

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

*El Amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla**

LUCÍA MOSQUERA NOVOA

Universidade da Coruña

Uno de los elementos esenciales de la poesía cancioneril es su carácter lúdico; en este sentido, los intercambios poéticos, tan habituales dentro de este fenómeno literario, ofrecían la vía idónea para materializar el juego de corte: los poetas dialogaban, debatían o incluso se retaban a través de versos en los que demostraban sus habilidades con la pluma.¹ Dedicaré este espacio al estudio de dos poemas que conforman un intercambio realizado entre los poetas cuatrocentistas Juan de Torres

* Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos de investigación "El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)" (FFI2010-17427), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y "Autores e textos galegos na poesía castelá medieval" (INCITE09PXIB104249PR), financiado por la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia. He podido llevarlo a cabo gracias a mi condición de becaria FPI-MICINN. Agradezco a la doctora Cleofé Tato su atención durante la elaboración de la investigación.

¹ La importancia del juego en la literatura fue resaltado en el estudio ya clásico J. Huizinga, *Homo ludens: el juego como elemento de la historia*, Lisboa, Azar, 1943. Para ahondar en el carácter lúdico y social de algunas composiciones de cancionero, remito, entre otros, a A. Menéndez Collera, "La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV", *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, coord. por A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1966, pp. 495-505; VA. Burras, "Role Playing in the Amatory Poetry of the *Cancioneros*", *Poetry at Court in Trastornaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, edit. por E. Michael Gerli y J. Weiss, Tempe, Arizona, Arizona State University, 181, 1998, pp. 111-133; y B. Campos Souto, "El juego cortesano dentro del juego poético en el *Cancionero de Palacio* (SA7): sobre el posible contexto de una serrana compuesta en colaboración". *Cancionero General*, 6, 2008, pp. 9-32. Para el historiador actual estos textos son de gran interés no solo por la vinculación existente entre juego y poesía y por la gran popularidad de la que gozaban en la época, sino también porque, a menudo, aportan datos pertinentes sobre los autores, hasta el punto de convertirse, como ya indicó Sanz Hermida, en "documentos fiables para tener conocimiento de una historia lejana" (véase J. Sanz Hermida, "Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el *Juego trobalo* de Gerónimo Pinar", en *Nunca fue pena mayor*, pp. 605-614, esp. p. 605).

y Juan de Padilla, integrado por "Non sabes lohan de Padilla" (ID 0142) y "lohan, sennor, yo la fablilla" (ID 0143 R 0142).² La profundización en el diálogo se revela interesante no solo porque constituye un ejemplo de entretenimiento cortesano que nos muestra los gustos de la época, sino porque nos acerca a las relaciones literarias entre diversos personajes relevantes del siglo XV (el rey don Juan II, don Alvaro de Luna y otros de sus hombres), que utilizan la ficción cortés como modo de divertimento social. Y es que, aun a pesar de que carecemos de datos del contexto necesarios para conocer la intencionalidad de este diálogo, existen indicios que nos trasladan directamente al ámbito de la parodia y de la metaliteratura, como la inversión de algunos elementos del imaginario cancioneril, la inclusión de citas de otras composiciones o la alusión a comportamientos amorios de personajes coetáneos. De hecho, es muy posible que estas composiciones nos acerquen a algún episodio concreto que todos estos cortesanos conocerían y en el que la literatura tuviese importante parte.

Los poemas se nos han transmitido a través de tres fuentes manuscritas: el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y dos códices de la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12), que pertenecen a la familia que Varvaro denominó tradición *a*, formada por un conjunto de textos que reúne la producción amorosa y de ocasión nacida en la Península en tomo a las cortes de Castilla, Navarra y Aragón, durante la primera mitad del siglo XV.³ En todas estas colectáneas las composiciones se sitúan en vecindad inmediata, bajo las rúbricas *Pregunta de lohan de Torres a lohan de Padilla y Respuesta*,⁴ esto nos indica que fueron concebidas como un bloque

² Me valgo de las convenciones de Dutton para referirme tanto a las poesías como a las fuentes (véase B. Dutton y J. Krogstad, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols).

