

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

***"Non só ya quien ser solía
ecos de una antigua contienda poética amorosa
entre Padilla y Sarnés****

PAULA MARTÍNEZ GARCÍA

Universidade da Coruña

"Non só ya quien ser solía" es uno de los versos de Juan de Padilla que más fama debió de otorgar al poeta, no solo entre sus contemporáneos, sino también entre quienes con posterioridad frecuentaron la literatura.¹ Dutton lo incluye en el índice global del *CsXV bajo* el número ID 2495, de lo cual podría deducirse que estamos ante una composición más amplia, pero, en realidad, se trata de un solo octosílabo que, no obstante, fue muy conocido y empleado en numerosas ocasiones: posiblemente formaría parte de un poema más extenso hoy perdido. El primer testimonio de ID 2495 se localiza en el intercambio poético al que dedicaré mayor atención en este trabajo, "Los que siguides la vía" (ID 2496), que aparece recogido en los folios 49"-50' del *Cancionero de Palacio* (SA7) y en donde Padilla y Samés alternan sus voces manteniendo opiniones enfrentadas en tomo al tema amoroso; tal oposición de pareceres recupera una tradición ya existente en la poesía provenzal, y su vehiculación a través de moldes poéticos en los que las estro-

* Este trabajo, que he podido llevar a cabo gracias al disfrute de una beca predoctoral concedida por la Xunta de Galicia (Plan I2C), se inscribe en el marco de los Proyectos de Investigación FFI2010-17427 "El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, e INCITE 09PXIB104249PR "Autores e textos galegos na poesía castelá medieval", financiado por la *Consellería de Innovación e Industria* de Xunta de Galicia. Doy cuenta aquí de algunas de las ideas esbozadas en "*Alegradvos amadores*": *vida y obra de un poeta singular del siglo XV llamado Sarnés*" (trabajo de investigación galardonado en la categoría "Novos investigadores" en los Premios Provincials á Investigación de la Deputación de Pontevedra, 2011) y en *Sarnés: un poeta singular del siglo XV. Edición y estudio de su poesía* (tesis de licenciatura inédita, Universidade da Coruña, 2012), y que más ampliamente estoy desarrollando en mi tesis doctoral *Poetas del Cancionero de Palacio (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla. Edición y estudio de su poesía*. Agradezco a la doctora Tato García todas sus sugerencias y aportaciones.

¹ Me valgo, en adelante, de las convenciones de Dutton, sea para referirme a los textos, sea para aludir a las fuentes que los contienen; véase B. Dutton, *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols., 1990-1991 (= *CsXV*).

fas de ambos autores se suceden es algo de lo que, en la Península Ibérica, ya hay muestras a partir del siglo XIII en la lírica gallego-portuguesa, deudora de aquella y que influirá en la castellana del cuatrocientos.[^]

Además de la colectánea que recoge el debate Padilla-Samés, el *Cancionero de Palacio*, para estudiar este texto hemos de tener en cuenta otros dos manuscritos: el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y el *Cancionero de Roma* (RC1), pues en ellos se copia, por separado, la parte de la pieza correspondiente a Padilla.[^] No podemos perder de vista que las tres colectáneas (SA7, MN54 y RC1) se vinculan a un entorno cortesano concreto: el *Cancionero de Palacio* nos lleva a la Península Ibérica y a las cortes de Juan II y de los Infantes de Aragón, mientras que *Estúñiga* y *Roma* se compilaron en Italia en el entorno de Alfonso V el Magnánimo; no obstante, y como bien ha señalado Beltrán, los tres (junto con el *Marciano*) coinciden en el tipo de poesía que contienen en cuanto a que dan cabida a "la que se hacía en la corte castellana de Juan II en la época en que fue compuesto el *Cancionero de Palacio*".* Otro punto en común de las tres compilaciones concierne a su datación: los tres florilegios se inscriben en las décadas centrales del siglo XV, entre 1441 y 1465, siendo el *Cancionero de Palacio* el más antiguo y el de *Roma* el más reciente.¹

[^] Véase J.G. Cummins, "The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provenzal and Old French Poetics Debates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965, pp. 9-19 (específicamente, 9 y 13). La disputa sobre el amor es un tema recurrente en la poesía cancioneril y no solamente restringe el ámbito de discusión a la conveniencia o no de amar, sino que se amplía en tomo a la elección de damas en función de sus más destacadas cualidades; es decir, la casuística amorosa que dio lugar a distintos tipos de composiciones, abarcó cuestiones muy diferentes procedentes del convencionalismo cortés (véase A. Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos, 2000, específicamente pp. 90-125).

