



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA Y LATINA

Juan de Torres: edición y estudio de su poesía

TESIS DOCTORAL realizada por LUCÍA MOSQUERA NOVOA

bajo la dirección de la Dra. CLEOFÉ TATO

Programa *Lengua, Texto y Expresión Artística*

A Coruña, 2015

RESUMEN

Juan de Torres es un poeta de la primera mitad del XV, hasta ahora poco atendido en los estudios cancioneriles, que compone 38 poesías. Se ofrece el estudio del proceso de la transmisión textual de toda su obra, de la que *Cancionero de Palacio* es el testimonio principal (y *codex unicus* de gran parte de ella), y se procede luego a la edición crítica de los textos y a su anotación. Completa el trabajo una aproximación al autor y a su poética, que ha permitido localizarlo en un círculo relacionado con Álvaro de Luna, en donde posiblemente se difundieron por primera vez sus versos, y también singularizarlo en el amplio corpus cancioneril: a él debemos el único *lay* en castellano y muestras tempranas de otras categorías como el *perqué*, el *mote*, o la *esparza*, sin olvidar algunas canciones suyas muy poco habituales; asimismo, son de interés los juegos poéticos en los que participa junto a personalidades relevantes de la época –Juan II, el condestable y algunos de sus hombres– o varios de los motivos que desarrolla, como el de la dama muerta o las prendas de amor. Todo ello permite destacar su nombre en la extensa nómina de autores cancioneriles.

RESUMO

Juan de Torres é un poeta da primeira metade do XV, ata agora pouco atendido nos estudos de cancionero, que compón 38 poesías. Ofrécese o estudo da transmisión textual de toda a súa obra, da que o *Cancionero de Palacio* é fonte principal (e *codex unicus* na súa maior parte), e procédese despois á edición crítica dos textos, así como á súa anotación. Completa o traballo un acercamento ao autor e á súa poética, que permitiu localizalo nun círculo relacionado con Álvaro de Luna, no que posíbelmente se difundiron por vez primeira os seus versos, e tamén singularizalo no amplo corpus *cancioneril*: é responsable do único *lay* en castelán e de mostras antigas de categorías coma o *perqué*, o *mote* ou a *esparza*, sen esquecer algunhas cancións de forma pouco habitual; ademais, son de interese os xogos poéticos nos que participa xunto a personaxes relevantes da época –Juan II, o condestable e algúns dos seus homes– ou varios dos motivos dos que se vale, como o da dama morta ou as prendas de amor. Todo isto permite destacar o seu nome na extensa nómina de autores de cancionero.

ABSTRACT

Juan de Torres is a poet from the first half of the XVth century, he wrote 38 poems but hadn't been taken much attention in the *cancioneriles* studies until now. In this dissertation it is presented the study of the textual transmission of his work, from which “Cancionero de Palacio” is the main testimony and *codex unicus* in most of it. Then the critical edition of the poems and its annotation. To complete this study there is an approach to the author and his poetics, that has made it possible to locate him in a circle related to Álvaro de Luna, where his poems were possibly first spread, and to single him out in the vast *cancioneril* corpus: we owe him the only spanish *lay* and early displays of other less regular categories like *perqué*, *mote*, or *esparsa*, not to forget some of his very rare songs. Additionally, turned out interesting the poetic games which he partakes in with some outstanding personalities at the time- Juan II, the “condestable” and some of his men- and also various of the themes developed by him, like the *dead lady* or the *love tokens*. All of that leads to highlight his name in the wide range of *cancioneril* authors.

RIASSUNTO

Juan de Torres è un poeta vissuto nella prima metà del quindicesimo secolo, fino a oggi poco conosciuto e poco considerato negli studi sulla poesia *cancioneril*. La tradizione gli attribuisce ben 38 poesie, di cui il *Cancionero de Palacio* è il testimone principale (e *codex unicus* per gran parte della sua opera). Questo studio si centra sulle modalità di trasmissione testuale di tutta la sua opera e ne propone l'edizione critica corredata di note. A completamento del lavoro si ricostruisce la sua biografia in base ai pochi dati conosciuti e si valuta la sua *ars poetica*, la quale ha permesso di datare la vita e l'opera al periodo storico collegato ad Alvaro de Luna, contesto nel quale probabilmente si diffusero per la prima volta i suoi versi. È, inoltre, possibile isolarlo nel vasto *corpus cancioneril*; a lui dobbiamo l'unico *lay* in castigliano e i primi esempi di altre modalità poetiche come il *perché*, il *mote* o la *esparsa*, senza dimenticare alcune sue canzoni di forma poco usuale. Di grande interesse sono anche i giochi poetici a cui egli partecipa assieme a figure di spicco della sua epoca – come Juan II, il connestabile e altre personalità– e altri temi sviluppati nella sua poesia, come quello della dama morta o dei pegni d'amore. Per tali motivi, il suo nome assume un posto di primo piano nella numerosa lista dei poeti *cancioneriles*.

T A B L A

INTRODUCCIÓN	9
ESTUDIO	21
I. CUESTIONES PREVIAS	23
II. EL AUTOR.....	31
1. NOTICIAS DESPRENDIDAS DEL ESTUDIO DE SUS TEXTOS	33
1. 1. <i>Información obtenida a partir de las fuentes de su obra</i>	45
1. 2. <i>Relaciones literarias</i>	60
1. 2. 1. Interlocutores y personajes de sus contiendas poéticas	60
1. 2. 2. Poetas citados por Juan de Torres	71
1. 2. 3. Juan de Torres citado por otros poetas.....	78
1. 3. <i>Semblanza a partir de la obra</i>	85
2. NOTICIAS DESPRENDIDAS DE LAS FUENTES HISTÓRICAS	87
2. 1. <i>Orígenes de un linaje</i>	88
2. 2. <i>El problema de la homonimia</i>	94
2. 2. 1. Juan de Torres, paje de Alfonso V	97
2. 2. 2. Juan de Torres, del linaje de Soria	102
2. 2. 3. Juan de Torres Villarreal, maestresala	111
2. 2. 4. Juan de Torres, del linaje de Jaén	115
2. 2. 5. Otras referencias	120
2. 3. <i>Propuesta de identificación</i>	123
2. 3. 1. A modo de biografía.....	126
2. 3. 2. Otros poetas de apellido Torres	139
III. LA OBRA	143
1. REPERTORIO POÉTICO	152
2. ESTUDIO DE LA POÉTICA	152
2. 1. <i>La poesía como expresión de la vivencia amorosa</i>	152
2. 1. 1. La tristeza y la alegría de amar.....	155

2. 1. 2. El vasallo amoroso.....	169
2. 1. 3. La dama.....	179
2. 1. 4. El Corazón, los ojos, el Amor... ..	187
2. 2. <i>Los diálogos</i>	196
2. 3. <i>Las citas</i>	201
2. 4. <i>Géneros y formas</i>	209
2. 4. 1. Canciones	210
2. 4. 2. Esparsas	228
2. 4. 3. Coplas y decires	233
2. 4. 4. Otras categorías: el mote, el perqué y el lay.....	240
IV. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL.....	253
1. FUENTES	253
2. TRANSMISIÓN TEXTUAL DE SU OBRA.....	260
2. 1. <i>Tradición directa</i>	261
2. 1. 1. El <i>Cancionero de Palacio</i>	264
2. 1. 1. 1. Textos afectados por desórdenes y transposiciones.....	273
2. 1. 1. 1. Otros problemas.....	279
2. 1. 2. Cancioneros de <i>Herberay</i> y <i>Módena</i>	288
2. 1. 3. Cancioneros de la familia italiano-aragonesa	294
2. 1. 4. Cancionero de <i>Gallardo-San Román</i>	304
2. 1. 5. SA10a	306
2. 2. <i>Tradición indirecta</i>	308
EDICIÓN DE SUS POESÍAS.....	311
CRITERIOS DE EDICIÓN	313
I. <i>Transcripción</i>	317
II. <i>Variantes y enmiendas</i>	321
1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”	323
2-ID 2442 “Muy discreta creatura”	327
3-ID 2443 “A muchos pregunto esto”	331
4-ID 2444 “Lo que tanto desseé”	335

5-ID 0528 “Sé que m’á costado cara”	339
6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado”	343
7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz”	347
8-ID 2446 “Amor falso, pues me fazes”	352
9-ID 2447 “Si por mal en que me viesse”	355
10-ID 2448 “En me sentir amador”	359
11-ID 2449 “En tanto dolor me veo”	363
12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”	367
13-ID 2451 “Departa en toda partida”	373
14-ID 2452 “Si el pensar”	377
15-ID 2453 “Esperando, desespero”	383
16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa”	387
16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa”	388
17-ID 2587 “Coraçón, debes saber”	393
18-ID 2588 “Non me basta discreción”	397
19-ID 2589 “Quien lo lee bien s’avisse”	401
20-ID 2590 “Mis passiones, sin dezillas”	405
21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen”	409
22-ID 2592 “Mis oxos, llorando, no veen la lumbre”	413
23-ID 2593 “Padezco non mereciendo”	417
24-ID 2594 “Si nunca te á de menguar”	421
25-ID 2595 “Mi pesar”	425
26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga”	427
27-ID 2596 “Si gran trabaxo passé”	431
28-ID 2263 “Esperar bien recibir”	435
29-ID 2597 “¿Qué será de mí, cuitado?”	439
30-ID 2464 “Por ver el tiempo acavarse”	443
31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!”	453
32-ID 2486 “Grand’enoxo en yo bevir”	459
33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”	473
34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido”	483
35-ID 2257 “Absente de tu presencia”	487

36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!”	491
37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla.....	495
37R-ID 0142 R 0142 “Johán, señor, yo la fablilla”	507
38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!”	515
CONCLUSIONE S.....	519
CONCLUSIONI.....	529
BIBLIOGRAFÍA	539
I. Manuscritos.....	541
1. Cancioneros	541
2. Otros.....	541
II. Fuentes primarias.....	542
III. Fuentes secundarias.....	547
IV. Recursos en línea.....	588
ÍNDICES.....	589
I. Índice de primeros versos.....	591
II. Índice de voces anotadas	592
III. Índice de rimas.....	597
IV. Índice de cuadros e imágenes	599
APÉNDICES.....	601
I. Poemas de atribución posible.....	603
II. Poemas citados.....	605
III. Reproducciones de folios de SA7.....	612
IV. Transcripción de documentos.....	617

INTRODUCCIÓN

El autor del que me ocuparé en este trabajo forma parte de la nómina de poetas que protagonizaron lo que Roger Boase llegó a denominar el “resurgimiento de los trovadores” (1981: 81), fenómeno cultural que dio lugar a una actividad poética muy intensa, durante un momento –el otoño de la Edad Media, en acertada expresión de Huizinga (1978)– en que la literatura era parte esencial de la vida de la corte. Es, por tanto, uno de esos más de 700 escritores de los que tenemos noticia (Dutton 1990-1991, I: iv), que nos legaron al menos 7 000 textos (ib.). En concreto, su contribución a este amplio corpus es de 38 composiciones, de no poco interés, que gustaron lo suficiente en su época como para ser incluidas, de forma más o menos dispersa, en ocho cancioneros manuscritos que nos llevan a distintos puntos geográficos del dominio Trastámara. De estos florilegios, cabe destacar, por ser el que más obra suya nos trae, el *Cancionero de Palacio* (SA7), una de las colectáneas más tempranas y más representativas de los gustos cortesanos de la primera mitad del siglo XV (Tato 2012: 301).

El objetivo de esta tesis doctoral es ofrecer el estudio y la edición del repertorio completo de este escritor, que hasta ahora podíamos leer parcialmente a través de las ediciones de varios cancioneros que recogieron su obra –algunos permanecen inéditos– o de forma completa en los distintos volúmenes que dan cabida a la transcripción ofrecida por Dutton (1990-1991). Posiblemente la dificultad de acceder a la lectura de su obra motivó la poca atención que recibió en los estudios literarios; y es que, para poder comprender el fenómeno de la poesía cancioneril, se hace necesario, en primer lugar, el acceso a los textos de cada autor a partir de una edición crítica y fiable.

Mi interés por la literatura medieval comenzó ya durante los estudios de la Licenciatura de Filología Hispánica en la Universidad de A Coruña; mi primera

incurción en este campo se vio propiciada por la concesión de una beca de colaboración del Ministerio de Educación durante el año académico 2008/2009, que me brindó la oportunidad de poder trabajar en el seno de un proyecto dedicado, precisamente, al *Cancionero de Palacio*: HUM2007-6348/FILO “*Cancionero de Palacio*: hechos y problemas”, del que era investigadora principal la profesora Cleofé Tato. Como fruto de esa colaboración pude presentar, al año siguiente (2010), una tesis de licenciatura, dirigida por la citada investigadora, “Estamariu y Pero Cuello, poetas del *Cancionero de Palacio* (SA7): edición y estudio de su poesía”, en la que centraba mi atención en dos autores que podemos considerar menores, pero cuyo estudio supuso un pequeño avance en la comprensión de este fenómeno literario, pues permitió incluir en la llamada escuela gallego-castellana la breve obra de Pero Cuello y, al tiempo, rescató del olvido un interesante diálogo a dos voces entre una dama y su voluntad. Gracias a esta primeriza investigación pude familiarizarme con los problemas que entraña la edición de textos poéticos en testimonio único, lo cual incrementó mi interés y mi curiosidad por la literatura medieval. Decidí, pues, comenzar los estudios de doctorado, con la pretensión de poder afrontar, esta vez, el estudio y la edición de la obra de Juan de Torres, un poeta ya no ocasional o menor, que cuenta con importante representación en *Palacio*.

Para poder llevar a cabo esta iniciativa resultó fundamental la concesión de una beca predoctoral para la Formación de Personal Investigador (FPI) por parte del Ministerio de Ciencia e Innovación en el año académico 2011/2012, que me permitió incorporarme al proyecto FFI2010-17427 “El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)”, en el que se inscribe este trabajo, y financiar mi

período de formación. En el equipo de investigación del proyecto, a su vez integrado en el grupo “Literatura y Cultura Hispánica” de la UDC, encontré el contexto idóneo para formarme como investigadora. Esta circunstancia me permitió dedicarme a tiempo completo a la literatura cancioneril, pero, pude, además, completar mis estudios: aun cuando durante el curso académico 2009/2010 había cursado ya el Máster de Educación Secundaria Obligatoria en la Universidad de Vigo (que me daba acceso al doctorado), la directora de la tesis, juzgándolo pertinente, me autorizó a seguir durante el año 2011/2012 el Máster de Estudios Medievales Europeos, organizado por la Universidad de Santiago de Compostela, con el fin de conocer mejor el contexto medieval -artístico, histórico, literario-. Allí llevé a cabo el Trabajo de Fin de Máster “Juan de Torres, poeta de cancionero: un acercamiento a su vida y a su obra”, bajo la tutela de la profesora Mercedes Brea, en el que di cuenta de los primeros pasos que por entonces comenzaba a dar en la tesis de doctorado.

La realización del estudio y la edición de los textos de Juan de Torres, propósito principal de la tesis, fue, en realidad, completándose a través de distintas tareas:

- recopilación de los textos de Juan de Torres;
- delimitación de un repertorio poético de atribuciones seguras y posibles;
- acercamiento al contexto literario y social en que se compusieron los poemas;
- estudio de la transmisión textual;
- fijación de los textos;
- anotación de los poemas;
- estudio de los motivos y las formas que definen su quehacer literario;
- aproximación histórica a la figura del autor.

Por tanto, aun cuando la pesquisa se integra dentro del ámbito de la historia de la literatura medieval y la edición de textos, lo cierto es que he tenido que familiarizarme con distintas disciplinas, interrelacionadas, que posibilitaron el estudio de una obra y de un autor tan alejados en el tiempo: el trabajo con los textos implicó el manejo de distintas fuentes, para lo cual era imprescindible abordar los problemas propios de la esfera de la codicología, la paleografía y la crítica textual; la identificación del poeta precisó la consulta de obras historiográficas como crónicas, anales, nobiliarios y documentos de archivo, así como algunos manuales de heráldica; finalmente, el estudio de la obra supuso la revisión de nociones de teoría de la literatura y aun de literatura comparada, habida cuenta de que la poesía cancioneril puede ser considerada un fruto tardío de un fenómeno que se extiende a través de diversos territorios europeos (el amor cortés).

La primera fase de la investigación consistió en la recopilación de los textos del autor, lo que implicó localizar las reproducciones de los ocho cancioneros (digitalizaciones y microfilms): el *Cancionero de Palacio* (SA7), el de *Estúñiga* (MN54), el de *Herberay des Essarts* (LB2), el de *Módena* (ME1), el de *Gallardo-San Román* (MH1), dos de la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12) y una colectánea que forma parte de un código facticio, perteneciente a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (SA10a). En ese momento realicé la primera transcripción de los textos, con el fin de familiarizarme con los usos lingüísticos y literarios de la época, así como con los del propio autor. Al tiempo, fue necesario el estudio de las fuentes que transmitieron sus textos, con el propósito de conocer el momento de su compilación, las zonas en que se confeccionaron, etc., de modo que llevé a cabo el vaciado de bibliografía primaria y secundaria.

Paralelamente, inicié una búsqueda en fuentes históricas (crónicas, nobiliarios...) con el fin de reunir información suficiente que me permitiese individualizar la figura del poeta, siempre partiendo, en primer lugar, de los datos que había extraído previamente de la lectura de sus propios versos. Dado que la mayor parte de los estudiosos habían situado a Juan de Torres en el Nápoles aragonés, se planteó una estancia de investigación, durante cuatro meses (septiembre-diciembre 2013), en la *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, donde pude contar con la supervisión del profesor Vicenç Beltran y consultar los fondos de algunas de las bibliotecas romanas (Biblioteca Angelo Monteverdi, Nazionale, Alessandrina y Casanetense), con el objetivo de profundizar en la información que pudiese situar al poeta en Italia.

En la siguiente fase, realicé el primer cotejo de los textos, con el propósito de estudiar la transmisión textual de la poesía de Torres y proceder a la fijación del texto. Aun cuando la mayor parte de su obra conoce un único testimonio (el *Cancionero de Palacio*), lo cierto es que varios de sus poemas nos han llegado deturpados, de modo que resultó imprescindible, además del manejo de las digitalizaciones y reproducciones en microfilm, la consulta de distintas ediciones existentes de cancioneros, autores... y de catálogos y trabajos específicos sobre ellos. Pero, además, se hizo necesaria la inspección directa de la fuente principal, que se encuentra en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; por ello, la directora de la tesis planificó una estancia de investigación de tres meses (septiembre-noviembre 2014), en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca, bajo la tutela del profesor Pedro Cátedra, que me permitió comprobar *in situ* los elementos no perceptibles a través de la

digitalización (*v. g.*, palabras borradas y escritas de nuevo sobre lo borrado –a veces por una mano diferente de la del primer copista–).

Al tiempo, procedí a la fijación y anotación de los textos, un proceso para el cual fue necesario revisar y ampliar los conocimientos sobre la lengua de la época (léxico, morfología, sintaxis, fonología, variantes dialectales), pero también profundizar en la retórica, la métrica y en las distintas tradiciones y géneros literarios cultivados por entonces, ahondando en la influencia de otras literaturas. Ello me obligó a revisar con atención un importante caudal de estudios, ediciones y antologías cancioneriles, así como *El cancionero del siglo XV* de Dutton, herramienta imprescindible en este ámbito. En esta fase resultó necesaria, asimismo, la utilización de otras fuentes instrumentales y manuales de diverso tipo: diccionarios etimológicos y del español medieval, historias de la lengua, gramáticas históricas, manuales (de métrica y de retórica), así como diccionarios de proverbios, historias de la literatura y otros.

En lo que toca a la presentación del trabajo, la tesis se articula en varios capítulos, en los que abordo algunas cuestiones fundamentales para la comprensión del autor y de su obra, de forma que, tras este breve preámbulo –en el que doy cuenta, sobre todo, de la motivación, los objetivos, la metodología empleada y la estructura planteada para la investigación–, el trabajo se divide en dos núcleos diferenciados, a los que se alude ya en el título de la tesis: estudio y edición. En la primera parte, que rotulo como *Estudio*, propongo una aproximación a la figura del autor, a la obra y a las fuentes, a fin de anticipar y facilitar la comprensión de sus textos, como corresponde a los complementos de la edición (Fradejas Rueda 1991: 65-69); en la segunda, titulada *Edición de sus poesías*, ofrezco la edición

crítica y anotada de los textos. Cierran el volumen las secciones dedicadas a la bibliografía, a los índices y a los apéndices.

En lo que concierne a la parte de *Estudio*, he considerado imprescindible comenzar revisando las distintas aproximaciones y ediciones anteriores que guardan relación con Torres, de las que doy cuenta en *Cuestiones previas* (I), pues, por un lado, de esta manera se percibe el interés y los conocimientos sobre él (a modo de estado de la cuestión) y, por otro, anticipo algunos de los problemas que entraña la investigación, que dieron lugar, ya desde los inicios, a incoherencias y confusiones, como, por ejemplo, la identificación histórica del poeta.

Figura luego el capítulo dedicado a su figura histórica, *El autor* (II), en el que delimito el entorno en que debieron de florecer sus poesías y, asimismo, propongo una posible identificación del escritor con un personaje determinado. Aunque contemplo las hipótesis ofrecidas con anterioridad, decidí no aceptarlas acríticamente y comenzar por revisar los distintos datos, por lo que partí, en primera instancia, de la información deducible de sus textos, ya que solo así parecía posible descartar algunas figuras homónimas de la época. Este proceder se transparenta en la subdivisión de este apartado, pues en primer lugar ofrezco la sección *Noticias desprendidas del estudio de sus textos* (II. 1), que traza el perfil biográfico de Torres a partir de sus textos, de los cancioneros que los contienen y aun de sus relaciones literarias; siguiendo el orden lógico, se localiza después la sección *Noticias desprendidas del estudio de otras fuentes* (II. 2), que da cuenta de las conclusiones extraídas a partir de distintas fuentes históricas a las que pude tener acceso, lo que me permitió no solo profundizar en el prolífico linaje de los Torres, sino también individualizar, al menos, a tres personajes que podrían correspon-

derse con nuestro poeta dada su relevancia en el plano social y cultural en la corte castellana.

A continuación, se incluye el capítulo dedicado al examen de las poesías de este escritor, bajo el epígrafe *La obra* (III). En primer lugar, establezco el inventario de sus obras del autor, y, así, en la sección *Repertorio poético* (III. 1) reúno las que podemos atribuirle de forma segura, pese a lo cual atiendo, también, a las de atribución posible o dudosa. Tras ello, incido en las características temáticas y formales de sus versos en el apartado *Estudio de la poética* (III. 2), aun cuando reservo el comentario individualizado de cada composición para las notas de la edición. Y es que me pareció de interés ofrecer, aunque fuese someramente, una visión panorámica de los principales motivos y temas que explota el poeta en sus versos, sin olvidar los distintos géneros y formas que cultiva, pues solo así pueden percibirse las posibles innovaciones o particularidades que hacen que algunos de sus poemas destaquen dentro del amplio corpus de la poesía cancioneril.

Como cierre de este primer gran apartado, ofrezco el capítulo *Fuentes y transmisión textual* (IV), en el que atiendo a las ocho colecciones manuscritas que nos han traído su obra y analizo la transmisión de su poesía. Tengo en cuenta tanto la tradición directa como la indirecta, demorándome únicamente en el análisis de aquellos datos que pueden afectar a su obra (errores evidentes, lagunas, deturpaciones, variantes...). Dado que el *Cancionero de Palacio* es fuente principal de su poesía (y *codex unicus* de la mayor parte de sus poemas), dedico mayor espacio a esta compilación y atiendo incluso a la materialidad del manuscrito, pues algunos accidentes que ha sufrido afectan a los textos de nuestro escritor.

A continuación, bajo el epígrafe *Edición de sus poesías*, figura el grueso del trabajo: los textos editados de Juan de Torres, previa aclaración de los criterios de edición seguidos, que establezco a partir del principio de fidelidad a los testimonios conservados. En total, presento la edición crítica de 40 poemas (los 38 que constituyen obra de atribución segura y dos que se integran en intercambios poéticos en los que participa Juan de Torres). Cada poesía se halla precedida de algunas indicaciones que juzgo relevantes: las fuentes en que se localizan las obras, el texto base seleccionado, la tradición indirecta existente, el esquema métrico y un pequeño comentario que pretende anticipar la lectura del texto ofrecido. Tras el poema, figura el aparato crítico, en el que consigno variantes textuales y otros problemas de interés, al que sigue un apartado de notas que intenta justificar mis intervenciones editoriales y explicar aquellos aspectos lingüísticos y literarios que pueden facilitar la comprensión del mismo.

Inmediatamente después viene el último capítulo en el que, a modo de conclusión, reflexiono sobre los objetivos alcanzados, los aspectos que más interés entrañan en esta investigación y sus resultados más relevantes. Como cierre, ofrezco una bibliografía que no pretende ser exhaustiva, pues se limita a recoger las obras citadas a lo largo del trabajo; en ella, presento las referencias en orden alfabético, agrupadas en distintos bloques (manuscritos, fuentes primarias, fuentes secundarias y recursos en línea). Apenas he introducido abreviaturas en los casos de obras muy citadas: DCECH (Corominas y Pascual 1980-1991); DRAE (Real Academia Española 2001a); NTLLE (Real Academia Española 2001b) y CORDE (Real Academia Española, en línea).

Para finalizar, me pareció de interés añadir unos índices de palabras anotadas, de rimas y de primeros versos que facilitasen la búsqueda de información y el ma-

nejo del trabajo; asimismo, incluyo unos apéndices con la transcripción de aquellos poemas de atribución dudosa o posible, de los poemas citados por Torres y de algún documento de archivo, con el propósito de ilustrar ciertas secciones del trabajo, junto a algunas imágenes de la fuente principal en las que pueden percibirse diferencias entre algunas de las manos que se encargaron de la copia de sus versos.

No quiero desaprovechar, por último, la oportunidad de poder mostrar mi gratitud a todas aquellas personas que han colaborado y facilitado la realización de esta investigación, entre las que cabe destacar, en primer lugar, a la directora de la tesis, la profesora Cleofé Tato, por la gran dedicación y la rigurosa orientación que tan generosamente me ha brindado. Quiero dar las gracias, asimismo, al profesor Vicenç Beltran y a la profesora Isabella Tomassetti por la excelente acogida y por sus útiles consejos durante los cuatro meses que estuve en Roma; igualmente, al profesor Pedro Cátedra y el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas, que facilitaron mi trabajo durante mi estancia en Salamanca. Por supuesto, también agradezco el interés que han mostrado por la realización de esta investigación, siempre que tuvieron oportunidad, los profesores Antonio Chas Aguión y Jane Whetnall, y la orientación de la profesora Mercedes Brea cuando cursé el Máster de Estudios Medievales. No me olvido, tampoco, del apoyo recibido por parte de los miembros del Departamento de Filología Española y Latina, en especial del profesor Ignacio Pérez Pascual, de la profesora Nieves Pena Sueiro, y de las compañeras (y amigas) de la sala 2, así como del personal de la biblioteca y de administración. Gracias a todos y también a mi familia y amistades, que, en buena medida, han alentado el trabajo y harán que mi memoria guarde aún un más grato recuerdo de tantos meses de esfuerzo.

ESTUDIO

I

CUESTIONES PREVIAS

Juan de Torres es un escritor activo literariamente en la primera mitad del siglo XV, durante la época en que el linaje de los Trastámara gozaba de hegemonía en la Península.¹ Una primera lectura de sus textos revela datos de gran interés para el estudio de la poesía cancioneril, pues además de abarcar los géneros más en boga de la época, como la canción o el decir, este escritor cultiva modalidades apenas conocidas en territorio castellano –por ejemplo, el célebre lay 31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+SA7-3), que ha llevado al mismo Rubén Darío a hacer un *Lay a la manera de Jobán de Torres*– y realiza intercambios poéticos con personajes históricos de gran relevancia en el panorama político, como Álvaro de Luna y algunos de sus hombres.²

Su corpus poético está formado por un total de 38 composiciones, que nos llegan a través de ocho cancioneros, todos manuscritos. Este elevado número de antologías que recogen obra suya es indicio, ya, de que, presumiblemente, el autor no fue uno de esos poetas ocasionales que recurrieron a la pluma en momentos muy puntuales: sus textos circularon en diferentes entornos cortesanos y por ello aparecen en distintos cancioneros del momento. Asimismo, resulta significativo que el *Cancionero de Palacio* (SA7), la fuente principal de su poesía, dedique un espacio importante a sus textos, pues es algo que, como veremos, no es usual

¹ Me refiero a los reinados de Juan II de Castilla (1419-1454), Alfonso V de Aragón (1416-1458) y Juan II de Navarra (1425-1479), sobre los que, entre otra bibliografía, pueden verse Ryder (1992), Porras Arboledas (2009) y Sáiz Serrano (2008).