³ Véase A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964; y L. Vozzo Mendia, "La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali". *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995, pp. 173-186, esp. p. 186. La lectura que transmiten los tres cancioneros que recogen estos poemas apenas presenta divergencias; me baso, no obstante, en aquella que proporciona *Estúñiga*, dado que es el único manuscrito del que contamos con ediciones: la primitiva del Marqués de Fuensanta del Valle y J.S. Rayón, eds., *Cancionero de Lope de Stúñiga, códice del siglo XV. Ahora por primera vez publicado*, Madrid, Rivadeneyra, 1872; la paleográfica de M. Alvar y E. Alvar, eds., *Cancionero de Estúñiga: edición paleográfica*, Zaragoza, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981; y la crítica de N. Salvador Miguel, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987. Ofrezco los textos en el apéndice, extractados de la edición de Salvador Miguel, ed., *Cancionero de Estúñiga*, pp. 307-316.

unitario y que, con toda probabilidad, se forjaron en una misma época y lugar en que los poetas coincidieron." En PN8 y PN12, tras el intercambio, se localiza otro texto, "Bien puedo dezir par Dios" (ID 0144 R 0142), bajo el epígrafe *Otra respuesta*, que vincula esta composición con el diálogo poético.¹ Curiosamente, el poema es anónimo precisamente en PN8 y PN12, pero en el resto de fuentes en las que se transmite, el *Cancionero de Roma* (RC1) y el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), se atribuye a Juan de Padilla, de manera que mantiene la misma voz que la respuesta que lo antecede. En todo caso, alguien intuyó una conexión entre esta poesía y el intercambio; y lo cierto es que se percibe el mismo tono críptico y cómico que caracteriza a los dos primeros textos, así como el recurso a la cita de refranes de la primera respuesta. A pesar de ello, no existe entre la pieza y el intercambio que aquí ocupa una clara imbricación, al menos aparentemente, dado que no hay correspondencia ni de forma (no se mantienen los consonantes) ni de contenido.[®]

Al igual que sucede con muchos otros textos de cancionero, la rúbricas *Pregunta* y *Respuesta* no nos llevan al subgénero de las preguntas y respuestas, pues la primera carece del carácter inquisidor habitual, un rasgo distintivo de esta

[®] Concretamente, se localizan en los folios 70-73 (MN54), 90[^]-94[^] (PN8) y 74[^]-77[^] (PN12).

¹ Aunque tanto en PN8 como en PN12 la pieza va seguida de una rúbrica que indica "Otra respuesta", lo cierto es que en el primer manuscrito la rúbrica es coetánea a su confección, mientras que en el caso del segundo el término "respuesta" es un claro añadido posterior, como ya indicó Dutton (*£/ cancionero del siglo XV*, vol. VII, p. 14). Ambas fuentes, que formaron parte de la Biblioteca Real de Nápoles, comparten un mismo antígrafo, hoy perdido, y fueron compiladas en tomo a 1470 (véase R.G. Black, "Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples", *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 165-178, esp. pp. 170 y 171; y Dutton, "Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 1979, pp. 445-460, esp. p. 458). La composición se encuentra, además, en MN54 (f 29[^]), en una posición muy posterior al intercambio entre Torres y Padilla, y en RC1 (f 30[^]), que, sin embargo, no transmite el intercambio objeto de estudio.

¹ En "Bien puedo dezir par dios" el sujeto lírico se dirige a una señora para expresar su desengaño amoroso al saber que no es el único servidor y que la dama es "mal repartida"; así, aunque comparte el tono jocosos y la utilización de un lenguaje popularizante, el tema no guarda relación aparente con nuestro diálogo. Lo mismo sucede con la estructura de la composición: una canción formada por varias vueltas (en el caso de MN54 y RC1, dos vueltas; en PN8 y PN12, tres vueltas; además, en PN8 hay una finida de dos versos adicional).

categoría, según Chas Aguión.¹ Estaríamos más bien ante una "recuesta", en tanto que los versos con los que Juan de Torres abre el poema son una simple invitación a entrar a debate. No obstante, la forma del diálogo guarda relación con aquella de las preguntas y respuestas: por un lado, el intercambio se realiza a través de piezas enteras y no estrofa a estrofa (lo que era habitual en otras tradiciones como la *tensón* o el *partimen* occitanos); por otro, presenta la misma estructura en las dos intervenciones, formadas por diez coplas castellanas, y se mantienen los mismos consonantes en ambos.[®]

En la *Pregunta* Juan de Torres se dirige a Juan de Padilla para relatarle una visión que tuvo del Amor, al que encontró desolado en las afueras de la "villa". La tristeza de Amor se debía a que, tras haber buscado refugio en la posada de diferentes caballeros, no había hallado "quien acogerlo quería" (v. 24). Esta primera pieza, que conforma la recuesta, recuerda a lo que Le Gentil llamó "debat narratif" y se inserta dentro de las tan habituales disputas entre el Amor personificado y el caballero.¹ El Amor, tan indefenso que al principio resulta irreconocible para el propio poeta, le narra el rechazo que sufrió por parte de varios cortesanos de la época, a los que presenta en su discurso a través de un orden que parece jerárquico:

¹ Véase A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 82. Para una mayor profundización en el género de las preguntas y respuestas, véase, además del estudio mencionado, J.G. Cummins, *The Pregunta and Respuesta. A Study of the Debate-form in 15th Century-Spanish Poetry*, Manchester, University, 1961; "Methods and Conventions in the Fifteenth-Century Poetic Debate", *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 307-323; "The Survival in the Spanish *cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965, pp. 9-17; J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 138-147; y A. Chas Aguión, *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Biblioteca Baenense, 2001.

¹ Concretamente, cada estrofa de las dos piezas está formada por ocho versos octosílabos, 4-4, como pareja de redondillas independientes que siguen el esquema métrico de rimas abrazadas - abba cddc - (véase T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, p. 129).

¹ Véase R. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-1953, 2 vols., esp. vol. 1, p. 508. Casas Rigall dedica un pequeño apartado a los intercambios de este tipo (véase *Agudeza y retórica*, pp. 143-145). El exordio del poema resulta de gran interés, entre otras cosas, porque menciona al destinatario, Juan de Padilla, y por tanto nos informa de una relación, al menos literaria, entre ambos poetas. La *Pregunta* es singular dentro del corpus poético de Juan de Torres, pues contiene un número elevado de sustantivos concretos y verbos de acción en pasado al servicio de la narración, escasos en el resto de su poética, de carácter esencialmente lírico.

el Rey, que finge no conocerlo; el Condestable, que no le abre la puerta; Juan de Silva, que le recuerda que es ya demasiado tarde; y Juan de Padilla, que se muestra tan enojado ante el Amor que lo hace enmudecer, hasta el punto de callar sus intenciones de "fallar abrigo" o "buen acogimiento". Todos ellos son poetas y todos ellos cantaban también al amor en sus versos, de modo que no es imposible que las claves del juego literario trasciendan los límites de esta composición. En cualquier caso, Juan de Torres, conmovido, decide dar cobijo al Amor y ya, frente al fuego, le cuenta las desdichas que el mismo le causó, ante lo cual el invitado le promete una recompensa.

En la *Respuesta*, Juan de Padilla le recrimina a su interlocutor el haber dado acogida al Amor, enemigo y causante de las penas de los enamorados. En este sentido, en la pieza el yo lírico se ocupa de justificar el comportamiento de los personajes que rechazaron a Amor: el Rey, el Condestable, Juan de Silva y el propio Juan de Padilla, a los que va presentando en el mismo orden en que aparecen en la composición anterior, como si fuese replicando estrofa por estrofa. Cabe destacar la continua cita de refranes, por lo general a final de cada estrofa, que inciden, de manera eufemística, en el ultraje que se merece Amor por las penas causadas, que presentan un claro fin burlesco.¹³ Tras realizar lo que podríamos llamar una suerte de denuesto en contra del Amor, Juan de Padilla concluye el poema adoptando el papel de consejero y recomienda a Juan de Torres que siga el ejemplo de los demás caballeros. En este punto, el poeta se refiere a sí mismo como una víctima del Amor, y evoca el verso suyo "Ya non só quien ser solía".

Los dos poetas reconocen, como vemos, la ficción del mundo del amor cortés y la manipulan para darle una forma que resulte divertida en la corte, con ese

Dutton, en su índice de refranes, reconoce los siguientes: "Quien a lobos mató lobos lo habían de comer" (ID 8150) "Bien tiene el pan partido" (ID 8891), "Corrámoslo como a gallo" (ID 8666) e "Hiciera sorrahar de los perros más de ciento" (ID 8892) (véase Dutton y Krogstad, *El cancionero del siglo XV*, esp. vol. VII). Para ahondar en las características de la modalidad de los decires con refranes, véase I. Tomassetti, "Procesos intertextuales e interdiscursivos en los decires de refranes", *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, edit. por J. Cañas Murillo, F.J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 425-444.

