de un círculo, no exclusivamente literario sino abierto a otro tipo de inquietudes, en torno al arzobispo Carrillo, con Gómez Manrique como figura más destacada, continuación, en parte, del círculo del marqués de Santillana y su línea humanista, en el que don Gómez se habría formado⁴.

En mi elaboración de un *corpus* de las *preguntas y respuestas* de temática amorosa en la obra poética de Manrique⁵ he tomado como primera fuente instrumental la magna recopilación antológica llevada a cabo bajo la dirección de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV. c.1360-1520*⁶, obra de consulta inexcusable para cualquier investigación en torno a la poesía cuatrocentista. De su análisis, y en particular de los diferentes y utilísimos índices que nos proporciona en el tomo VII, se desprende que Gómez Manrique compuso, sin entrar en clasi-

³ No recogen ninguna muestra de este género las ediciones de T. Ortega (Gómez Manrique, *Poesías*, Valencia, Editorial Tipográfica Moderna, 1941), ni de J. de Entrambasaguas, (*Los Manriques. Poetas del siglo XV*, Zaragoza, Ebro, 1974).

⁴ La primera referencia a un círculo literario en torno a Gómez Manrique la proporciona H. R. Lang («The so-called *Cancionero* de Pero Guillén de Segovia», *Revue Hispanique*, XX (1908), pp. 51-81), quien, por tratarse del estudio del manuscrito 4114 de la Biblioteca Nacional, tan sólo tiene en cuenta los interlocutores ahí recogidos. Con posterioridad vuelven sobre esta idea, en un nuevo estudio de este manuscrito, J. G. Cummins («Pero Guillén de Segovia y el Ms. 4114», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 6-32), prestando especial atención, a la luz de estos diálogos poéticos, a los vínculos de los asociados de este círculo con la familia Manrique, y, más detalladamente C. Moreno Hernández, tanto en «Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo», *Revista de Literatura*, XLVII (1985), pp.17-49, como en la introducción a su edición de Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1989, quien, a la vista de todos los manuscritos en que aparecen *preguntas y respuestas* de Gómez Manrique, confirma la existencia de un círculo que va más allá de lo meramente literario en torno a la figura del Arzobispo de Toledo.

⁵ La edición, anotación y estudio de esta parcela de la obra manriqueña fue el objetivo de mi tesina de licenciatura: *Preguntas y respuestas de temática amorosa en la obra poética de Gómez Manrique. Edición y estudio* (Universidad de La Coruña, 1994), realizada bajo la dirección de la Dra. Carmen Parrilla, a quien debo agradecer también la atenta lectura del trabajo que ahora presento.

⁶ Brian Dutton *et alii*, *El Cancionero del siglo XV. c.1360-1500*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, Universidad de Salamanca, 7 volúmenes, 1990-1991. Utilizamos esta fuente por estar más actualizada que su anterior *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982), o que la obra de Jacqueline Steunou y Lothar Knapp (*Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, C.N.R.S., 1975-78, 2 vols.), fuentes ambas que, en cualquier caso, hemos consultado.

ficaciones temáticas —tarea por realizar—, nueve *preguntas*⁷, cuya lectura individual me ha permitido constatar la importancia que en su producción tuvo la temática sentimental⁸, pues nada menos que cuatro de ellas desarrollan alguno de los motivos del bloque temático amoroso⁹. Todas ellas reciben su correspondiente *respuesta*. Por otra parte, bajo el epígrafe de *Respuestas* constan 18 composiciones del mismo Manrique¹⁰, si bien es verdad que bajo tal denominación no se establece en el índice de géneros proporcionado por Dutton¹¹ una distinción, como creo que sería necesario, entre las respuestas a *preguntas* y las respuestas a otro tipo de composiciones previas. Es decir, no se contempla en este índice la necesidad de mantener como bloque unitario el género de *preguntas y respuestas*. De este modo, si nos basamos exclusivamente en el índice de géneros proporcionado por Dutton, tan sólo siete de ellas son respuestas a *preguntas*¹², cuya lectura nos proporciona un número final de tres respuestas a *preguntas* sobre temática amorosa. El *corpus* manriqueño quedaría, a la vista de lo expuesto, reducido a cuatro *preguntas* (y sus respectivas *respuestas*) y tres *respuestas* (con sus correspondientes *preguntas*) sobre materia sentimental.

El propósito de este trabajo es ampliar el número de *preguntas* que han de figurar bajo tal epígrafe en el índice de géneros del que hemos partido, excesivamente guiado por un principio terminológico, al menos en lo que a *preguntas* respecta¹³, dando cabida a otros tres intercambios poéticos que Gómez Manrique sostiene con Juan de Mazuela (ID. DUTTON: 3329-3330), Diego de Saldaña (ID. 2962-2963) y Fernando de Ludueña (ID. 3390-3391-3392), al tiempo que se advierte de la necesidad de mantener como un único género *preguntas y respuestas*, y no de modo independiente, en un intento de evitar confusiones con otro tipo de composiciones con las que ocasionalmente

⁷ Utilizamos en adelante la clave identificativa proporcionada por el propio Dutton: ID 1016, 1877, 2944, 2960, 2964, 2968, 2980, 3000 y 3383.

⁸ Ya Pierre Le Gentil, aun sin llegar a cuantificar el número de *preguntas* en las que intervino Manrique, era consciente de que en su producción «l'amour tient maintenant une place importante» (*La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953; reimpresión Gèneve-Paris, Slatkine, 1981, p.481).

⁹ ID 1877, 2960, 2968 y 3000.

¹⁰ ID 2770, 2941, 2951, 2957, 2959, 2975, 2977, 2979, 3092, 3320, 3322, 3324, 3326, 3346, 3382, 3389, 3392 y 3405.

¹¹ *El cancionero del siglo XV...*, ob. cit., vol. VII, pp. 584-589.

¹² ID. Dutton: 2951, 2957, 2959, 2975, 2979, 3370 y 3382.