² Para el poema de Darío, véase Ortega (2007: 223-224).

en esta colectánea (IV. 1. 1), lo que evidencia un cierto interés por parte de un círculo cortesano concreto en recoger su obra por escrito. Además, el poeta es citado en varias composiciones, entre las que destaca el *Desconort* de Pere Torroella (ID 3068), un poema citador que incluye, precisamente, algunos versos de escritores de trascendencia literaria en el oriente y en el occidente peninsular, tanto del presente como del pasado del autor (véase II. 1. 2. 3).

Ahora bien, la fama de la que posiblemente gozó Juan de Torres en el siglo XV no se vio reflejada, siglos después, en los estudios cancioneriles, que no le prestaron la debida atención a sus textos, quizás, en parte, debido a que el *Cancionero de Palacio* apenas interesó a la crítica hasta hace relativamente poco, eclipsado por el *Cancionero de Baena* (PN1).³ Afortunadamente, la situación ha cambiado, y gracias al avance en el conocimiento de SA7 y aun de otras colecciones igualmente olvidadas, han ido saliendo a la luz vates de interesante producción literaria, como sucede con nuestro poeta.⁴

El nombre de nuestro autor ya se registra en algunas de las nóminas de escritores del siglo XV confeccionadas en los tempranos estudios sobre poesía cancioneril, y también es mencionado por quienes se ocuparon de Pere Torroella. Así,

³ Como indicó Dutton en alusión al florilegio salmantino, “de haberse publicado en 1851, hubiera sido muy distinta la historia de la crítica literaria y la poesía cancioneril” (Dutton 1990-1991, 1: iv). El *Cancionero de Baena*, al contrario de lo que sucede con *Palacio*, muestra una voluntad del compilador por recoger textos del pasado, con una “clara inclinación por la poesía de circunstancias y por el decir”, dejando menos espacio, así, a las canciones y a aquella poesía que en esa época triunfaba en la corte (Tato 2012: 301). Estos aspectos ya habían sido apuntados con anterioridad no solo por Dutton, sino también por Beltran (1988: 45-46) y Pérez Priego (2004: 15-16).

⁴ Son muchos los trabajos que aportaron una nueva visión sobre el conjunto de la poesía cancioneril, especialmente a partir de *El cancionero del siglo XV* de Dutton; Tato y Perea Rodríguez nos ofrecen una breve pero eficaz revisión de los principales (2011). Obvio la referencia a las muchas aportaciones sobre SA7 a cargo de distintos investigadores de la Universidad de A Coruña y de la Universidad de Vigo, que aparecerán más adelante.

Latassa lo liga a Aragón e indica que “escribió algunas trovas o poesías, de que no ha quedado más que la memoria”, quizás teniendo en cuenta únicamente la cita de Torroella (1796: 291); y es que, al acercarse al *Cancionero de Zaragoza* (una de las fuentes del texto de Torroella), este estudioso interpretó los versos de la composición que introducen cada cita (del tipo “Johán de Torres *rahona*”) como una pequeña rúbrica. Este proceder lo llevó a algunas conclusiones erróneas, ya que “en unos casos, supuso oriundos de Aragón a autores de distinto origen (Torroella y Dueñas, por ejemplo); en otros, les atribuyó composiciones en catalán cuando no las tienen (Santa Fe)” (Tato 1999: 124).⁵

En 1807 se compila MN13, un intento de cancionero que ofrece un inventario de buena parte de los autores y composiciones del cuatrocientos.⁶ En el caso de Torres, son 37 los textos que se le asignan en esos folios, en donde se recogen aquellas piezas suyas localizadas en SA7, MN54 y MH1:⁷ una de ellas se halla repe-

⁵ Es posible que la afirmación de Latassa provocase que otros estudiosos posteriores tildaran a Torres de aragonés; así, por ejemplo, Gómez de Uriel se refiere a él como “antiguo trovador o poeta aragonés” (1884-1886, *s. v. Torres, Juan de*). Sin embargo, aquellos que después se ocuparon del *Desconort* ya no mantuvieron esta idea: Bach i Rita se limita a señalar que “nothing is known about this writer” (1930: 129, n. XVI); Riquer, Comas y Molas lo presentan, siguiendo a Aubrun (1951: LXXXIX-XC), como el capitán castellano que, en 1463, interviene en la guerra civil (1985, IV: 22); por último, los estudios más recientes lo identifican con uno de los poetas castellanos que, quizás, coincidió con Torroella en los círculos navarros, lo cual motivaría su inclusión en el poema citador (I. Riquer 1993: 305 y Rodríguez Risquete 2011, 1: 46, n. 49; véase II. 2. 2). Otros repertorios y estudios de poesía aragonesa tampoco tuvieron en cuenta al escritor, de modo que no siguieron a Latassa (véanse, por ejemplo, Jordán de Urríes y Azara 1890, Arco 1926, Alvar 1976: 84, Egido 1988: 112, Marín Pina 1991 y Salinas Espinosa 2009: 331-332).

⁶ Para esta colección, es imprescindible la descripción de Moreno (2007 a) y Martos (2012), así como la base de datos a cargo de Díez Garretas, Martos y Moreno (2012).

⁷ Una de sus composiciones, 16R-ID 2584R 2583 “La verdat está muy rasa” (SA7-202), se copia en el segundo volumen (ms. 3756, f. 390^r), en tanto que es la respuesta a una pieza de Álvaro de Luna, mientras que las demás, en el séptimo (ms. 3762, ff. 192^r-194^r, 198^{r-v}, 199^r y 200^r a 240^r). Por otra parte, son dos las poesías de Torres que se omiten en MN13, 35-ID 2257 “Absent de tu presencia”

tida, pues conoce dos fuentes (7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” SA7-55 y MH1-170), mientras que otra le es atribuida erróneamente, ID 0510 “Muerte que a todos convida” (SA7-137), tal vez debido a que, en el *Cancionero de Palacio*, en donde no consta nombre de autor, se halla seguida de una composición de Juan de Torres, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” (véase IV. 2. 1. 1. 1).

Son varias las aproximaciones decimonónicas a la poesía cancioneril que mencionan, también, a Juan de Torres.⁸ Por ejemplo, Gayangos y Vedia aluden a él al enumerar las autoridades citadas por Torroella y también en la relación de las poesías de MN54; en los índices de nombres, asimismo, se refieren al mismo como “Johán de Torres, trovador” (Ticknor 1851, I: 534 y 562). Tampoco Pidal obvió su nombre, pues lo incluye en el “Índice de los poetas que tienen composiciones en varios cancioneros mss. de la biblioteca particular de S. M.” de su edición del *Cancionero de Baena*, atribuyéndole al mismo 34 textos (Pidal 1851: LXXXVI).

Pero fue Ríos el primero en llamar la atención sobre la relevancia de la obra de Juan de Torres, a quien presenta como “uno de los más delicados poetas de esta escuela [provenzal]” (1865: 74, n. 1; la aclaración entre corchetes es mía), seleccionando su lay como un ejemplo de la poesía de influencia occitana, junto a composiciones debidas a Suero de Ribera, Lope de Estúñiga y Francisco Bocane-

(LB2-134 y ME1-66) y 38-ID 1736 “¡O, maldida Femosura!” (SA10a-45), puesto que son piezas únicas transmitidas ME1, LB2 y SA10a, fuentes que no tuvieron acogida en esta magna obra.

⁸ En gran medida se deben a la catalogación o descripción de algunos florilegios, como sucede con las aportaciones de Gayangos (1875-93: 297), Gallardo (1863-89, I: 568), Morel-Fatio (1892: 193), Vollmöller (1899: 459) y Ríos (1865: 593).

gra (ib.).⁹ Además, relaciona al poeta –a quien considera caballero– con la corte aragonesa y napolitana, con motivo del estudio del *Desconort*:¹⁰

Y es de notar aquí que fuera de Juan de Mena y Macías, cuya celebridad había cundido en vario concepto a los extremos de la Península, todos los poetas castellanos que a Torrella se aparecen, habían visitado el suelo aragonés, o vivían a la sazón de su corte: los renombrados Íñigo López de Mendoza y Alfonso Álvarez de Villasandino, habían presenciado la coronación del primer infante de Castilla, que ciñe la diadema de los reyes de Aragón, condes de Barcelona: los esforzados caballeros Lope de Estúñiga y *Juan de Torres*, así como el entendido Juan de Dueñas, *segúan los estandartes de los infantes-reyes en Aragón, Navarra y Nápoles*. Torrella escogía con tino singular aquellas estrofas o canciones en que más propiamente se caracterizaban los trovadores por él conocidos [...] (1865: 475; la cursiva es mía).

Ya a fines del XIX podemos leer parte de la poesía de Juan de Torres gracias a las ediciones de los cancioneros que recogen obra suya, en donde, además, se apuntan a menudo notas sobre su personalidad. Así, Fuensanta del Valle y Rayón, en su edición del *de Stúñiga*, lo relacionaron con un joven paje del mismo nombre que acompañó a Alfonso de Aragón en su segunda expedición a Nápoles, en 1432 (1872: 424, n. 32). Pérez Gómez Nieva también reunió en su *Colección de poesías de un cancionero inédito* las 34 composiciones de Juan de Torres que se incluyeron en SA7, alegando que estamos ante un autor “contemporáneo a Alfonso V de Aragón”, lo que nos indica que quizás manejó la información aportada por los anteriores (1884: 286, n. 2).

⁹ Reúne, bajo el marbete “escuela provenzal”, a aquellos poetas que siguen la estela de autores occitanos, frente a aquella otra de los que seguían una “tradición didáctica o dantesca”, integrada, según el estudioso, por Santillana, Enrique de Aragón, Fernán Pérez de Guzmán o Juan de Mena, entre otros (Ríos 1865: 73-74).

¹⁰ También menciona su nombre en la relación de poetas y textos contenidos *Gallardo-San Román*, en la misma obra (Ríos 1865: 547) y en el ensayo de un catálogo de poesía cancioneril (ib. 593); allí anota, además, que “hállase en varios cancioneros llamado *Juan de la Torre*; pero ambos nombres designan un solo trovador”. Ninguna de las rúbricas de su obra refleja tales variantes: consignan claramente el nombre *Juan de Torres* (véase III. 1).

El verdadero acercamiento a su personalidad y a su obra se produce, con todo, en las ediciones posteriores de distintos cancioneros, entre las que cabe citar las llevadas a cabo por Vendrell (1945), Aubrun (1951) y Salvador Miguel (1977), Álvarez Pellitero (1993) o Ciceri (1995). Pese a ello, no se pudo acceder a su producción completa hasta que Dutton ofreció la transcripción de su repertorio poético, pues dos de sus textos se localizan en colecciones que todavía no conocían edición (SA10a, PN8 y PN12). Varios de estos estudiosos, además, acometen con empeño la tarea de trazar las líneas biográficas de los vates cancioneriles incluidos en sus fuentes, de modo que afrontaron la identificación de Juan de Torres con un personaje histórico (Aubrun 1951: LXXXIX, Vendrell 1945: 55-56 y Salvador Miguel 1977: 233).¹¹ Es, quizás, Salvador Miguel el que elabora el estudio más completo sobre su vida, pues analiza el principal problema en los acercamientos anteriores: “muy poco se ha escrito sobre Juan de Torres y aun esto con errores derivados de igualar bajo tal nombre a personas claramente diferenciables” (Salvador Miguel 1977: 231), y, así, su propuesta se ha tomado como base en los estudios posteriores sobre el poeta, en tanto es la más exhaustiva y crítica. Entre los últimos acercamientos al escritor cabe citar, además, la aportación de Haywood (2009), que dedicó un artículo monográfico al poeta incidiendo en la idea de que hubo de gozar de un mayor reconocimiento del que pensamos, apoyándose en las citas de su obra (especialmente en aquella de Pere de Torroella) y en el elevado número de poemas suyos recogidos en SA7.¹²

¹¹ Viña Liste, de hecho, se basa en estos estudios para situar cronológicamente al poeta entre 1410 y 1462 (1991, 1: núm. 423).

¹² De hecho, este último factor la llevó a considerar la posibilidad de que SA7 se base en un cancionero de autor suyo, al igual que sucede con Pedro de Santa Fe (Haywood 2009: 49 y 53). Sin embargo, no contamos con suficientes indicios que nos permitan corroborar tal idea (véase IV. 2. 1. 1).

Existen, para concluir, numerosas obras que se sirven de la poesía de Juan de Torres sin incidir en el problema de la identidad, como no pocas antologías de literatura cancioneril: la preparada por Alonso (1986: 182-183), que recoge los poemas 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” y 29-ID 2597 “¿Qué será de mí, cuitado?” a partir de la edición de Álvarez Pellitero (1993: 43, 200 y 201); la compilación de Dutton y Roncero López, que incluye el intercambio poético entre el condestable y Juan de Torres (16P-ID 2583 “Dizque mas sabe’n su casa” y 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa”), así como el decir con citas 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, en el que anotan aquellos versos en los que encuentran elementos intertextuales (Dutton y Roncero López 2004: 270 y 396-397).

En definitiva, pese a que en su época Juan de Torres parece haber ya suscitado interés como poeta (citas, intercambios, agrupación de sus textos en SA7...) y aunque la crítica posterior no obvió su nombre en los estudios sobre poesía cancioneril, su obra no ha sido debidamente atendida, hasta el punto de que todavía no disponemos de una edición crítica de sus versos.

II

EL AUTOR

En primer lugar, conviene dejar claro que, aun cuando tanto el nombre del poeta, *Juan*, como su apellido, *Torres*, eran muy frecuentes, todo apunta a que las composiciones que conservamos bajo el nombre *Juan de Torres* se deben a un mismo autor.¹³ Y es que nada hay que contravenga la idea de un único responsable: la época a la que remontan los cancioneros que recogen sus producciones nos lleva a una misma franja temporal, no excesivamente dilatada, de manera que todas las composiciones pueden corresponder a una misma mano (véase II. 1. 1); además, existe unidad de estilo en la obra, tanto desde el punto de vista formal como de contenido (véase III. 2).

Como se ha visto en el apartado anterior, gracias al avance en el estudio de la poesía cancioneril y de sus testimonios, la figura de Juan de Torres ha ido ocupando, convenientemente, el lugar que le corresponde dentro de esta importante tradición literaria. Han sido varios los intentos de ofrecer una biografía suya y de destacarlo dentro del panorama literario de su época; sin embargo, a la hora de trazar el perfil del escritor, se han atribuido las hazañas de varios caballeros ho-

¹³ En algunos casos, bajo una misma aparente atribución se pueden diferenciar dos personalidades distintas que comparten el nombre y el apellido; así sucede, por ejemplo, con algunos escritores también representados en *Palacio* que tienen homónimos: Juan de Padilla y Juan de Padilla, el Cartujano (Dutton 1990-1991, VII: 412); Juan de Tapia, poeta relacionado con la corte napolitana de Alfonso V, y Tapia, escritor del siglo XVI (Giuliani 1991 y Perea 2007: 34, n. 57); Juan Pimentel, el conde de Mayorga y Juan Pimentel, un autor representado en 11CG que vive en el s. XVI (Perea 2007: 261, n. 124); o Álvaro de Luna, el condestable de Juan II, y Álvaro de Luna, nieto del primero (ib. 76). La nómina de homónimos podría ampliarse contemplando otros cancioneros.

mónimos a una sola persona, el Juan de Torres poeta. La causa principal del error se debe a la abundancia de hombres que tienen por nombre *Juan de Torres* en el siglo XV y a la escasa información que podemos extraer de su propia obra, una idea ya apuntada por Salvador Miguel (1977: 231), que no hace mucho Whetnall vuelve a recordar: “the proliferation of similar names in chronicles and other documents makes it impossible to establish a biography of him” (2003: 299).

A la vista de la proliferación de homónimos, resulta necesario aproximarnos a su semblanza tomando como punto de partida el examen de la obra y el análisis de todas aquellas claves que nos permitan conocer al personaje que se encontraba tras la pluma; esto implica no solamente proceder a la lectura reflexiva de sus versos, sino también prestar atención a los testimonios de sus textos, pues habrían sido compilados, presumiblemente, en ámbitos en los que el poeta sería conocido. Tampoco deben olvidarse los intercambios poéticos y las citas, que nos dan información sobre sus relaciones literarias y sociales –y, por tanto, sobre su entorno cortesano más inmediato–. Tras esto, puede procederse a la búsqueda, localización y delimitación de los diferentes personajes históricos que comparten su nombre, tanto en la documentación de la época como en las crónicas e incluso en nobiliarios, pues ello puede permitir cotejar el perfil del poeta con el retrato de los personajes documentados y servir de guía para proponer su identificación con alguno de ellos.¹⁴ Y es que, si seguimos el recorrido inverso, cabe la posibilidad de “identificar al escritor con un personaje de igual nombre y apellido que,

¹⁴ Esta es la línea seguida en las últimas investigaciones sobre los poetas cancioneriles por los distintos miembros de los proyectos llevados a cabo en la *Universidade da Coruña* y en la Universidad de Vigo. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Tato (1999 a y 2013 a), Mosquera Novoa (2011), Álvarez Ledo (2014), Chas Aguión (2013, 2014 a, 2014 b), Tosar (2013 y 2014 a), López Drusetta (2014 a y 2014 b) o Martínez García (2014). No obstante, ya con anterioridad, Beltran ponía en cuestión algunas de las identificaciones convencionales apoyándose en la obra (2000, 2001, 2002 a, 2005 a).

quizás, aunque haya sido conocido en la misma época, nada tenga que ver con él, pues la mera coincidencia nominal no tiene carácter probatorio”, tal como ha sucedido con figuras como Pedro de Santa Fe o Alfonso Enríquez (Tato 2013 a: 15, n. 1). Ahora bien, en ningún caso prescindimos de la labor de cuantos nos precedieron (véase I), si bien la sometemos a un exhaustivo estudio, pues solo así pueden evitarse contradicciones e inexactitudes.

1. NOTICIAS DESPRENDIDAS DE SUS TEXTOS

Dejando a un lado el quehacer literario, son pocos los datos que podemos encontrar sobre el propio poeta en sus textos, pues su poesía, de tipo amoroso casi en su totalidad, se caracteriza, sobre todo, por la tendencia a la abstracción, en tanto en cuanto impera la expresión del sentimiento y la idealización: sus piezas apenas proporcionan, pues, informaciones útiles desde este punto de vista (véase III. 2. 1). Es esta, por tanto, una vía poco productiva para extraer noticias que permitan identificar al autor con un personaje histórico determinado.

Tampoco las rúbricas que presentan sus poemas ayudan desde esta perspectiva, pues solo nos proporcionan el nombre y el apellido, con diferentes variantes; además, todo apunta a que no son autoriales sino que son debidas a otras instancias (véase III. 1).¹⁵ Con todo, aunque concisos, en el ámbito en que circulaban sus textos estos epígrafes debían de resultar suficientes para reconocer al poeta sin más aclaraciones, lo que, una vez más, me hace pensar que Juan de Torres era un creador conocido en el entorno en que sus versos sonaban.

¹⁵ Sobre los tipos de rúbricas en la poesía cancioneril y sus implicaciones, véanse los estudios de Tato (2008 a y 2008 b).

El estudio lingüístico es, normalmente, punto de partida para establecer el origen de los autores medievales; sin embargo, en este caso, los rasgos de lengua no necesariamente remiten al propio autor, sino que también pueden apuntar a los amanuenses que se encargaron de la copia de sus textos. Así, lo cierto es que encontramos elementos propios del aragonés en determinadas fuentes que transmiten su obra, pero no contamos con garantías de que esta sea una característica lingüística del poeta, pues, como veremos, en no pocos casos podría regularizarse sin que ello provoque graves alteraciones en la forma o en el contenido de los textos.¹⁶ Parece, pues, en principio, que su lengua de instalación podría haber sido el castellano (o por lo menos nada contradice esta idea).

El análisis de la poética nos informa que estamos ante un escritor conocedor de los usos del momento, no solo castellanos, sino también de la tradición oriental: cultiva algunos géneros habituales en la Castilla cuatrocentista, como la canción o el decir, y también toca modalidades de origen francés, como el lay, o catalán, como la esparsa (véase III. 2. 4. 2 y III. 2. 4. 4); esto nos indica que, quizás, Juan de Torres tuvo algún contacto con cortes o escritores de fuera y que conoció otras tradiciones líricas, que filtró, en mayor o menor medida, a sus producciones. Asimismo, se vale de un mote en una época en la que se documentan pocos ejemplos del género, lo que, una vez más, puede denotar un influjo foráneo (véase III. 2. 4. 4). En cuanto a los tópicos y motivos que maneja (el amor *hereos*,

¹⁶ Pensemos que 34 de sus poemas se recogen en el *Cancionero de Palacio* (SA7), un manuscrito que ha sido copiado en su totalidad por amanuenses posiblemente aragoneses que evidencian, en las grafías, “una carga oriental importante” (Tato 2003: 510-512, esp. 510). De hecho, en las poesías de nuestro autor no se encuentran apenas orientalismos en posición de rima, lo que nos permitiría atribuir con seguridad esos rasgos al propio poeta. Los poemas copiados en testimonios distintos a SA7 parecen compartir a veces algunas vacilaciones similares, lo que, en último término, me ha llevado a no prescindir de ellas.

la *belle dame sans merci*, el siervo de amor, etc.), cabe decir que, con ellos, refleja un amplio conocimiento del imaginario amoroso –tanto francoprovenzal como castellano y gallego-portugués– y del código del amor cortés (véase III. 2. 1); de hecho, alude en sus versos al comportamiento ideal que debe mantener todo galán en la vía del “bien querer” o “bien amar” y critica a aquellos que no lo practican, de manera que posiblemente conocería los códigos de la cortesía, que suscitaban gran interés y fueron plasmados en algunas obras en verso que conocemos como manuales de gentileza (véase Chas Aguión 2009 y 2012 a). Podemos afirmar, ya a partir de este primer acercamiento a sus versos, que nuestro escritor conoció los modos de la corte y, por tanto, su formación fue la propia de una persona que tuvo acceso a ese entorno para formarse como uno de sus miembros, lo que le permitió tomar parte en los pasatiempos de la nobleza de un modo exitoso.

Como señalaba al comienzo de este apartado, la poesía de Juan de Torres apenas contiene informaciones objetivas, pues no incluye referencias a hechos históricos ni a elementos circunstanciales que nos permitan situarla de forma precisa. Por supuesto, las emociones amorosas que expresa y las alusiones a la amada no deben tomarse, en principio, como datos sobre su experiencia vital, pues pensemos que estamos ante un ejercicio retórico en torno a la ficción amorosa, algo habitual en este tipo de lírica, como ya indicó Battesti-Pelegrin (1980). Con todo, en varios de sus textos se localiza alguna referencia que aporta información relevante en esta búsqueda de su identidad.¹⁷

¹⁷ En ocasiones los poetas hacen alguna referencia a sí mismos en sus versos; así sucede, por ejemplo, con la *autonominatio* de Estamariu, poeta de SA7, que incluye su nombre y apellido en una canción en la que emula un diálogo entre una dama y su voluntad (Mosquera Novoa 2010 y 2014).

En 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?”, el yo se presenta con atributos y elementos propios de un caballero, quizás identificables con el propio poeta (*trotón, cavallero y escudero*):

Ant'ayer venía yo
por de fuera de la villa
en un trotón, cavallero;
un escudero comigo,
el cual puede ser testigo
desto que dezirvos quiero (vv. 3-8).

El *trotón* era un tipo de caballo cuyo paso habitual era el trote (Gago-Jover 2002: s.v. *trotón*).¹⁸ Los caballeros que participaban en la guerra solían disponer de varias cabalgaduras: el *Cantar de Mio Cid*, por ejemplo, menciona el caballo de guerra (el *destrero* o “cavallo diestro”), el caballo de viaje (*palafren* o *ambador*) y el caballo de carga (*jaca*).¹⁹ El *trotón* en el que Juan de Torres monta podría corresponderse con el segundo, en tanto es el que utilizaría para el desplazamiento y el viaje. Era esta una cabalgadura de importancia para cualquier caballero; así, en algunos textos del siglo XV, el *trotón* se adornaba con complementos lujosos que se compraban a tal fin.²⁰ Y es que la posesión de un caballo en la sociedad medie-

¹⁸ La voz procede del verbo *trotar* ‘correr’ (Montero Curiel y Montero Curiel 2005: 176).

¹⁹ Véase Tato (2013: 123-124, n. 85). Asimismo, para los distintos tipos de caballos y su función en la historia, véase Abad Gavín (2006).

²⁰ La *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* precisa al respecto: “Porque todos los grandes trayan ciertos cavallos de sus personas que la riqueza dellos era cosa maravillosa, y cada uno ricamente vestido en su *trotón* o hacanea capitaneando sus batallas”. Asimismo, en las Cuentas de Gonzalo Baeza, tesorero de Isabel la Católica, se habla de estos ornamentos: “Vn marco e quatro onças de hilo de oro tirado, escachado, que se lleuo el dicho Juan de Salinas despues de la partida de la prinçesa, para haser vnas borlas para el *trotón*, que costo a 4.500 mrs. el marco [...] Al dicho Fernando de Vallesteros, por las manos de vna guarniçion, de vnas pieças de oro para el *trotón*, que peso

val era indicativa de una posición social prestigiosa: “el caballo se presenta como un elemento más del patrimonio de un gentilhombre [...] representa el poder y la riqueza para el hombre medieval” (Montero Curiel y Montero Curiel 2005: 72 y 73). Dentro del imaginario bajomedieval, de hecho, era el animal virtuoso que se vinculaba a la caballería y, por tanto, implicaba una noble condición, oponiéndose al resto de herbívoros domésticos ya desde las *Partidas* de Alfonso X.²¹

La voz *cavallero*, por su parte, tiene la función de un predicativo que, con el fin de adecuar contenido y métrica aparece desplazado en lugar distinto al que le correspondería por su orden lógico (“ant’ayer venía yo, cavallero, por de fuera de la villa...”). Esta automención de su condición personal liga, indiscutiblemente, al poeta con el ámbito de la caballería, lo que concuerda con la idea que ya algunos estudiosos anteriores ofrecían del escritor (Ríos 1865: 74, n. 1, Vendrell 1945: 55 y Aubrun 1951: LXXXIX). Las *Partidas* relacionan el término con el de los *defensores*, es decir, aquellos hombres elegidos para proteger al pueblo, para lo cual eran necesarias virtudes como “esfuerzo, honra e poderío” (Sánchez-Arcilla 2004: 287-288); y es que en la Baja Edad Media la noción no implicaba única-

veynte marcos e vna onça e seys ochauas, a dos ducados el marco, que montan 15.100 mrs.”. También se alude a ello en la Relación de la dote de don Juan y la princesa Margarita: “Una guarnición de troton, larga e ancha, con gropera toda cubierta de unos piños e piñas de oro de martillo, con su funda de oro tirado”. Citas extraídas del corde (s.v. troton, años 1400-1500; la cursiva es mía).