¹³ Como resultado, el poema adquiere una dimensión polifónica en tanto que, construido en un registro que incorpora elementos vulgares, finaliza con la alusión a un estilo más propio de la poesía de corte aristocrático. Esta forma se acerca a aquella de los llamados "decires con citas", estudiados por I. Tomassetti, "Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico". *Actas del VIH Congreso internacional de la AHLM*, edit. por M. Freixas y S. Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria-Aflo Jubilar Lebaniego-AHLM, 2, 2000, pp. 1707-1724.

espíritu que ya encontrábamos en los *jeux-partis*. De hecho, esta ficción se manifiesta explícitamente en el exordio de la *Respuesta*, a través de la alusión a la "fablilla", que tiene el significado de 'habladuría, rumor', pero que, al mismo tiempo, como voz derivada de "fábula", encierra tras de sí un matiz de fantasía, y por tanto contribuye al juego metaliterario al que asistimos.[^] La contienda se construye en base a la alteración de algunos *topoi* cancioneriles que contribuyen al carácter jocoso del intercambio, y que afectan al espacio (la visión de Amor ya no es en un vergel o una selva, sino en las "afueras de la villa", un ámbito urbano y vinculado a la marginación) y a la construcción de los personajes: la personificación del Amor resulta atípica, pues se trata más bien una humanización, en tanto que abandona su esencia divina para presentarse como una víctima de los enamorados, errante, débil y solitaria, que roza la mendicidad;" esta imagen es muy distinta a la habitual en el ámbito cortesano, más vinculada a aquel dios Amor que es un rey caballero, casado, jefe de un poderoso ejército, que vive en un palacio alegórico, tal como lo definía Andreas Capellanus en *De arte honeste amandi*[^] Asimismo, los caballeros, que suelen estar supeditados al poder de Amor, lo abandonan a su suerte y se alejan, por

Para el sentido de la voz "fablilla", véase J.J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Credos, 1980-1991, 6 vols, s. v. hablar. La alusión a la lectura en los versos "Iohan, sennor, yo la fablilla / ley que te aconteció" podría confirmarnos que la réplica fuera creada ya no de manera espontánea, sino a partir de una copia manuscrita de la pregunta, idea que ya contempló Cummins en relación a otros diálogos de características similares (véase "Methods and Conventions", p. 312).

" Recordemos que la pobreza, en la Edad Media, era síntoma de vergüenza e infortunio, y aliada del infierno (P. Le Centil, *La Poésie lyrique*, vol. 1, p. 510).

Véase J. Joset, "Un ome grande, fermoso, mesurado, ami vino", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, 1986, pp. 155-164, esp. pp. 161-162. La vivificación del amor es una técnica ya presente en los poetas occitanos, que identificaban este ente con una divinidad femenina; más adelante, sin embargo, la imagen del personaje será más afín a la del dios de amor presente en los textos ovidianos (Le Centil, *La Poésie lyrique*, vol. 1, pp. 166-167). En la lírica de cancionero se retoman aquellas quejas del poeta al amor tan frecuentes en los *trouvères* fi[^]anceses; y es que, sobre todo a partir del *Roman de la Rose*, la personificación de elementos abstractos pasa a ser un recurso frecuentísimo en la literatura (para estas manifestaciones líricas, véase R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution a l'étude de la rhétorique médiévale*, Cenève, Slatkine Reprints, 1979). En todo caso, ya se conservan ejemplos tempranos del personaje Amor con unas características diferentes en nuestra poesía medieval, como el del Arcipreste de Hita: recordemos el capítulo "De cómo el amor vino al arcipreste, et de la pelea que con él ovo el dicho arcipreste" (véase A. Blecua, ed., J. Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 53).

tanto, del ideal de comportamiento de todo mártir de amor y aún del galán que suele aparecer en los manuales de gentileza de la época; y es que, a pesar de las adversidades del amor, todo enamorado debe aceptar con resignación las desgracias que con él vienen."

Este artificio literario, que hunde sus raíces en la alegoría, sirve como medio para retratar a los distintos caballeros citados, pues la manera en que reaccionan ante el Amor y la justificación que alega Juan de Padilla nos retrotrae a distintos perfiles que, aunque caricaturizados, posiblemente suponían un guiño a actitudes que podían tener estos hombres en la vida real o a su rol en el ámbito de la corte amorosa: las imágenes de los cortesanos estarían vinculadas, seguramente, a situaciones conocidas por el auditorio y por los participantes.¹ En este sentido, parece un juego destinado a ser recitado en la corte de Juan II, en que se encontrarían, probablemente, todos los hombres mencionados: pensemos que tanto Juan de Silva como Juan de Padilla estuvieron, probablemente, al servicio de la corte castellana;² en cuanto a Juan de Torres, no hay una identificación definitiva, habida cuenta de que fueron muchos los hombres así llamados y que apenas encontramos datos referidos a la realidad histórica en su obra (con todo.