¹³ He podido constatar que tan sólo son incluidas como *preguntas* aquellas composiciones en cuyo título figura tal término, de modo que, sólo en el ámbito de la materia sentimental, han quedado fuera de esta relación los textos siguientes: ID. DUTTON: 1378, 1455, 1471, 1494, 1665, 2440, 2561, 2598, 2962, 2976, 3047, 3210, 3215, 3283, 3285, 3311, 3329, 3390, 3404, 6502, 6528, 6530.

pueden compartir algún rasgo formal, funcional, estructural, etc., derivado, básicamente, de su naturaleza dialogal. Para ello se hace necesario el establecimiento previo de unos criterios de selección que, conjugando el análisis formal con el funcional —además del temático, que ya supone una selección inicial— permitan definir las composiciones que han de integrar el *corpus de preguntas y respuestas* de temática amorosa en la poesía cancioneril y del que, como trataré de explicar, las composiciones de Manrique que ahora edito han de formar parte. Ahora bien, ¿qué se entiende por *pregunta*? No ha habido uniformidad de criterios para dar contestación a esta cuestión. La diversidad de opiniones en cuanto a los rasgos diferenciales de este tipo de composiciones ha sido probablemente originada, o cuando menos fomentada, por la ausencia de información al respecto en las preceptivas poéticas de la época¹⁴. Pero el análisis de los diferentes cancioneros que han conservado la producción poética del siglo xv nos informa de un ambiente de «inquisición poética», de un deseo de formular cuestiones —y, naturalmente, de ser versados sobre ellas— en torno a los más diferentes temas que, más allá de las modas y tendencias evolutivas, permanece desde el inicial *Cancionero de Baena*, donde su compilador «trata de ellas como si fuesen el adorno más principal de su colección»¹⁵, hasta el *Cancionero general* de 1511, donde Hernando del Castillo les tiene reservado un espacio que permite mostrar el interés que tales composiciones despertaron desde Juan de Mena y el marqués de Santillana hasta los poetas más notables del reinado de los Reyes Católicos. E incluso los propios poetas se pronuncian sobre la relación de las *preguntas y respuestas* con la temática amorosa, si bien es verdad que no siempre las opiniones son coincidentes a este respecto; mientras que Fernando de Ludueña, uno de los interlocutores de Gómez Manrique en las composiciones que edito en este trabajo, expone en su *Doctrinal de gentileza* como cualidad necesaria al galán la destreza en la composición de *preguntas y respuestas*:

Conviene que sea gracioso
en demandas y respuestas,

¹⁴ Nada se nos dice sobre *preguntas y respuestas*, por ejemplo, en el *Arte de Trovar* de Enrique de Villena (F. J. Sánchez Cantón, «El *Arte de Trovar* de Don Enrique de Villena», *Revista de Filología Española*, VII (1919), pp. 158-180; hoy recogido en Madrid, Visor, 1993), en el *Prohemio e Carta* del Marqués de Santillana (Á. Gómez Moreno, ed., *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, Promoción de Publicaciones Universitarias, 1990), ni en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Enzina (F. López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 77-93).

¹⁵ Cf. G. Ticknor, *Historia de la literatura española I*. Versión española de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia con correcciones y adiciones del autor, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1851, Tomo I, p. 472.

de que los groseros huyen,
sobre discreto donoso,
con unas razones prestas
que los enojos destruyen;
porque la dulçura tal
es gracia bien especial
y el que la tiene complida
doquiera le dan cabida
y lugar muy principal¹⁶.

Fernando de la Torre sostiene la opinión contraria. En una respuesta en prosa a una carta enviada por una señora, marca el carácter erudito y escolástico de este tipo de composiciones que no considera apropiadas para cuestiones de amor:

e qué otra cosa es el preguntar o responder a entendidas e curiosas quistiones salvo cassi un contienda de pleyto por vya canónica o seglar, que quien buen letrado tiene para defensión de su parte allega más a mejores actoridades e pruebas sy las tiene, e el que mejores pertrechos trae lieva la vitoria del pleyto, syn lo qual ni se podría fundar ni menos concluir, no menos conviene el preguntante e mucho más al que responde, sea verdad que quanto para amores y otras cossas livianas es demasiado¹⁷.

Sucede, sin embargo, que manteniendo esta opinión, la mayor parte de las *preguntas* o *respuestas* en las que interviene Fernando de la Torre gira en torno al amor. De hecho, «fuera del amoroso, la poesía dialogada de nuestro cancionero [de Fernando de la Torre] apenas toca otros temas»¹⁸.

Sirvan estas muestras para ejemplificar el apego de antólogos y poetas cuatrocentistas hacia las *preguntas* y *respuestas*. Sin embargo, este interés no se ha traducido en una definición de estas modalidades interrogativas, dando lugar a una confusión con otros géneros poéticos con los que comparte la naturaleza dialogal. Esta confusión, que se ha mantenido hasta la actualidad, ha ocasionado que bajo la denominación de *preguntas* y *respuestas* se estudien poemas de tan diversa índole como los que, ciertamente, plantean una cuestión a un interlocutor, los que simplemente solicitan entrar en contacto poético, o las glosas —imprevistas— a composiciones previas. Como ejemplo de *pregunta* y *respuesta* se ha estudiado, sin ir más lejos, las coplas de

¹⁶ ID. Dutton: 1895, vv. 293-303.

¹⁷ Cf. la edición de M. J. Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1983, p. 149.

¹⁸ M. J. Díez Garretas, *ob. cit.*, p. 70.

Manrique a los ataques misóginos de Pere Torrellas¹⁹. Creo que se trata de una diferencia de suficiente peso como para mantener separadas las *preguntas* de ese otro tipo de diálogos poéticos.

En líneas generales, el criterio formal, la identidad en cuanto a metros y rimas entre el poema inicial —no necesariamente *pregunta*— y su respuesta, parece haber sido el único tenido en cuenta tradicionalmente²⁰, con lo que, en realidad, bastaba con la aparición de una *respuesta* que guardase simetría con una composición previa para que quedasen adscritas al grupo de *preguntas y respuestas*. No obstante, no siempre ha habido coincidencia en cuanto al carácter que tal identidad formal poseía, de modo que frente a partidarios del carácter obligatorio y hasta inherente del género, como Menéndez Pidal, para quien la «disputa de trovadores [...] *obligando* al segundo a responder en la misma forma y rimas que había usado el primero, creaba una dificultad más en el trovar»²¹, o John G. Cummins, quien considera que el autor de la *respuesta* «when replying to an opponent's challenge or question, *it was necessary* to imitate his verse-form and rhymes»²² [en ambos casos la cursiva es mía], otros son más partidarios de considerar tal identidad formal más como una tendencia general que como una regla de obligado cumplimiento: Le Gentil lo considera como «un usage assez régulièrement observé [que] veut que la demande et la réponse soient exactement symétriques: autant de couplets dans l'une et dans l'autre»²³ y Labrador Herraiz va más allá al afirmar que «esta regla, infalible en la *tensó* francesa, es más una tradición en Castilla