²¹ Allí se indica, por ejemplo: “En España llaman caballería, no por razón que andan cabalgando en caballos, mas porque bien que así como los que andan a caballo van más honradamente que en otra bestia, otrosí, los que son escogidos para caballeros son más honrados que todos los otros defensores” (Sánchez-Arcilla 2004: 287). En los cancioneros no es extraña la alusión a los caballos, animales formaban parte de la vida cotidiana de la mayor parte de los cortesanos; las referencias a ellos informan a veces de la condición de caballero de un personaje (Rozas Ortiz 2001: 491). Las Montero Curiel analizan el uso del término en varios poemas del *Cancionero de Baena* (2005: 68-73); también Álvarez Ledo dedica espacio al vocablo a raíz de un poema de Ferrán Manuel de Lando (2012: 112), así como Tato al analizar algún poema de Caltraviesa (2013 a: 123-124).

mente la participación en la guerra, como sucedía en sus inicios en el mundo del *miles*, sino también el cumplimiento de determinados comportamientos y el respeto a algunos valores regidos por el ideal caballeresco, muy relacionado con el amor cortés.²² En el cuatrocientos, la posición de caballero implicaba, además, que quien ostentaba esa condición formaba parte de la nobleza media, tanto en Castilla como en Aragón, lo que nos permite pensar que era esa la condición social de Juan de Torres (Gerbert 1994, *s.v. caballero* o *cavallers*).

También la alusión a un *escudero* aporta datos de interés: en la época los escuderos eran jóvenes pajes o donceles que acompañaban a un caballero, encargados del cuidado de su escudo y de sus armas (Gago-Jover 2002, *s.v. escudero*). Ese acompañamiento era signo de posición y poder adquisitivo: el caballero, además de formar a su ayudante en las empresas bélicas, debía asumir su mantenimiento, como amo suyo que era.²³ Las referencias al mundo caballeresco en 37Rq-ID 0142, en definiti-

²² Pensemos que la nobleza, progresivamente alejada del poder debido a la crisis del sistema feudal y a la emergencia de los otros estados, percibe la realidad como una decadencia de los valores tradicionales, que intenta ensalzar recreando los ideales de antaño; uno de los frutos de estas añoranzas es la expansión de un modo de vida cortés en las esferas aristocráticas que integra la poesía y el mundo de las justas y los torneos como elementos habituales en sus actividades sociales, dando lugar a lo que Boase denomina “el resurgimiento de los trovadores” (1981: 81). De este modo, existía, en la época, una polémica acerca de las características que debía tener un hombre medieval para poseer la dignidad de caballero, para lo que no siempre era necesario el clásico juramento de armas (Rodríguez Velasco 1996: 304). La bibliografía sobre el tema es muy amplia debido al interés que suscita en varias disciplinas. Para una visión general del fenómeno caballeresco, véanse Keen (1986), Fleckenstein (2006), Heusch (2000) y Fallows (2010), entre otros. Remito, asimismo, a los trabajos de Riquer (1968, 1986, 1999, 2008), que nos ofrecen el perfil de varios caballeros y sus costumbres según los textos medievales. Sobre la fusión entre el mundo caballeresco y el amor cortesano, véanse los estudios de Scudiere Ruggieri (1960) y Huizinga (1978). La defensa del ideal caballeresco estimula el aumento en número y variedad de ceremonias y rituales que se celebraron para presidir cada acto público de los reyes y los nobles, con el fin de reivindicar la importancia y el poder de una oligarquía caracterizada por sus convulsas tensiones internas (Nieto Soria 1993: 160).

²³ Según Ortiz de Montalván, el escudero “en lo antiguo era el noble o hijodalgo que acompañaba y servía a algún rico-hombre, señor o persona de distinción, llevándole sus armas y escudo en tiempo

va, nos informan de que probablemente Torres fuese un caballero y de que, además, viviese con cierta holgura económica y social, pues podía tener a su cargo elementos costosos en el siglo XV, como un ayudante y una cabalgadura.²⁴

En relación al estatus social de Juan de Torres, encontramos otro poema que resulta de valor para su identificación, 6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado” y, por ello, me detendré en su estudio; allí el vate menciona su propio blasón:

Si a mi grave cuidado,
vida mía, non acorres,
derribarás cinco torres
en un campo colorado. (vv. 1-4)

Como vemos, en esos versos el yo lírico apela a la dama para que lo ampare, pues, de lo contrario causará la destrucción de cinco torres que están en un campo “colorado”: se sirve, en realidad, de las figuras y el esmalte de su escudo para mostrar que la falta de socorro de ella puede acabar con él.

La alusión al propio blasón, poco usual en la poesía cancioneril, aparece de manera más frecuente en la poesía occitana:²⁵

de guerra, y recibiendo acostamiento de él por este servicio” (1935: 596). Montaner, por su parte, describe, en su edición del *Cantar de Mio Cid*, a los escuderos: “jóvenes hidalgos aún no armados caballeros que eran vasallos suyos, criados en su casa. El escudero llevaba el escudo, la lanza y la espada del caballero al que servía hasta alcanzar él mismo tal dignidad” (Montaner 1998: 2919).

²⁴ Asimismo, en una de sus composiciones más ambiguas, 20-ID 2590 “Mis passiones, sin dezillas”, el autor se refiere, en el final de la composición, a su “camissón con orillas”. Uno de los sentidos de la voz *camisión* era ‘cota de malla’ (Alonso 1986, *s.v.* *camisión*; DCECH, *s.v.* *camisa*), sinónimo de *camisote*, es decir, “cota de mallas con mangas que llegaban hasta las manos” (Gago-Jover 2002: *s.v.* *camisote*). Incluso se documenta la voz *camisol*, en catalán, como una prenda propia de los caballeros que tenía los bordes decorados con una cenefa (Riquer 1968: 98), lo que armonizaría con la imagen de la prenda que proporciona el poeta (pues dispone de orillas). Aceptando esta interpretación, estaríamos ante otro elemento propio del ámbito de la guerra y la caballería; con todo, es muy posible que el poeta se refiera a *camissón* como ‘prenda masculina de dormir’, mucho más frecuente en los textos de la época (véanse las notas correspondientes en la edición).

Los trovadores, tan arraigados en lo social y sensibles a lo ornamental, pueden darnos claras notas sobre los blasones que los rodeaban; y la heráldica, por su parte, puede iluminar alusiones y sobreentendidos que aparecen en sus textos (Riquer 1999: 270).

El poema de Juan de Torres ha de inscribirse dentro de esta tradición, pues utiliza el escudo al servicio de la agudeza retórica: este, por metonimia, representa al enamorado. Sin embargo, a diferencia de los trovadores occitanos, cuyo blasón era un símbolo personal que identificaba al caballero, en nuestro caso estaba ligado a su propio linaje, dado que, a partir del siglo XIII, la heráldica pasó a ser hereditaria (Riquer 1999: 3). Constituye, pues, un elemento identificador de la estirpe, junto con el apellido, de modo que el poeta hace claramente una alusión a la familia de la que orgullosamente procede.²⁶

Esto, que resulta de gran interés desde el punto de vista literario, nos proporciona, además, pistas sobre el personaje histórico que había detrás de la pluma; sabemos, así, que su blasón estaba formado por cinco torres, figuras muy comunes en los tratados heráldicos. De hecho, son 3 535 los escudos españoles que portan torres, localizados sobre todo en los armoriales de Castilla, pero también en Galicia y Cantabria (Valero de Bernabé 2007: 511). En cuanto al color, el poeta indica que las torres se encuentran en un “campo colorado”, de tal modo que podemos relacionarlo con un escudo con esmalte de gules, según la nomenclatura propia de los armoriales (Pardo de Guevara y Valdés 1987: 23).

²⁵ En las miniaturas que representan a los trovadores, a veces, incluso, figuraban como ornamento sus escudos con emblemas heráldicos, habitualmente imaginarios (Riquer 1999: 274).

²⁶ “Los blasones, que se iniciaron como una solución a un problema bélico y cuya estética fue en su mayoría arbitraria, son transformados ahora [siglo xv] en testimonio histórico de las grandezas de una familia. El linaje sirve a las familias antiguas para resaltar su superioridad, y a las de nuevo ascenso para justificarse con la creación de unos orígenes imaginarios” (Valverde 2001: 379; la aclaración entre corchetes es mía).

La referencia al propio escudo familiar resulta del todo verosímil, pues así lo confirman los repertorios de blasones españoles, que coinciden en atribuir el escudo formado por cinco torres a la familia de apellido Torres.²⁷ Aunque de origen castellano, este linaje llegó a extenderse por toda la Península, de modo que son varias las ramas con idéntico patronímico, que, además, presentan mínimas diferencias en lo que atañe a la heráldica. Ciertamente el esmalte o la distribución de las figuras puede variar:

Torres. Castellano, muy extendido por toda la Península. Armas: en campo de azur, cinco torres de plata, puestas en sotuer. Algunos traen el campo de gules y las torres de oro (González-Doria 1994: 764).

Los tratados hablan, por lo general, de dos ramas del linaje que portan un escudo formado por cinco torres: los Torres de Jaén y los Torres de Soria. Sin embargo, no siempre hay unanimidad a la hora de asociar el color del campo o incluso al indicar el número de figuras que contiene. Heraldos como Diego Hernández de Mendoza o Alonso de Torres asocian el rojo a las armas de los jienenses y el azul a las de los sorianos;²⁸ Steve Tamborino, por su parte, atribuye

²⁷ Véanse Cadenas y Vicent (1464-1469, IV: 46), Gonzalez-Doria (1994: 764) y Nicolás-Minué Sánchez (2003: 225). En algún caso, se identifica también con la familia Heredia, como vemos en el *Armorial de Valenciennes* (ca.1543), de Noël le Boucq, en el *Armorial de Aragón* (ca.1536) y en el *Libro de Armería del Reino de Navarra* (ca.1572). Véanse Popoff (1989: núms. 338-340), Herrera Casado (1992-1993: 154) y Menéndez Pidal (2001: núm. 311).

²⁸ Diego Hernández de Mendoza precisa, en su *Libro de armería* (ca.1491-1496) que los Torres de Villadompardo (Jaén) traen por armas “cinco torres amarillas en campo colorado” y que los Torres de Soria portan “cinco torres blancas en campo azul” (Valverde 2001: 1112-1113). Alonso de Torres, por su parte, indica en su *Blasón de armas* (ca.1495) que “los Torres traen de gules con cinco torres de oro”; más adelante, añade: “de otro linaje e armas de Torres, de tierra de Soria, trae de azul con cinco torres de plata” y también diferencia su blasón familiar, los Torres de “Cuevadonga”, de los linajes anteriores, y lo define como “de gules con una torre de oro parsada de azul. Mi bisagulo e my agulo e todo mi lynage traían más una orla de plata con ocho leones de púrpura” (Riquer 1986: 209).

tres torres a la familia de Jaén, aunque mantiene las mismas características para los de Soria.²⁹ El *Libro de la Armería del Reino de Navarra* (ca.1575), que recoge información de un armorial perdido del siglo XV – quizás el más cercano en el tiempo al poeta– describe un escudo de gules con cinco torres de plata que se encuentra en el “Palacio de Torres cerca de los Arcos”, en Navarra (Menéndez Pidal 2001: núm. 646); como se verá, es precisamente en tierras navarras en donde se situarían los orígenes del linaje, de modo que las distintas ramas podrían haber heredado los atributos de tal emblema (véase II. 2. 1).



Imagen 1: Torres de Jaén, Soria y Navarra³⁰

Los armoriales y nobiliarios posteriores tampoco ofrecen la misma descripción al hablar de las armas que porta cada linaje: tanto Argote de Molina como Núñez

En sus siguientes armoriales, el *Blasón y recogimiento de armas* (ca.1514) y *Espejo de Nobleza* (ca.1520), reitera la misma información con respecto al linaje (Riquer 1986: 209 y Valverde 2001: 1257-1258). Por otra parte, el *Armorial le Blancq*, que nos lleva a 1560 pero que se basa en fuentes de 1420-1450, coincide con estos dos tratadistas (Popoff 1989: núms. 338 y 340).

²⁹ En su *Armorial de Salamanca* (ca. 1516-1519), señala que las armas de los primeros son “de gules e tres torres d’or portea, fenestrea e massoneas d’azur”; de los Torres de Soria, asimismo, añade que son “d’azur e v torres de argent portea, fenestrea e massonea de gules” (Riquer 1986: 209). También he consultado el *Tratado de heráldica y genealogía* de Gracia Dei, que no incluye la descripción de la familia Torres; lo mismo sucede con otras obras como el *Nobiliario de España* o *Armas y solares de España* de Pedro Jerónimo de Aponte o las *Genealogías varias* de Mendoza y Bobadilla.

³⁰ Las ilustraciones han sido tomadas de Riquer (1986: imágenes 12 y 13) y de Menéndez Pidal y Martineda (2001: 81).

de Castro blasonan los escudos de los Torres de Jaén como cinco torres en campo rojo y los de Soria en campo azul;³¹ sin embargo, Fernández de Oviedo nos habla de distintos colores en sus *Batallas y quinquagenas* (ca.1550):

SERENO. ¿Quién son estos de Torres por su origen, e que armas tienen? Porque me parece que ay diversos linages que se llaman de Torres e traen diferenciadas las armas.

ALCAYDE. Decís verdad, que dos casas de mayorazgo ay deste apellido, e ambas hacen unas mismas, pero diferentes en colores. La una casa es la deste cavallero señor de Retortillo, que vive en la ciudad de Soria; y éste y los de su linage traen cinco torres blancas vel argéteas puestas en santor o aspa, en campo de goles vel sanguino. La otra casa de mayorazgo es de Jaén; e la cabeza della fue dona Teresa de Torres [...]. E aquellos Torres de Jaén traen por armas asimismo cinco torres en santor; pero son de oro en campo azul. [...]

SERENO: Los de Torres de Jaén y este caballero que fue principal dellos [Luis de Torres], ¿cómo traen las armas de Torres? ¿Tráenlas como los de Soria, y son de un mesmo linaje, o no? ¿Cómo lo entenderemos?

ALCAYDE: No las traen de unas colores, porque el señor de Retortillo (que es el principal de los Torres de Soria) sus cinco torres son blancas vel argéteas, e el campo de goles o sanguino, e son hijosdalgo de solar conocido, el cual es un lugar pequeño, cerca de Medina de Pomar (que es una villa del condestable de Castilla don Pedro Fernández de Velasco), en la montaña entre Burgos e Laredo. E los Torres de Jaén traen otras cinco torres en santos o aspa, de oro en campo azul. No dexo de creer que sean de un linaje, pero por más antigua casa se tiene a los Torres de Soria e mayorazgo de Retortillo (Pérez de Tudela y Bueso 1983-2002, II: 234 y 392; las aclaraciones entre corchetes son mías).

³¹ En *Nobleza de Andalucía* (ca.1588) Argote de Molina afirma sobre los Torres de Soria: “Mossen Beltran de Claquin [...] dejó en Castilla dos hijos en una dueña de Soria. El uno Beltran de Torres [...] Y otro fue heredado en la ciudad de Soria, donde hoy tienen casa y mayorazgos. [...] Cuyas armas son cinco torres de plata en campo azul [...]”. Sobre los de Jaén nos dice: “Son los enterramientos de aquestos caballeros en la Iglesia mayor de Jaén en una capilla principal, a la mano derecha de la capilla mayor donde se veen sus camisetas y estandartes y los escudos de sus armas, que son cinco torres de oro en campo roxo” (Argote de Molina 1866: 425 y 652). Muñoz Garnica mantiene esta idea y aun añade en la introducción, con respecto a las armas giennenses: “Las armas de los Torres son cinco torres de oro en campo rojo, corona real en el escudo, con este lema: *Fiat pax in virtute tua et abudantia in turribus tuis*. Los Torres de Baylen, Torres de Soria y los Torres de Mondragón son ramas del mismo linaje” (1866: 504, n. 1). Por su parte, Núñez de Castro refleja los mismos escudos en la *Historia Eclesiástica y Seglar de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Guadalaxara*: “Traen los Torres de Soria cinco toros de plata en campo azul, y los de Jaen las cinco torres de oro en campo colorado” (Núñez de Castro 1653: 371).

Puede pensarse que se trata de un error en la obra de Fernández de Oviedo; no obstante, al hablar de los Torres de Soria, el autor reúne materiales de diversas fuentes (“Dicen los libros de armas”, “el coronista Hernando del Pulgar dice...”, “...que escribió el coronista licenciado Diego Anríquez del Castillo”, “Hallaréis en la historia del rey don Juan segundo...”), de modo que parece contrastar la información. Por otra parte, en la obra, el alcalde, *alter ego* del autor, indica que llegó a conocer a algunos caballeros de las distintas ramas, lo que, de ser cierto, haría más verosímil la información acerca de su escudo (“No sé en eso más de lo que oy algunas veces a Alonso de Torres, que me certificó que tenía su padre...”; “Acuérdome de haverme contado este cavallero [Juan de Torres] estando departiendo conmigo...”);³² ello no ha de tomarse por imposible, pues recordemos que el responsable de *Batallas y quinquagenas* estuvo en la corte de los reyes Católicos al servicio del príncipe don Juan –cuya corte, por cierto, se encontraba en una localidad soriana, Almazán–, de modo que habría de conocer bien ese ambiente y los personajes que lo frecuentaban.³³ Y lo cierto es que, atendiendo a la cronología y a los entornos en los que se movió nuestro el poeta, es precisamente uno de los miembros de ese linaje soriano, aquel al que Fernández de Oviedo atribuye el blasón de cinco torres en campo colorado, el que podría ser identificado con nuestro vate (véase II. 2. 2. 2).

Cabe recordar que, en la época, la heráldica se caracterizaba por cierta inestabilidad, hasta el punto de que el escudo con frecuencia experimentaba modificacio-

³² Véase Pérez de Tudela y Bueso (1983-2000, II: 237; la aclaración entre corchetes es mía). Además de Juan de Torres y Alonso de Torres, descendientes de los Torres de Soria, Fernández de Oviedo coincidió en palacio con Luis de Torres, uno de los cortesanos de confianza del príncipe Juan, del linaje de Jaén, así como con Juana de Torres y Pedro de Torres, también criados con importante papel en la casa del infante (ib. 234).

³³ Sobre la biografía de Fernández de Oviedo, véanse Pérez de Tudela y Bueso (1983-2000, I: xii-xxvi) y Fabregat Barrios (2006: 13-26).

nes incluso entre miembros de un mismo linaje; así, pues, la existencia de contradicción por parte de algunas fuentes no ha de ser una traba insalvable en la identificación del escritor.³⁴ La información que el vate proporciona en su poesía sobre su escudo nos permite acotar de manera más concreta su personalidad: nos consta, gracias a sus versos, que portaba un blasón vinculado a un linaje importante en la época, los Torres. Al tiempo, esta alusión es indicativa ya del orgullo y el honor de pertenecer a una familia determinada, algo que casa bien con este escritor y caballero, que dispone de un escudero y de una montura de viaje (véase *supra* en este mismo apartado). Y es que los poemas que hemos mencionado sonarían, precisamente, en las fiestas de la corte, que daban ocasión a los nobles para subrayar su procedencia social, a la vez que les permitiría ganar fama y honra, dejando claras las jerarquías ante los vasallos con los que compartían festejos.³⁵

1. 1. Información obtenida a partir de las fuentes de su obra

En este acercamiento a la trayectoria vital de Torres, resulta relevante la información extraíble del análisis de las fuentes de su poesía, no con la pretensión de conocer el proceso de transmisión de la misma (estudiado en IV. 2.), sino para averiguar en qué ambientes y en qué época se conocían sus textos, que interesaron lo

³⁴ “Entre hermanos, se puede apreciar la diferencia de armas, lo que sin duda alguna refleja el desorden en la materia y la no estabilización de la herencia heráldica [...]. En circunstancias especiales, en condiciones determinadas, siempre se ha admitido sin grandes dificultades el cambio del escudo y la adopción de otras armas, comenzando por las maternas, por otras vinculadas a posesiones o de las que habían adquirido, aunque este cambio se refiere generalmente a las armas correspondientes a los títulos nobiliarios o a las armas impuestas por los mayorazgos, pero a través de ello era factible el cambio de blasón y la adopción de uno nuevo” (Cadenas y Vicent 1994: 14).

³⁵ Esta cuestión es tratada con profundidad por Andrés Díaz (1986). Me interesa señalar que en 37P-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” el propio Torres parece seguir la jerarquía social a la hora de presentar a los personajes de los que trata (véase II. 2. 1. 2 y la edición del poema).

suficiente como para pasar al escrito (pensemos que en esta época la copia de códices resultaba costosa y siempre exigía que alguien sufragase esos gastos).

La obra del autor se distribuye en un total de ocho fuentes manuscritas del siglo XV: el *Cancionero de Palacio* (SA7), que alberga 34 piezas suyas; el *Cancionero de Estúñiga* (MN54); el *Cancionero de Gallardo-San Román* (MH1); el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2); el *Cancionero de Módena* (ME1); dos florilegios custodiados en la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12) y una miscelánea de la General Histórica de la Universidad de Salamanca (SA10a). Estas antologías se coleccionaron en distintos momentos y en distintos entornos cortesanos, lo que refleja la significativa circulación de la obra del vate.³⁶

Atendiendo a la cronología de los textos que incluye, puede afirmarse que el *Cancionero de Palacio* se compila entre 1441 y 1445.³⁷ Los poetas que en él figuran se adscriben a las dos cortes más influyentes del entorno hispánico, ambas bajo dominio Trastámara: el círculo del rey Juan II y el condestable Álvaro de Luna, y el de los infantes de Aragón.³⁸ Se percibe también notable una presencia del ámbito

³⁶ No tenemos muestras de su poesía en la tradición impresa, y, así, ya no forma parte de la nómina de autores del *Cancionero General*; tampoco se incluye en los índices sobre poesía áulica de Labrador y Difranc (1993), lo cual parece indicar que no se hallan producciones suyas en fuentes del siglo XVI.

³⁷ Me baso, para establecer esta datación, en Dutton (1979: 455-456), Beltran (2001: 70) y Tato (2003: 514-517), pero, en general, esta franja temporal ha sido aceptada por la mayoría de los estudiosos. La historia del manuscrito es analizada en Tato (2000).

³⁸ Afirma Dutton al respecto: “many of the poets mentioned are of the condestable’s personal circle or known supporters: Juan de Merlo, his mayordomo mayor who died in 1443, Alfonso de Córdoba, etc. On the other hand the faction of the Infantes de Aragón is also well represented: Count Fradrique Enríquez, made Duke of Arjona in 1423, died 1430; Pedro de Quiñones and his brother Suero; Alonso Barrientos, Fernando de Rojas, Mosén Marmolejo, Diego de Torres, Juan de Dueñas, Juan de Valtierra...” (1979: 448). La mayoría de ellos son, además, nacidos en la última década del siglo XIV o principios del XV estando literariamente activos en torno a 1410 y 1420, si bien también se incluyen algunos poemas anteriores, como los textos de Macías, Villasandino o Imperial (Tato 2003: 515-516).

oriental en el manuscrito, no solo por la cantidad de poetas pertenecientes a esa zona, sino también por los rasgos catalano-aragoneses que presentan las manos de los copistas, junto con la inclusión de textos en catalán (Tato 2003: 504-505).³⁹

El *Cancionero de Herberay des Essarts* y el *Cancionero de Módena* se relacionan con la corte navarro-aragonesa de Juan II y pertenecen a una misma tradición textual que nos lleva a la época de *Palacio*, aunque se compilan, como se verá, en lugares distintos. El primero, así llamado porque formó parte de la biblioteca de Nicolás de Herberay (señor de Essarts), es un manuscrito que debió de pertenecer a la corte navarra de la princesa Leonor y que permaneció en Francia hasta mediados del s. XIX, momento en que pasó a Inglaterra.⁴⁰ Son varias las teorías sobre la fecha en que se copia: según Aubrun, la colectánea se compila en Navarra entre 1461 y 1464 (1951: x), fecha ratificada por Varvaro (1464: 85)⁴¹ y Beltran (2005 b: 15), en tanto Conde Solares, que sostiene que se trata de una copia y no de un original, considera que no ha de ser anterior a 1467 atendiendo a la fecha del papel (2009: 7); las últimas investigaciones, con todo, determinan que debemos situar su confección en torno a 1460 (Whetnall 2013: 141). Aubrun apuntó la posibilidad de que el responsable de esta colección fuese Hugo de Urríes, uno de los poetas mejor representados en la colectánea, al que atribuye gran parte de los poemas anónimos (1951: xi); los estudios posteriores, sin em-

³⁹ Beltran precisa incluso que su confección ha de situarse en el entorno de Juan de Navarra (2011: 425).

⁴⁰ Para la historia del manuscrito, véanse especialmente Beltran (2005 b: 15-17) y Conde Solares (2009: 3-5).

⁴¹ Este investigador amplía la franja temporal de la compilación (entre 1460 y 1465), pero concluye luego con que, posiblemente, sea anterior a 1464 (Varvaro 1964: 85).

bargo, rechazan esta teoría, aunque no descartan la posibilidad de adscribirle parte de esos textos que no consignan nombre de autor (Whetnall 1997: 285).⁴²

En lo que concierne a la confección de *Módena*, son, igualmente, varias las hipótesis: algunos lo suponen copiado en Monferrato, a partir de una fuente que viajó de la corte Navarra a Italia en ocasión de la boda de la hija de Leonor de Navarra, María de Foix, con el marqués de Monferrato, en 1466 (Michaëlis 1901: 201-202, Aubrun 1951: x-xvii y Varvaro 1964: 85); otros, en cambio, piensan que su ascendente fuese llevado a Nápoles y, de allí, pasó a la corte papal de Roma, cuando Lucrezia de Borgia y Alfonso I del Este se casan (Blasi 1956: XXVIII y Finoli 1958: 640).⁴³ El cancionero se relaciona con el poeta monfortino Galeoto del Carretto, pues, además de interpolar algunas poesías suyas, es responsable de diversas anotaciones (Ciceri 1993: 19-21), de modo que quizás funcionó de puente entre la corte de Leonor de Aragón y la corte de Lucrecia de Borgia (Beltran 2005 b: 20-23).⁴⁴ Asimismo, a partir del análisis de sus rúbricas, se ha llegado a la conclusión de que, posiblemente, ME1 pueda derivar de una colectánea compilada en homenaje a Juan de Mena, quizás confeccionada poco después de su muerte (*ca.* 1459; véase Tato 2008 a: 55).⁴⁵

⁴² Para profundizar en estos aspectos, véanse también Beltran (1999), Connolly (1995), Conde Solares (2009: 85-95) y De Beni (2010 y 2012).

⁴³ Estos datos son recogidos por Ciceri (1993: 17-18) y Beltran (2005 b: 20-21), a cuyos estudios remito para la historia del códice.

⁴⁴ Tanto LB2 como ME1, que Varvaro adscribió a la tradición *v* (1964: 77-89), están estrechamente relacionados y tienen materiales comunes (véase IV. 2. 1. 2).

⁴⁵ Y es que los epígrafes, cargados de elogios hacia Mena, contrastan con el resto de los rótulos que presentan la obra de otros autores, también célebres (Tato 2008 a: 56). Además, no solo proporcionan información concreta sobre su origen cordobés, sino que, alguna de ellas, incluso, se vale del posesivo “nuestro andaluz”, que dota de mayor fuerza afectiva a la secuencia y, al tiempo, nos permite intuir que fue en esa zona donde se copiaría el ascendente (ib. 53-56).

Por lo que toca al *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y a los dos pertenecientes a la Biblioteca de París (PN8 y PN12), recopilan, posiblemente, un material que llegó a circular en tierras italianas. El primero, así llamado en tanto se abre con una composición de Lope de Estúñiga, se copia en Nápoles entre los años 1461 y 1463, durante el inicio del reinado de Ferrante; de hecho, contiene algunas composiciones que nos llevan a esas fechas.⁴⁶ Sin embargo, su contenido se caracteriza por retratar el “espíritu literario de la corte alfonsina”, de manera que la mayor parte de las composiciones pertenecen a poetas de la corte del Magnánimo y remiten a asuntos de la misma, aunque algunos de sus materiales circulaban ya en el ámbito castellano y aragonés (Salvador Miguel 1977: 32-33 y 35). En cuanto a las otras colectáneas, PN8 y PN12, es mucho menos lo que de ellas se sabe, en parte debido a que carecemos de una edición de las mismas (véase IV. 1); ambas formaron parte de la Biblioteca Real de Nápoles y remontan, junto con PN4 y PM1, a una misma rama de la tradición *a* (Black 1983: 170 y 171). Dutton considera que su copia se enmarca en la década de los 70 (1979: 458); Black, apoyándose en su tesis, concluye que tanto PN8 como PN4 deben de ser copiados al menos 20 o 30 años después de que el antígrafo llegase a Nápoles (1983: 170 y 172). Por su parte, Whetnall, atendiendo a la datación de algunos textos que contiene, sitúa la compilación de PN12 a mediados de 1440 (2003: 299 y 302), lo que parece dotar a este cancionero de mayor antigüedad y convertirlo en la fuente más temprana de cuantas integraban aquella tradición *a*.⁴⁷

⁴⁶ Entre ellas, el poema de Carvajales dedicado a la muerte de Jaumot Torres, fallecido en 1460 (Salvador Miguel 1977: 32). Este personaje, aunque comparte patronímico con nuestro autor, no parece, en principio, tener relación alguna con él: estamos ante un capitán de los ballesteros del rey Ferrante, muerto cerca de Carinola, durante la guerra; está sepultado en la iglesia de San Pedro Mártir (Croce 2007: 93).