¹ Para ahondar en el tema de los manuales de gentileza, véase A. Chas Aguión, "De ceremoniales, galanteo y técnica poética: los manuales de gentileza en la poesía de cancionero". *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garda*, edit, por Carlos Heusch, Paris, Le Manuscrit, 2009, pp. 139-163.

² De hecho, su actitud ante el Amor les ha servido a algunos estudiosos para remitir a una realidad social. Así por ejemplo, Salvador Miguel indica que la *Respuesta* alude a la estabilidad amorosa del Rey en su segundo matrimonio con Isabel de Portugal, lo que le sirve para fechar el intercambio entre 1447 y 1453 (N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977, p. 178); asimismo, según Round, la *Pregunta* es un testimonio más de la reputación puritana que el Condestable tenía en la época: "according to the poet Juan de Torres, Love found no welcome at Don Alvaro's house" (N. Round, *The Greatest Man Uncrowned: A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna*, London, Tamesis Books Limited, 1986, p. 41).

³ Juan de Padilla fue Camarero de Armas del Príncipe don Enrique en 1440 y Adelantado de Castilla en 1456; en cuanto a Juan de Silva, ocupó el cargo notario mayor de Toledo, fue Conde de Cifuentes y figura, además, como Embajador en el Concilio de Basilea en 1434. Los datos biográficos se han extraído de F. Vendrell de Millás, ed., *El cancionero de Palacio (manuscrito n° 594)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, pp. 51-54; y Dutton y Krogstad, *El cancionero del siglo XV*, esp. vol. 7, pp. 350 y 412; Asimismo, para profundizar en las coordenadas vitales de Juan de Padilla también he recurrido a Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, 1977, p. 178.

este diálogo es un claro indicio de la vinculación entre el poeta y el resto de los vates).[®]

Los caballeros que formaban parte de la corte de Juan II no solo dedicaban su tiempo a las armas, sino que eran dados a participar en las fiestas cortesanas. Y ciertamente, aunque no son muchas las composiciones que se conservan, los cinco hombres aparecen registrados en los índices de Dutton con un corpus poético atribuido.² Llama la atención que la mayor parte de sus textos se hayan transmitido a través de la misma fuente, el *Cancionero de Palacio* (SA7), algo que no nos puede extrañar ya que el florilegio acoge poemas tanto de la corte castellana de Juan II como de la de los Infantes de Aragón.[^] El poeta con un mayor volumen de textos es Juan de Torres, que cuenta con una especial representación en el manuscrito mencionado: allí se encuentran 34 piezas suyas, del total de 38 que forman su obra lírica.^{2'} Del otro autor del intercambio, Juan de Padilla, apenas conservamos ocho textos que se incluyen en cinco fuentes cancioneriles, una parte importante de ellos (seis) transmitidos en *Palacio*.[^] Por lo que concierne a los demás caballeros, sabemos que el Rey tiene un total de cinco composiciones, cuatro de ellas recogidas en la colectánea salmantina; don Álvaro de Luna, del que conservamos quince textos, también está representado en SA7 por catorce; finalmente, Juan de Silva

" En todo caso, Juan de Torres parece que comparte la condición noble del resto de caballeros: en un poema suyo, "Si a mi grave cuidado" (ID 2445), el vate describe su propio blasón, que coincide con el que porta el linaje de los Torres, de origen castellano (véase V. de Cadenas y Vicent, *Fundamentos de Heráldica (ciencia del blasón)*, Madrid, Hidalguía, 1965, p. 46). Se han acercado al poeta como personaje histórico Vendrell de Millás, ed.. *El cancionero de Palacio*, p. 24; C.V. Aubmn, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVsiècle)*, Bordeaux, Féret et ñls, 1951, p. LXXXIX; y Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, pp. 231-236. Por mi parte, he abordado más detenidamente este tema en L. Mosquera Novoa, "Juan de Torres: Proyecto de edición y estudio de su poesía". *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edit. por A. Martínez Pérez y A.L. Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 699-709.

" Véase Dutton, *El cancionero del siglo XV*, esp. vol. 7.

2» Véase V. Beltran, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor, 2002, p. 23.