¹⁹ ID. Dutton: 2770. Cf. M. Menéndez Pelayo, *ob. cit.*, p. 371; P. Le Gentil, *ob. cit.*, p. 482; J. M. Blecua, art. cit., p. 111; J. G. Cummins, «Methods and Conventions in 15th Century Poetic Debate», *Hispanic Review*, XXXI (1963), p. 318, nota 13; del mismo Cummins, «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), p. 12. Por su parte, D. Capra, en un estudio centrado en las *preguntas y respuestas* («La renovación del diálogo en las Preguntas y Respuestas de Gómez Manrique», *Romance Quarterly*, XXXIX-2 (1992), pp. 185-199), no duda en incluir bajo tal denominación no sólo la contestación a las coplas de Torrellas, sino también la respuesta a unas coplas (que incluyen una canción) dirigida a una dama por Diego de Benavides (ID. 3345 y 3346), donde tampoco se formula cuestión alguna ni se espera *respuesta*.

²⁰ Así lo han considerado, entre otros, M. Sarmiento, (*Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, 1775, pp. 377 y 378), G. Ticknor (*ob. cit.*, p. 472), Amador de los Ríos (*Historia crítica de la Literatura Española*, 1865; reimpresión Madrid, Gredos, 1969, vol. VII), Menéndez Pidal (*Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948), Cummins («The Survival...», art. cit., p. 11) y K. Scholberg (*Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, p. 16).

²¹ Cf. *Tres poetas primitivos*, *ob. cit.*, p. 13.

²² Cf. «Methods and Conventions...», art. cit., p. 11

²³ Cf. P. Le Gentil, *ob. cit.*, p. 459.

que una condición absoluta»²⁴. De hecho, un análisis de los cancioneros que han recogido composiciones pertenecientes a nuestro género ha permitido comprobar que la no simetría formal entre la *pregunta* y su *respuesta* no era un obstáculo para que tales textos figurasen en las recopilaciones²⁵, y el propio Juan Alfonso de Baena así lo hace saber en los epígrafes que preceden a estas composiciones en su *Cancionero*²⁶. El criterio formal, no hay duda, es ampliamente seguido; quien elabora una *respuesta* es consciente de que tiene como límites formales, más o menos rigurosos, los impuestos por la *pregunta* inicial. Sin embargo, ni este criterio es, como he señalado, indefectible, ni, por otra parte, permite establecer, por sí solo, una oposición con otras composiciones que, como las *preguntas y respuestas*, constituyen una muestra de la necesidad de comunicación entre los poetas cancioneriles.

Al lado del criterio formal es necesario postular uno funcional, de modo que se atienda no sólo a la forma — y, casi exclusivamente, de la *respuesta* — sino también al cometido que desempeñan cada uno de los componentes del género en esta comunicación poética, algo que, a mi juicio, no siempre se ha destacado suficientemente. En términos generales, parece haber existido consenso en cuanto a que la *pregunta* ha de formular una cuestión, pero bajo esa rúbrica se ha dado cabida a aquel tipo de poemas que no formula ninguna demanda al destinatario; en palabras de Cummins, «which contains no request for information, but merely suggest an exchange of poems»²⁷. Se está negando

²⁴ J. J. Labrador, *Poesía dialogada medieval. (La pregunta en el Cancionero de Baena)*, Madrid, Maisal, 1974, p. 36.

²⁵ Limitándonos a la temática sentimental, he contabilizado un total de veintitrés *respuestas* que no guardan simetría formal con sus *preguntas*, concretamente ID: Dutton: 0144, 0625, 0746, 0747, 0762, 0814, 1111, 1456, 1472, 1537, 1538, 1615, 1617, 1667, 1669, 1670, 1878, 2148, 2599, 2826, 3049, 3221, 6538.

²⁶ A manera de ejemplo, véase «...la qual respuesta es muy sutil y bien letradamente fundada non embargante que non van guardados los consonantes ni eso mesmo no va guardada el arte de trobar» (ID. Dutton: 1650), o también «...la qual (respuesta) es muy bien fecha y sotilmente fundada y va por los mesmos consonantes que la primera pregunta non embargante que añadió más coplas por adelgazar y declarar mejor la materia por exemplos y figuras» (ID.: 1652). En otros casos, el mismo compilador explicita sus dudas y procura disculpar la falta de maestría del compositor: «...la qual respuesta es un poco dubdosa sy le darán loor o no por quanto no va por los consonantes de la primera pregunta ni va el arte del trobar tan bien guardada commo debía pero fizo eso que sopo» (ID.: 1651).

²⁷ Cf. J. G. Cummins, «Methods and Conventions...», art. cit., p. 309. En términos semejantes se expresaba Le Gentil, para quien, aunque «la *pregunta* classique est une *demande*; elle expose un doute, sollicite un avis, soumet une *devinette*» (*ob. cit.*, p. 464), no duda en incluir bajo tal denominación aquellas composiciones en las que no se responde a una cuestión solicitada sino que simplemente se trata de intercambios de injurias. También Daniela Capra cae en esta misma contradicción, pues, aunque ini-

la misma esencia de la *pregunta*. Por otra parte, un estudio funcional también permite diferenciar las *respuestas a preguntas*, de otro tipo de composiciones, tituladas igualmente *respuestas* en los epígrafes que les preceden en las compilaciones cancioneriles, surgidas de modo inopinado a partir de composiciones previas. Es necesario, pues, trazar unos límites entre *preguntas y respuestas* y otras modalidades poéticas más o menos conexas. Sin salir del *corpus* del que hemos partido, tanto en las *preguntas* que formula Gómez Manrique como en aquéllas a las que contesta es posible encontrar ciertas recurrencias a nivel formal que remiten a una funcionalidad específica:

- ID. 1877 «a vos, Señor de Almacán, / pregunto mal consonando» (vv. 19-20).
«respondedme todavía, / generoso caballero» (vv. 33-34).
- ID. 2950 «ya no se qué medio tenga / ni cómo pase mi vida: / si me vaya o si me venga, / si sosiegue o me despida» (vv. 25-28).
- ID. 2958 «no se dar la conclusión / por lo qual, de mi quexando / de vos, señor, la demando» (vv. 50-52).
- ID. 2960 «a vosotros los galantes / discretos enamorados/ yo pregunto...» (vv. 1-3).
«mas vos quiero preguntar» (v. 10).
«que gozáis de quien amáis / que todos me respondáis» (vv. 19-20).
- ID. 2968 «...consideré / esta quistión que no sé / por trobas vos preguntar» (vv. 6-8).
«pregunto, pues amador / sois, aviendo de ser» (vv. 21-22).
«de vos saberlo deseo» (v. 36).
«que las presentes leáis / y aya respuesta luego» (vv. 39-40).
- ID. 2978 «pues no es yerro preguntar / querría saber de vos» (vv. 1-2).
«fágovos esta pregunta» (v. 5).
- ID. 3000 «por ende vos me diréis / cuál destas dos tomaréis» (vv. 23-24).