¹ El fenómeno se repite en alguna otra ocasión, como en una contienda habida entre Agraz y Marmolejo (véase, en este mismo volumen, J. Tosar López, "La contienda entre Juan Agraz y Juan Marmolejo en SA10b"). En nuestro caso, Dutton atribuye a esta copia independiente de las estrofas de Padilla un ID diferente, 0577 (*CsXV*)-, de modo distinto procede en las piezas de Agraz y Marmolejo.

" Véase V. Beltrán, "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos", *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. M. Moreno y D.S. Severin, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary (University of London), 2005, pp. 9-58 (cit. pp. 32-33).

¹ Es el estudio de V. Beltrán acerca del *Testamento de amor* de Alfonso Enriquez el que justifica esta fecha para el *Cancionero de Palacio* ("El *Testamento* de Alfonso Enriquez", *Convergencias medievales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysserus*, ed. N., Henrard y Otros, Bruselas, De Boeck Université, 2001 pp. 63-76; allí pue-

Por lo que se refiere a los autores, Juan de Padilla fije, según indicó Salvador Miguel, un hombre de noble linaje y conocidas acciones guerreras al servicio de diferentes monarcas castellanos (Juan II y Enrique IV);⁸ además, tuvo relación con importantes personajes como don Alvaro de Luna, a quien acompañaba ya en 1428. Asimismo, su lealtad a la corona le sirvió para obtener diferentes títulos: Juan II le nombró Camarero de las armas del príncipe don Enrique en 1440, y fue Adelantado Mayor de Castilla entre 1456 y 1458, ya durante el reinado de Enrique IV.⁹ Con respecto a su figura como versificador, parece que acostumbraba a participar en diferentes intercambios poéticos, puesto que, además de esta pieza cuyo colocutor es Sames, existe una pregunta-respuesta que implica también a estos dos poetas (ID 0584, "Mi buen amigo Samés", e ID 0585, "En el tiempo cono9erés") y una contienda literaria cuyo interlocutor es Juan de Torres y que, según los testimonios, comprende dos o tres textos (ID 0142, 0143 y 0144).¹⁰ Por lo que concierne a Samés, aparece identificado en los cancioneros únicamente a través de su apellido, si bien, como he propuesto en otro lugar, es posible identificarlo con un Juan López Samés miembro de una ilustre familia de juristas y descendiente directo del baile Domingo López Samés, juez que trabajó directamente a las órdenes del rey Pedro IV de Aragón; asimismo, habría gozado, al igual que Padilla, de cierta relevancia en la corte, pues entre 1439 y 1440 se le localiza en Italia vinculado a la corte de Alfonso V el Magnánimo, a quien presumiblemente ha-

de encontrarse otra bibliografía). La datación de los otros dos florilegios oscila entre fechas cercanas: si bien Salvador Miguel y Dutton sitúan *Estúñiga* en el lapso 1460-1463, Whetnall pospone su confección hasta 1465; algo similar ocurre con *Roma*, cancionero para el cual Dutton aporta la fecha de 1465 y Whetnall la de 1470. Véase N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: El "Cancionero de Estúñiga"*, Madrid, Alhambra, 1977, específicamente p. 32; Dutton, *CsXV*, específicamente II, p. 298 y IV, p. 1; J. Whetnall, "Cancioneros", *Castilian Writers, 1400-1500, Dictionary of Literary Biographt*, ed. F.A. Domínguez y G.D. Greenia, vol. 286, Detroit, The Gale Group, 2003, pp. 288-322, específicamente p. 289.

⁸ Véase N. Salvador Miguel, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987, en concreto pp. 167-176.