⁴⁷ Todos estos manuscritos pertenecen a la tradición que Varvaro denomina *a*, formada por un conjunto de textos que reúnen la producción amorosa y de ocasión que nace en la Península Ibérica en

En lo que concierne al *Cancionero de Gallardo-San Román* (MH1) y al perteneciente a la General Histórica (SA10a), estamos ante dos fuentes de difícil adscripción a un entorno cortesano concreto, pero que, en todo caso, hemos de localizar en Castilla. Por lo general, la fecha de compilación de MH1 se sitúa en el año 1454 (Dutton 1979: 458), si bien es cierto que conoció un proceso de gestación muy prolongado en el tiempo, de manera que acoge textos del siglo XV y aún del XVI, preferentemente de poetas pertenecientes a los entornos castellano y aragonés (véase IV. 2. 1. 4).⁴⁸ Por lo que toca a SA10a, forma parte de un códice facticio (se halla encuadrado junto a otro cancionero diferente, SA10b) y su confección se sitúa en torno a 1520 (Beltran 1999 a: 46); en él parecen haberse sedimentado distintos estratos textuales en el proceso de compilación de los materiales: la poesía de Torres que allí figura correspondería al más antiguo de esos estratos, que reúne poemas que datan de época anterior a 1462-1463 (Beltran 1999 a: 47 y Rodado Ruiz 2003: 1551).⁴⁹

torno a las cortes de Castilla, Navarra y Aragón (1964: 46-70 y Vozzo Mendiá 1995: 186). Me ocupo más demoradamente de estos aspectos en el apartado de la transmisión textual (IV. 2. 1. 3).

⁴⁸ Dutton señaló que el compilador fue Juan Alfonso de Baena atendiendo a una composición suya que abre el cancionero (1979: 456-457), teoría que todavía contempla Moreno (2007 d: 4); sin embargo, Beltran, que acepta la propuesta cronológica de Dutton, considera improbable la responsabilidad del baenense, que por esas fechas ya habría muerto (1995: 246, n. 28). Ahora bien, parece cierto que ambos comparten un importante fondo de materiales (Moreno 2007 d: 12 y Tato 2014 b: 120).

⁴⁹ Dutton, de forma un tanto imprecisa, coloca SA10a en la franja temporal comprendida entre fines del XV, principios del XVI (1990-1991, IV: 197); y es que, aun cuando algunos de sus autores remiten al XVI, la mayor parte de las composiciones nos llevan a una época anterior a 1462-1463 (Beltran 1999 a: 47 y Rodado Ruiz 2003: 1551). En este sentido, es posible que se compusiese en dos fases, pues las últimas 17 composiciones, debidas a Hernando Colón, pueden haberse añadido en un momento posterior, en el XVI (Beltran 1999 a: 47). Así, los poemas que forman parte de este segundo estrato podrían haber sido compilados por Pero Guillén, uno de los poetas mejor representados del cancionero, en un momento anterior a su entrada en la casa del arzobispo Carrillo, hipótesis de Moreno Hernández (1989: 29) que tiene en cuenta Rodado Ruiz (2003: 1552) (véase IV. 2. 5).

En definitiva, el proceso de recopilación de las poesías de Torres incluidas en los distintos florilegios tiene lugar entre 1441 y 1470; excepcionalmente, dos cancioneros se confeccionan en una época más tardía, ya entrado el siglo XVI, lo que simplemente refleja la pervivencia de su obra a lo largo de varias décadas (SA10a y MH1). De aquí puede concluirse que casi toda su producción estaría compuesta hacia 1441, momento en que se compila *Palacio*. En el tiempo transcurrido entre la copia de este testimonio (ca.1441) y el último (1520), su poesía hubo de gozar de una difusión significativa en varios círculos cortesanos (Navarra, Aragón, Nápoles y Castilla).

Lo cierto es que, aun cuando pertenecen a épocas diversas, todas las colecciones nos remiten a un ámbito muy similar, que fue en el que debió de moverse Juan de Torres: las reuniones y fiestas de la nobleza castellana y aragonesa, que reflejaban el gusto del linaje Trastámara y aun de sus sucesores. Y es que, como se ha visto, estos distintos cancioneros que conservan obra suya nos llevan a momentos alejados en el tiempo pero existe entre casi todos ellos un denominador común: muchos se nutrieron, entre otros, de materiales pertenecientes a una época y a un ambiente cercano al del *Cancionero de Palacio* (SA7), la fuente principal de su poesía. Por ello, recogen producción de escritores que procedían tanto de la facción castellana como de la aragonesa y que escribieron sus “trovas”, posiblemente, antes de la batalla de Olmedo (1445), cuando las cortes de Juan II de Castilla y la de los infantes de Aragón todavía vivían momentos de sosiego y convivencia en alternancia con otros de frecuentes tensiones. Así, puede explicarse la presencia de Torres en ME1 y LB2, que introducen materiales de ese tiempo, o en MN54, PN8 y PN12, que, además de transmitir poesía propia de la época de Ferrante, también recogen textos vinculados a la corte castellana y aragonesa de la

primera mitad del XV. Sería, pues, sobre todo en la etapa en que se compiló SA7 cuando la obra de Juan de Torres conoció una mayor fortuna literaria.⁵⁰

Atender a las fuentes que testimonian su poesía resulta imprescindible en el proceso de edición, sin siquiera descuidar la distribución que en ellas presentan los textos; y es que, como señala Pérez Priego recordando a Pasquali:

Instalados en su tradición, los testimonios individuales no serán ya considerados como simples portadores de errores y variantes, sino como productos de una determinada configuración cultural, que será muy importante conocer, no sólo para la historia cultural literaria, sino para la propia crítica textual (Pérez Priego 2001: 25).

En este sentido, algunos estudios llevados a cabo en el seno del proyecto de investigación sobre el *Cancionero de Palacio* han evidenciado que, incluso en una antología tan desordenada como esta, resulta de interés atender a la disposición que allí presentan los textos de un mismo escritor, pues pueden llegar a establecerse “auténticas microsecciones poéticas” a lo largo de la colectánea (Tato 2006: 805).⁵¹ Por lo que se refiere a la secuencia de los poemas de Juan de Torres en SA7, el examen de la distribución que sus poemas presentan en SA7 ha arrojado datos que vienen a confirmar (y aun permiten precisar) las hipótesis establecidas;⁵² y es que algunas secciones de *Palacio* parecen transparentar el contexto y el entorno de creación de aquellas obras. Varias composiciones de nuestro poeta se

⁵⁰ Desde luego, esta datación resulta incontestable para los poemas solo incluidos en SA7, pero, a mi juicio, los tres ajenos a esta colectánea no serían muy posteriores a 1441 (véase 2. 1).

⁵¹ Véase, por ejemplo, Tato (1997, 2005 a, 2013), Mosquera Novoa (2011), Chas Aguión (2013) o López Drusetta (en prensa).

⁵² El estudio de la ordenación de las poesías de Torres dentro de otras colectáneas, en cambio, no ha resultado productivo, pues solo contienen entre una y dos composiciones suyas, por lo general separadas en el códice (véase IV. 2).

transmitieron en vecindad con otras debidas a autores con los que el poeta mantuvo algún tipo de relación, bien a través del diálogo, bien a través de la cita.

En una época previa a los desórdenes y pérdidas que hoy se perciben en el manuscrito –que analizaré debidamente en el apartado de transmisión–, al menos 29 de sus textos se encontraban en una parte del códice debida a una misma mano de las varias que intervienen en la copia de *Palacio*; en concreto, este amanuense posiblemente trasladó, sobre todo, material procedente de la corte de Juan II y Álvaro de Luna (IV. 2. 1. 1. 1).⁵³ De hecho, en este núcleo se localizan dos importantes grupos de poesía de Torres, en vecindad inmediata con la obra del condestable; los ofrezco en el cuadro que sigue indicando, mediante el color, aquellos textos debidos a esta mano, entre los que se localizan los dos bloques compactos de producción suya que SA7 contiene.⁵⁴

Distribución actual			Distribución en un estado anterior		
Núm	Ordenación en SA7	Foliación	ID Dutton	Ordenación en SA7	Foliación
(31)-ID 2397	sa7-3	2 ^{r-v}			
1-ID 0404	SA7-24	10 ^v	1-ID 0404	SA7-24	10
2-ID 2442 a 15-ID 2453	SA7-50 a SA7-63 (14 piezas)	18 ^v -22 ^r	2-ID 2442 a 15-ID 2453	SA7-50 a 63 (14 piezas)	18 ^v -22 ^r
30-ID 2464	SA7-73	25 ^v -26 ^v	16-ID 2584 R 2583	SA7-202	89 ^v
26-ID 2473	SA7-83	31 ^r	17-ID 2587 a 29-ID	SA7-206 a 217 (13 piezas)	90 ^v -93 ^r

⁵³ En Mosquera Novoa (en prensa a) anticipo algunos resultados del análisis de la obra de Juan de Torres en *Palacio* en relación al contexto del poeta. Las transposiciones y pérdidas más importantes que sufre el manuscrito, que conciernen a la obra de Torres, son analizadas en Tato (2005 a) y Whetnall (2009).

⁵⁴ En el apartado de transmisión se analizan con más detalle aquellas transposiciones que pudieron afectar a su poesía (IV. 2. 1. 1. 1).

			2597		
(31)-ID 2480	SA7-86	32 ^v	30-ID 2464	SA7-73	25 ^v -26 ^v
32-ID 2486	SA7-95	40 ^v -41 ^v	26-ID 2473	SA7-83	31 ^r
33-ID 2526	SA7-138	66 ^{r-v}	31-ID 2480 +	SA7-86 +	32 ^v +
16-ID 2584 R 2583	SA7-202	89 ^v	ID 2397 +	sa7-3	2 ^{r-v}
17-ID 2587 a 29-ID 2597	SA7-206 a 217 (13 piezas)	90 ^v -93 ^r	32-ID 2486	SA7-95	40 ^v -41 ^v
34-ID 2717	SA7-364	177 ^{r-v}	33-ID 2526	SA7-138	66 ^{r-v}
			34-ID 2717	SA7-364	177 ^{r-v}

Cuadro 1: ordenación de las poesías en SA7

El primer bloque compacto, que abarca desde 2-ID 2442 “Muy discreta creatura” (SA7-50) a 15-ID 2453 “Esperando, desespero” (SA7-63), se halla precedido de varias esparsas: de modo inmediato lo anteceden dos, que se integran en un diálogo entre Juan II y Álvaro de Luna, antes del cual figura otro intercambio constituido por tres piezas debidas a Gómez Carrillo, Juan de Merlo y Guevara, hombres del círculo del condestable que alcanzaron un importante papel en la corte castellana.⁵⁵ El segundo bloque dedicado a Torres, que comprende de 17-ID 2587 “Coraçón, debes saber” (SA7-206) a 29-ID 2597 “¿Qué será de mí, cuitado?” (SA7-217), se sitúa, también, inmediatamente después de otro núcleo de poesías

⁵⁵ Se trata de: ID 2437 “Que fara quien alegrar” (SA7-45), ID 2438 R 2437 “Senyor primo, tu fablar” (SA7-46), ID 2439 R 2437 “Pous he visto requestar” (SA7-47), ID 2440 “Coluna de gentileza” (SA7-48) e ID 2441 “Cierito es que la firmeza” (SA7-49). Sobre la relación de Gómez Carrillo y Guevara con el condestable, remito a Vendrell (1945: 42-43 y 52-53) y Dutton (1979: 448); al último se refiere también Pérez Priego, quien cree que hacia 1433-1434 se hallaría en la corte castellana (1999: 129). Sobre Juan de Merlo, también cercano al privado castellano, véase Gómez Redondo (2011).

de Álvaro de Luna (SA7-194 a 201 y SA7-203 a 205). Este grupo de textos, en otra etapa, se hallaría no muy alejado del anterior, pues la misma mano que copia la primera sección de textos suyos se encarga de trasladar algunos poemas de Suero de Ribera y, aparentemente, finaliza su labor en el vuelto del f. 23; viene luego una sección de SA7 con desórdenes importantes (Whetnall 2009) y, abriendo el f. 87^r, reaparece aquella mano que detuvo su labor en el 23^v precisamente con más textos de Suero de Ribera que, como indica Tato (2005 a: 63 y 82, n. 55; véase también Whetnall 2009), debieron de verse desplazados de lugar: originalmente, en su opinión, seguirían a la última pieza del poeta, que cerraba el 23^v. Aceptando esta reagrupación, los textos de Torres del segundo núcleo se hallarían cercanos al primero y, en ambos casos, figuraban contiguos a obras de Luna (véase IV. 2. 1. 1. 1), lo que también me lleva a concluir que la presencia de obras del condestable se concentra prácticamente en esta sección.⁵⁶

⁵⁶Los textos que precederían a la segunda agrupación de poesía de Torres son los siguientes: ID 2454 “Senyora de alto brío” (SA7-64), ID 2455 “Loaré vuestra figura” (SA7-65), ID 2456 “A vós linda loaré” (SA7-66), ID 2457 “Ya del todo defaleçe” (SA7-67) e ID 0402 “Mal mi grado” (SA7-68), ID 2238 “Piérdesse quie esperança” (SA7-190) e ID 2573 “A vos sirviendo, senyora” (SA7-191) todos de Suero de Ribera; ID 2574 “Si la fortuna conbate” (SA7-192) de Juan Agraz; ID 2575 “Amor, si yo por burlar” (SA7-193) de Gómez Carrillo; e ID 2576 “Pues por mi culpa non veo” (SA7-194), ID 2577 “A tu discreta ordenança” (SA7-195), ID 2578 “Mi persona siempre fue” (SA7-196), ID 2579 “Aunque sé bien qu’enemigo” (SA7-197), ID 2580 “Senyora, bien se pareçe” (SA7-198), ID 2581 “Aunque mi gesto se ría” (SA7-199) e ID 2582 “Mal me venga et mucho danyo” (SA7-200), de Álvaro de Luna; el diálogo entre Torres y Luna 16P-ID 2583 “Dizque mas sabe’n su casa” e 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-201 y 202); y finalmente ID 2259 “Senyor Dios pues me causaste” (SA7-203), ID 2585 “Pues que por tu senyoria” (SA7-204) e ID 2586 “Tiempo es que nos veamos” (SA7-205), atribuidos al condestable. De nuevo, nos topamos con cortesanos que no ajenos al ámbito castellano: Juan Agraz dirige composiciones a personajes de aquella corte como Álvaro de Luna y Juan Pimentel (Tosar 2014); Suero de Ribera, del que conservamos 24 poemas, pudo estar integrado en este círculo durante su juventud, antes de sus aventuras por tierras italianas, aunque no se ha documentado históricamente (Periñán 1968: 13-17 y Beltran 2009: 454; véase también II. 1. 2. 4).

Llegados a este punto, es preciso incidir en el importante peso de Álvaro de Luna en la colección salmantina, a quien allí se le concede un significativo lugar, en tanto en ella se recogen 14 de los 15 textos conservados, varios de ellos, como se ha visto, copiados en un bloque compacto:⁵⁷

- ID 2396 “Si Dios nuestro salvador” (SA7-2)
- *ID 2397 “Mis oxos fueron a veer” (SA7-3)⁵⁸
- ID 2440 “Coluna de gentileza” (SA7-48)
- ID 2560 “Yo sufro pena terrible” (SA7-173)
- ID 2576 “Pues por mi culpa veo” (SA7-194)
- ID 2577 “A tu discreta ordenança (SA7-195)
- ID 2578 “Mi persona sienpre fue” (SA7-196)
- ID 2579 “Aunque sé bien qu’ enemigo” (SA7-197)
- ID 2580 “Senyora bien se pareçe” (SA7-198)
- ID 2581 Aunque mi gesto se ría (SA7-199)
- ID 2582 “Mal me venga et mucho danyo” (SA7-200)
- ID 2583 Dizque “más saben su casa (SA7-201)
- ID 2259 “Señor Dios pues me causaste” (SA7-203, LB2-136 y ME1-68)
- ID 2585 “Pues que por tu senyoría” (SA7-204)
- ID 2586 “Tiempo es que nos veamos” (SA7-205)

Pero su presencia en *Palacio* no se limita únicamente a estas agrupaciones de poesías suyas: un elevado número de creadores allí representados pertenecieron a su

⁵⁷ Y, de hecho, es SA7 es, como ocurre con Torres, la fuente principal de su obra: solamente un texto, ID 7449 “Si flota os combatió” (MN56-1), se transmite en otra antología.

⁵⁸ Acepto las conclusiones de Whetnall (2009) sobre la atribución de esta obra, que hemos de ligar a Luna y no, como venía haciéndose, a Íñigo López, hermano de Mendoza (véase IV. 2. 1. 1. 1); por ello me valgo del asterisco.

entorno, como Gómez Carrillo, Juan de Merlo, Alfonso de Córdoba, Fernando de Guevara, etc., de modo que es una figura importante importante dentro de la colectánea (Dutton 1979: 448), lo cual no ha de extrañarnos dada su sonada inclinación a las letras y a la cortesía (véase II. 1. 2. 1). Todo apunta a que Juan de Torres también formó parte de este círculo y a que, además, su producción haya entrado en el cancionero de la mano del condestable, pues recordemos que los dos bloques compactos de poesía suya se localizan precisamente tras los poemas de aquel (véase II. 1. 1).

El hecho de que la inserción de estas dos importantes secciones de Torres en el *Cancionero de Palacio* se haga en vecindad con textos de Luna puede indicar que todo el conjunto habría sido difundido (o incluso gestado) en el entorno del rey castellano y el condestable, con el que, como veremos, nuestro autor mantiene un diálogo en esparsas, 16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa” (SA7-201) y 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202), que, significativamente, se localiza en una sección homogénea de poesías de Luna. Al tiempo, y en vista del importante peso del condestable en SA7, resulta verosímil suponer que, al abrigo de su influencia, Juan de Torres hallase cabida en el cancionero:⁵⁹ tal vez fuese un poeta a su servicio; de hecho, es notable la afinidad que se percibe entre la poesía de uno y de otro.⁶⁰

El significado que cobró la distribución de poemas de nuestro autor en cercanía o contigüidad con las del condestable me llevó a proseguir el estudio de la localización del resto de sus obras en la colectánea. Aun cuando las conclusiones

⁵⁹ Nada hay, sin embargo, que permita probarlo de modo fehaciente, pues en ningún documento se presenta como poeta al servicio de Luna; no obstante, sí figura un personaje histórico llamado Juan de Torres que forma parte de los hombres del condestable en 1441 (véase IV. 2. 2. 2).

⁶⁰ Sobre la poética de Luna, véase Vélez-Sainz (2013: 86-100).

que pueden extraerse no resultan decisivas, hay algunos hechos recurrentes que pueden no deberse a mera casualidad: y es que el resto de su producción recogida en SA7 se salpica en medio de obra de otros escritores, algunos de ellos coetáneos y tal vez incluso conocidos suyos. Así, llama la atención que sus poesías se localicen en varias ocasiones en vecindad de textos de Suero de Ribera, no solo en la fuente principal, sino también en otras antologías.

En el *Cancionero de Palacio*, las piezas que siguen a las que conforman la primera agrupación de Torres se deben a Suero de Ribera (véase *supra*); el perqué 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acabarse” de nuestro autor se encuentra tras una canción de Mosén Moncayo (ID 2463 “Senyora, si cometi” SA7-72) y precediendo a otra de Suero de Ribera (ID 3465 “Señora, maguer ausente” SA7-74);⁶¹ asimismo, el decir 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir” es seguido por otra canción de aquel (ID 2487 “Pues mis plazer es alexa” SA7-96).⁶² Más llamativo resulta que, en el *Cancionero de Herberay*, la canción ID 2257 “Absente de tu presencia” (LB2-134 y ME1-66), no recogida en SA7, se localiza también en el f. 160^r detrás de la *Ley* de Suero de Ribera (ID 2256 “Mirat esta ley damores” LB2-133), como ocurre en PN8 con el decir de Juan de Torres 37Rq-ID 1042, tampoco incorporado en Palacio, y aquí copiado tras un poema atribuido a aquel (ID 0141 Y 0517 “Non teniendo que perder” PN8-42). No ha de ser mera coincidencia que en dis-

⁶¹ Sobre la vida y la obra de Mosén Moncayo, poeta aragonés coetáneo a Torres, véase López Dru-setta (2014 a). No he podido relacionar a ambos, aun cuando es posible que coincidiesen en Italia, en donde puede localizarse en algún momento a Moncayo.

⁶² Este decir, 32-ID 2486, aparece en una sección en la que la mayor parte de los poetas representados pertenecieron a la corte navarro-aragonesa o estuvieron en tierras italianas (Santa Fe, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Sarnés, Estamariu, Hugo de Urríes...), de modo que el material aquí copiado quizás procede del círculo de los infantes de Aragón, al que posiblemente Torres también habría frecuentado en alguna ocasión (véase II. 2. 3. 1).

tintos cancioneros aparezcan asociadas las obras de uno y otro: parece razonable pensar que, aun cuando hoy no disponemos de noticias al respecto, en algún momento Suero de Ribera y Juan de Torres debieron de compartir experiencias cortesano-literarias.

Por otra parte, es también de interés constatar que en SA7 algunas de las piezas de Juan de Torres se colocan en cercanía a textos debidos a creadores con los que el escritor se relaciona, como Juan de Padilla o Juan Pimentel: tanto 26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga” (SA7-83) como 31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+SA7-3), situadas en una sección traspuesta del florilegio (véase iv. 2. 1. 1. 1), alternan con piezas de Juan de Padilla (ID 2469 “Señora a quien m’ofreçco” SA7-78 e ID 2470 “Si padeçco triste vida” SA7-80), caballero de la casa del rey de Castilla, con quien mantuvo un intercambio poético, 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (véase II. 1. 2. 1); asimismo, antes del primer bloque compacto de Torres, se incluyen unas coplas de Juan de Pimentel, ID 2436 “Si te plaz çertificar” (SA7-44), un vate también cercano al condestable que, como veremos, conoció la obra de Torres, pues precisamente cita 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía” en su decir ID 0401 “Quieres saber como va” (MH1-145) (véase II. 1. 2. 4).

Como conclusión, puede pensarse que las poesías de Torres circularon, sobre todo, en un entorno relacionado con Álvaro de Luna y Juan II de Castilla durante la primera mitad del XV: el hecho de que parte importante de sus textos se copien en vecindad con obra de poetas pertenecientes a la corte del privado así lo indicaría.⁶³ Sin embargo, la compilación de otros poemas suyos en cancioneros de la corte de Navarra o incluso de la de Nápoles nos informa también de que cier-

⁶³ Algo que parecen corroborar sus relaciones literarias (véase II. 1) y posiblemente personales (II. 2. 2 y II. 2. 3. 1).

tas composiciones interesaron y trascendieron lo suficiente como hallar cabida en otros ambientes y en época más tardía; es posible, incluso, que el propio poeta frecuentase esos entornos, sobre todo si consideramos que en aquel período los hombres relacionados con la corte con frecuencia llevaban una vida itinerante.

1. 2. Relaciones literarias

1. 2. 1. Interlocutores y personajes de sus contiendas poéticas

Los intercambios poéticos, las citas de otros poetas en sus textos y las menciones o referencias a circunstancias o personajes históricos que Juan de Torres incluye en sus versos son aspectos a los que hemos de atender, puesto que, a menudo, permiten asociar al autor con alguna corte o círculo nobiliar concreto. De hecho, en el caso de Juan de Torres, resulta manifiesta su cercanía con Juan II y Álvaro de Luna –algo que, por cierto, ya se percibía a partir de la información extraída de las fuentes–, puesto que conservamos un diálogo suyo con el condestable y otro con Juan de Padilla:

- 16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa” (SA7-201) y 16 R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202).
- 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (MN54-41, PN8-43 y PN12-35) y 37R-ID 0143 R 0142 “Juan, señor, yo la fablilla” (MN54-42, PN8-44 y PN12-36).

El primero, bajo forma de esparsa, está integrado por una pregunta de Álvaro de Luna y una respuesta de Torres, transmitidas únicamente a través del *Cancionero de Palacio*, justo en un bloque dedicado a la obra del condestable. Son mu-

chas las noticias que tenemos de Álvaro de Luna (*ca.* 1390-1453), dado su importante papel en la corte castellana en la época:⁶⁴ hijo ilegítimo del copero mayor de Enrique III, entró en la corte de Guadalajara hacia 1408, de la mano de su tío el arzobispo de Toledo Pedro de Luna;⁶⁵ ya desde temprana edad se ganó la confianza del joven rey castellano, hasta conseguir la condestabla de Castilla en septiembre del 1423 (Calderón Ortega 1998: 37). De su faceta literaria son testimonio no solo las piezas citadas, sino también la célebre obra en prosa *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, que se inscribe a la corriente de literatura misógina de la época (Vélez-Sainz 2009: 50). Ostentó gran poder en la corte, pero fue también famoso por sus dotes literarias y cortesanas, tal como nos deja ver la *Crónica de don Álvaro de Luna*, a él consagrada:⁶⁶

En las quales fiestas don Álvaro de Luna se aventajaba entre todos, así por el grand fauor que el Rey le daba, como por la su mucha gentileza e destreza que mostraba en todo lo que dezía e fazía. Ca si el Rey salía a dançar, no quería que otro caballero ninguno, nin grande, nin rico-ome, dançase con él, saluo con don Álvaro, ni quería con otro cantar, ni traer cosante, saluo con don Álvaro, ni se apartaba con otro a aver sus consejos e fablas secretas tanto como con él [...] E don Álvaro ouo tan discretamente en sus amores, guardando en ellos lealtad e secreto tanto, que por aquello era mucho más amado epreciado de las dueñas e donzellas, e muy grandes señoras, non solamente de los que le veían, mas de otras muchas que sin lo ver se pagaban e enamoraban dél, e lo querían e lo deseaban, oyendo sus virtudes, e sabiendo su grand gentileza. E yo no niego que algunas grandes señoras se pudiesen aquí nombrar en esta Historia, las quales verdaderamente fueron presa del su amor, e se ofresçie-

⁶⁴ Para su biografía, véanse especialmente los trabajos de Calderón Ortega (1998), Serrano Belinchón (2000) y Pontón Choya (2013).

⁶⁵ No ha de olvidarse la fuerte raigambre de Luna con la corona de Aragón e incluso sus estancias de juventud en aquella corte (Calderón Ortega 1998: 31), una influencia literaria perceptible en SA7, que tal vez guarde relación también con el peso de don Álvaro en la colección salmantina.

⁶⁶ La literatura de la época parece coincidir en estas dotes palaciegas de Luna: Fernán Pérez de Guzmán le dedica un retrato en sus *Generaciones*, y recuerda que era “muy avisado en el palacio, muy gracioso e bien razonado, como quier que algo dudase en la palabra, muy discreto, grant disimulador, fingido e cabteloso e que mucho se deleitava en usar tales artes e cabtelas, assí que pareçe que lo avía a natura” (Barrio Sánchez 1998: 181).

ron a mayores peligros que los flacos coraçones de las mugeres deben ser obligados por cabsa dél; mas no sería honesta cosa que aquel don Álvaro de Luna, que por fechos de armas, e composición de singulares libros por él mesmo sabiamente ordenados, e por discretas e ordenadas e públicas cançiones, ensalçó la virtud de las mugeres, la fama e vida de algunas de aquéllas el su historiador, recontando sus fechos en alguna manera manzillase. E en esta guisa iban creciendo de cada día las virtudes e bondades, e el claro nombre de don Álvaro de Luna, e todos lo iban presciando más (Carriazo 1940 a: 28-29).