En todas ellas es patente la motivación que lleva al autor a dirigirle a su destinatario²⁸: se parte de una demanda inicial; hay una nece-

cialmente considera la cuestión como «centro ideal de la composición» (art. cit., p. 189), incluye, bajo la denominación *pregunta* aquellas composiciones que «no contienen el planteamiento de una verdadera interrogación, sino que son observaciones y comentarios sobre un asunto cualquiera» (p. 190).

²⁸ Incluimos también el caso de ID. 2950 en la que, aunque no haya una referencia explícita al destinatario de la composición, a través de una interrogativa indirecta se está formulando una cuestión. Probablemente haya que buscar su explicación en el celo por mantener el secreto amoroso, al que se hace referencia en el interior del poe-

sidad de buscar solución a una propuesta y esa demanda espera obtener una respuesta. Todas ellas comparten unas marcas formales cuya reiteración evidencia la funcionalidad del texto en que se integran. La razón que lleva a iniciar el intercambio se expresa, a nivel formal, tanto por medio de léxico nominal (*pregunta, questión, demanda, consejo, consuelo, conclusión*), como verbal (*preguntar/ pregunto, saber, demando*). Por otra parte, también se manifiesta la necesidad de ver contestada su demanda: «aya respuesta luego», «vos me diréis», «respondedme», «que todos me respondáis».

El análisis de algunas de las respuestas correspondientes a dichas preguntas permite extraer conclusiones muy semejantes:

- ID. 1878 «preguntáis vos sentenciando» (v. 9).
 ID. 2969 «a lo que queréis saber / me plaze de responder» (vv. 22-23).
 ID. 3001 «respondiendo, pues queréis / al tema que es proposado» (vv. 21-22).

Se establece, pues, una relación de interdependencia entre la *pregunta* y su *respuesta*, de manera que la *pregunta* plantea una demanda al destinatario, en nuestro caso sobre materia sentimental, y exige una solución para la misma, mientras que la *respuesta* no surge de modo inopinado sino como contestación a una demanda previamente formulada. Ya no tienen cabida, por tanto, aquellas composiciones que no solicitan una satisfacción en verso a la demanda que plantean.

Así pues, tendencia a la simetría formal, funcionalidad específica de ambos componentes del género y tratamiento de la materia sentimental constituyen, a mi juicio, el triple criterio de selección —formal, funcional y temático— que ha de presidir la elaboración del *corpus de preguntas y respuestas* de temática amorosa en la poesía cancioneril. Fuera de este conjunto, un número más o menos numeroso de piezas poéticas comparten con nuestro género alguna, pero nunca todas, de sus características distintivas. No son, en cualquier caso, objeto de nuestro estudio.

* * *

Sucede, sin embargo, que, sin abandonar la producción poética manriqueña, otros tres textos no considerados como *preguntas* en el índice facilitado por Dutton²⁹ reúnen las mismas características que los arriba analizados. Se trata de las composiciones con ID. 2962,

ma. En cualquier caso, es la única de las composiciones del *corpus* manriqueño en las que no se urge una respuesta al destinatario.

²⁹ *Ob. cit.*, vol. VII, pp. 584-589.

3329 y 3390, que ahora edito como 1.P., 2.P. y 3.P., acompañadas de sus respectivas *respuestas*, que sí figuran como tales *respuestas* en el índice citado.

Como he expuesto arriba, el criterio formal quizá sea el menos fiable de todos. Hay una tendencia a la simetría formal en el conjunto de *preguntas y respuestas*, aunque se conocen excepciones en todas las recopilaciones cancioneriles. Pero en ninguno de los tres textos que ahora edito hay asimetría formal, sino que las *respuestas* concuerdan estrictamente en verso, rima y estrofa con sus respectivas *preguntas*. Incluso en 3.Rp., único ejemplo de *replicación* en el *corpus* manriqueño, se observa esta identidad formal, llegando al punto de utilizar en posición de rima dos términos que había utilizado en la *pregunta*: «mostrarán» (v. 14 en ambos casos) y «prudencia» (v. 17 en la *pregunta* y v. 16 en la *replicación*).

También cumplen con el criterio funcional y temático. En las tres Gómez Manrique plantea a sus interlocutores una consulta de tipo sentimental y les solicita una solución, por lo que la *respuesta* no surge espontáneamente sino como contestación a esta demanda.

A Juan de Mazuela, con quien había sostenido otro tipo de intercambios poéticos no carentes, en ocasiones, de cierto tono mordaz³⁰, le solicita en 1.P. consuelo para superar el tormento al que amor le ha llevado, poniendo en tela de juicio la veteranía de su interlocutor, a manera de desafío. No ha de llevarnos a equívoco este desafío; no se trata de una *requesta*, como habían interpretado Steunou y Knapp³¹. En las dos recuestas que mantiene con Mazuela³², Manrique no le formula ninguna demanda, sino que, simplemente le insta a mantener un diálogo poético:

«Pues no fallo quien se duela,
ni vos mesmo vos doléis
del alma que sostenéis,
amado Johan de Maçuela,
movido con sano zelo
vos ruego que no queráis
posar adonde posáis;
sino terne gran reçelo
que mal recabdo fagáis»³³.

³⁰ Véase la serie constituida por la *requesta*, que no *pregunta*, ID. DUTTON: 2970-2971-3320-3321-3322-3323.

³¹ J. Steunou y L. Knapp, *ob. cit.*, vol. II, p. 255.

³² Serie iniciada por ID. 2970, arriba citada, y serie ID. 2972-2973-3324-3325-3326.

³³ ID. Dutton: 2970, vv. 1-9.