⁹ De hecho, el análisis de una pregunta-respuesta entre Padilla y Juan de Torres (ID 0142-0143) revela su relación con otros personajes relevantes del siglo XV, entre los que se incluyen, por ejemplo, don Alvaro de Luna o el rey don Juan II (véase, en este mismo volumen, L. Mosquera Novoa, "El amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla").

¹⁰ Fue también Camarero mayor de Juan II, según detalló J. Salazar y Acha, *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, CEPC, 2000, específicamente pp. 487-488.

¹¹ A ello me he referido en la nota 7.

bría acompañado durante sus campañas." En ambos casos se trata, pues, de personalidades conocedoras de los usos y costumbres del estamento nobiliario, tanto en lo que atañe a las destrezas militares como a las literarias; y es que no hemos de olvidar que los divertimentos cortesanos incluían justas poéticas en las que los escritores pondrían a prueba a sus adversarios."

En la composición, Padilla y Sames alternan sus estrofas configurando un singular intercambio que se aleja del cauce dialógico predominante en la poesía cancioneril del siglo XV: la pregunta - respuesta; si bien, según ha señalado Chas Aguión, en el códice salmantino son varios los diálogos que adoptan otros moldes.¹⁶ En nuestro texto, cada uno de los poetas mantiene un punto de vista sobre el amor contrario al adoptado por su adversario: mientras Padilla apela a la precaución y a los recuerdos más negativos de su experiencia amorosa, Sames apunta hacia el amor gozoso, incidiendo en la guía que le proporciona su amada,¹⁷ se

Recupero aquí algunos datos de los que doy cuenta en los trabajos mencionados en la nota 1.

¹⁶ De ello da cuenta, por ejemplo, la existencia de manuales de gentileza en los que se codificaron las normas de comportamiento y habilidades, incluido el quehacer poético, que el galán debía tener para ser aceptado socialmente (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. Homenaje à Michel Garda*, París, Le Manuscrit, 2009, pp. 138-163).

Así, existen otros ejemplos en los que las voces de dos poetas (o de dos personajes) se suceden en el cuerpo de la misma composición. Es el caso, por ejemplo, de: MN19-50, en donde Gómez Manrique y Juan de Mazuela alternan versos a lo largo de seis estrofas; SA7-104, pieza en que Juan de Dueñas parece intercambiar estrofas con un "ella"; o SA7-269, composición de Pedro de Santa Fe que hace hablar al "Rey" y a la "Reyna" al modo de lo que Le Gentil calificó de *debate ficticio* (véase C. Tato García, "¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?", *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, V. Beltran, coord., 2006, pp. 787-812, concretamente pp. 790-791, y F. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Philon, 2 vols., 1949-53; especialmente I, p. 497). Recientemente, ha estudiado otros diálogos interestróficos Chas Aguión ("Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Roman- ce Quarterly*, 59:4, 2012, pp. 195-210).

¹⁷ La peculiar óptica adoptada por Sames, que hace hincapié en la consecución del amor, es una temática recurrente en su obra, pero no habitual en el corpus cancioneril. Sin embargo, existen algunos otros poetas que han manifestado la consecución del galardón, si bien lo han hecho de forma mucho más esporádica (de ello he tratado en la comunicación "El galardón al servicio amoroso, un motivo poco frecuentado en la poesía cancioneril del siglo XV", leída en el *III Congreso Internacional de la Asociación "Convivio" para el Estudio de los Cancioneros y de la Poesía de Cancionero*, celebrado en Lisboa los días 3-5 de diciembre de 2012).

siguen, así, las convenciones propias de la *tensó*, categoría que, como he indicado, no abunda en nuestros cancioneros." Formalmente, nuestro intercambio está integrado por ocho estrofas, cuatro pertenecientes a cada autor, que se articulan al modo de dos canciones entrelazadas, cada una correspondiente a uno de los interlocutores y constituida por una cabeza y tres vueltas con *retronx* de dos versos; resulta extraordinario, pues, si bien la canción es en SA7 el género mejor representado, no se registra en el cancionero ningún otro poema de estructura similar. Las dos primeras estrofas, formadas por seis octosílabos, constituyen la doble cabeza de la canción e incluyen ya los versos que, como *retronx*, cerrarán las siguientes coplas, integradas por diez octosílabos." Padilla abre la composición, de manera que Samés se ajusta a sus consonantes;¹⁸ destaca además, como veremos, la inclusión de citas, por parte de ambos, de lo que parecen haber sido canciones hoy no conservadas, lo cual constituye una importante muestra de la relevancia de la intertextualidad en el corpus cancioneril."