Además de estar incluida en el *Cancionero de Palacio* (SA7) y en los florilegios ya citados de la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12), su obra se recoge en el *Cancionero de San Román* (MH1), el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2), el *Cancionero de Módena* (ME1) y una miscelánea de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA10a). Véase Mosquera Novoa, "Juan de Torres: Proyecto de edición", p. 700.

^{^^} Los manuscritos que transmiten obra suya, además de *Palacio*, son el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12) y el *Cancionero de Roma* (RC1).

solamente cuenta con cuatro poemas, únicos, precisamente, en el *Cancionero de Palacio*. El tema predilecto de todos estos poetas es el amoroso: en sus versos, hallamos algunas lamentaciones por la no correspondencia de la dama o incluso algunas quejas a Amor (una actitud cercana a la que mantienen en nuestro diálogo). Pero lo que me interesa destacar es que algunas composiciones suyas nos remiten a relaciones literarias entre unos y otros, lo que refuerza la idea de que conformasen un círculo literario y de que participasen, conjuntamente, en estos entretenimientos palaciegos. Nuestro intercambio sería una muestra más de esos juegos y, por qué no, podría llegar a valerse de ellos.

La vinculación entre don Alvaro de Luna y Juan de Torres es evidente: por una parte, realizan un intercambio poético, formado por dos esparsas, "Diz que más sabc'n su casa" (ID 2584) y "La verdat está muy rasa" (ID 2584 R 2583); por otra, las secciones de poemas suyos agrupados que se recogen en el *Cancionero de Palacio* se encuentran en vecindad inmediata, algo que, a mi entender, no ha de ser arbitrario.^ Asimismo, se conservan ejemplos de relación literaria entre Juan de Torres y Juan de Padilla, no solo a través del intercambio objeto de comentario: en una de las composiciones del primero, "Cuytado cuando cuydo" (ID 2717), el vate cita un verso de Padilla, "Pues que siempre padescí" (ID 2565), de manera que, además de interactuar con este vate, conocía su obra y el papel de enamorado desdichado que asume, precisamente, en el intercambio.^

También don Alvaro de Luna y el rey don Juan II compusieron poesía en colaboración, y así conservamos el diálogo "Coluna de gentileza" (ID 2440) y "Cierto es que la firmeza" (ID 2441 R 2440), que nos llegó a través de *Palacio*. De hecho, en este pequeño intercambio el núcleo temático es, precisamente, la aversión del Rey hacia Amor; así, el privado le pregunta:

Sepa yo qu'es del Amor
que con toda su grandeza
vos seguía con destreza
(vv. 7-9)

Y es que los dos grandes bloques de poesía de Juan de Torres aparecen, precisamente, detrás de obras del Condestable; uno de sus textos, incluso, se intercala dentro de una de las secciones del mismo. Véase Mosquera Novoa "Juan de Torres", p. 705.

La composición de Juan de Torres, un decir formado por tres coplas, recrea el primer verso del poema de Padilla en su estrofa de cierre: "Quando bien dirán por mí, / sin sentido e corazón, / aquesta antiga canción / qu'el comiendo dize así: / *pues que siempre padescí* / que, si toda la leedes, / senyora, vós sentiredes / parte de lo que sentí" (A. M" Álvarez Pellitero, ed.. *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 382-383).

El Rey responde:

Este, malo por pereza
 si me dio algún favor
 no fue permanēdor
 por lo qual perdió su alteza
 (vv. 5-9)."

La pérdida de la *alteza* a la que alude el monarca nos traslada directamente a la imagen del Amor destronado, errante, de nuestro intercambio.

Con todo, no es este el único episodio en que encontramos al personaje Amor en relación a Juan II: en *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (que, recordemos, frecuentaba la corte de Juan II) se intercala un poema en el que el Corazón le recomienda al yo lírico, que acaba de enfrentarse con Amor, que haga paces con el mismo; para ello, menciona a dos personajes de nuestro intercambio, que en ese poema funcionan como autoridades: al Rey, del que reproduce el verso "Bien amar, aunque es follia / quiere arte y discreción" (ID 4289); y al "gentil Juan de Padilla", al que le asigna el conocido octosílabo "No so ya quien ser solía" (ID 2495). Juan Rodríguez del Padrón nos remite, así, a la actitud de estos caballeros ante el Amor a partir de fragmentos de sus obras.⁴ Según Parrilla, ambos materializan dos actitudes opuestas: el primero, la de aquel que se reconcilia con el Amor; el segundo, la de aquel que lo rechaza.⁵ Y precisamente, la cita del célebre verso de Juan de Padilla también aparece, como adelanté, en nuestra *Respuesta*-, aunque Dutton no consigna nuestro intercambio como citador del mismo, el parecido es innegable, de manera que para el auditorio y para los autores implicados en el debate (los interlocutores y los mencionados en el texto) tenía que ser un claro eco de aquellas composiciones que lo contienen:

Mas mi mal fue tan estranno
 que todo el mundo desia

⁴ Lectura extraída de la edición de Álvarez Pellitero, ed.. *Cancionero de Palacio*, p. 40.