«Tiempo mucho mal gastado
 es el que
 se gasta sin fazer nada;
 por ende, mi muy amado,
 ordené
 esta copla mal fundada,
 por la qual, amigo mío,
 vos ruego que començemos
 tal quistión con que gastemos
 el tiempo no tan valdío»³⁴.

a diferencia de lo que sucede ahora, donde, a la solicitud expresa de consuelo: «dígolo porque querría / por vos yo / ser, amigo, consolado» (vv. 24-26), responde Mazuela con el mismo verbo «consolados» (v. 14), recomendando a su interlocutor firmeza para superar esa situación, dando así satisfacción a la demanda inicial³⁵. Es la misma solución que el propio Gómez Manrique proporciona a Guevara en otro intercambio:

«pues que no puede guarir
 el que tiene tal inçendio,
 ni morir en tal inçendio,
 deve siempre combatir
 con suspiros e gemir
 a su dama si es fermosa,
 que tras la tarde lluviosa
 ya vi sereno venir
 y tras los llantos reir»³⁶.

Por otra parte, las dos recuestas citadas habían dado lugar a toda una serie de réplicas y contrarréplicas, frente al esquema *pregunta-respuesta*, no sólo formal sino también conceptual, de este intercambio que ahora edito. Téngase en cuenta, además, que la petición de consuelo, consejo, ayuda o remedio para superar la situación a que el amor ha conducido al poeta a través del molde poético de *preguntas y respuestas* no fue desconocida para los poetas cancioneriles³⁷; de he-

³⁴ ID. Dutton: 2972, vv. 1-10.

³⁵ No puedo, por tanto, aceptar la posición de Steunou y Knapp respecto a la consideración como recuesta para este texto, máxime cuando establecen para recuesta la siguiente definición: «a diferencia de la *pregunta*, la *recuesta* desafía, por regla general, a varios autores y no a un solo autor. Su contenido no se presenta en forma de *pregunta*, sino a manera de tesis que provoca una réplica contraria a la posición adoptada por el autor de la *recuesta*» (*ob. cit.*, vol. I, p. 53).

³⁶ ID. Dutton: 2959, vv. 37-45.

³⁷ Esta modalidad de *pregunta* se hace más frecuente a medida que evoluciona el género, pues si tan sólo hemos localizado dos ejemplos de este tipo en el *Cancionero*

cho, al mismo Manrique le dirige una petición de consejo Diego de Saldaña:

«valedme, que desespero,
 primo del rey don Enrique,
 ¡oh, señor Gómez Manrique,
 dadme consejo, que muero!»³⁸.

El desafío con que cierra su *pregunta* Manrique, elemento que ha llevado a la confusión, es una manifestación de la *indignatio*, uno de los recursos posibles de la *conclusio* de estos intercambios poéticos, a semejanza del género epistolar³⁹, *indignatio* a la que acude con el objetivo de obtener una *respuesta segura* de su interlocutor. Además, aunque en este caso Gómez Manrique parece cuestionar la sinceridad de los sentimientos de su receptor («yo tengo grade temor / que lo fengís», vv. 33-34), no conviene obviar que el verbo «fingir» parece consustancial a la labor poética para el cortesano cuatrocentista, como se desprende de las preceptivas de la época, pues ya Juan Alfonso de Baena, en el prólogo que abre su *Cancionero*, recomienda al hombre cortesano «que sea amador, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado»⁴⁰ y también el marqués de Santillana definía la poesía como «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura»⁴¹.

En 2.P. Gómez Manrique formula una cuestión de tipo disyuntivo, a través de una interrogativa indirecta, a un destinatario que, por haber pasado por la misma situación, tiene autoridad en la materia y por ello le pide una satisfacción a su duda: «d'estas dos no se cuál siga / [...] / dezidme lo que fezistes» (vv. 13 y 16). El punto de partida es similar a 1.P.; el poeta-amador ha sido llevado a la locura por la situación afectiva que vive, y a través de una serie de antítesis conceptuales y elocutivas plantea a su destinatario, cuya autoridad ya no se cuestiona, la oposición tan del agrado de los poetas cancioneriles entre voluntad y

de Baena: ID. 1578 (demanda consuelo) y 1623, y otro en el *Cancionero de Rennert*: ID. 1110, en el de Hernando del Castillo su presencia es más numerosa: ID. 0761, 1809, 1083, 2985, 6482, 6513, 6520, 6541, 6547, 6556.

³⁸ ID. 2976, vv. 21-24.

³⁹ Vid. C. Copenhagen, «The *conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, XIV-2 (1986), pp. 213-219.

⁴⁰ Cf. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, (edición de J.M. Azáqueta), Madrid, CSIC, 1966, p.10.

⁴¹ Cf. Á. Gómez Moreno (ed.), *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, ed. cit., 1990, p. 52.

razón⁴². Nótese en la *respuesta* que su autor, Sancho de Rojas, ha comprendido que le había sido formulada una cuestión, e incluso él mismo la reproduce en sus versos: «agora queréis ponerme / en tentación d'acordarme / qué fize» (vv. 9-11). Contesta, pues, movido por una demanda previa, y así lo manifiesta: «saber aquesto quesistes» (v. 14).

La utilización de preguntas disyuntivas como vehículo para cuestiones de amor manifiesta la huella trovadoresca en la poesía cuatrocentista, recogiendo el planteamiento del *joc partit* provenzal, modalidad de debate en la que el poeta que lo iniciaba proponía a su oponente una elección entre dos hipótesis contrapuestas, casi exclusivamente sobre temática amorosa, para que eligiese una, comprometiéndose a defender aquélla no seleccionada⁴³. En Castilla, aunque en términos generales el planteamiento sigue siendo el mismo, conoce una ampliación temática y una reducción estructural: excepto en el *Cancionero de Baena*, donde se sigue generalmente la estructura primitiva, quien formula la *pregunta* no vuelve a tomar la palabra para defender la opción no seleccionada por el interlocutor, quedando el diálogo reducido al esquema *pregunta-respuesta*. Se evoluciona hacia una mayor concisión, pues «there is no attempt by the first poet to defend the other point of view»⁴⁴, tendencia que se ha querido situar ya entre los poetas del círculo de Gómez Manrique⁴⁵.

Precisamente, 3.P., donde Gómez Manrique no sólo formula una cuestión, sino que plantea a su interlocutor, Fernando de Ludueña, una doble pregunta disyuntiva por medio de interrogativas directas,

⁴² En términos muy semejantes se plantea la oposición voluntad/razón o deseo/razón, en relación con la temática amorosa, en las *preguntas* ID. Dutton: 1526, 6478, 6500, 6547.