Ahora bien, en la *tensó* la discusión se desarrolla libremente, sin que se establezca entre los contendientes una determinación temática previa;¹⁹ sin embargo, es posible que, en vista de la atípica posición de Samés al respecto. Padilla se sin-

Ya Cummins lo había señalado ("The survival", p. 12); Chas Aguión recupera Uimbién esta pieza porque "en este códice se muestra como ejemplo, diríamos perfecto, de *tensón*" ("Los diálogos interestróficos", específicamente p. 212).

" Pese a su singularidad, la canción es regular, pues las vueltas son simétricas a las correspondientes cabezas (tanto en lo que toca a la extensión como a los consonantes) y tan solo cabe subrayar que las mudanzas cuentan con menos versos que la cabeza (véase V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, p. 49).

" Para la cabeza, el esquema métrico adoptado es *ahabaa*. Siendo diferentes las cabezas (solo comparten las rimas), también lo es el *retronx* correspondiente a cada autor; en cualquier caso, importa subrayar que en SA7 resultan excepcionales las cabezas integradas por más de cinco versos (agradezco el dalo a la doctora Tato García, que lleva a cabo el estudio métrico de dicho cancionero).

" El *Cancionero de Palacio* es, además, uno de los florilegios que más composiciones con citas recoge; véase I. Tomassetti, "Sobre la tradición Ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico", *Actas del VII Congreso Internacional de la AHLM*, ed. Margarita Freixas y Silvia Iriso, II, Santander, Gobierno de Cantabria-Año jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1707-1724. Interesa, asimismo, subrayar el hecho de que a través de las citas podamos recuperar la huella de no pocas composiciones hoy desaparecidas.

Como indicó Cummins, son dos las opciones fundamentales para el debate: la *tensó* y el *joc-partit*. "The principal difference is that in the *tensó* the discussion develops freely, whereas in the *joc-partit* the poet beginning the debate gives his opponent a choice be-

tiese excusado de formular la elección de uno de los dos temas a sabiendas de cuál era la opción de su contrincante, pues, en la *temó*, la preferencias personales de los poetas determinan, a menudo, la elección del tema." La visión y actitud sobre el amor característica de uno y otro, preexistente seguramente a la *tensó*, determinaría, por tanto, el punto de vista que cada uno de ellos asumía en el conflicto.

Con sus versos Padilla advierte a Samés y lo insta a pensar en los fracasos de los asuntos amorosos, pues ha de actuar de manera cauta y desconfiar de las intenciones de la dama. Comienza por recomendarle que recuerde su *triste canción*, consejo que este manifiesta no poder seguir mientras su señora le guíe y sus asuntos continúen progresando. Ante esta negativa, Padilla recurre a la sabiduría popular y se vale de un refrán, aunque tampoco ahora consigue que Samés, quien recrimina a Padilla apoyarse únicamente en sus fracasos amorosos, cambie de parecer. En la quinta estrofa, Padilla esgrime un nuevo argumento, esta vez contra la dulzura de la dama, de la que se debe desconfiar, ya que enseguida se transforma en amargura: a él le dieron esperanzas para luego quitárselas. No obstante, tampoco de este modo persuade a Samés, quien piensa que, si amor lo ha castigado, no lo haría en vano. Finalmente, Padilla toma sus advertencias en consejo y le recomienda no empezar asuntos de los que pueda salir mal parado, aspecto que Sarnés ya parecía tener en cuenta. Insistentemente, Padilla cierra todas y cada una de sus estrofas con el verso de su *triste canción*, "Non só ya quien ser solía", mientras Samés hace lo mismo sirviéndose del dístico "Pues mi senyora me guía / servir la he todavía"; ambos vates refuerzan, así, las ideas que expresan, recurriendo a versos suyos que resumen acertadamente la óptica adoptada por cada uno de ellos en la composición.