Su relevancia dentro del panorama cultural de la época se evidenciaría, además, en el gran número de poemas a él dirigidos (al menos 37), ya desde el *Cancionero de Baena* (Dutton 1990-1991, VII: 479), en donde también es invitado a mediar como juez en alguna contienda poética (Álvarez Ledo 2012: 319 y Tato 2014 a: 901), sin olvidar el importante espacio que se le concede en el *Cancionero de Palacio*, fuente principal de su producción (véase II. 1. 1).

El epígrafe que presenta la pregunta que dirige a Torres (16p-ID 2583) explicita la dignidad de condestable (*Luna, condestable esparça*), de modo que, en principio, podemos situar el debate en una fecha posterior a 1423, momento en que Luna ostenta tal responsabilidad; así, pues, cabe pensar que estas dos piezas fueron compuestas en la franja que va de 1423 al momento en que se compila SA7, en torno a 1441.⁶⁷ Nada hay que contradiga esta idea; es más, cabe aducir aún algún argumento para reforzarlo, como el empleo absoluto del título, muy poco

⁶⁷ Alguno de los poemas copiados dos veces en *Palacio* evidencia la necesidad de proceder con cautela en este punto: no pierdo de vista que, en algún caso, la dignidad puede corresponder a una etapa posterior; por ejemplo, ID 2568 “Quien por servir vos enoxa” del duque de Arjona aparece duplicado en SA7, una vez bajo la rúbrica *El duque don Fadrique* (SA7-182) y otra bajo el rótulo *Cançión. El conde don Fadrique* (SA7-231), de modo que, posiblemente, el poema se compuso antes de 1423 (año en que le conceden el título ducal), pero interesó y se difundió también después (Tato 2014 a: 903).

habitual en esta colectánea.⁶⁸ Pero, en caso de aceptar la interpretación que propongo del texto, a falta de seguir profundizando en el tema, su creación podría situarse antes de 1431, cuando Álvaro de Luna contrajo matrimonio con Juana Pimentel (véase la edición); ello supondría un importante ayuda tempral para acotar más el período en que Torres estuvo activo literariamente.

El otro diálogo poético en el que participa Juan de Torres, 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” y 37R-ID 0143 R 0142 “Juan, señor, yo la fablilla”, se conserva en tres antologías posiblemente copiadas en territorio italiano: el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y dos de los custodiados en la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12), lo que nos puede dar una pista sobre el entorno de circulación del mismo, un tanto distinto del debate anterior, pues es un material que no se copia en SA7 y que, aun cuando posiblemente vio la luz en la Península, conoció un ámbito de difusión más amplio, que motivó que se recogiese por escrito en la zona italiana.

Este intercambio está formado por una recuesta de nuestro vate y una réplica de Juan de Padilla, que responde por los consonantes y que mantiene, además, la clave humorística del texto previo. Aunque me detendré en ello más adelante (III. 2. 1. 4 y III. 2. 2), me parece de interés anticipar el contenido de este diálogo, puesto que nos aporta importantes noticias sobre las relaciones literarias de Juan de Torres. Y es que el yo de la composición apela a Juan de Padilla con el fin de

⁶⁸ Esto solo sucede en el caso de Juan II, al que algunas rúbricas presentan como *El Rey*, *El señor Rey* o con fórmulas similares; con Álvaro de Luna, que figura como *El condestable* y, como ocurre en el poema que nos ocupa, con el añadido del apellido; con Santillana, en general presentado por su nombre y apellido y solo dos veces como *Enyego/Inigo Lopez/Lopez, senyor de Buytrago*; con El infante don Pedro de Portugal y con Rodrigo Manrique, individualizado como *El comendador de Segura* (SA7-28). Véase Tato (2014 a: 902 y 903).

relatarle un encuentro con Amor, el cual se queja de haber buscado cobijo en casa del rey (Juan II), del condestable (Álvaro de Luna), de Juan de Silva y de Juan de Padilla, sin haber encontrado “quien acogerlo quería” (v. 24). Su contrincante, el propio Padilla, toma la voz para justificar el comportamiento, punto por punto, de cada personaje citado y denostar, de este modo, a Amor, a quien culpa de las desgracias de los enamorados. Estamos ante el único poema en el que el escritor evoca a personajes coetáneos suyos, con los, por tanto, hubo de mantener relación: los cuatro caballeros, de relevante papel en la política Trastámara, pertenecen a un entorno muy concreto, la corte castellana de Juan II, que, como sabemos, fue importante centro de actividad poética ya desde la época en que el tutor del futuro rey, Fernando de Antequera, era regente.⁶⁹

Por lo que concierne al destinatario de la recuesta, Juan de Padilla (*ca.* principios del s. XV-1468), fue un caballero descendiente del señor de Calatañazor y Coruña, participante en diversas contiendas en la frontera contra los árabes;⁷⁰ ello posiblemente le valió, junto a su fidelidad, el cargo de camarero de armas del príncipe Enrique IV, en 1440, o de adelantado mayor de Castilla, en 1458 (Salvador Miguel 1977: 167-176). Además de la respuesta a nuestro escritor, este cortesano es también autor de otros siete interesantes textos que se incluyen en cinco fuentes cancioneriles, seis de ellos recogidos en SA7.⁷¹

⁶⁹ De hecho, el de Antequera fue uno de los promotores del Consistorio del *gay-saber* que Juan I de Aragón fundara en Barcelona, herencia de la Escuela Provenzal de Tolosa (Benito Ruano 2002: 61 y Beltrán 2009: 40-41).

⁷⁰ Si sostenemos la filiación de Salvador Miguel, su familia era oriunda de tierras sorianas: Pedro López Padilla, señor de Calatañazor y padre de Juan (1977: 164), era, en torno a 1434, una de las más importantes personalidades de Soria (Asenjo González 1999: 471). La propuesta de identificación que planteo para Juan de Torres lo haría coterráneo suyo (véase II. 2. 3. 1).

⁷¹ Se trata de ID 2469 “Senyora a quien m’ofreço” (SA7-78), ID2470 “Si padeço triste vida” (SA7-80), ID 0577 “Vos que seguides la vía” (SA7-107, también transmitida en MN54-80 y RC1-65),

En cuanto a la nómina de personajes mencionados en el intercambio, el primero que aparece –quizás siguiendo un orden jerárquico– es el monarca castellano Juan II, también inclinado a las artes y las letras, como ya hacía notar Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*:⁷²

Plaziale oír los onbres avisados e graçiosos, e notava mucho lo que d’ellos oía. Sabía fablar e entender latín, leía muy bien, plazíanle mucho los libros y estorias, oía muy de grado los dizires rimados e conoçía los viçios d’ellos, avía grant plazer en oír palabras alegres e bien apuntadas e aun él mesmo las sabía bien dizir. Usava mucho la caça e el monte, e entendía bien en toda la arte d’ello. Sabía del arte de la música, cantava e tañía bien, e aun en el justar e juegos de cañas se avía bien (ed. Barrio Sánchez 1998: 167).

Lo cierto es que el rey castellano nos ha legado cinco composiciones cancioneriles, cuatro de ellas localizadas, precisamente, en *Palacio*.⁷³ Tras él, se alude al condestable, que ya encontrábamos como interlocutor de Juan de Torres en el intercambio anterior, lo que corrobora la relación, posiblemente estrecha, entre ambos (véase *supra*). Juan de Silva, por su parte, fue hijo del adelantado de Cazorla y I conde de Cifuentes Alonso Tenorio; su carrera militar en apoyo a la corona castellana lo llevó a obtener los cargos de notario mayor de Toledo entre

ID2565 “Pues que sienpre padesçí” (SA7-179), ID2569 “De amargura tormentado” (SA7-183), ID 2666 “Non despiense quien pensava” (SA7-301). En otras fuentes se hallan: ID0143 R 0142 “Johán senyor yo la fablilla” (MN54-42, PN12-36 y PN8-44) e ID 0142 y “Bien puedo dezir par Dios” (MN54-16, PN8-45, PN12-37 y RC1-16). Como vemos, los manuscritos que transmiten su obra son también fuentes que recogen poesía de Juan de Torres (SA7, PN8 y PN12), excepto el *Cancionero de Roma* (RC1). Sobre su figura y obra, Martínez García prepara una tesis de doctorado ya muy avanzada, de la que ha ofrecido algunos adelantos en *íd.* (2013, 2014, en prensa a, b y c); agradezco a la autora que me hubiese facilitado esos materiales aún no publicados.

⁷² En la reciente publicación de Vélez Sainz puede verse ahora un acercamiento a las inquietudes culturales en el reinado de Juan II (2013).

⁷³ ID 2441 “Cierito es que la firmeza” (SA7-49), ID 1802 “Amor yo nunca pensse” (SA7-241, SA10b-135 y 12MO-7), ID 2614 “Vi a Venus la planeta” (SA7-242), ID 2691 “Amor entre guerra e paç” (SA7-332) e ID 1803 R 0163 “Juan de Mena qual ynperio” (SA10b-137 y 12MO-8). Para su biografía, véase especialmente Porras Arboledas (2009).

1424 y 1455 y de embajador en el Concilio de Basilea en 1434 y, en 1439, figura ya como alférez del rey. Estuvo estrechamente relacionado con el condestable y, de hecho, contrae matrimonio con una prima suya, doña Leonor, hermana de Pedro de Acuña.⁷⁴ De sus usos de la cortesía hace relación Fernando de Pulgar, para quien “era ombre muy agudo e muy discreto, e inclinado a la justicia. Fabla-va muy bien e cosas muy sustanciales e conformes a la razón” (Pérez Priego 2007: 137); con todo, solo quedan cuatro textos suyos que nos confirmen su faceta poética, únicos y dispersos, en el *Cancionero de Palacio*.⁷⁵

Todos estos personajes con los que Juan de Torres se relaciona, al menos en el ámbito literario, son, como vemos, caballeros de notable relevancia en la corte castellana de la primera mitad del siglo XV –y, por tanto, coetáneos suyos–, que se mueven en un entorno social elevado y desempeñan funciones de importancia en la corte real, en particular en torno a la figura de Álvaro de Luna, al que apoyaron en distintos momentos.⁷⁶ Participaron conjuntamente en los eventos festivos de la nobleza, pues tenemos noticia de su presencia en diversas justas caballescadas y, además, nos legaron algunas poesías que tal vez sonarían con ocasión de esas reuniones; precisamente el testimonio principal de su producción es el *Can-*

⁷⁴ Fue, además, mayordomo mayor de la reina María y guarda de Enrique IV. Sobre su biografía, véanse Salazar y Acha (2000: 442-443), Cañas Gálvez (2012: 66), Tomassetti (2010: 408, n. 16) y Tato (2013: 35, n. 86). Algunos datos de su trayectoria vital se encuentran también en Gómez Izquierdo (1968: 79-83).

⁷⁵ ID 0403 “Cuyo soy sepa de mi” (SA7-35), ID 2571 “pues que me vo sin vos ver” (SA7-186), ID 2667 “Senyora sin mas fallir” (SA7-302), ID 2684 “Pensando en vuestra figura” (SA7-323).

⁷⁶ Sabemos que Juan de Padilla acompañó al privado en 1428 en su regreso a la corte, tras su primer destierro, y que lo apoyó en diversas campañas bélicas (La Higuera, Benamaurel, Benzalema, Huéscar y Huelma, entre otras). Juan de Silva, por su parte, ayudó al condestable en 1429 a prender al bachiller Garci Sánchez de Quincoces y en 1439 lo acompañó en otro de sus destierros, junto a Juan de Merlo y Gómez Carrillo de Acuña. Véanse Vendrell (1945: 51-52), Salvador Miguel (1977: 167-178) y Martínez García (2013 y en prensa a).

cionero de Palacio, lo que refuerza la idea de que alguna parte del manuscrito se hubiese compilado, al menos en parte, a partir de material procedente de la corte castellana, tal como intuía ya Dutton (1979: 448).⁷⁷

De la colaboración de estos poetas en el plano literario son prueba otras composiciones en las que dialogan o se citan, que vienen a confirmar la idea de un círculo literario concreto. Álvaro de Luna y Juan II mantienen el ya mencionado diálogo en esparsas (es decir, con idéntico formato al diálogo entre el condestable y nuestro vate), ID 2440 “Coluna de gentileza” e ID 2441 R 2440 “Cierto es que la firmeza”, que precisamente gira en torno al rechazo del rey hacia el personaje Amor, al igual que sucede en el intercambio entre Torres y Padilla del que ahora me ocupo.⁷⁸ Asimismo, Torres recupera el íncipit de ID 2565 “Pues que siempre padescí” en uno de sus decires localizados en *Palacio*, 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” (véase II. 1. 2. 3).

El análisis de la contienda de Juan de Torres-Juan de Padilla permite, ciertamente, trazar una auténtica “red de relaciones literarias”, según expresión de Deyermond (2005: 84); y es que, además de los caballeros citados, encontramos a otros que, al menos de modo indirecto, también podemos asociar a Torres. En la réplica 37R-ID 0143 R 0142 “¿Non sabes Juan de Padilla” de la recuesta que nues-

⁷⁷ El repertorio de estos escritores se compone, por lo general, de piezas breves en las que abundan las declaraciones de amor a una dama por la que sufren y también las apelaciones al Amor, que responden a la moda del momento, al igual que ocurre con la poética de nuestro autor (véase III. 2. 1. 4).

⁷⁸ La intertextualidad presente en el intercambio y la mención al comportamiento amoroso de los distintos caballeros coetáneos a Juan de Torres y Juan de Padilla (Álvaro de Luna, el rey y Juan de Silva) están al servicio de un juego paródico que recoge claves y elementos subyacentes al texto y presentes en otras producciones de este círculo poético, como ya anticipé en Mosquera Novoa (2013).

tro vate lanza a Padilla, se interpola un verso de este, símbolo de su rol como amante burlado:

Mas mi mal fue tan estranno
 que todo el mundo dezía
 que non era el que solía
 nin podía ser tal enganno (vv. 69-72).

El v. 71 nos lleva al octosílabo ID 2495 “Non só ya quien ser solía”, que posiblemente formaba parte de una canción, hoy perdida, del propio Padilla (Martínez 2013: 417 y 428). Juan Rodríguez del Padrón, en su *Siervo libre de amor*, intercala un poema en el que el Corazón le recomienda al yo lírico, que acaba de enfrentarse con Amor, que haga paces con este;⁷⁹ para ello, menciona a dos personajes citados en 37Rq-ID 0142, a modo de autoridades: el rey, del que se reproduce el verso de un poema perdido ID 4289 “Bien amar, aunque es follía / quiere arte y discreción”, y al “gentil Juan de Padilla”, al que le asigna el octosílabo ID 2495 “No só ya quien ser solía”. Incide nuevamente Rodríguez del Padrón en la actitud de estos caballeros ante el Amor a partir de fragmentos de sus obras, de manera similar a lo que hace Juan de Torres en su recuesta.⁸⁰ A su vez, Sarnés man-

⁷⁹ Nacido a finales del XIV, fue paje del rey Juan II de 1420 a 1434, así como protegido del cardenal Juan de Cervantes. Su obra de atribución segura, según el repertorio de Dutton, se compone de 27 piezas, aunque aparece representado en SA7 por sus célebres *Siete gozos de amor* (Dutton 1990-1991, VII: 427 y Beltran 2009: 273; véase asimismo Rodríguez 1983: 6-42). En lo que se refiere a Sarnés, sabemos que estuvo relacionado con la corte de los infantes de Aragón y Alfonso V, al menos entre 1439 y 1440 (Martínez García 2013: 419); de su corpus, formado por ocho piezas de atribución segura, cinco se transmiten en *Palacio* (Dutton 1990-1991, VII: 442 y Martínez García 2014).

⁸⁰ Según Parrilla, el rey y Juan de Padilla materializan dos actitudes opuestas: el primero, la de aquel que se reconcilia con el Amor; el segundo, la de aquel que lo rechaza (2010: 226-229). La contienda entre Juan de Torres y Juan de Padilla parece responder, también, al mismo enfrentamiento: nuestro autor asume el rol del enamorado que, aun a pesar de los síntomas del amor he-

tiene dos diálogos poéticos con Juan de Padilla: la tensón ID 2496 “Los que si-guides la vía”, que incorpora, de nuevo, el famoso octosílabo, y el intercambio ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés” e ID 0585 “En el tiempo conoçerés” (Martínez García 2013 y 2014).

El célebre verso de Padilla, en el que este asume el rol de amante burlado, debió de dar pie a un juego poético que, aunque perduró algún tiempo y gozó de fama, sobre todo, antes de 1440, al menos en el círculo de Juan II —es la fecha en que aparece el *Siervo libre de amor* y el momento en que *Palacio*, fuente de dos diálogos de Sarnés y Padilla, hubo de ser compilado—;⁸¹ es posible, pues, que también la recuesta de Juan de Torres a Padilla se compusiese en una fecha cercana, cuando esos divertimentos sobre la distinta topa de posición de dos tipos de amantes y en torno al octosílabo de Padilla tuvieron mayor éxito en Castilla. En este sentido, todo apunta a que fuese un diálogo creado en la corte castellana, quizás muy poco después de a 1441 —lo que explicaría que no se incluya en el *Cancionero de Palacio*—. Salvador Miguel, sin embargo, sitúa nuestra contienda entre 1447 y 1453, y, así, entiende los versos de Padilla que justifican el comportamiento de Juan II ante el Amor desvalido corresponden a la etapa de estabili-

reos que sufre, acoge al Amor desvalido; su contrincante, por el contrario, adopta la postura de un enamorado desilusionado, que odia y rechaza abiertamente a Amor (Mosquera Novoa 2013: 453).

⁸¹ Existen otras composiciones posteriores que también se valen de la cita, con ligeras variantes: ID 0427 “El gran daño que ha vivido” de Hugo de Urriés, recogida en el *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1); ID 3474 “Gentil dama non se gana”, que se incluye en el *Cancionero de la Colombina* (SV1); e ID 2867 “Soy de quien fui y seré”, transmitida en el *Cancionero General* (11CG) (Martínez García 2013: 427). Con todo, es posible que ya no formasen parte del juego metaliterario que encontrábamos en las composiciones antes citadas, pues no evocan ya la confrontación entre dos tipos de amadores, presente tanto en el intercambio de Sarnés y Padilla como en el de Torres y el mismo vate, que debió de ser un jocoso juego en la corte de Juan II de Castilla, a la que pertenecían, al menos, Padilla y Rodríguez del Padrón (ib.).

dad amorosa que el monarca encontró en su segundo matrimonio con Isabel de Portugal (1977: 178):

Dizes que por muy burlado
del señor rey se tenía,
por haverlo por tal vía
visto e dissimulado;
non dubdo, ante comido,
de lo él así fazer,
que, según mi entender,
bien tiene el pan partido (vv. 25-32).

Su propuesta cuadra con la transmisión textual del debate, que se conserva en fuentes de la tradición italiana un tanto posteriores a *Palacio* (véase IV. 1. 1).⁸² Ahora bien, posiblemente el intercambio se gestase con anterioridad, cuando el círculo poético al que aludimos estaba literariamente activo, dado que es SA7 la fuente principal de la mayor parte de estos poetas y, además, a partir de 1447 la figura del condestable pierde influencia en la corte castellana.⁸³ Años después, en un contexto diferente, los versos de Padilla pudieron ser entendidos como Salvador Miguel propone.

⁸² La hipótesis acerca de la confección de PN12 de Whetnall, que lo sitúa a mediados de la década de 1440, permitiría avalar, sin embargo, la cronología que propongo para el intercambio (Whetnall 2003: 299 y 302; véase II. 1. 1).

⁸³ Aceptando la identificación que propondré para Torres, este en el período entre 1445-1447 habría estado cautivo (véase II. 2. 2): el diálogo pudo haber sido compuesto incluso antes de 1445.

1. 2. 3. Poetas citados por Juan de Torres

Otras formas de interacción literaria, más indirectas, pueden darse a través de las citas que Juan de Torres recupera de otros poetas. Gracias a ellas, sabemos qué escritores eran conocidos por nuestro autor, lo que aporta información útil para conocer su bagaje literario, pues, aun cuando ello no necesariamente significa que hubiese frecuentado su trato (aunque tampoco tal posibilidad ha de descartarse), sí permite acercarnos a sus referentes literarios.

La mayor parte de los versos correspondientes a autores incluidos por Torres en su obra no solo han conocido el reinado de Juan II, sino que, en algún momento de su vida, estuvieron al servicio de Álvaro de Luna, tal como sucede con Villasandino, Gonzalo de Cuadros o Juan de Padilla. Por tanto, el escritor cita fragmentos de creadores que se movieron en un mismo entorno y con los que podría haber coincidido; concretamente, compone tres decires que incorporan materiales ajenos, todos incluidos únicamente en el *Cancionero de Palacio*:⁸⁴

- 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir” (SA7-95).
- 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” (SA7-138).
- 34-ID 2717 “Cüitado cuando cuido” (SA7-364).

El primero se vale de un fragmento anónimo, a modo de sentencia, en los versos correspondientes a la finida:

“Sepa quien saber quisiere
e diga’n toda parte

⁸⁴ Para el estudio de los decires con citas son imprescindibles los trabajos de Tomassetti (1998, 2000, 2009 a y 2013) y Whetnall (2005 y 2010).

que soy amador sin arte
e seré, mientras viviere” (vv. 73-76).

El v. 73 de esta estrofa vuelve a aparecer en otra pieza de *Palacio*, la única que nos ha llegado bajo la autoría de Alfonso de Barrientos, ID 2567 “Quando pienso en la canción” (SA7-181):

Quando pienso en la canción
“sepa quien saber quisiere”,
enproviso me requiere
secreta contenplación.

Pues que ove consolaçión
de quien por suyo me quiso,
juro nunca ser repiso
sin mudar otra entinçión;
mas diré con devoçión:
“sepa quien saber quisiere”,
pues que tanto me requiere
su alteza et perfeçión (SA7-181).

Álvarez Pellitero no entiende que la voz lírica está citando el incipit de una canción ajena (1993: 184);⁸⁵ Dutton, en cambio, percibe que se sirve de un octosílabo de Juan de Torres (1990-91, VII: 122), tesis que siguió Haywood (2009: 50). Whetnall no incluye este segmento cuando habla de las citas que recogen versos de nuestro poeta en uno de sus trabajos sobre la poesía cancioneril (2003: 299). Y es que, si leemos atentamente el poema citador, la indicación de Dutton puede po-

⁸⁵ Por tanto, aun cuando me valgo de su edición para el texto, he modificado la puntuación según la nueva interpretación del poema.

nerse en duda: Alfonso de Barrientos menciona el carácter metaliterario de su producción en tanto nos anticipa que se vale de una canción ajena (v. 1: “quando pienso en la canción”); por tanto, no se refiere al poema de Juan de Torres, perteneciente a la modalidad de los decires (III. 1. 8. 1). En realidad, lo que sucede es que ambas piezas entreveran versos de una perdida canción, cuya cabeza completa puede reconstruirse gracias al poema de Juan de Torres (Martínez García en prensa c).

El anónimo texto no conservado posiblemente hubo de circular en el mismo entorno en que se difundieron los poemas de Torres y sus colegas, todos incluidos en *Palacio*, pues no parece casual que las dos composiciones que lo retoman se transmitan únicamente a través de SA7: ya Whetnall (2010) llamó la atención sobre el hecho de que en esta antología se han conservado muchas canciones que sirvieron de base también para poemas citadores allí incluidos.

Ciertamente la coincidencia en una cita es indicio débil para poder relacionar a Alfonso de Barrientos y a Juan de Torres; los datos históricos con los que contamos no ayudan tampoco en este sentido, si bien sabemos que Barrientos, coetáneo a nuestro poeta, es responsable únicamente de ID 2567 “Quando pienso en la canción” (SA7-181) y que estuvo al servicio del infante Enrique: en 1416 recibió la encomienda de la orden de Santiago por parte de Alfonso V y en 1434 desempeñaba el cargo de copero mayor de Enrique de Aragón (Dutton 1979: 448 y Vendrell 1945: 40-41).

La segunda composición de Juan de Torres, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” (SA7-138), es la única suya que pertenece a la subcategoría de los llamados “decires con citas” (véase III. 2. 3). En total podemos hallar en ella seis seg-

mentos pertenecientes a otros tantos autores cancioneriles, de los cuales solamente tres se pueden identificar con canciones de las que tenemos constancia:⁸⁶

Cita	Composición	Autor
“Quien de linda se enamora / atender deve perdón” (vv. 23 y 24).	ID 1176 “Quien de linda se enamora” (PN1-31)	Alfonso Álvarez de Villasandino
“De vos bien servir, señora, / jamás nunca cessaré” (vv. 39-40).	ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187)	Francisco Ortiz Calderón
“De vos servir et loar / senyora no me despido” (vv. 47-48).	ID 2515 “De vos servir et loar” (SA7-124)	Gonzalo de Cuadros

Cuadro 2: versos de otros poetas citados por Juan de Torres

Como vemos, los creadores a los que Juan de Torres acude y, por tanto, conoce literariamente, son Villasandino, Francisco Ortiz de Calderón y Gonzalo de Cuadros.⁸⁷ No puede resultar extraño en lo tocante al primero que recuerde algún verso suyo, ya que se convirtió en una *auctoritas* mencionada en muchos decires de la época y, además, fue imitado en su quehacer literario; consta, incluso, que su frondosa obra –al menos 213 composiciones de atribución segura– era bien conocida en la época y distintas piezas suyas son citadas en 12 ocasiones, en algunos casos dentro del círculo de Álvaro de Luna (Mota Placencia 1990: lxxxv-xc y Dutton 1990-1991, VII: 326-331). Asimismo, aunque se trate de un poeta perteneciente a generaciones anteriores (su vida se sitúa entre 1340 y 1425), lo cierto es que sobrevivió todavía a los primeros años del reinado de Juan II, aunque ya apartado de la

⁸⁶ Las otras citas pertenecen a tres canciones hoy perdidas, una debida, quizás, a Macías (véase III. 2. 3; estos textos pueden leerse en los apéndices).

⁸⁷ Mota Placencia indica, con respecto al texto del de Illescas, que “no aparece inequívocamente atribuido a Villasandino e PN1” (1990: 156-157), pues carece de rúbrica, aunque siempre se ha considerado suyo y, de hecho, lo incluye en su edición. Y es que nada contradice su autoría, ya que se halla en medio de otros poemas suyos, de modo que no parece convincente cuestionar su paternidad.

corte (ib. cviii y cxi).⁸⁸ Sus últimos poemas, fechados en la franja 1421-1423, se componen en un contexto vinculado, por cierto, al del condestable, un entorno frecuentado por nuestro escritor (Mota Placencia 1990: cxli).⁸⁹

Un tanto distinto es el caso de los demás, de los que nos han llegado pocas poesías, pues, aparentemente, se trata de autores menores. En lo que concierne a Francisco Ortiz Calderón, se conservan solamente dos textos suyos, la canción citada por Torres, ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187) y el largo decir ID 0522 “Los principados e poderíos” (MH1-261). Pese a que apenas se le ha prestado atención en los estudios cancioneriles, tal y como Tato apunta (2013 c), podría tratarse de un autor de mayor importancia de la que se le ha supuesto, del que además se habría perdido parte de su producción. Y es que el desaparecido *Cancionero de Pero Lasso de la Vega* (ZZ9), de cuyo contenido nos informa brevemente el *Pequeño cancionero* (MN15), incluía obras suyas, así como de otros poetas de relieve, como Imperial, Villasandino, Ferrán Manuel, Juan Alfonso de Baena o Ruy Páez de Ribera, todos ellos bien representados en PN1 y que, como precisa el copista de MN15 al que debemos esta nota (identificado por Paola Elia como C), “fueron en tiempo del rey don Enrique terçero, y del rey don Joan, su hijo”.⁹⁰ A ello ha de unirse el hecho de que no solo Juan de Torres recuerda versos suyos, sino que Diego de Valera también parece mencionar su nombre en su *Ledanía de amores*:

Senyora demando perdón
pues d'amar repiéntome

⁸⁸ A propósito de la biografía de este poeta, véanse Mota Placencia (1990, 1: ci-cxxxvi) y Calvo Pérez (1998: 14-17).