⁴³ Cf. F. Fiset, «Das altfranzöische Jeu-Parti», *Romanische Forschungen*, XIX (1905), pp. 407-544. Véase también, para su relación con la poesía dialogal castellana, P. Le Gentil, *ob. cit.*, p. 462; J.G. Cummins, «The Survival...», art. cit., pp. 9-10.

⁴⁴ Cf. J. G. Cummins, «The Survival ...», art. cit., p. 14.

⁴⁵ P. Le Gentil (*ob. cit.*, p. 481) recuerda que «au point de vue de la forme, Manrique et ses partenaires respectent les lois de la symétrie, et leurs pièces, de longueur variable, se réduisent parfois à un couplet unique. [...] De plus en plus, le débat se réduit à la demande et à la réponse». Por su parte, John G. Cummins, tras analizar las series de réplicas y contrarréplicas a que daban lugar las preguntas disyuntivas en el *Cancionero de Baena*, precisa que «later in the century, however, the poets of Gómez Manrique's circle and of the *Cancionero general* usually confine the debate to a pair of poems» («The Survival...», art. cit., p.14), probablemente pudiera explicarse por la diferente atmósfera que, según el mismo Cummins, animaba a crear este tipo de composiciones entre el círculo de Gómez Manrique, «less closely involved with the life of monarch and court, the organised competitive element becomes less pronounced, and the debate is a more private amusement for the participants themselves» («Methods and Conventions...», art. cit., p. 309).

supone el único ejemplo en el *corpus* manriqueño en el que vuelve a tomar la palabra para replicar a la solución propuesta en la contestación a su *pregunta* inicial, siguiendo, en cierto modo, el esquema original de las preguntas disyuntivas. En este caso, aunque no figura en su epígrafe el término *pregunta*, sino el más general «coplas», razón por la que creo que no ha sido incluida como *pregunta* en el índice de Dutton, ha de advertirse que en el cuerpo del poema inicial éste es calificado como *pregunta*: «mas agora, como quiera, / estas preguntas vos van» (vv. 10-11) y no deja de solicitar una *respuesta*: «de cuál sea lo peor / vos seréis el juzgador». También Ludueña en su contestación alude a este poema inicial como «demandas sotiles» (v. 18).

El punto de partida ha cambiado respecto a las otras dos *preguntas*: ya no es la desesperación la que le lleva a solicitar una respuesta a su demanda, sino el mero deseo de plantear por escrito una cuestión ingeniosa a manera de adivinanza, con la esperanza de obtener respuesta. Desaparecen, pues, motivos como el desvelo, el tormento, la locura o la muerte a los que el amor conducía al poeta en las *preguntas* anteriores; desaparece incluso el léxico que caracteriza la poesía amatoria, sustituido por expresiones concretas del ámbito del trabajo artesanal para hacer referencia a la creación poética (limas, cantera, escodas)⁴⁶ formulando la cuestión a través de refranes que aluden al mundo animal⁴⁷. Aunque en apariencia pudiera parecer una simple adivinanza, Fernando de Ludueña, como autoridad en materia de amores⁴⁸, como lo era el mismo Gómez Manrique⁴⁹, entiende la verdadera

⁴⁶ Este recurso expresivo al que acude con frecuencia Gómez Manrique ha recibido un detallado estudio por parte de J. Battesti Pelegrin («Les poètes convers et le pouvoir: le débat poétique entre Gómez Manrique et Juan de Valladolid», en *Écrire a la fin du Moyen Âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Études Hispano-Italiennes, 4, 1990, pp. 241-251), quien, a partir de las transferencias metafóricas elaboradas por Manrique tomando como base términos procedentes de oficios nobles como orfebrería, construcción, metalurgia o arquitectura, señala la importancia que tiene en la estética medieval la consideración del arte poética como una técnica, de ahí que «lima», «bien o mal limado» no sólo se refieren a la rima de la obra, sino a la obra en su conjunto, «c'est le respect de la métrique, mais aussi la densité sémique, le goût de la belle ouvrage» (p. 247).

⁴⁷ Ambos refranes han sido documentados por E. S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Boletín de la Real Academia Española, Anejo II, Madrid, 1959, p. 55, s.v. *asno*, (refrán versos 20-23 de la *pregunta*) y p. 77, s.v. *pájaro* (refrán versos 24-27 de la *pregunta*).

⁴⁸ Fernando de Ludueña, en cuya obra poética sólo desarrolla la temática amorosa, es autor del *Doctrinal de gentileza* (DUTTON: 1895), pequeño tratado que se hace materia poética, a manera de manual para el perfecto enamorado cortesano.

⁴⁹ Se trata, pues, de un diálogo poético a manera de escarceo o pugilato entre dos escritores duchos en la modalidad de debate y, sobre todo, en materia de amores; no en vano, además de los intercambios poéticos, al propio Gómez Manrique se le ha atribuido su competencia en el arbitraje de cuestiones de amor en una carta en prosa. Véa-

significación de la *pregunta*, y, ya desprovisto de transferencias metafóricas, expone su elección: «en la contienda de amor / quando el peligro es mayor / tanto más es más preçioso» (vv. 30-32). La fuerza expresiva del refrán en la poesía cancioneril queda patente en esta *pregunta*, pues a través de refranes Gómez Manrique plantea una cuestión muy similar a la que propone en otras dos ocasiones, en torno siempre a la belleza de la dama:

«quál d'estas dos tomaréis
aviendo de ser forzado:
fea, grasçiosa, discreta
en muy grand estremidad,
o mal grasçiosa, indiscreta,
en fermosura perfeta,
complida de neçedad»⁵⁰.

«quál es más causa de amar:
discriçión y bien fablar
o sin graçia fermosura»⁵¹.

Así pues, como se ha visto, también estas «otras *preguntas*» cumplen con un triple criterio formal, funcional y temático, que hace necesaria su inclusión en el conjunto de *preguntas y respuestas* de temática amorosa.

Criterios de edición

Para la edición de los tres intercambios que ahora presento (ID. 3329-3330; ID. 2962-2963 e ID. 3390-3391-3392), he tomado MP3 como texto base por ser éste el manuscrito revisado personalmente por el propio Gómez Manrique para enviar al conde de Benavente⁵². He procurado respetar la grafía del texto base introduciendo las siguientes modificaciones: regularizo el uso de las diferentes grafías

se C. Parrilla, «Dos cartas inéditas en la Biblioteca Colombina», *Epos*, II (1986), pp. 341-350.