El hecho de que concluyan sus intervenciones con lo que semejan citas de versos propios pudo propiciar, en último término, la circulación de las estrofas correspondientes a uno y otro autor de forma independiente, como parece indicar la inclusión de tres de las cuatro estrofas de Padilla en los cancioneros italianos de *Estúñiga y Roma*, erróneamente atribuidas a *Mendoça*^o posiblemente ocurriese

tween two conflicting hypotheses, and is then obliged to defende the one not selected" ("The survival", p. 9).

" Véase M. de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 vols., 1989, específicamente, I, p. 67. Además, es de interés la consideración de Padilla como amante poco exitoso por Villasandino (véase nota 29), de manera que tanto Sarnés como Padilla se valdrían, en este debate, de los tópicos literarios que les caracterizaban en materia amorosa.

Sobre el problema de la atribución, al que ya no me referiré, véase C. Tato García, "Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio (SA7)*",

lo mismo con las coplas de Samés, de modo que estas habrían gozado también de circulación independiente, aun cuando no tenemos la fortuna de contar con ningún testimonio. En este punto es preciso destacar que los octosílabos que incluyen como autocita se engastarían en textos más amplios hoy perdidos, uno de Padilla, el otro de Samés, presumiblemente dos canciones. Así, me parece fundamental señalar que el de Padilla, "Non só ya quien ser solía", va precedido, en todas las estrofas, del sintagma "en la triste *canción* mía", lo que apoya la idea de la existencia de esa composición previa a la que, sin duda, se hace mención;[^] algo similar hemos de suponer para Samés, pues los dos octosílabos que cierran todas sus estrofas, "Pues mi senyora me guía / servirla he todavía", son denominados en la sexta como *cantar*, de manera que, al igual que sucedía con Padilla, el dístico haría referencia a una conocida pieza anterior hoy no conservada.

Aceptando, pues, que la *tensó* es testimonio indirecto de dos poemas desaparecidos, uno de Padilla, otro de Samés, presumiblemente canciones, es posible extraer del propio debate información para saber algo más de ellos, especialmente en lo que toca al de Samés. En los versos iniciales. Padilla incluye a Samés en el grupo de "Los que siguides la vía / alegre de bien amar"; se refiere con esta fórmula a la particular y conocida manera en que Samés canta a un amor correspondido en otros textos suyos que, suponemos, le habrían otorgado cierta fama entre sus contemporáneos y que nos permite conectar a este autor con la tradición de los trovadores provenzales, que daban muestra, "con frecuencia, de los distintos avances que han experimentado en el terreno amoroso", pues, en ocasiones, la dama correspondía a las demandas del enamorado.^{^^} Pero, sobre todo, en lo que ahora me interesa incidir es en la acomodación en esos versos de un pasaje religioso procedente del primer *Treno* o *Lamentación* del profeta Jeremías de gran éxito en las páginas de nuestros cancioneros ("O vos omnes qui transitis per viam, / attendite, et videte / si est dolor sicut dolor meus!", *Lam.* 1,12).[^] Además de renta-

Convivio. Cancioneros peninsulares, ed. V. Beltran y J. Paredes, Granada, Universidad, 2003, pp. 215-233, concretamente p. 232.

Y no es este el único caso en que parece recuperarse una pieza de Padilla; en el mismo cancionero, Juan de Torres alude, en SA7-364 "Cuytado, quando cuydo" (ID 2565), a una "antigua canción / qu'el C0mien90 dize anasí: / *pues que siempre padescOp'*, recuperando el verso inicial de una composición de Juan de Padilla, SA7-159 "Pues que siempre padescí" (ID 2565), recogida en ese mismo cancionero.

" Véase C. Alvar, *Poesía de Trovadores, Troiiveresy Minnesinger. (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid, Alianza, 1999 [1981] (cita, p. 44).