⁸⁹ Quizás, siendo este muy joven, o incluso una vez Villasandino había ya fallecido (véase II. 2. 3. 1).

⁹⁰ Resumo aquí algunas de las ideas de Tato (2013 c).

mas de Francisco Calderón
¡líbrame Domine! (Dutton 1990-1991, VII: 411).

Habría sido, pues, un poeta no menor, con más piezas de las conservadas y, posiblemente, de cierta reputación. A partir del estudio de su decir, Tato establece que este habría sido compuesto a comienzos del siglo XV, lo que armoniza bien con los datos desprendidos de MN15: se trataría, en su opinión, de un autor algo mayor que Juan de Torres, que posiblemente aún componía hacia 1420 (de ahí que una de sus canciones fuese recogida en *Palacio*). El hecho de que Valera lo mencione nos indica que, quizás, fuese conocido en el círculo de Juan II, dado que Valera fue doncel del rey desde 1427 y después siguió al servicio de esta corte (Gómez Redondo 2002: 2713-2715).⁹¹

En cuanto a Gonzalo de Cuadros, es autor de un corpus formado por cuatro composiciones: elabora dos respuestas para sendas preguntas de Juan Alfonso de Baena recogidas en PN1 y es artífice de dos piezas amatorias en *Palacio*.⁹² Perteneciente a un linaje sevillano de cierta relevancia en la época, los Cuadros, fue regidor de Sevilla y alcaide del Alcázar Real de Carmona; participó en numerosas justas y torneos de la corte: en 1419 se encuentra en Madrid, en la celebración de la mayoría de edad de Juan II, para tomar parte en una justa contra Álvaro de Luna, a quien vence; en 1428, asiste a los festejos del matrimonio de Leonor de Aragón y Duarte de Portugal y se enfrenta en una justa al infante Enrique; por

⁹¹ La faceta de Valera como poeta ha sido abordada por Alvar (1998 a) y Tomassetti (2014 a y 2015); véase asimismo *id* (2014 b). Sobre Ortiz Calderón, además del estudio de Tato (2013 c), puede verse también Chas Aguión (2013: 525).

⁹² ID 1574 R 1575 “Señor Juan Alfonso el alto constante” (PN1-448), ID 1576 R 1577 “Señor Juan Alfonso pessar e manzilla” (PN1-450), ID 2515 “De vos servir e loar” (SA7-124) –citado por Torres– e ID 2570 “Más me val claro fablar”, (SA7-185).

último, en 1434, se bate con Pedro de Silva en las justas organizadas en Valladolid (Chas Aguión 2014 a: 52).⁹³ Estamos, pues, ante un caballero que, aunque en sus inicios debió de moverse en un ámbito cercano al del infante Enrique –y así menciona a este “gentil infante” en uno de sus diálogos poéticos–, acabó apoyando la causa de Juan II, al igual que parte de los mencionados hasta ahora. No puede descartarse que la cita de Juan de Torres de estos versos, además de la posible fama del poeta, se deba a que ambos hubiesen coincidido en un mismo ambiente o circunstancia; de hecho, son muchas las ocasiones en las que Cuadros participa en eventos organizados por Álvaro de Luna en los que también se halla presente nuestro poeta.

El otro texto en que Torres interpola obra ajena, 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” (SA7-364), es un decir breve de tres coplas en el que el yo lírico le recomienda a la dama la lectura de una “antigua canción”, con la que identifica su emoción amorosa, y que se corresponde con la pieza de Juan de Padilla ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179), colucutor suyo, según se ha visto, en uno de sus diálogos poéticos; una vez más, estamos de nuevo ante un texto transmitido únicamente en SA7 que avala una relación literaria y social entre los dos escritores. La alusión metaliteraria implica un conocimiento por parte de Juan de Torres de la reputación de poeta desventurado de Padilla; asimismo, la invitación a la amada para que lea tal canción supone que, de alguna manera, el texto circulaba en el entorno en el que ambos autores se movían.

Buena parte de los escritores que he mencionado figuran en el *Cancionero de Palacio*: Juan de Padilla, Álvaro de Luna, Juan de Silva, Gonzalo de Cuadros y

⁹³ Sobre este poeta sevillano, véase Perea (2009: 240-244) y, especialmente, Chas Aguión (2014 a); agradezco a este último que me facilitase la lectura de su artículo cuando todavía estaba en prensa.

Francisco Ortiz Calderón. Es más, varias de las composiciones que allí se copian son las citadas por Torres: en el f. 83^v, se localiza la canción de Juan de Padilla, ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179); en el f. 85^{r-v} se incluye otro poema de Gonzalo de Cuadros, ID 2570 “Más me val claro hablar” (SA7-185), de cuya obra, recordemos, se sirve nuestro poeta en el decir 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”; el f. 86^r acoge la canción de Francisco Ortiz de Calderón, ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187), cuyos versos iniciales se incorporan también en el decir mencionado. Y resulta igualmente llamativo que en esta misma sección, en el f. 84^{r-v}, se localice el poema de Alfonso de Barrientos ID 2567 “Quando pienso en la canción” (SA7-181), que da cabida la cita de una canción perdida, ID 2486 “Sepa quien saber quisiere”, también recogida en el decir de nuestro poeta (32-ID 2486; véase *supra*). A la luz de estos datos, aun cuando en esta parte del florilegio no se ha incluido ninguna de las composiciones de nuestro autor, cabe pensar que Torres mantuviese contacto con ellos e incluso que sus poemas compartiesen un mismo espacio, ya porque fuesen creados o difundidos en los mismos círculos del escritor, lo que habría propiciado el juego de la intertextualidad. En todo caso, de nuevo vemos que la información extraída de las fuentes y los datos que aportan los diálogos y las citas coincide y apunta en una misma dirección: Juan de Torres, sin duda, fue un hombre del entorno cortesano cercano a Juan II y Álvaro de Luna.

1. 2. 4. Juan de Torres citado por otros poetas

Las menciones que otros autores hacen de los versos de Juan de Torres no solo nos dan una idea sobre su fama en la época, sino que nos permiten, en algunos

casos, añadir personajes a esa red de relaciones literarias que estamos construyendo. Aunque son tres las composiciones que se valen de poesía suya, solamente dos se deben a poetas conocidos, Juan Pimentel y Pere Torroella, ya que la otra es anónima:

Citas	Composición	Autor
vv. 1-4 de 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía” (SA7-24).	ID 0401 “Quieres saber como va” (MH1-145)	Juan Pimentel
vv. 1-4 de 5-ID 0528 “Sé que m’ á costado cara” (SA7-53).	ID 0525 “Bien sirviendo he perdido” (MH1-265)	Anónimo
vv. 1-4 de 38-ID 1736 “¡O maldida Ferosura!” (SA10a-45).	ID 3068 “Tant mon voler” (O-104 y ZA1-6)	Pere Torroella

Cuadro 3: versos de Juan de Torres citados por otros poetas

Juan Pimentel es un caballero muy activo en la corte castellana, hijo del primer conde de Benavente, que obtuvo el título de conde de Mayorga en 1432.⁹⁴ Mantuvo estrecha relación con Álvaro de Luna, quien contrajo segundas nupcias con su hermana, Juana Pimentel (Calderón Ortega 1998: 45). De su faceta poética conocemos tan solo tres textos que se recogen en SA7, MH1, ME1 y LB2, fuentes que también incluyen, como se ha visto, lírica de Juan de Torres (véase II. 1. 1).⁹⁵ A pesar de que es poca la obra suya conservada, cabe indicar que significativamente se le trata de *don* en SA7, lo que resulta excepcional en la colectánea;⁹⁶ asimismo, es personaje importante en los cancioneros, pues tanto Juan Agraz como

⁹⁴ Participó en 1434 en el Paso Honroso de Suero de Quiñones y estuvo en la corte de Segovia en 1435, las dos veces con Lope de Estúñiga. Para su biografía, véanse especialmente Beceiro Pita (1998: 56-63), Perea (2007: 261, n. 124) y Tomassetti (2010: 407).

⁹⁵ ID 2254 “Quando tu me oyas” (SA7-14, ME1-62 y LB2-130), ID 2436 “Si te plaz çertificar” (SA7-44) e ID 0401 “Quieres saber como va” (MH1-145). La segunda de ellas, además, se halla en SA7 en la misma sección que los textos de Torres copiados en el primer bloque compacto de obras suyas (II. 1. 1).

⁹⁶ Este tratamiento solamente se da en otros dos poetas, Alfonso y Juan Enríquez, emparentados con el duque de Arjona (Tato 2014 a: 902 y 908).

Pedro de Escavias le dedicaron poemas que lloran su muerte, lo que nos indica que, en la época, su fallecimiento causó un fuerte impacto (Tato en prensa: 18, n. 103).⁹⁷ Y lo cierto es que SA7 se copian dos poemas que lamentan su pérdida de Agraz, textos que rompen con la tónica de este cancionero, lo que, tal vez, como supone Tato (ib.), puede explicarse porque la cercanía de Pimentel con Álvaro de Luna, quien, como vimos, parece ser pieza relevante en esta compilación:

Pere Torroella, en cambio, dedica la mayor parte de su vida al servicio de la corte real en Navarra y en Nápoles (Rodríguez Risquete 2011, 1: 23-40); su repertorio poético está formado por más de 57 composiciones escritas tanto en castellano como en catalán y recogidas en aproximadamente 44 fuentes (ib. 116-125 y 141). Cuatro de esas fuentes dan cabida también a obra de Torres: aquellas que se relacionan con el entorno navarro e italiano (LB2, ME1, MN54 y PN8), en el que, como se ha apuntado, también pudo haber estado nuestro poeta en alguna ocasión.

Si revisamos los poemas citadores de los que aquí me ocupo pueden extraerse interesantes conclusiones. El decir de Juan Pimentel, ID 0401 “Quieres saber como va” (MH1-145), tiene por epígrafe *Del conde de Mayorga*, lo que nos permite pensar que este autor ya poseía tal título cuando lo escribió: debió de componerse entre 1432, año en que le es concedido el condado, y 1437, año de su fallecimiento. Hemos de aceptar, entonces, que la pieza citada de Juan de Torres, 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”, estaba ya escrita antes de esa fecha. Por otra par-

⁹⁷ Juan Agraz escribió ID 0380 “En casa del Rey de España” (MH1-123, MN55-14, SA7-125, SA10b-125 y MN23-35), ID 0381 “Aqui yaze sepultado” (MN55-15 y SA7-126, SA10b-125). Pedro de Escavias, por su parte, lamentó su fallecimiento en ID 2913 “Vos señor que tan profundo” (HH1-81). Sobre Mosén Marmolejo, Juan Agraz y los personajes de sus textos, Tosar prepara actualmente su tesis doctoral, de la que ha ofrecido un avance en 2014.

te, el yo lírico del poema de Pimentel menciona un pensamiento de amor por cada día de la semana, declarando así su fidelidad y servicio a la dama: en cada una de las siete partes en que se estructura el discurso se interpolan composiciones de Suero de Ribera (ID 0402), Juan de Silva (ID 0403), Alfonso Álvarez de Villasandino (ID 0405), Juan de Torres (ID 0404), Enrique de Aragón (ID 0038) y un anónimo (ID 0407). A nuestro escritor le asigna el miércoles:

Quien me trahe do soy venido
 es lungura, la qual guía
 las personas todavía,
 non segund su mereçido;
 mas, pues esto me desví,
 de ti siempre yo diré
 los miércoles todavía
esta cancion que bien sé:
 “Sepas tú, señora mía,
 que doquiera que seré
 tu gaya filosomía
ante mis oxos vere” (MH1-145, vv. 25-36).⁹⁸

De esta nómina de poetas, nuestro escritor coincidió con Juan de Silva, al que menciona en su recuesta (37Rq-ID 0142), y es posible que accediese, según se ha indicado, al entorno en que se difundían los poemas de Villasandino, de quien igualmente cita algunos versos (véase II. 1. 2. 3). En lo que toca a los demás escritores, también son coetáneos suyos, de modo que es posible que Pimentel haga referencia a obra de cortesanos que habrían coincidido en alguna circunstancia o espacio determinados. Suero de Ribera debió de pertenecer a la corte de Juan II

⁹⁸ El texto ha sido estudiado y editado en Tomassetti (2013: 413-14 y 419-20); la cursiva es mía.

en algún momento, si bien fue conocido por sus hazañas en Nápoles, de la mano de Alfonso V (véase *supra* II. 1); aunque no se ha podido confirmar relación literaria de este caballero con nuestro escritor, hemos de recordar que en numerosas ocasiones sus poemas son transmitidos, en más de una fuente, en vecindad con los de Torres, de manera que resulta verosímil suponer que su obra circulase, quizás conjuntamente, en los mismos ambientes, tal vez porque ambos coincidieron o vivieron una trayectoria paralela (véase II. 1. 1).⁹⁹ El infante Enrique, por su parte, era, como sabemos, el hermano de Alfonso V y Juan II, así como primo del rey castellano; tuvo un gran papel en el panorama político de la época como antagonista principal del condestable. De su faceta como escritor nos han llegado apenas dos textos de atribución segura (Dutton 1990-91, VII: 361), sin olvidar la vinculación que mantiene con Gonzalo de Cuadros (que se refiere a él como el “gentil infante”), a quien, por vía indirecta, he relacionado antes con Torres (véase II. 1. 2. 3).¹⁰⁰

⁹⁹ Nada hay de extraño en el hecho de que Juan de Pimentel acuda a poetas de una u otra facción política con fines lúdicos, ya que son varios los períodos de paz. Además, el conde de Mayorga llegó a tener lazos familiares con ambos bandos debido a los matrimonios de sus hermanas: Álvaro de Luna contrajo segundas nupcias con Juana Pimentel (Calderón Ortega 1998: 45); Enrique de Aragón, por su parte, con Beatriz Pimentel (Benito Ruano 2002: 22). Y lo cierto es que el período en que pudo componerse el decir se caracterizaba, precisamente, por cierta calma entre los de Castilla y los de Aragón, según lo pactado en las treguas de Majano (1430-1435), en las que todos guardaron juramento de permanecer al servicio de Juan II, quien centró sus esfuerzos en la conquista granadina; solo 1439 volvemos a encontrar otro de los conflictos que provocarían el destierro del condestable (Benito Ruano 2002: 40-41). De hecho, Tomassetti ha apuntado la idea de que el decir de Juan Pimentel se gestase, junto a otros, hacia 1436, en un momento de concordia entre los dos bandos (2013: 409-410).

¹⁰⁰ Se trata de ID 2294 “Yo me siento tan leal” (ME1-112 y LB2-185) e ID 3678 “Señor yo a ti te reclamo” (MN23-46) e ID 0401 “Quieres saber como va” (MH1-145). Aunque es poca su producción conservada, el infante ha dejado una fuerte impronta en la literatura de la época: además de una biografía romanceada que le consagra Pedro de Escavias, fueron muchos los poetas que le dedicaron versos, casi siempre laudatorios (Diego de Valencia de León, Villasandino, Gonzalo de Cuadros, Juan de Dueñas, Santillana, Santa Fe o Juan de Mena, entre otros), lo que corrobora su

Aunque nos ha llegado anónimo, también el otro decir con citas que recoge versos de Juan de Torres, ID 0525 “Bien sirviendo he perdido” (MH1-265), puede proporcionar información relativa a las posibles relaciones literarias del escritor, pues interpola, de nuevo, una cita de Suero de Ribera (ID 0530):

Por esta grand sin razón
 non fago sinon llorar
 e, con sobra de pesar,
 pereçe mi condeçión;
 por mi mal ya contesçido
 lloraré desfauorido
 deziendo de coraçón:
 “Sé que me á costado cara
 amor vuestra conpañía
 pues por voós me desampara
 quien consolar me solía” (MH1-265, vv. 23-33).¹⁰¹

En lo concerniente a ID 3068 “Tant mon voler s’és dat a-mors”, más conocido como *Desconort*, es un poema en forma de lay de la literatura catalana que se construye mediante citas de poetas que disfrutaron de cierta fama en la época, al estilo del *Conhort* de Andreu Ferrer o la *Passio amoris* de Jordi de Sant Jordi.¹⁰²

Los pocos autores de obra en castellano que Torroella incluye fueron reconocidos por su labor poética: Macías (ID 0047), Villasandino (ID 1152), Santillana (ID 0310), Juan de Mena (ID 0010), Juan de Dueñas (ID 0485), Lope de Estúñiga

importante papel dentro del panorama cultural y literario del momento. Véase especialmente, sobre estos aspectos, Benito Ruano (1964: 162-191); así como el estudio de Proia (2014) sobre el texto de Diego de Valencia.

¹⁰¹ Transcripción de Dutton (1990-1991, I: 535); la puntuación es mía.

¹⁰² Una edición de estos textos se encuentra en Riquer (1982: 96-105) y en Riquer y Badia (1998: 265-281).

(ID 0020) o Pedro de Santa Fe (ID 2239). En palabras de Rodríguez Risquete: “l’autor, tot adoptant un posat doctoral, pretén exposar els patiments que es deriven de l’amor per mitjà de les *auctoritates* de diferents poetes catalans, castellans, francesos i provençals” (2011, 1: 350). Los versos de Torres, que forman parte de la canción 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!” (SA10a-45), se ponen en boca de su autor, quien aparece, al igual que los demás citados, como personaje en la pieza de Torroella:

E por ço dich ab veu fellona
 ço que *Johan de Torras* rahona,
 no sens tristura:
 “¡O, malditxa ferosura,
 gracia, sentir e beldat!
 ¿Qué fazéys en creatura
 do no mora piedat?” (vv. 414-420).¹⁰³

Esta composición forma parte de un ciclo de escritos de Torroella que se pueden fechar antes de 1451 (ib. 49); ello permite concluir que el texto citado de nuestro vate, que se nos transmite completo a través de SA10a (ca. 1520), ya circularía antes, quizás durante la década de los 40, que se acerca más al momento en que Juan de Torres compone el resto de su producción (véase II. 1. 3 y II. 2. 3. 1). Con todo, esta canción no se recoge en *Palacio*, de modo que parece lógico pensar que se escribe algo después de su compilación (ca. 1441), posiblemente entre 1441 y 1451.

Para concluir, he de indicar que estas composiciones nos permiten situar algunos textos del escritor en un espacio temporal algo más preciso: nos llevan apro-

¹⁰³ Sigo la edición de Rodríguez Risquete (2011, 1: 362).

ximadamente a la década de los 40, una cronología no muy alejada a la de la confección de SA7. Los poemas que citan la poesía del vate se caracterizan por insertar versos de distintos autores de cierto renombre en la época, bien por su fama literaria, bien por sus hazañas en el campo bélico (Macías, Villasandino, Suero de Ribera, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de Dueñas, Lope de Estúñiga, Pedro de Santa Fe, etc); ello me lleva a suponer que Juan de Torres formase parte igualmente de esta nómina de autoridades. Con todo, no podemos descartar que, tratándose de escritores coetáneos, hubiesen coincidido en el entorno regio (lugar que, como vimos, Torres hubo de frecuentar); en tal supuesto, la cita de su poesía no se debería tanto a una gran difusión de la misma, sino a que era un cortesano conocido y a que sus poemas pudieron circular, siguiendo la moda imperante, en el momento en el que Álvaro de Luna ostentó el poder en Castilla.

1. 3. Semblanza a partir de la obra

Llegados a este punto, podemos afirmar que el análisis de la información reunida a partir de los versos de Juan de Torres, de las fuentes que recogieron sus poesías y de la red de relaciones literarias que dibujan las citas y los diálogos, arroja interesantes indicios y noticias sobre el perfil de Juan de Torres y sobre su trayectoria vital:

1) El poeta proviene de un linaje castellano muy extendido ya en el siglo XV, los Torres; como miembro del mismo porta un escudo con cinco torres sobre campo de gules, que efectivamente perteneció a una de las ramas de la familia. La

modalidad lingüística que exhibe no contradice esta hipótesis, pues algunos rasgos orientales de sus textos no necesariamente han de ser atribuidos al autor.

2) El conocimiento que nos muestra del mundo cortesano y de las tradiciones poéticas del momento nos informa de que su entorno inmediato era la corte y de que estaba versado en la *gaya ciencia*. Además, en algunos pasajes encontramos referencias al mundo de la caballería (el escudero, el caballo...) e incluso llega a identificarse con un caballero, de modo que quizás ostentase alguno de los grados o dignidades propios de la nobleza.

3) Escribió la mayor parte de sus textos antes de 1441, cuando se compila la fuente principal de su poesía (el *Cancionero de Palacio*), si bien algunas de sus piezas siguieron circulando con posterioridad, siempre antes de 1520, momento en que se ha fechado la fuente más tardía (SA10a). Gracias a una cita de Juan Pimentel de unos versos suyos, podemos suponerlo incluso activo como poeta antes de 1437, fecha en que muere el conde de Mayorga y, por tanto, quizás, ya en la década de 1430 contaría con edad suficiente como para participar en eventos cortesanos y relacionarse con destacados hombres de la época (Juan Pimentel, Juan de Silva...) o incluso tener trato asiduo con el rey y el condestable.

4) En el momento en que escribió la mayoría de sus versos estaba relacionado con el círculo castellano de Álvaro de Luna y del rey Juan II. Es posible que formase parte de la corte del condestable en algún momento de su vida: con él mantiene un diálogo y, además, una parte importante de su producción en *Palacio* se compila en una sección dedicada al privado y a otros hombres de su entorno. Asimismo, el debate entre el poeta y Luna está precedido por una rúbrica que nos informa de la condestabilía del segundo, lo que nos permite pensar que, posiblemente, el intercambio fuese posterior al año en que obtiene dicha dignidad (en

1423). Las otras relaciones literarias del autor apuntan también al ámbito castellano, tanto si atendemos a sus interlocutores (Juan de Padilla y el condestable), como a otros caballeros que menciona (Juan de Silva, el rey y los anteriores); finalmente, casi todas las citas que incorpora su poesía nos remiten a poetas que frecuentaron Castilla y encontraron allí el cauce de difusión de sus versos (Juan Pimentel, Villasandino, Ortiz Calderón y Gonzalo de Cuadros).

5) La obra de Torres también fue conocida en el entorno aragonés y el italiano, en donde se recogió alguna de sus composiciones por escrito; no puede descartarse, por tanto, que frecuentase esas cortes. Esta idea cobra más fuerza considerando que uno de los escritores que citaron versos suyos fue Pere Torroella, relacionado con los infantes de Aragón; es posible, entonces, que ambos coincidiesen en alguna de las estancias del catalán en Navarra. Además, la poética de Torres denota un claro conocimiento de formas cultivadas en la literatura catalana o incluso francesa (un lay, un perquè, varias esparsas...), de modo que posiblemente tuvo una vida itinerante entre las cortes peninsulares, como, por otra parte, sucedió con la mayor parte de los caballeros de la época.

2. NOTICIAS DESPRENDIDAS DE OTRAS FUENTES

Son muchas las fuentes históricas, especialmente relacionadas con las genealogías y los nobiliarios, que contienen información sobre el linaje de los Torres al que pensamos debió de pertenecer el poeta, pues estamos ante un apellido muy común entre nobles e hidalgos. De hecho, existe cierta confusión acerca de los orígenes de esta familia y acerca de sus distintas ramificaciones, dada su gran extensión en el territorio y su larga pervivencia durante siglos. Por otra parte, a la hora

de localizar a los distintos miembros del linaje que compartieron nombre con el poeta en la primera mitad del siglo XV, cabe preguntarse si la denominación que nos proporcionaron las rúbricas (*Juan de Torres*) es la única aplicada al escritor, pues no puede descartarse que contase con otro apellido, tal como era habitual en la antroponimia medieval.¹⁰⁴ Y como veremos, uno de los personajes históricos con perfil más afín al poeta es llamado indistintamente, según la documentación, Juan de Torres o Juan Sánchez de Torres (véase II. 2. 2. 2).

2. 1. Orígenes de un linaje

La información de la que disponemos sobre el nacimiento de los Torres es, aunque abundante, bastante confusa. En realidad, las fuentes que nos hablan de la genealogía familiar son algo posteriores al siglo XV, lo que en cierta medida pone en cuestión la veracidad de todas las afirmaciones. Por lo general, se señala la gran antigüedad de la estirpe, que entronca con la realeza navarra: “Y cuán ilustre, antiguo y grande sea en España este linaje y apellido muy bien lo enseñan las crónicas impresas, pues se halla este apellido ser casa de ricos hombres en el reino de Navarra de ha quinientos años” (Argote de Molina 1866: 650). Y lo cierto es que muchos miembros de la familia, vinculados a los reyes navarros y castellanos, aparecen en las crónicas, sobre todo, por sus hazañas fronterizas en el territorio andalusí; así, uno de los antepasados más famosos fue Gutierre López de Torres,

¹⁰⁴ A partir del siglo XII era común el uso de dos elementos patronímicos a fin de identificar a un individuo e individualizarlo en el seno familiar, en el que era habitual la coincidencia de nombres. En la conformación de los renombres, fue muy importante la utilización de topónimos, que acostumbraban a aludir al solar o señorío de origen (Pardo de Guevara y Valdés 2009: 28-35). Sobre estos aspectos, véase también Salazar y Acha (1991 y 2006: 274-284).

caudillo de los donceles en las Navas de Tolosa en 1212 (Gutiérrez Pérez 2013: 34).¹⁰⁵

Aun cuando las fuentes intentan asentar un origen común, lo cierto es que son muchas las ramas del clan, que se establecen en diversas zonas de la Península (Asturias, Soria, Ávila, Aragón, Valencia, Murcia, Jaén...);¹⁰⁶ dicen los García Carrarra al respecto:

Los opuestos orígenes que se le atribuyen; los distintos progenitores que se le suponen; la diversidad y abundancia de las casas solares que tuvo en gran parte de las regiones españolas, y la falta de estudios fehacientes, en la mayoría de los casos, que descubran las relaciones de sangre, procedencia o parentesco que las enlazan o fijen las diferencias que las separan, hacen repetidamente estériles los esfuerzos del investigador. Los escritores que se aventuran a suponer que todas las familias Torres proceden de un mismo solar y tronco, no sólo discrepan abiertamente al exponer, muy de pasada, los dudosos datos en que fundan esa pretendida comunidad de origen, sino que los remontan a lejanos tiempos, en los cuales las densas oscuridades de lo pretérito hacen inútil toda comprobación (1952-1958, 87: 108).

Los genealogistas más cercanos al siglo XV, como Argote de Molina o Fernández de Oviedo, destacan dos familias principales, a las que hemos aludido ya en el análisis del blasón del poeta: los Torres de Soria y los Torres de Jaén (véase II. 1). En lo que concierne a los primeros, sus inicios suelen situarse en el siglo XIV, en la época de la pugna entre Pedro I y Enrique II por la corona de Castilla; y es que uno de los personajes más emblemáticos de esa guerra fratricida fue Bertrand Du Guesclin –Beltrán de Claquín en las crónicas hispanas–, un famoso guerrero bretón que prestó su ayuda a Enrique II y que, tras su victoria, fue recompensado

¹⁰⁵ Los genealogistas suelen nombrar también, como otros de sus miembros más destacados, a Sancho Fortún de Torres, Íñigo Martínez de Torres, Ximeno Aznar de Torres, Ruy Díaz de Torres e Íñigo Pérez de Torres (ss. XI, XII y XIII). Véanse Argote de Molina (1866: 652) y Núñez de Castro (1653: 371-372). Fernández de Oviedo, además de referirse a estos antecedentes navarros, añade que el solar antiguo del linaje es Torres, cerca de Medina de Pomar (Pérez de Tudela y Bueso 1983-2002: 234-235).

¹⁰⁶ Véase García Carrarra (1952-1958, 87: 108-130).

con grandes privilegios y territorios, al igual que otros nobles que lo ayudaron.¹⁰⁷ Este caballero tuvo, de acuerdo con Argote de Molina y otros autores, dos hijos bastardos en Soria, que son los fundadores del mayorazgo heredado en esa ciudad: Beltrán de Torres, comendador de Mudela de la orden de Calatrava, y otro caballero; de ellos provendría García de Torres, obispo de Burgos (Argote de Molina 1866: 425-426).¹⁰⁸ De este modo, se dice que el apellido Torres deriva de “Torraina”, dominio francés que poseía Du Guesclin (Núñez de Castro 1653: 371), o bien del patronímico de la familia de la dama de Soria desconocida con quien tuvo los hijos:¹⁰⁹

La maîtresse attitrée de Bertrand en Castille es, d'après d'Ayala, la “dame de Soria”, dont nous ignorons le nom, mais qui appartenait, semble-t-il, à la puissante famille de Los Torres, un des clans dirigeants de Soria. Cette dame faisait partie des suivantes de la reine Jeanne, femme d'Henri, très influente auprès son mari, assure Cuvelier. Est-ce par son intermédiaire que Soria fut donné à Du Guesclin, afin de rapprocher les deux amans? Ce n'est pas impossible. Bertrand a maintenant deux fils de la dame de Soria (Minois 1993: 351).