⁵⁰ Pregunta a Diego de Rojas, su sobrino (DUTTON: 3000, vv. 24-30).

⁵¹ Pregunta a todos los amantes (DUTTON: 2960, vv. 12-14).

⁵² Cf. A. Paz y Melia (*ob. cit.*, vol. I., pp. XXXV-XXXVII). Para Paz y Melia tanto MN24 como MP3 eran manuscritos del siglo xv, si bien consideraba más antiguo MN24, al que identificaba con el *Cancionero* preparado por el propio Manrique para el rey Alfonso V de Portugal y que nunca llegó a entregar (*ob. cit.*, vol. I, p. XXXVII). En su tesis doctoral inédita, Isabel Huyke Freiria (*La obra literaria de Gómez Manrique: edición crítica*, Universidad Autónoma de Madrid, 1988) sostiene, al igual que Paz y Melia, que MP3 debió ser el manuscrito que Manrique mandó preparar para el conde de Benavente, pero difiere en cuanto a MN24, del que no cree que se trate del preparado por Gómez Manrique para el rey de Portugal y en el que no encuentra ningún indicio que haga suponer la anterioridad de este manuscrito con respecto a MP3 (vol. I., p. 120).

entre *u/v* y entre *i/j/y*; se reducen las consonantes dobles en los grupos *ff-*, *-ss*, *-rr* iniciales o en posición interior preconsonántica; se regulariza según la ortografía moderna la alternancia *n/m* ante *p* y *b*; se restituye *h-* en los monosílabos del verbo haber, separo y uno palabras según el uso moderno, utilizando el apóstrofo para sustituir lo suprimido en las contracciones hoy en desuso. Cada texto irá precedido de un número acompañado de una de estas indicaciones *P* (pregunta), *R* (respuesta) o *Rp* (replicación). En nota recojo el aparato de variantes según el método negativo⁵³. A este aparato se remite mediante un número volado, situado tras la lección que presenta diferentes variantes. En ocasiones el número volado no remite a indicación de lecturas diferentes de los testimonios, sino de la edición de Paz y Melia (donde se transmiten errores de transcripción y edición de los textos y no siempre aporta todas las variantes). Todos los textos tienen una primera nota común en el aparato crítico que consta de tres partes: indico primero los testimonios, utilizando las claves asignadas por Brian Dutton y la foliación dentro de las mismas. En la línea siguiente, señalo el texto base que sigo. Por último, en la tercera línea, indico el número que le asigna Brian Dutton, código de uso habitual en los estudios actuales sobre poesía cancioneril.

⁵³ Cf. A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 147-152.

TEXTO

I.P.⁵⁴**De Gómez Manrique pidiendo a Johan de Maçuela consuelo⁵⁵.**

Nunca esta noche dormí,
 contemplando
 en el dolor muy extremo
 que sufro, triste de mí,
 5 bien amando
 a quien de tal guisa temo,
 que con mi daño me plaze,
 por saber
 que de todo mi plazer
 10 le desplaze.

Lo qual yo bien conoçiendo,
 días ha
 que sufro tanto tormento,
 que según lo voy sintiendo
 15 causará
 mi temprano perdimiento;
 que no se puede sufrir
 siempre penar,
 quanto más sin esperar
 20 bien reçebir.

Así que por esta vía
 siempre so
 en estremidad penado.
 Dígolo porque querría
 25 por vos yo
 ser, amigo, consolado,
 pues sufristes o sufrís
 el tal dolor,
 si tanto sois amador
 30 como dezís.

Fin

Pero, pues tan bien dormís
 con disfavor,
 yo tengo grande temor
 que lo fengís.

⁵⁴ *Testimonios*: MP3 (pág. 27-28), MN24 (fol. 10v-11r).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 3329.

⁵⁵ De Gómez Manrique pidiendo a Johan de Maçuela consuelo] De Gómez Manrique pidiendo consuelo a Iohan de Maçuela MN24.

1.R.⁵⁶**Respuesta de Juan de Maçuela.**

Desque vuestras coplas vi
 vo pensando
 en el fuego que⁵⁷ me quemo,
 el qual yo nunca sentí
 5 tan quemando,
 en grado tanto supremo
 como agora, que me faze
 no poder
 desviarme de caer
 10 do me enlaze.

Pues de mí, qu'estó muriendo,
 ¿qué será,
 que sufro males sin cuento?
 15 Consoladvos, que yo entiendo
 que verná
 tiempo de conoçimiento;
 que quien cura de servir
 en buen lugar,
 galardón⁵⁸ ha d'alcançar,
 20 que no morir.

No dexéis⁵⁹ vuestra porfia,
 aquí vo,
 que vos será mal contado,
 ca vos avrés⁶⁰ alegría.
 25 Donde no,
 no mostrés ningún desgrado,
 que si d'esto presumís,
 yo fiador,
 que librés mucho mejor
 30 que lo pedís.

Fin

Si esto no encobris,
 no hay, señor,
 en vos señal de amor,
 ni lo sentís.

⁵⁶ *Testimonios*: MP3 (pp. 29-30), MN24 (fol. 11r-v...).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 3330.

⁵⁷ fuego que] fuego en que *add.* MN24.

⁵⁸ galardón] gualardón MN24.

⁵⁹ dexéis] dexés MN24.

⁶⁰ avrés] avrés MN24.

2.P.⁶¹**Gómez Manrique a Sancho de Rojas.**

Primo⁶² señor, qué diré
del tormento con que vo,
por irme tan lexos de
donde mi plazer quedó,
5 sino que vo yo, sandío,
por mi ventura menguada,
qual sin patrón el navío
va por la mar alterada.

Basta que no sé valerme,
10 pariente⁶³, nin remediarme;
la razón quiere levarme,
la voluntad retraerme⁶⁴.
D'estas dos no sé cuál siga⁶⁵;
mas, pues⁶⁶ creo que vos vistes
15 en la semblante⁶⁷ fatiga,
dezidme lo que fezistes⁶⁸.

2.R.⁶⁹**Respuesta de Sancho de Rojas⁷⁰.**

Ya yo partí y llegué⁷¹,
y bolví do me levó
fuerça do fuerça me fue
partir de quien no partió.
5 Cuyo caso poderío
me robó tal caminada,
que estéis vos sin alvedrío
no me maravillo nada.