⁵ Me baso en la edición de A. Prieto, ed., J. Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1986, p. 71. Los dos versos nos remiten a composiciones que no se han conservado. A propósito del de Juan de Padilla, véase en este mismo volumen P. Martínez García, "«No so ya quien ser solía»: ecos de una antigua contienda amorosa entre Padilla y Samés".

⁶ Véase C. Parrilla, "Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*". *Revista de literatura medieval*, 22, 2010, pp. 218-240, esp pp. 226-229.

que non era el que solía,
 nin podía ser tal enganno
 (vv. 61-72. El subrayado es mío).

La inclusión de este verso no sólo nos retrotrae al texto de Rodríguez del Padrón, sino también a un diálogo entre el propio Juan de Padilla y Samés, "Los que seguides la vía" (ID 0577 Y 2496 R 0577), que, como ya indicó Martínez García, ofrece el testimonio más temprano del verso consignado.⁶ Este intercambio evoca ese enfrentamiento entre el poeta que abraza al amor y aquel que lo rechaza, que no es sino el mismo que se materializa en los versos del diálogo poético que aquí me ocupa: y es que Juan de Torres asume el rol del enamorado que, aun a pesar de los síntomas del amor *hereos* que sufre, acoge a ese Amor desvalido;⁷ Juan de Padilla, por el contrario, se aleja del ideal del amante cortés y adopta la postura de un enamorado desilusionado que odia y rechaza abiertamente a Amor.⁸ Este esquema resultaría conocido para el auditorio, que recordaría el diálogo entre Padilla y Samés (la cita del verso es un claro nexo de unión) y aún los otros textos que he mencionado, de manera que la constmcción de la *Pregunta* de Juan de Torres sería un eslabón más en la cadena de estos juegos cortesanos.

Como vemos, la revisión de estas conexiones literarias y redes intertextuales nos proporciona información sobre elementos de los que pudo nutrirse la contienda entre Juan de Torres y Juan de Padilla. La presencia de algunas claves que coinciden con otros juegos poéticos, como el rol de Padilla como amador desgraciado que encontramos en el intercambio con Samés, o el rechazo del Rey ante Amor que también se halla en un diálogo suyo con Alvaro de Luna, no podían ser ajenos en la corte: estos cortesanos se conocían, interactuaban y, además, hacían alusiones explícitas a otras composiciones o incluso a los papeles que podía tener cada uno en relación al amor. Cabe pensar que, aunque solo tenemos constancia de estos ejemplos, es muy posible que los caballeros pudieran coincidir y colaborar en otras ocasiones que no tenemos consignadas; me pregunto, incluso, si nuestro intercambio constituiría una especie de broma sobre una situación conocida por todos, en relación a sus distintos papeles de amadores dentro de sus festejos literarios, a manera de parodia colectiva. El debate no solo se configura, por tanto.

Véase Martínez García, "«No so ya quien ser solía»".

El retrato del poeta se recoge en los versos "Et yo, cuitado / triste, flacco et amarillo" de la primera composición (vv. 11-12): el color amarillo, recordemos, es símbolo de la enfermedad de amor (Casas Rigall, *Agudeza y retórica*, 1995, p. 111).

Burrus estudia más detenidamente el efecto lúdico que supone la elección de uno u otro rol por parte de los poetas cancioneriles (véase "Role Playing in the Amatory Poetry", p. 125).

como un espejo de la red de relaciones literarias existentes en el círculo de Juan II de Castilla y del Condestable don Alvaro de Luna, sino que, además, supone un valioso ejemplo de entretenimiento cortesano: un juego en el que la literatura encierra más literatura.