No estaríamos ante un hecho aislado, pues lo cierto es que muchos de los extranjeros que formaron parte de las compañías blancas en el enfrentamiento di-

¹⁰⁷ López de Ayala indica: “Otrossi el rrey don Enrique fizo entregar a mossen Beltran los lugares de Soria e Almaçan e Atiença e Deça e otros lugares quel deuián ser entregados por lo que dicho es segunt el rrey don Enrique gelo prometiera en Montiel quando el rrey don Pedro morio” (Orduña 1997: 306). La bibliografía sobre este caballero es muy abundante, en tanto se convirtió en una especie de héroe casi épico. Véase, además de Minois (1993), Vernier (2003) y Jones (2004: xxii-xxxii).

¹⁰⁸ El primero en lanzar esta idea fue Francisco de Rades Andrada, a partir de una dispensación papal a fray Beltran de Torres, uno de los supuestos hijos de Du Guesclin, para que pudiese ostentar la dignidad eclesiástica (1572: 68). Mantienen la propuesta, con añadidos, Núñez de Castro (1653: 371) y Argote de Molina (1866: 425-426). La información es también incluida por algunos biógrafos de Du Guesclin (Minois 1993: 351, y Vernier 2004: 108).

¹⁰⁹ Esto sucedería durante una estancia suya en la corte de Enrique II, en 1366; la mujer soriana se relaciona, por lo general, con una dama de compañía de la reina doña Juana (Minois 1993: 286).

nástico se asentaron en la Península y dejaron descendencia; un ejemplo de ello es el linaje Lando, que deriva del guerrero francés Pedro de Lando, ascendiente del poeta Ferrán Manuel de Lando (Álvarez Ledo 2014: 18). Con todo, no tenemos muchas noticias sobre la progenie de Bertrand Du Guesclin; de hecho, en su testamento no se hace mención de hijos legítimos o ilegítimos.¹¹⁰

En cuanto a los Torres de Jaén, se considera que descienden de una rama del linaje navarro establecido en ese territorio, en donde se localizan dos familias del mismo apellido: los Torres Villadompardo y los Torres de Navarra.¹¹¹ La mayor parte de los estudios genealógicos sobre la estirpe jiennense se han centrado en los primeros, dado que estos Torres acogen a miembros de cierta fama, como sucede con Teresa de Torres, mujer del condestable Miguel Lucas de Iranzo (véase II. 2. 2. 4). El despliegue del linaje tiene lugar tras el establecimiento de Díaz Sánchez de Torres, descendiente del ya mencionado caudillo de los donceles de las Navas, en Jaén (s. XIII); su hijo Pero Ruiz de Torres, fundador del mayorazgo en 1396, sirvió al rey Enrique II tanto en la guerra fratricida como en la contienda fronteriza, lo que le valió la dignidad de adelantado de Cazorla, además de la de alcaide de los alcázares de Jaén y Úbeda, o los señoríos de Villadompardo y Escañuela.¹¹² Casó con Isabel Méndez de Biedma, con la que tuvo cinco hijos; el único varón, Fernando de Torres, señor del Villar, contrajo matrimonio con Inés de

¹¹⁰ Véase la edición y transcripción del testamento en Minois (1993: 480-483). Los García Carraffa dicen que de esta casa fundada en Soria proceden dos hermanos, Grau de Torres y Juan Gutiérrez de Torres, que se instalaron, respectivamente, en Arévalo y Cuéllar, en donde perpetuaron el nombre familiar (1952-1958, 87: 110-111 y 112-113).

¹¹¹ Para una mayor profundización en estas dos ramas, véanse Molina Martínez (1983: 37-42), Toral y Peñaranda (1987 y 2006), Nicás Moreno (1997) y Gutiérrez Pérez (2013).

¹¹² Argote de Molina dedica varias páginas a este personaje y a sus descendientes (1866: 494-496 y 288), que Toral Peñaranda revisa y corrige (1987: 66 y 67).

Solier, hija de Arnaud de Solier, un caballero francés que acompañó a Bertrand Du Guesclin en el enfrentamiento dinástico, obteniendo, gracias a ello, el señorío de Villalpando.¹¹³ Inés de Torres, una de las privadas de la reina Catalina de Lancaster, descendería de esta familia según Nicás Moreno, para quien era hija del adelantado de Cazorla y, por tanto, hermana de aquel Fernando de Torres.¹¹⁴

Por lo que toca a los Torres de Navarra, su asentamiento en Jaén es algo más tardío que el de los Villadompardo, si bien frecuentaron la frontera por razones

¹¹³ Arnaud de Solier, llamado también “el limosín” en las crónicas, murió en el desastre de Aljubarrota en 1385 (Chenaye-Desbois et Badier 1863-1876: *s.v. solier*). Según Fernández de Béthen-court, era hijo de una hermana de Bertrand Du Guesclin y casó con Marina Alfonso de Meneses Tizón (2003, IX: 28). Sobre la relación de la familia con la lírica cancioneril, véase Tato (2013: 391, n. 48); para su papel en Andalucía, véase Sánchez Saus (2009: 48).

¹¹⁴ Esta dama tuvo gran protagonismo durante la época de su estancia en la corte real: según la *Crónica de don Álvaro de Luna*, “los oficiales de la casa del rey e de la Reyna todos eran puestos por su mano, e fazíase todo lo que aquella donzella quería” (Carriazo 1940 a: 14). Además de su papel en la corte Trastámara, es un personaje relacionado con la lírica cancioneril, pues fue prima de Ferrán Manuel de Lando, quien le dedica, incluso, un decir en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ID 0456 “Pues que Fortuna sus rayos inflama” (PN1-277) (véase Álvarez Ledo 2012: 200-208 y 2014: 196-198). Con todo, su parentesco con el linaje de Jaén no es seguro, pues la información sobre la ascendencia de Inés de Torres es confusa. En la *Laudatio Agnetis Numantinae* que Gianozzo Manetti dedica a su figura, se aporta información contradictoria, pues se presenta como hija de Juan de Torres y de Catalina de Funes, de Zamora: “Sus padres eran de alta alcurnia. Por el lado del padre, ella descende de la noble y antigua familia de Torres, prosapia de muchos famosos caballeros armados, que deriva su nombre del emblema de las torres que portan en su escudo desde la época del fundador del linaje. Por línea materna, descende asimismo del claro linaje de los Funes. Su padre Juan era caballero armado, su madre Catalina una señora principal” (Lawrance 1989: 286); Francisco de Torres, por su parte, indica en su *Historia de la muy nobilísima ciudad de Guadalajara* que era hermana de Rodrigo de Torres, procedente de la casa y solar de Torres, cerca de San Vicente de la Barquera (1647: f. 152^v); Gracia Rey, en cambio, señala que sus progenitores fueron Pedro Fernández de Córdoba y Elvira Alfón de Torres (1930: 726). En todo caso, Inés de Torres se casa con el maestre de Calatrava don Luis González de Guzmán y tiene por descendientes a Juan, Pedro, Luis, Fernando, Rodrigo, Teresa, Inés y María de Guzmán. La cronología de alguno de sus hijos se ajusta perfectamente a la del poeta y, así, podríamos pensar que su primogénito, también de nombre Juan, fuese el vate (sobre todo si consideramos la cercanía de su madre con la casa de don Álvaro y Juan II); sin embargo, no mantendrán el apellido Torres, sino el paterno, lo que me hace descartar este supuesto. Sobre esta dama y la *Laudatio*, véanse Lawrance (1982 y 1989) y Calderón Torres (1984).

bélicas ya antes de instalarse allí. Esta familia, que también continuaría la línea del célebre caudillo Gutierre López de Torres, apoya a la realeza castellana en sus incursiones musulmanas durante centurias; en el siglo XV nos encontramos a Diego de Torres, vinculado a la orden de Santiago y mayordomo del infante Enrique de Aragón, cuyos servicios en la corte del infante le valieron la concesión de la villa de Bedmar a su familia:¹¹⁵ concretamente, fue su hijo Alonso de Torres, también doncel de Enrique, quien recibió Bedmar (II. 2. 3. 2).¹¹⁶

A través de esta primera aproximación a la historia del linaje, comprobamos que los Torres son reconocidos por su antigüedad y por su participación en diversas acciones bélicas durante siglos, especialmente a partir del ascenso de los Trastámara, lo que les valió la obtención de diversos mayorazgos y el reconocimiento social. De esta reputación tenemos noticias, incluso, en la propia poesía cancioneril, pues la familia es citada por Ruy Páez de Ribera en una composición del *Cancionero de Baena*, ID 1420 “Andando la era del Nuestro Señor” (PN1-289), en la que nombra los linajes de mayor trascendencia del momento que, con el nacimiento del rey Juan II, verán restituida su gloria y sus valores, y quizás eso es lo que ha sucedido, como veremos, con el poeta que estamos estudiando:

¹¹⁵ Hijo de Carlos Díaz de Torres (quien apoyó a Enrique III en diferentes acciones bélicas) y de Juana González de Almansa, fue comendador de Aguilarejo y sirvió en la casa del infante Enrique como mayordomo; de su matrimonio con Elvira Londoño, hubo a Alonso de Torres, doncel del infante, y a Juan de Torres, alcaide del castillo de Ponferrada (Gutiérrez Pérez 2013: 49-51 y Toral y Peñaranda 2006: 16). Es posible que este Diego de Torres sea el poeta del que conservamos solamente una pieza en *Palacio*, incluida en la almoneda poética del mote de Contreras; sobre él y la composición, véase Tato (2013 b: 393-394; véase *infra* 2. 3. 2). La filiación de este personaje aparece también en Larios Martín (1956: 69-70), que lo vincula a los Torres de Cuéllar; sin embargo, los datos que recoge no parecen del todo fiables, pues incurre en algún error, como el de hacer hermanos a Diego de Torres y a Teresa de Torres (mujer de Miguel Lucas de Iranzo), que pertenece a la otra rama del linaje Torres de Jaén.

¹¹⁶ Los descendientes de este caballero perpetúan el linaje Torres de Navarra en Jaén.

Fidalgos e nobles muy poco valían,
 ca eran del mundo cruel desechados,
 e por este señor [Juan II] serán reservados
 en sus propias onras como ante solían;
 e reçibrán aquello que ellos avían
 antes perdido por fiera mudança,
 e así cobrarán la su buenandaça,
 que por sus pecados perdida avían.

[...]

La Vega e Serena e Rojas e Tellos,
 Marinos e Sogas, Valdés, Aguilar,
Torres e otros que non sé nombrar,
 gentiles e nobles fermosos e bellos,
 perdieron la fuerça de los sus cabellos
 por el rodamiento del mundo aborrido,
 e agora por este señor que es nasçido
 los bienes perdidos tornáronse a ellos”

(vv. 10-104; la aclaración y la cursiva son mías).¹¹⁷

2. 2. *El problema de la homonimia*

Las diversas ramas del linaje que existían en el siglo XV son un espejo de la variedad de hombres que en la época debían de portar el nombre *Juan de Torres*. Esta es una de las principales trabas para poder identificar históricamente al poeta, con la que ya han intentado lidiar diversos estudiosos como Vendrell (1945: 55), Aubrun (1951: LXXXIX) o Salvador Miguel, quien llega a diferenciar más de siete caballeros homónimos (1977: 231-236). Ya solo el cotejo de algunas crónicas

¹¹⁷ Sigo la edición de Dutton y González Cuenca (1993: 501-504).

cuatrocentistas (*Crónica del Halconero, Crónica de Juan II, Crónica de don Álvaro de Luna, Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, y Anales de Aragón...*) vierte al menos el número de cuatro personajes de idéntico patronímico que viven en una época coetánea a la de nuestro poeta; el rastreo en otras fuentes relacionadas con la historia (documentos de archivo, nobiliarios, estudios históricos...), añade aún más.

Nuestro punto de partida en la difícil tarea de identificar al poeta ha sido el conjunto de noticias extraíbles de su obra y sus fuentes (véase II. 1): esa información no solo ha permitido trazar la semblanza del hombre que había tras la pluma, sino también descartar a varios homónimos de la primera mitad del XV (véase II. 1. 3).¹¹⁸ Con todo, lo cierto es que algunos de los Juan de Torres de los

¹¹⁸ Puede prescindirse de los homónimos que enumero a continuación:

- Johán de Torres, juglar que se documenta en la corte de Jaime II de Aragón en abril de 1303 (Gómez Muntané 2001: 199).

- Juan de Torres, escudero de Enrique III que en 1405 se ocupa del envío de dos cartas del arzobispo de Sevilla Alfonso Egea, con noticias de la corte pontificia desde Savona (Suárez Fernández 1960: 56, 269 y 273-274).

- Jaume de Torres, canónigo valenciano que aparece en 1453 con los cargos de *librer maior y custos bibliothecae* en la biblioteca de Nápoles (no sabemos si en Castelnuovo o Castel Capuano) y que, además, se encargaba de dirigir una escuela de gramática ligada a dicha institución; asimismo, en 1455 hace un viaje a España con una lista de obras –de carácter escolástico, en su mayoría–, con el fin de adquirirlas (Ryder 1987: 97 y 98; 1992: 394). Marinis y Mazzatinti recopilan la información de este canónigo vinculado a la biblioteca, especialmente en lo que concierne a gastos y cobros por las tareas propias del “librer del Senyor rey”: cuidar la estancia de la biblioteca, llevar a Roma tapices que representan la Pasión, viajes a Cataluña para conseguir una treintena de códices, la formación de cinco jóvenes de la corte bajo el mecenazgo del rey, etc. (Mazzatinti 1987: 22 y 23; y Marinis 1952, I: 12). Aubrun ha identificado a nuestro poeta con este canónigo (1951: LXXXIX); Salvador Miguel, por su parte, descarta, acertadamente, tal hipótesis (1977: 234-235, n. 9), mientras que Dutton se limita a interrogarse sobre la posible relación (1990-1991, VII: 457).

- Jaime de Torres, cantor de Alfonso el Magnánimo que, en 1457, es enviado por el rey a Aragón para buscar niños con buenas voces que sirvieran en el culto divino de su capilla aragonesa (Knigh-ton 2001: 95). No disponemos de datos suficientes como para ligar a este personaje con el bibliotecario, pero, en todo caso, no sería improbable, dado que también sus funciones denotan interés por las artes.

que aquí me voy a ocupar responden a un perfil similar, en tanto que fueron artesanos con habilidades sociales, relacionados con las distintas cortes Trastámara y, además, posiblemente conectados con la poesía cancioneril. En este sentido, la información que encontramos en las fuentes históricas no ayuda al respecto, pues con frecuencia se refieren a ellos solamente por el nombre y el sobrenombre, sin precisar la rama del linaje del que proceden. Lo cierto es que la localización del autor únicamente a partir de su antropónimo encierra casi el mismo grado de dificultad que se da en los casos de rúbricas opacas: en la época y en los círculos en que se movía el poeta, el nombre y el apellido bastarían para reconocerlo; sin embargo, para el investigador actual esa información resulta insuficiente, de mo-

- Juan de Torres, escudero de Diego Hurtado de Mendoza, de los señores de Cañete, en 1420, y alcaide de una de sus villas en 1430 (Ortega Cervigón 2006: 260-265 y 2009: 706-710). Dentro de la clientela de estos Mendoza se encuentra, asimismo, a un Rodrigo de Torres (id. 2009: 710; véase II. 2. 3. 2).

- Juan de Torres, nombrado por Juan II procurador de Murcia en 1449, que figura como regidor de la misma villa en 1450, según unas cartas emitidas en Salamanca en tales fechas (Archivo Municipal de Murcia, AMMU leg. 4271 y 4271 nº 78 y nº 85; los documentos están digitalizados y transcritos en el Portal Proyecto Carmesí (<<http://www.regmurcia.com>>; fecha de consulta: 21/03/2014).

- Juan de Torres, “maestro de sastrería” al servicio del obispo de Burgos, Alfonso de Cartagena, entre 1445 y 1454 (Cañas Gálvez 2010: 161).

- Juan de Torres, hijo de Diego de Torres, del linaje de los Torres de Navarra en Jaén, y de Elvira de Londoño, que asume el cargo de alcaide del castillo de Ponferrada (Gutiérrez Pérez 2013: 49-51 y Toral y Peñaranda 2006: 16; véase II. 2. 3. 2).

- Joan Torres, canónigo de Vich que escribe una carta a las autoridades de Barcelona en 1464, en el contexto del levantamiento catalán (Calmette 1947: 137). Salvador Miguel identifica a este personaje con el canónigo valenciano, antes mencionado (1977: 232, n. 2).

- Juan de Torres, encargado de la custodia de la fortaleza de Alburquerque en nombre de Beltrán de la Cueva en 1465, que lleva a cabo una rebelión contra el duque junto a sus hermanos Alfonso, Martín y Diego de Torres, en la que deben interceder el monarca portugués Alfonso V y el castellano Enrique IV; el conflicto duró hasta 1472 aproximadamente (véase Carceller Cerviño 2006: 239, 301-319, 863, 865, 867, 915, 917, 918 y 920).

- Juan de Torres, ejecutor, jurado y escribano público de Jerez de la Frontera, que se documenta en la época de los Reyes Católicos (Rallón 1890-1894, IV: 34, 35 y 124; Rufo Ysern 1993: núms. 247 y 1093).

do que su identidad queda diluida y su esclarecimiento se convierte en una pesquisa casi imposible.¹¹⁹

Puesto que el poeta se relaciona, sobre todo, con la corte castellana de Juan II y de Álvaro de Luna y, además, sabemos que debió de ser un hombre habituado a los usos de la cortesía, me limito a examinar la identidad de aquellos que pueden responder a las características de nuestro poeta, la mayoría de ellos ya propuestos por los estudiosos a que nos han precedido, como sucede con los siguientes: Juan de Torres, paje de Alfonso V en una de sus expediciones napolitanas; Juan de Torres, del linaje de los Torres de Soria; Juan de Torres, maestresala en Castilla, del linaje de los Torres de Villarroel; y Juan de Torres, tío de Teresa de Solier, del linaje de los Torres Villadomardo. Sin perder de vista los acercamientos anteriores a la trayectoria de estos caballeros, revisaré las distintas identificaciones, tratando de clarificar algunos problemas, como la fusión de varios individuos en uno solo.¹²⁰

2. 2. 1. Juan de Torres, paje de Alfonso V

Uno de los pajes que acompaña a Alfonso V en su segunda expedición hacia Nápoles, en 1432, ha sido identificado con el Juan de Torres poeta ya desde los primeros intentos de establecer su biografía (Fuensanta del Valle y Rayón 1872: 424). Efectivamente, en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* encontramos un escrito en el que se enumera a los “Pajes del señor rey”: Berenguer de Montpalau, Juan de Torres, Gonzalo de Vela y Jaime de Pallas

¹¹⁹ Sobre el fenómeno de las atribuciones opacas, véase Beltran (2004).

¹²⁰ Los homónimos estudiados son aquellos que, en algún momento de mi investigación, he considerado podían corresponder a la personalidad del Juan de Torres poeta. El avance en el conocimiento de sus coordenadas vitales me permitió sopesar, descartar y, finalmente, trazar una propuesta de identificación.

(Salvá y Sanz de Baranda 1848: 495).¹²¹ Un joven Juan de Torres formaba parte, pues, del séquito del Magnánimo en su segunda empresa hacia tierras italianas y aún más lejanas, en la que también participaron los infantes de Aragón (Juan de Navarra, Enrique y Pedro) y otros caballeros desheredados por su oposición a Álvaro de Luna (Boase 1981: 95). En realidad, era pretensión del monarca dirigirse a territorios africanos, hacia la conquista de tierras musulmanas; esta aventura, que comenzaría en torno al 8 de junio (día en que parten de Mallorca), les llevó a diferentes puntos de la geografía mediterránea:¹²² la flota se dirigió a la isla de Gerba, en donde la resistencia de los tunecinos, al mando del sultán Abû Fâris, fue mayor de la que esperaban; así, tras un sonado fracaso, embarcaron de nuevo, renunciando a sus propósitos iniciales de conquista cristiana. Llegaron a Nápoles en diciembre, en donde iniciaron diálogos con la por entonces reina doña Juana.

Entre los participantes de esta expedición se encontraba Guiniforte Barzizza, que relata lo sucedido en una carta del 23 de octubre de 1432, titulada *De illustribus rebus Alphonsi Aragoniae regis apud Gerbim insulam gestis* (Cerone 1902: 127, n. 8).¹²³ Para nuestra pesquisa, la presencia de este humanista italiano en la

¹²¹ El documento se introduce mediante la siguiente fórmula: “Varias noticias sobre la segunda expedición a Nápoles por el rey D. Alonso V en 1432, sacadas de un libro en folio que contiene las cuentas del tesorero del rey en aquella expedición, intitulado en lengua catalana en que está extendido: libre ordinari de dates, fetes per Bernat Sirvent, tesorer general, desde maig de 1432, fins lo derrer die de decembre apres seguent” Salvá y Sanz de Baranda 1848: 477).

¹²² El itinerario que siguieron en esta ocasión está publicado en Giménez Soler (1909: 113-129). Sobre este enfrentamiento habían escrito ya Cerone (1902: 396-397) y Brunschvig (1940: 231-232); para estos aspectos véanse especialmente Ryder (1992: 176-208) y Sáiz Serrano (2008: 34-37).

¹²³ La estancia de Barzizza al servicio de la corte española se describe con detalle en Romano (1892: 2-17) y Sottili (1975: 277-286). Algunos datos sobre su biografía pueden encontrarse también en Corfiati (2008: 47-57).

corte alfonsina es de gran interés, pues un año después de la empresa, ya cuando estaba al servicio de los Visconti en Milán, escribe a Juan II de Castilla hablándole, entre otras cosas, de un Juan de Torres en el que había reparado Haywood para advertirnos de que Barzizza en “Milán había oído celebrar a Castilla, a su rey y a don Álvaro de Luna por boca de Juan de Torres” (2009: 48):

Obtulit nuper mihi Deus virum cum in primis & honestum & prudentissimum, tum etiam tuae Serenitatis observantissimum *Ioannem de Turres*. Multum vero gaudii ex hominis huius consuetudine percepi: cuius sermo, quoties per nostras occupationes una esse potuimus semper in tuae gloriae predicatione versabatur. Ex hoc in tuae gloriae praedicatione versabatur. Ex hoc Joanne Regni tui amplitudinem, Irbium nobilitatem, populorum multitudinem, militum probitatem, doctissimorum in omni genere virorum copiam. Procerum praestantiam, inter quos magnum illum Comitem Alvarum de Luna summae sapientiae virum praecipue nominabat; religiosorum item hominum continentiam, Pontificum gravitatem: quanquam ea mihi antea non prorsus incognita essent: enuclearius didice. Ex hoc Joanne politiam per te in toto Regno expolitam, hominum ingenia erudita esse, aeris temperiem, frugumque ubertatem a Summo Deo benignius, te regnante, concessas audivi (Soria 1956: 54 y 198; la cursiva es mía).

Es probable que el Torres aquí mencionado sea el paje de Alfonso V, con el que fácilmente coincidiría durante la aventura de 1432 y aun después; desde luego, lo que sabemos del escritor armoniza con el bagaje vital que podemos suponerle a un servidor que ostenta este cargo.¹²⁴ Esta carta nos permite, además, vincular a este personaje con el círculo de Juan II y con Álvaro de Luna, a quienes elogiaba desde la distancia, quizás porque el joven hubiese formado parte de la corte caste-

¹²⁴ Con frecuencia los pajes eran “hijos de los grandes e principales cavalleros” al servicio de un señor, a los que se les enseñaban “todas las buenas artes e buenas mañas de cavalleros”, según Fernández de Oviedo (Fabregat Barrios 2006: 89). Se trataba de uno de los estadios de formación de los cortesanos durante su adolescencia y juventud. Así, por ejemplo, Juan Pacheco era todavía doncel del príncipe Enrique en 1440 -y quizás aún más tarde, cuando contaba con más de veinte años- (Franco Silva 2009). Como se verá, nuestro poeta debió de nacer entre 1410 y 1415 (II. 2. 3), por lo que todavía en 1432 podría desempeñar las labores propias de los pajes y los donceles, educados en la corte antes de tomar las armas como caballeros o escuderos. Sobre los pajes véase asimismo Narbona Cárceles (2006: 222-229).

llana en una época anterior a su estancia en Italia. No podemos descartar, entonces, que este Juan de Torres sea nuestro poeta, ya que, recordemos, algunas de sus poesías circularon en el entorno napolitano y se transmitieron en cancioneros compilados en suelo italiano (véase II. 1. 1).

La expedición de 1432 no solo tuvo repercusiones en el terreno político, sino que fue plasmada en la literatura de la época.¹²⁵ Al tiempo, cabe recordar que fueron muchos los autores cancioneriles que acompañaron a Alfonso V en sus aventuras italiano-aragonesas, procedentes de Cataluña, Aragón y Castilla, algunos de ellos representados en el *Cancionero de Palacio*: Pedro de Santa Fe y Juan de Valtierra participaron en la expedición de 1420 (Tato 1999: 61);¹²⁶ Mosén Moncayo se halla en Ponza en 1435 (López Drusetta 2014 a: 292), como sucede con los hermanos Villalpando (Conde Solares 2009: 28) y Juan de Tapia (Giuliani 2004: 13-22); Suero de Ribera se encuentra en Italia entre 1446 y 1471 (Salvador Miguel 1977: 186), y Juan de Dueñas se localiza al servicio del Magnánimo entre 1438 y 1439 (Presotto 1997: 16 y Beltran 2009: 466).¹²⁷ Parece plausible pensar que nuestro escritor hubiese vivido igualmente la aventura aragonesa cuando todavía era un joven paje, lo que le permitiría relacionarse con otros caballeros de la corte que también recurrieron a la pluma en los divertimentos cortesanos.¹²⁸

¹²⁵ Carvajal se basa en este hecho en el romance ID 0613 “Retraida estaua la reyna” (véase Tato 1997).

¹²⁶ Participaron también en esta aventura cabe destacar a Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer, Ausiàs March o Luis de Vilarrasa, entre otros (Tato 1999: 61).

¹²⁷ En este punto, conviene recordar que algunas de las piezas de estos vates de *Palacio* colindan con poesía de nuestro autor, de modo que posiblemente compartieron un entorno de difusión; entre ellos ocupa lugar destacado Suero de Ribera (véase II. 1. 1).

¹²⁸ A pesar de que el paje figura en el séquito italiano de Alfonso V, ello no obliga a dar por sentado que sus orígenes estuviesen en el reino de Aragón, una procedencia que algunos estudiosos, por otras razones, le supusieron. Como he indicado, en las expediciones italianas participaron también

Por lo demás, no contamos con más noticias sobre este servidor del Magnánimo, algo que no ha de extrañarnos si tenemos en cuenta que, precisamente durante el periodo de la conquista de Nápoles, la administración alfonsina se caracterizaba por su gran precariedad, de modo que son pocos los registros de cancillería en los que poder rastrear nombres de caballeros castellanos o aragoneses en Italia (Canellas y Torra 2000: 124 y 125). En todo caso, no es imposible que este Juan de Torres fuese el mismo que recibe la empresa de la *stole et jarre* de la mano de Alfonso V, tal como apunta Vendrell a partir de un documento fechado en Torre Ottavia de Nápoles el 26 de mayo de 1451 (1945: 440, n. 3-4).¹²⁹

gentes castellanas, sin olvidar que, en el entorno de los jóvenes infantes de Aragón, hallamos a otros poetas castellanos que ostentaron importantes cargos en su casa, como el propio Santillana, copero de Alfonso V en su juventud (Pérez Priego 1999: 14).