Véase F. Crosas, "La *religio amoris* en la literatura medieval". *La hermosa cobertura*, ed. F. Crosas, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 101-128, específicamente pp. 120-121. Y es que la acomodación de textos religiosos fue harto frecuente en los cancioneros hispa-

bilizar el motivo del dolor, en este pasaje se aprovecha el del camino, aludiendo a la *vía*, elemento que será empleado por Samés en otras composiciones para señalar que, siguiendo las indicaciones de su dama, ha conseguido la correspondencia a su amor.[^] Podemos aventurar, por tanto, que la perdida pieza de Samés contendría, además del dístico "Pues mi senyora me guía / servirla he todavía", la voz *vía*, no extraña en su producción, que presumiblemente ocuparía, además, un lugar relevante: el vértice de algún verso, en rima con *guía* y *todavía*.

La pieza (SA7-107 "Los que siguides la vía", ID 2496), según indicaba, debió de tener enorme repercusión, y son varias las razones que apuntan en esa dirección: por un lado, la circulación exenta y mal atribuida de parte de las estrofas de Padilla en dos de los cancioneros italianos, como he adelantado; por otro, la enorme difusión que tuvo el verso "Non só ya quien ser solía". A este respecto, hemos de tener presente que el octosílabo es citado por contemporáneos suyos, como Juan Rodríguez del Padrón, que lo recupera en su *Siervo Ubre de amor*.

El gentil Juan de Padilla,
quando de amor se partía,
dixo con pura mansilla;
no so ya quien ser solía."

nos, como señaló Casas Rigall (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, concretamente las pp. 176-186). Fue también característica de la literatura de la Edad Media la acomodación de refranes, que también emplea Padilla en esta pieza y sobre la que no me detendré ahora; a ella ha dedicado un epígrafe Casas Rigall (*Ibidem*, pp. 186-191).

[^] Y es que esta *vía del bien amar* parece haber sido también explotada por otros autores como, por ejemplo, García de Pedraza, que recurre a ella en una composición, "Partiendo de madrugada" (ID 2406), en la que parodia el *Infierno* de Santillana, quien también recupera en los versos 33-34 el motivo de la *vía* (véase, en este mismo volumen, L. López Drusetta, "Una temprana imitación del *Infierno* de Santillana en un poema de García de Pedraza recogido en el *Cancionero de Palacio*"). Todo ello hace que podamos hablar de una manifestación de la *religio amoris* que siguió modelos diversos a lo largo de la Edad Media (véase Crosas, "La *religio amoris*", p. 104). Otra alusión de Samés a la *vía* puede verse, por ejemplo, en la pieza SA7-333 (ID 2692).

" Sigo la edición de Antonio Prieto (J. Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, A. Prieto, ed., Madrid, Castalia, 1986); la cursiva es mía en todos los casos. Me parece también significativa la calificación de Padilla como *gentil*, pues también Álvarez de Villasandino en "Pues me distes por tutor" (ID 1352), pieza dirigida al rey, declara: "Pues me distes por tutor, / muy alto Rey de Castilla / *algentil* Juan de Padilla, / vuestro leal servidor," (sigo la edición de B. Dutton y J. González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993).

Si tenemos en cuenta que la fecha propuesta para el cancionero que recoge el debate Padilla-Samés (SA7) nos lleva, como muy pronto, a 1441 y conjugamos ese dato con las informaciones que fechan el *Siervo libre de amor* hacia 1440, resulta improbable (y acaso imposible) que Juan Rodríguez del Padrón bebiese del *Cancionero de Palacio* al escribir su pieza. Ello nos lleva a suponer que la contienda poética habría gozado de tanto éxito en los entornos cortesanos que el público recordaría la polémica en verso entre Padilla y Samés; no ha de descartarse que el debate hubiese conocido una ejecución oral,^{^^} y es que este tipo de difusión era, entonces, "un valor públicamente reconocido alrededor de los príncipes, en las reuniones de sociedad y las fiestas de buen tono".^{^^} No obstante, como ha explicado Carmen Parrilla, el sentido de la cita en ambas piezas es bien diferente, pues en el intercambio que nos ocupa el verso carece del sentido conciliatorio que parece tener en el *Siervo*.* La misma investigadora explica su empleo en la pieza de Rodríguez del Padrón como muestra de "un procedimiento alusivo de nociones descifrables", pues "se trataría de establecer una especie de juego con los lectores y con el lector inmediato de la confidencia, que conocría probablemente la construcción dialogada entre Padilla y Samés".[^] Esta idea incide nuevamente en el enorme éxito que el debate literario habría tenido.