APÉNDICE: TEXTOS

Pregunta de IOHANNE DE TORRES a lohanne de Padilla

- | | |
|--|---|
| <p>¿Non sabes, lohann de Padilla,
sennor, qué me aconteció?
Antayer uenía yo
por de fuera de la villa,
5 en un trotón cauallero,
vn escudero comigo,
el qual puede ser testigo
d'esto que deziruos quiero:</p> <p>Vi asentado en un luzillo
10 al Amor, cuy mandado
fezistes; et yo, cuytado,
triste, flacco et amarillo.
Mas, ¡asy uea placer
de quien seruir me mandó!,
15 que, fasta que me fabló,
non lo pude conoscer.</p> <p>Mas, desque lo conocí,
e tan triste lo ui estar,
oue terrible pesar,
20 ¡assy Dios sea por mí!
Pregunté lo que fazía;
díxome que allí se estaua,
que en la villa on fallaua
quién acogerlo quera.</p> <p>Yo fuy marauillado
25 de aquello que me dizía;
preguntóle sy auía
al grand palacio llegado.
Respondióme: "Allá só ydo
30 donde el Rey me pudo uer,
mas quiso dar a entender
que non me auía conoscido".</p> <p>Dixo: "A casa del Condeestable
35 só ydo muchas uegadas;
fallé las puertas cerradas.
Solamente quien me fable</p> | <p>nin me responda non fallo:
ved sy es grand amargura.
Ueiendo mi mala uentura,
40 baxo mis oyos et callo".</p> <p>También -diz- a la posada
de lohon de Sylua que fuera,
e que, en breue, le dixera
tal raxón non muy limada:
45 "Sennor, bien sabéys quién soy:
¿puedo en uos fallar abrigo?"
Dixo: ¡Andat, andat, amigo,
tempo fue que se pasó".</p> <p>Tanbién cuenta que llegara
50 donde uos posáys, sennor,
pero, sy fue con dolor,
trasdoblado lo tomara,
viendo en uos tal mudamiento
que non uos osó falar,
55 non pensando de fallar
en uos buen acogimiento.</p> <p>Desque le vi tan aterido
e llorar tan brauamente,
trabajé que de presente
60 pudiese ser acorrido:
leuélo comigo luego,
pensé de le co/wplazer,
faziéndole luego ser
asentado tras el fuego.</p> <p>Alli le fize saber
65 cuánto trabaxo soíri'
después que lo conocí,
sin iamás yerro fazer.
Respondió: "Todo tu danno
70 yo mucho trabaiaría
por tomarlo en alegría,
saliendo de cabo d'anno".</p> |
|--|---|

Respuesta

- lohan, sennor, yo la fablilla
ley que te aconteció,
de lo qual a mí tomó
muy grand rysa a marauilla;
5 mas, por muy mucho dinero,
non quisiera, yo te digo
que se fuera el enemigo
sin prouar el respotero.
- De cómo estaría sensillo
10 syento yo grand gasaiado,
quanto más sy en el costado
le feria garsagawnillo.
Aquí se puede poner
vn exiemplo que oy yo:
15 "que quien a lobos mató
lobos lo auían de comer".
- Marauíllome de ty,
pues sabias su mal usar
e cuánto mal fue tractar
20 a otros et a ti et a mí,
quál corazón te sofria
de escuchar lo que fablaua
al traydor que a la Caua
echó a quien lo seruía.
- Dizes que por muy burlado
25 del sennor Rey se tennía,
por auerle por tal uía
visto et dissimulado;
non dubdo, antes comido,
30 de lo él asy fazer,
que, segund mi entender,
bien tien el pan partido.
- Pves el Conde favorable
non le fue, te digo, a osadas,
35 que, de quantas sofrenadas
rescibió, soy agradable;
- corrámoslo como a gallo,
él que non ouo mesura
de poner tanta tristura
40 como ay por su conrallo.
- Dizes que non falló nada
en mi primo, aunque lo viera;
ya del todo va de fuera
pues allí non ouo enfrada;
45 mas sy él lo conoció,
lo qual yo non contradigo,
calla callando me obligo
que alguna vez lo burló.
- Mas sy yo lo barmntara
50 quando a mí uino el fraydor,
yo r fiziera tal honor
que a cuestras lo leuara;
aunque ayunara el auiento,
yo te digo, syn dubdar,
55 quel' fiziera sorrabar
de los perros más de ciento.
- Mvy grand yerro conocido
es fazer bien al que miente,
que estos tales, ciertamente,
60 con mal fazen buen partido.
Por ende, sennor, te ruego
que lo dexes padescer,
que, con mal condescender,
a bien lo faremos luego.
- Non cures de lo creer,
65 que yo, porque lo crey,
quanto bien auía em mí
perdí et todo plazer;
mas mi mal fue tan esfranno
70 que todo el mundo dezía
que non era el que solía
nin podía ser tal enganno.