⁶¹ *Testimonios*: MP3 (p. 419), MN24 (fol. 136r-v), MN19 (fol. 349r-v).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 2962.

⁶² Primo] *lac.* MN19.

⁶³ pariente] *lac.* MN19.

⁶⁴ retraerme] retratarme MN19.

⁶⁵ siga] sigua MN24.

⁶⁶ pues] porque MN19.

⁶⁷ semblante] *lac.* MN19.

⁶⁸ fezistes] sentistes MP3. [*Tomo la lección fezistes apoyándome en el verso 11 de la respuesta, donde se toma en estilo indirecto la pregunta: qué fize*].

⁶⁹ *Testimonios*: MP3 (pp. 419-420), MN24 (fol. 136v), MN19 (fols. 349v-350r).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 2963.

⁷⁰ Respuesta de Sancho de Rojas] *om.* MN24; Respuesta Sancho de Rojas MN19.

⁷¹ llegué] allegué MN19.

10 Agora queréis ponerme
 en tentación⁷² d'acordarme
 qué fize de mí en verme
 partido⁷³ sin apartarme.
 Señor⁷⁴, pues de mí que os diga
 15 saber aquesto⁷⁵ quesistes:
 si tenéis gentil amiga,
 bolved a ver⁷⁶ do la vistes.

3.P.⁷⁷

Coplas de Gómez Manrique a Fernando de Ludueña.

 Como abivan al neblí
 los silvos para bolar,
 bien así dieron a mí
 las vuestras trobas que vi
 5 alivio para trobar.
 Mas fallo muy rebotadas
 las limas con que solía
 fazer, quando Dios quería,
 algunas obras limadas.
 10 Mas agora, como quiera,
 estas preguntas vos van
 de una obra grosera
 qual sale de la cantera,
 según ellas mostrarán
 15 por sus materias çeviles
 y por la ruda eloquencia;
 púlalas vuestra prudencia
 con sus escodas sotiles.
 20 ¿Quál avriades por mejor:
 asnillo que vos llevase,
 o cavallo saltador,
 lindo, de gentil color,
 que siempre vos derrocasse?

⁷² tentación] *lac.* MN19.

⁷³ partido] *partiendo* MN19.

⁷⁴ Señor] *lac.* MN19.

⁷⁵ aquesto] *lac.* MN19.

⁷⁶ bolved a ver] *volvedla ver* MN19.

⁷⁷ *Testimonios*: MP3 (pp. 465-466), MN24 (fol. 179r-v).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 3390.

25 ¿O paxarillo pelando
con vuestra mano derecha,
o bevir con la sospecha
de bueytre⁷⁸ que va bolando?

Fin

30 Entre provecho e onor,
entre lo cierto e dubboso,
de cuál sea lo peor
vos seréis el juzgador,
discreto varón graçioso;
que yo, querido pariente,
aunque mill vegadas caya
35 y el bueytre se me vaya,
elijo Çésar o niente⁷⁹.

3.R.⁸⁰

Respuesta de Fernando de Ludueña.

 Como con el buen rubí
la piedra para empedrar,
el sayal y el carmesí,
el françés con el rabí
5 se pueden mal comparar⁸¹,
bien así las martilladas⁸²
que forja mi grosería,
señor, con vuestra poesía,
parecerán cotejadas.
10 Mas quitando la cimera
con vergueña y con afán,
llevando la delantera,
el empacho que prospera
con las graçias que le dan,
15 y poniendo unos perfiles
a mi boca y ruda çiençia,
yo toco la diferençia
de las demandas sotiles.

⁷⁸ En la edición de Paz y Melia se lee beuytre. Probablemente se trate de un error puesto que tal lección no aparece en ninguno de los testimonios.

⁷⁹ niente] miente MP3. Me aparto del texto base por ser niente la forma que se recoge como refrán en diferentes Dictionarios de refranes.

⁸⁰ Testimonios: MP3 (pp. 467-468), MN24 (fol. 180r-v).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 3391.

⁸¹ comparar] compar MN24.

⁸² martilladas] martillas MN24.

20 Si del gran fuego de amor
 el saber no se quemase,
 ¿quién duda que ell amador
 no fuese de lo mayor
 aunque el agravio regnase?
 25 Verdad es que mal librando,
 lo mucho mucho despecha⁸³
 pero quien lo más desecha,
 el perder cobra ganando.

Fin

30 Porque, muy noble señor,
 sin vicios y virtuoso,
 en la contienda de amor,
 quando el peligro es mayor
 tanto más es más precioso.
 Mi alma, triste, lo siente,
 la qual es el atalaya
 35 que, si mirando desmaya,
 de servir no se arrepiente.

3. Rp.⁸⁴

Replicato de Gómez Manrique.

5 Los alivios que sentí
 al tiempo del començar,
 de todo punto perdí
 quando yo me çabullí
 en aquella fonda mar
 de vuestras trobas fundadas
 con que mi fusta cluxía,
 que, como ya no surgía,
 tiene las tablas quebradas.

10 Las mis obras por defuera
 altas vos parecerán,
 mas, pasando la barrera,
 de una tosca manera
 labradas se mostrarán
 15 y menguadas de petriles⁸⁵,
 porque mengua la prudencia,
 mas a la grand bien querencia
 paresçen buenos los viles.

⁸³ despecha] despacha MP3. *Me aparto del texto base y tomo la lección de MN24 despecha obligado por la rima.*

⁸⁴ *Testimonios:* MP3 (pp. 468-469), MN24 (fols. 180v-181r).

Texto: MP3.

ID. Dutton: 3392.

⁸⁵ *En la edición de Paz y Melia se lee pefriles.*

20 Yo no sé si del calor
del fuego que os chamuscase,
o si de su resplandor,
o del fumo y su negror
que vuestra vista çegase;
25 o del golpe de la frecha⁸⁶
que el amor vos dio burlando,
de las altas tenéis vando
y seguís lo que aprovecha.

Fin⁸⁷

30 Vos, como grand sabidor,
alabáis lo más onroso,
mas según dize el actor,
vos tocáis con más sabor
en lo menos trabajoso.
Vuestro coraçón valiente
35 que altas cosas ensaya,
nunca dexa por la playa
navegar por lo caliente.

⁸⁶ En MN24 la o inicial está añadida con posterioridad.

⁸⁷ Me aparto del texto base, pues en MP3 falta la indicación Fin.