Los receptores inmediatos del *Siervo* tendrían claro, por tanto, que Padilla desconfiaba del amor mientras que Samés adoptaba el opuesto punto de vista. Y, quizás, a recordarlo contribuiría la ya mencionada existencia de otras piezas en las que este cantaba a un amor correspondido y aquel a un amor desgraciado; en el caso de Padilla, no ha de olvidarse que, además de haber escrito de piezas que se insertan en la tradición amorosa de la queja (nada excepcional entonces), alguno de sus contemporáneos lo recuerda precisamente por su tristeza como enamorado.[^] Y parece que a ello contribuyó el propio Padilla, quien en otro de sus debates, recupera el verso en un contexto en el que deja claro que el octosílabo era de conocimiento popular:

En la oralización de este debate ya incidió Carmén Parrilla ("Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*". *Revista de Literatura Medieval*, 22, 2010, pp. 217-240).

" V. Beltran, "Los usuarios de los cancioneros", *ínsula*, 675, 2003, pp. 19-20 (cita p. 20). Véase C. Parrilla, "Cantar y contar", p. 228.

Ibidem, p. 229.

" Alfonso Álvarez de Villasandino que, como señalé en la nota 25, indicaba en una de sus piezas que había tenido a Padilla como tutor, en otra de sus composiciones lo presenta como un amante triste al referir: "E otrosí si el de León / fuesse ledo enamorado, / folgarié mi corazón / teniendo tal abogado" (PN 1 -209, ID 1309; vv. 40-43). En su edición del *Cancionero de Baena*, que sigo, Dutton y González Cuenca identifican al "de León" con Juan de Padilla, no solo en esta pieza, sino también en PNI-195, ID 1421 (*Cancionero*).

mas mi mal fue tan estranno
que todo el mundo dezía
que non era el que solía
nin podía ser tal enganno
(vv. 72-75)."

Cabe convenir que este intercambio Juan de Torres-Padilla correspondiese a un momento posterior al vivido en el debate Padilla-Samés: aquel recuperaría el verso y, con él, la contienda habida con Samés. Poco más de una década después, en el *Cancionero de Gallardo* o *de San Román* (MHI),¹⁶ se recoge una pieza de Hugo de Urriés, quien sirvió a la corona de Aragón a mediados del siglo XV, que cita el octosílabo con una pequeña variante:"

Sy no soy el que solía
& parecía
cabsalo vuestra crieza
(vv. 37-39)."

Aun cuando la alusión a Padilla no es tan clara como en el *Siervo*, sí lo parece la mención a su verso; Hugo de Urriés lo asocia, asimismo, a la idea de la emeldad de la dama que es, de nuevo, la causante de que no sea *el que solía*?¹⁷

¹⁶ Son los versos finales de una respuesta de Padilla a Juan de Torres (ID 0142 R 0143), recogida en PN12, MN54 y PN8. Para su reproducción sigo la edición que del *Cancionero de Estúñiga* realizó Salvador Miguel (*Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987).

Se ha fechado la compilación de este cancionero alrededor de 1454 (véase M. Moreno, "Descripción codicológica MHI: *CsXVU*: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid", *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, <http://cancionerovirtual.iiv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH I.pdf>, concretamente p. 4).

¹⁷ Para Urriés véase M. de Beni, "Prolegómenos para una edición de la poesía de Hugo de Urriés", *Actas del XIX Congreso Internacional Asociación de Literatura Medieval In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, AHLM, 2010, pp. 647-661.

" Se trata de la pieza MHI-163 "El gran daño que ha vivido", ID 0427). Dada la inexistencia de una edición de este florilegio, me valgo de la transcripción de Dutton (*CsXV*, 1, 489).

" Y es que, según parece, el verso habría gozado de tanta importancia que acabaría sirviendo como mote. De ello se ocupó la doctora Tato García, en la ponencia "Los motes en la primera mitad del siglo XV", leída en *La tradición poética occidental: usos y formas. VI Congreso Internacional de "Lyra mínima"* (CiLengua-San Millán de la Cogolla, Octubre 2010); le agradezco el acceso a la información, todavía inédita.

Con posterioridad, se recogen, en distintas fuentes y autores, variantes del verso que, como anticipé, tiene su origen en una *triste canción* de Padilla. Tal sucede en el folio *T* del *Cancionero de la Colombina de Sevilla* (SVI), donde figura una pieza (identificada con el número ID 3476) que reza:

Pues no soys qual presumya
ny yo soy quyen ser solía
yo vos guarde lealtad
quando en vos seny verdad
mas agora perdonad
y sabed de parte mya."

Esta estrofa es una de las adiciones de una pieza copiada en el *Cancionero de la Colombina de Sevilla* bajo el nombre de Juan Comago ("Gentil dama non se gana", ID 3474). Hemos de tener presente que esta colectánea, datada en tomo a 1495," es un manuscrito musical que contiene piezas de finales del siglo XV concebidas, sin duda, para el canto y el espectáculo, por lo que, bien seguro, habrían de ser conocidas y gozar de éxito; además, interesa recordar que Comago estuvo en Nápoles desde 1453, y pasó luego al servicio de la capilla del rey Fernando el Católico como cantor en 1475.' Es, por tanto, un autor posterior a Padilla y a Samés, que tal vez también conoció los versos de Padilla aunque bajo otra atribución." En cualquier caso, ello pmeba el éxito del viejo debate, que perduraria en el tiempo, idea hacia la que podría también apuntar la localización de alguna otra variante del verso en obras posteriores. Así, en el *Cancionero General* (HCG), Fernández de Heredia escribe (ID 2876):

Soy de quien fui y seré
que aunque es muerta el alegría.

" En este caso, ante la ausencia de una edición crítica, me baso en la transcripción de Dutton (*CsXV*, IV, 289).

" Véase Dutton, *CsXV*, IV, 288.

No podemos olvidar que el *Cancionero de Estúñiga* se vincula a la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo y que en él se copian parte de las estrofas que Padilla tiene en el intercambio. Pudo haber sido en esa corte, entonces, en donde Comago conociese el verso de Padilla, bien integrado en la pieza, bien como alusión al diálogo que, por añadidura, no extrañaría que hubiese conocido algún tipo de ejecución oral. Para Comago, véanse Dutton, *CsXV*, Vil, p. 484, y T. Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 63, 102,237.

" Recuérdese que, tanto en el *Cancionero de Estúñiga* como en el *Cancionero de Roma*, los versos aparecían atribuidos a *Mendoza*.

pues que está biva la fe
siempre soy quien ser solía."¹⁰⁰

Son varios, pues, los indicios que apuntan al éxito del que debió gozar el debate poético entre Samés y Padilla, lo añade interés a un diálogo ya de por sí relevante por varios aspectos, como la presencia de diversos tipos de acomodaciones o la incorporación de autocitas de los propios poetas que, presumiblemente, aluden a textos previos hoy no conservados; con todo, lo que hace a la composición descollar en el ingente corpus cancioneril es, sin duda, la participación alterna de dos poetas en el mismo texto al modo de la *tensó*, algo que no cuenta con muchos ejemplos en los cancioneros castellanos, adoptando, además, el molde de la canción. Sin pretender agotar la nómina de autores y piezas que lo recuperan, he recogido aquí algunos de los ejemplos más significativos que, considero, constituyen una buena muestra de la permanencia en el tiempo de un verso y, presumiblemente, del debate literario que le dio fama y notoriedad.

¹⁰⁰ Se trata de la pieza 1 ICG-606, "Soy de quien fui y seré" (ID 2876). El verso que nos interesa cierra la cabeza de la canción y, por tanto, cierra también la estrofa de la pieza. En este caso Dutton lo identifica como mote (ID 2324), algo que no hacía en las piezas hasta ahora comentadas; asimismo, la variante se recoge también en la *Tabla de los principios de la poesía española* (véase J.J. Labrador Herraiz y R.A. Di Franco, *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993). Para la estrofa que copio, sigo la edición de J. González Cuenca *{Cancionero General*, Madrid, Castalia, 2004, II, p. 638).