¹²⁹ Salvador Miguel considera, sin embargo, que quien recibe tal distinción puede ser el Juan de Torres bibliotecario en Nápoles (1977: 234, n. 9; véase II. 2. 2), algo que me parece menos probable, pues este tipo de empresas se otorgaban a hombres con el perfil de aventureros, y así tenemos noticia de su concesión a varios caballeros andantes extranjeros, como los alemanes Ventçeslao, Nicholao Sranz de Czyernoyr, Weneschio de Waldescrin y Henrich de Schönwald, que viajaban “por exercitar en diversas partidas del mundo los strenuos actos de cavallería” (Riquer 2008: 103). Asimismo, Zurita relata en sus *Anales* cómo en 1454 los reyes e infantes de Castilla recibieron esta divisa del monarca aragonés en señal de paz tras los conflictos en la frontera aragonesa, junto a “doce caballeros que escogiese el rey de Castilla”, de modo que parece un distintivo propio de los reyes y de la caballería (Canellas López 1967-1977, 7: 114). La orden y divisa de la Jarra, la Estola y el Grifo fue creada por el infante Fernando de Antequera el 15 de agosto de en 1403, día de la Asunción, como un símbolo más de prestigio caballeresco y de reconocimiento real, se presentó como un collar de jarras con azucenas y un grifo, que simbolizaba la pureza de la Virgen y también la caballería (Torres Fontes 1890: 101). En realidad, se atribuye su origen al rey don García IV de Navarra, que crea la orden de Santa María del Lirio, según cuenta la leyenda, tras una visión de la Virgen en una gruta, acompañada de una jarra con cinco azucenas (Valverde 2001: 572-574). Véase, además, Fernández de Córdoba Miralles (2012: 23-25).

2. 2. 2. Juan de Torres, del linaje de Soria

En la semblanza de nuestro poeta, Salvador Miguel, además de aceptar la propuesta anterior, lo identifica con un caballero que, en 1441, participa en apoyo a Álvaro de Luna en una batalla en Escalona, lugar de residencia del condestable, contra partidarios de Enrique de Aragón (Salvador Miguel 1977: 233); de ello nos informa Pedro Carrillo de Huete en la *Crónica del Halconero*:

Capítulo ccc *De cómo cierta gente del condestable vençió e desvarató a la gente del infante don Enrique*: Este día ovieron otro encuentro los del ynfante don Enrrique con los del condestable, en esta manera: de la parte del ynfante venían por capitanes de ..rrocines Lorenço de Avalos, su camarero, e Diego de Avalos, e Garçilaso de la Vega; e toparon con ellos Carlos de Arellano, e Lope de Acuña, e Juan de SAVEDRA, e Juan de Torres, e venían por capitanes de otra gente. E pelearon, e vençieron los del condestable a los otros, e prendieron a los capitanes, e fueron presos e muertos dellos vien veynte. E dende a çinco o seys días murió Lorenço de Avalos, que así avían llevado preso” (Carriazo 1946: 389).

En este episodio, que nos remite a una de las frecuentes tensiones entre los hombres del condestable y los de los infantes de Aragón, los partidarios del valido lograron defender, en un principio, su territorio y aun expulsar a los rebeldes hasta Medina del Campo, donde se reunieron con el rey castellano; no obstante, al final, las luchas cesaron con la victoria de los de Aragón, a quienes el privado tuvo que entregar su fortaleza de Escalona, que formaba parte del estado señorial de Luna.¹³⁰ Meses después, la reina María y el príncipe le devolvieron el alcázar en-

¹³⁰ El condestable estableció la residencia oficial en Escalona en 1439; allí acondicionó un alcázar, famoso por la suntuosidad de su “sala rica”. Ya en 1431-1435 este fue un centro de celebraciones cortesanas durante algunas estancias de Juan II en la villa, al menos hasta 1448, año en que se registran las últimas grandes fiestas del reinado del rey castellano, ya casado con Isabel de Portugal (Calderón Ortega 1998: 156-160). Sobre el castillo-palacio, véase Villaseñor Sebastián (2013: 133-151).

tregándolo a Payo de Ribera y Juan de Silva, previamente elegidos como recipientes por el condestable (Calderón Ortega 1998: 159).

El esbozo histórico que he establecido a partir de la obra del escritor de SA7 (véase II. 1) aconseja examinar con atención la coincidencia de Álvaro de Luna y Juan de Torres en un mismo evento, ya que puede ser clave para la identificación del poeta con tal personaje (véase II. 1. 3). Pero, según se ha visto en este lance participó, además, Juan de Silva, otro personaje mencionado por nuestro autor en 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (véase II. 1. 2. 1), de modo que cabe pensar que este caballero que apoya a Luna pueda sea nuestro poeta.

La compañía en que, según el Halconero, se hallaba este Torres activo militarmente en Escalona me inclina, igualmente, a identificar al hombre citado en la crónica con un descendiente del linaje de los Torres de Soria, cuyo blasón –no lo olvidemos– se corresponde con el descrito en 6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado” (II. 1. 1); y es que volvemos a encontrarlo, en alguna otra ocasión, acompañado de los hermanos Arellano y de otros personajes procedentes de localidades sorianas y navarras.¹³¹ Aubrun, que sigue a Michaëlis, identifica a este Carlos de Arellano con el poeta de LB2 así llamado y se pregunta si es navarro, quizás por la villa de Arellano que se encuentra en Navarra (Aubrun 1951: CII); el estudioso, además, lo localiza en 1439 acompañando a Álvaro de Luna en uno de sus exilios, así como en

¹³¹ Esta hipótesis carece de carácter probatorio, pero nada hay que la contradiga; es más, el hecho de que Juan de Torres figure junto a Carlos de Arellano en más de una fuente histórica concede mayor credibilidad a tal identificación. Este caballero, del linaje navarro Ramírez de Arellano, aparece casi siempre ligado a Álvaro de Luna, que acaba casándolo con su sobrina, Aldara de Luna, a quien concede las villas de Ciria y Borobia en 1442 (Moreno Ramírez de Arellano 1992: 83). Participó, asimismo, en las justas de Valladolid de 1434, en las que aparece Juan de Merlo (Gómez Redondo 2011: 7852). Sobre la familia Arellano, véanse Salazar y Castro (1696, 1: 382), González Crespo (1982) y Moreno Ramírez de Arellano (1992: 75-88).

la batalla de Olmedo (ib.).¹³² De su labor literaria solo se conservan dos poemas localizados en *Herberay* y *Módena*: ID 2286 “Pues que tengo poder” (LB2-176 y ME1-101) e ID 2887 “Parto sin consolación” (LB2-177 y ME1-102); sin embargo, su fama pervivió y se convirtió en un mártir de amor, al igual que Juan Rodríguez del Padrón y Macías (Aubrun 1951: CIII). En todo caso, resulta significativo encontrar a un Juan de Torres ligado históricamente a un Carlos de Arellano, ambos posiblemente poetas representados en *Herberay* y *Módena*; es este, sin duda, un indicio importante a la hora de localizar autores cancioneriles (Tato 2013: 35).

Por otra parte, es posible suponer que, como los Arellano, Juan de Torres fuese oriundo de Soria; de hecho, el vínculo de Soria y los territorios circundantes con la facción castellana es evidente, pues estaba prácticamente bajo el control de Álvaro de Luna, que recibió las localidades de Ciria y Borobia, antes pertenecientes al concejo de Soria, ambas situadas estratégicamente en la frontera con la corona de Aragón.¹³³

Aun cuando el origen de los Torres afincados en Soria resulta incierto (ya hemos visto que varios genealogistas consideran antepasado suyo a Bertrand Du Guesclin; véase II. 2. 1), podemos rastrear noticias de algunos de sus miembros desde finales del siglo XIV gracias al servicio que prestaron, durante varias generaciones, a los monarcas de la dinastía Trastámara. Sabemos, así, que Gutierre de

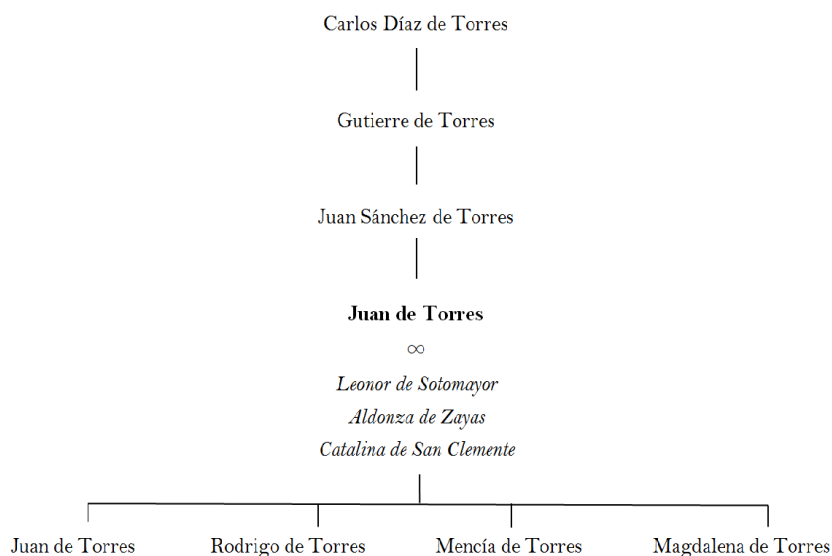
¹³² De hecho, es uno de los personajes mencionados en las *Coplas de la panadera* (ID 1945; Dutton 1990-1991, VII: 101).

¹³³ En 1442, se las cedió a su sobrina Aldara de Luna, esposa de Carlos de Arellano. Por entonces Soria se encontraba bajo el señorío de la reina doña María, a la que le fue entregada en arras; posteriormente, perteneció a la segunda esposa de Juan II, doña Isabel (Asenjo González 1999: 471 y 544). Además de Ciria y Borobia, Luna es obsequiado con otras villas sorianas, como San Esteban de Gormaz, o plazas colindantes, como Cornago y Jubera. El interés de Luna por ese territorio es claro, quizás con el fin de reestablecer el señorío paterno (véase Calderón Ortega 1998: 32 y 34).

Torres, descendiente de un Carlos Díaz de Torres, fue guarda de Juan II y, al mismo tiempo, mantuvo fuertes vínculos con Alfonso el Magnánimo; también ejerció de alguacil de la villa mayor de Arévalo, que por aquel entonces formaba parte del señorío de doña María, esposa del monarca castellano. El hijo de este caballero, Juan Sánchez de Torres, siguió la estela de su padre y figura como alguacil mayor de Arévalo en 1428; avecindado en Almazán, donde fundó mayorazgo en 1434, la mayor parte de su hacienda se hallaba en Medinaceli, pese a que la memoria familiar se encontraba en Sigüenza (véase II 2. 2).¹³⁴ Su primogénito, de nombre homónimo –y, según creo, aquel citado en la crónica–, consiguió integrarse en el grupo oligárquico de Soria, posiblemente de la mano de los condes de Medinaceli, a quienes estuvo estrechamente ligado (Diago Hernando 2005: 15-16).¹³⁵

¹³⁴ Sobre esta familia y su importancia en el sistema oligárquico soriano, véase Diago Hernando (2005: 109-121).

¹³⁵ El linaje descende de los célebres infantes de la Cerda, apartados del trono de Castilla a la muerte de Alfonso X. El apellido procede del sobrenombre con que era conocido Fernando de Castilla (1255-1275), hijo mayor del rey Sabio. El condado de Medinaceli pasó a manos de esta familia siglos después, tras el matrimonio entre el francés Bernal de Bearne y Foix, y su esposa Isabel de la Cerda, uno de los miembros de la estirpe; así, este caballero ostentaba el título por cesión de Enrique II de Trastámara, a finales del XIV (Sánchez González 2001: 66). Luis de la Cerda era, precisamente, nieto de este matrimonio, y Gastón, con el que se relaciona Juan de Torres, era, por tanto, el bisnieto (ib.). Sobre el linaje de la Cerna-Bearne, véase especialmente Pardo Rodríguez (1993: 25-31), que revisa y amplía la información aportada por Fernández de Béthencourt (2003, v: 170-198).



Árbol 1: los Torres de Soria

La consulta del testamento de este Juan de Torres, incluido en apéndice (núm. IV), nos permite saber que casó con tres damas (Leonor de Sotomayor, Aldonza de Zayas y Catalina de San Clemente) y que fueron cuatro sus hijos legítimos: Juan de Torres, Rodrigo de Torres, Mencía de Torres y Magdalena de Torres.¹³⁶ Entre los datos que Diago Hernando nos aporta sobre su figura, cabe destacar su papel en funciones de tipo administrativo y su participación en diversos conflictos de la corte castellana y de la casa de Medinaceli con el rey de Navarra, Juan II (2005: 111-121).¹³⁷ Tras la derrota de los infantes en Olmedo, aparece como capi-

¹³⁶ Testamento inserto en el legajo de Mercedes y Privilegios 112, fol. 106 del Archivo General de Simancas. Véase apéndice (núm. IV).

¹³⁷ En cuanto a labores de tipo administrativo, este Juan de Torres soriano obtuvo del rey castellano Juan II la merced del oficio de regidor de Soria (Diago Hernando 2005: 112); fue, también, procurador de cortes en representación de Soria, junto a Rodrigo de Vera, durante diversas sesio-

tán de tropas contra los partidarios del rey navarro en las incursiones que realizaron en diversas villas de la frontera de Aragón.¹³⁸ En esta coyuntura, fue apresado por los enemigos y sufrió cautiverio hasta 1447, año en que fue liberado y compensado con 20 000 mrs. por sus servicios al monarca castellano.¹³⁹

Este es, en mi opinión, el Juan de Torres citado en el capítulo CCC de la *Crónica del Halconero*; poco después, según relato de Zurita en sus *Anales de Aragón* (Canellas López 1967-1977, 6: 408-408), lo vemos actuar en los conflictos con el monarca navarro en favor del conde de Medinaceli, designado por el monarca de Castilla capitán general de las tropas que defendían la frontera con Aragón (en Soria). El propio conde, Gastón de la Cerda, y algunos de sus hombres fueron capturados en Gómara, en 1448;¹⁴⁰ tras su puesta en libertad, Gastón forma parte de una hermandad que concertaron en 1449 Juan de Luna, Diego Hurtado (señor de Cañete), Diego Hurtado de Molina, Juan Hurtado, Carlos de Arellano, Juan Ramírez de Arellano y Juan de Torres, entre otros, para el cese de la

nes tanto del reinado de este monarca como del de su hijo, Enrique IV (ib. 112). Así, por ejemplo, se menciona como participante en las asambleas de los años 1445, 1449 y 1455 (Olivera Santos 1986: 212, 258 y 266).

¹³⁸ La batalla de 1445, en la que los partidarios de don Enrique y Juan de Navarra se enfrentaron a las tropas de don Álvaro, el príncipe Enrique y Juan II, desembocó en el exilio de los infantes y en la muerte del infante Enrique (Benito Ruano 2002: 43-45).

¹³⁹ Concretamente, fue galardonado por haber luchado en la guerra contra los rebeldes en Atienza (Diago Hernando 2005: 114 y n. 13). Esta villa y la de Torija, junto a sus fortalezas, habían sido tomadas por Juan de Navarra después de su derrota en la batalla de Olmedo; sin embargo, en 1446 fueron cercadas por los castellanos, que, tras diversas negociaciones infructuosas, acabaron quemando parte de Atienza. Los conflictos continuaron durante todo el año 1447, en el que el rey navarro atacó también el castillo de Peñalcázar (Canellas López 1967-1977, 6: 354-362 y 387).

¹⁴⁰ De este cautiverio habla también Fernando del Pulgar: "E después que heredó la casa de su padre, sienpre bivió faziendo guerra a los contrarios del rey. E fue preso en su servicio en una batalla que ovo con los aragoneses, en la qual prisión estovo algún tiempo, e recibió daños en su persona e fazienda, que sufrió como varón fuerte, reputándolos a prosperidad por ser en servicio de su rey" (Pérez Priego 2007: 152).

guerra fronteriza con Navarra (ib. 416). Sin embargo, en 1452 el monarca navarro declaró la guerra al conde de Medinaceli y a sus valedores, entre los que se encontraban nuestro caballero, los hermanos Arellano, don Juan de Luna, Pedro de Mendoza –señor de Almazán–, Juan de Silva, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Sánchez de Funes y Diego López de Medrano (Canellas López 1967-1977, 7: 20).¹⁴¹ Por tanto, este Juan de Torres fue miembro de la liga en la que también se integró un Juan de Silva, quizás el cortesano que nuestro poeta cita en una de sus composiciones y con el que también había coincidido en la batalla de Escalona de 1441 (véase II. 1. 2. 1).¹⁴²

Estos conflictos fronterizos se extendieron en el tiempo, y en ellos intervinieron no solo el rey navarro y el castellano, sino también los príncipes (Enrique de Castilla y Carlos de Viana), el rey de Francia y la reina de Aragón, que toma parte activa por el sobreseimiento en 1453; de hecho, entre los que firman la concordia en Castilla se cita a algunos personajes con los que el poeta tuvo relación, pues, además de Carlos de Arellano y Pedro de Mendoza, señor de Almazán, se menciona a un Juan de Padilla (Canellas López 1967-1977, 6: 99-101), que Salvador

¹⁴¹ Estos episodios también se recogen en Paz y Melia (1922: 77 y 79).

¹⁴² Además de Juan de Silva, también se relaciona con el mundo cancioneril Pedro de Mendoza, señor de Almazán; le dirigen composiciones Santillana, Juan de Mena y Gómez Manrique. De él conservamos tres respuestas (ID 6411 R 3935 “Muy magnífico señor” YB2-2, ID 1862 R 1861 “Quantos sabios oyran” SA10B-215 e ID 1878 R 1877 “Pues vos sobra la razon” MN24-71 y MP2-11) y una canción dirigida a su mujer, ID 6887 “Como ay toque de oro” (14CG-943). El intercambio con Santillana, tío suyo, es epistolar, y se sitúa en 1454. En estas cartas, Pedro de Mendoza le escribe solicitando le haga llegar de los *Sonetos* y lo *Proverbios*, y el marqués le certifica el envío de seis sonetos (Pérez Priego 1983: 4 y 1999: 29-30). Las cartas fueron editadas por Gómez Moreno (1983).

Miguel identifica con el poeta que interviene en 37R-ID 1042 “Johán, señor, yo la fablilla” (Salvador Miguel 1977: 171-172).¹⁴³

Los servicios a la casa de Medinaceli le valieron a Juan de Torres la obtención de varias mercedes: Gastón de la Cerda le encarga la tenencia de Villarroya, en la frontera con Navarra, y también le concede, en 1453, el señorío de la villa del Retortillo, que él había obtenido de Juan II: en el documento de donación el conde se refiere a él como “su primo”, justificando su decisión en el deseo de compensarle por los “muchos y agradables servicios” (Diago Hernando 2005: 115 y 2009: 850). También Enrique IV le ofrece, como recompensa por su actuación en el conflicto navarro, cargos importantes nada más hacerse con el poder: le encomienda la fortaleza de Peñalcázar, una de las principales para la defensa de la frontera de Castilla frente a Aragón y la más importante en la tierra de Soria, que había sido recuperada tras la paz entre los reinos (Diago Hernando 2005: 116).¹⁴⁴

Las últimas noticias que tenemos de esta interesante figura de los Torres nos llevan a 1462, cuando es el capitán responsable, junto a Juan de Beaumont (que fuera el mayordomo mayor de Carlos de Viana), de las tropas castellanas que intervienen en el levantamiento en Cataluña en oposición a Juan de Navarra, por designación de Enrique IV (Diago Hernando 2005: 117). Su protagonismo en el conflicto catalán es evidente si analizamos la frecuencia con que es nombrado en la documentación contenida en el *Catálogo de la Cancillería del rey Enrique IV de Castilla*.¹⁴⁵

¹⁴³ Y lo cierto es que tuvo importante papel en estas guerras con Navarra: fue nombrado frontero de Miranda en 1450 y llegó a padecer cautiverio, según se desprende de una carta de liberación entre Juan II y Carlos de Viana (Salvador Miguel 1977: 171-172).

¹⁴⁴ La fortaleza, que mantuvo hasta su muerte, reforzó el poder de Juan de Torres y, al tiempo, le proporcionó un ingreso anual de 30 000 mrs. (Diago Hernando 2005: 116).

¹⁴⁵ Véase Sobrequés Callicó (1975: núms. 6, 87, 88, 125, 182, 191, 213, 240, 280, 286, 287, 303, 313, 331, 339, 365, 366, 367, 370, 388, 400, 408, 422, 429, 452, 477, 507, 514, 519, 528, 536,

Por otra parte, no ha de perderse de vista que uno de los caballeros que sirvió en diversas ocasiones a Carlos de Viana fue Pere Torroella, quien, como vimos, menciona y cita a nuestro escritor en ID 3068 “Tant mon voler s’és dat a-mors” (O-104 y ZA1-6; véase II. 1. 2. 4); esta figura también tomó parte en este conflicto y menciona a Juan de Torres en algún documento de las sesiones de la Diputación en que participa (Rodríguez Risquete 2011, 1: 179, núm. LXXXVII y 180, núm. XCIX). Por tanto, encontramos un nuevo vínculo que pone en relación al caballero soriano con otro de los escritores que conocieron sus versos y con el que, posiblemente, coincidió. En esta empresa se localiza, además, a Juan de Villalpando, otro creador representado en el *Cancionero de Palacio* que actúa, sin embargo, a favor del rey navarro (Baldissera 2005: 68).¹⁴⁶

545, 546, 553, 584, 606, 609, 666, 755, 773, 786, 890, 987, 989, 993, 995, 1038, 1060, 1126, 1170, 1171, 1172, 1211, 1230, 1236, 1346, 1493, 1953, 2651). En las *Memorias de Enrique IV de Castilla*, además, se incorpora una “Carta de los representantes del principado de Cataluña a sus embajadores cerca del rey de Castilla don Enrique IV, dándoles cuenta de los esfuerzos que hacían en favor de este y de la ayuda que de él se prometían recibir”, en la que se menciona, al capitán Juan de Torres (1835-1913: 291-293). Sobre este levantamiento civil, remito a Sobrequés i Vidal y Sobrequés i Callicó (1987), Ryder (2007) y Sobrequés i Callicó (2009: 297-357). El enfrentamiento comenzó en forma de revueltas en protesta ante la detención de Carlos de Viana por orden de su padre, debido a las negociaciones del infante con el nuevo rey castellano, entre otras causas. Tras la muerte del príncipe, el conflicto se recrudeció, debido también a la crisis económica de la época. La última etapa vital de Carlos de Viana y su trascendencia en las revueltas catalanas es analizada detenidamente por Miranda Penacho (2011).

¹⁴⁶ La mayor parte de su obra se localiza en *Herberay* y *Módena*, fuentes que también conocieron la obra de Juan de Torres (véase II. 1. 1), pero está representado, igualmente, en el *Cancionero de Palacio*, por dos composiciones. Juan de de Villalpando pasa la mayor parte de su vida al servicio de los infantes de Aragón, tanto de Juan de Navarra como del Magnánimo, aunque durante su juventud habría pertenecido también a la corte castellana, de donde tuvo que huir en 1435, junto a su hermano Francisco (también poeta) y su padre. Sobre su vida y su obra, véanse Baldissera (2005) y Conde Solares (2009: 28-47). Uno de los intercambios de SA7 en los que participa se localiza, precisamente, en una posición muy cercana a la del perqué 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acabarse” (SA7-73) (véase IV. 2. 1. 2).

Tanto Aubrun (1951: LXXXIX) como Salvador Miguel (1977: 234-235) asociaron la figura de este capitán a la del poeta de SA7, aunque, además de su responsabilidad en el conflicto catalán, también le atribuyen el cargo de maestresala de los reyes castellanos, una dignidad que, según trataré de demostrar, le fue concedida a un Juan de Torres homónimo, de trayectoria vital bien distinta, que descende de los Torres-Villarreal, una rama del linaje menos conocida que, sin embargo, alcanzó también cierta relevancia dentro de la oligarquía sevillana del siglo XV.¹⁴⁷ Ahora bien, dejando a un lado el problema de su actuación como maestresala, por mi parte, considero también que este es el personaje que mejor conviene para poner cara al poeta Juan de Torres.¹⁴⁸

2. 2. 3. Juan de Torres Villarreal, maestresala

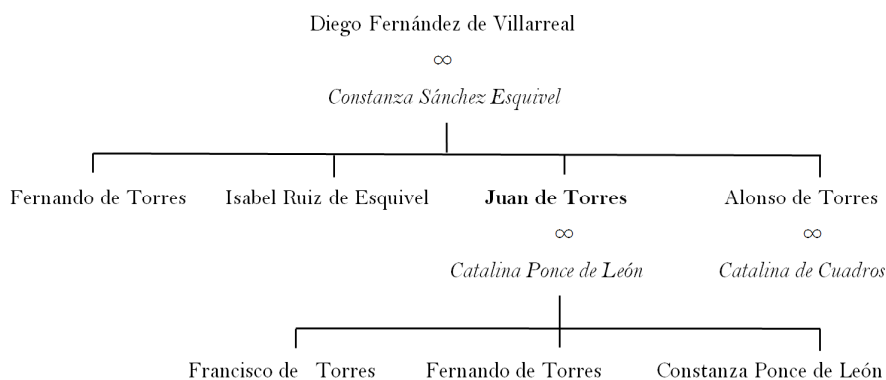
Son varias las noticias que tenemos de este otro Juan de Torres, hijo de Diego Fernández de Torres o de Villarreal y de doña Constanza Sánchez Esquivel.¹⁴⁹ El

¹⁴⁷ Diago Hernando indica, sobre el Juan de Torres soriano, que “son bastantes los documentos en los que se le identifica como maestresala de Juan II” (2005: 114), aunque no remite a las referencias que apoyan el dato. Con todo, no es imposible pensar que este caballero hubiese también desempeñado tal ocupación, pues era frecuente que en el cargo de maestresala alternase más de un individuo: existe constancia de que el príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, tenía a su servicio a cuatro, uno para cada semana del mes, en su corte de Almazán (Fabregat Barrios 2006: 95, n. 66). Ahora bien, cabe decir que es el Juan de Torres sevillano el maestresala mejor documentado, quizás debido a que mantuvo el puesto durante varios reinados (véase *infra*).

¹⁴⁸ Sobre él reconstruiré en el apartado III. 2. 3 lo que pudo ser la trayectoria vital del escritor de SA7.

¹⁴⁹ Sánchez Saus nos proporciona algunos datos de los miembros de la estirpe (Sánchez Saus 1991, 1: 308-309), cuyo ascenso social se debe, en parte, al contexto favorable que muchas familias encuentran a finales del XIV y XV en Sevilla tras el fenómeno del repartimiento, especialmente para hombres que, como este Diego Fernández de Torres, estaban dotados de “formación jurídica, ideario caballeresco, experiencia militar y sangre de hijosdalgo” (Sánchez Saus 2005: 27-28). De su matrimonio con Constanza Sánchez de Esquivel, además de Juan de Torres, nació Alonso de Torres (Toral y Peñaranda 2006: 98); en los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, sin embargo, también se les atribuye la paternidad de Fernando de Torres, confe-

padre fue un vecino de Ciudad Real, del linaje de los Torres de Jaén, que hacia 1400 se instaló en Sevilla, donde, según Ortiz de Zúñiga, “hermanó las letras y las armas”, bajo el mando del adelantado de Andalucía Per Afán de Ribera (Ortiz de Zúñiga 1670: 262).



Árbol 2: los Torres de Villareal, en Sevilla

El caballero que nos interesa fue corregidor de Carmona en 1438 y alcaide del alcázar de la Reina en la misma villa;¹⁵⁰ asimismo, figura con el cargo de veinticuatro de Sevilla en 1440, como alcaide y juez de las pagas y abastecimiento de la villa fronteriza de Turón en 1443 y como alcaide de Constantina en 1445.¹⁵¹

sor de Enrique IV, incluido por Sánchez Saus en el árbol genealógico (1991, 2: 416), e Isabel Ruiz de Esquivel, hermana “uterina” del anterior (Ortiz de Zúñiga 1677: 362 y 378).

¹⁵⁰ Los *Anales* de un poco conocido jurado sevillano llamado Garci Sánchez también mencionan a Juan de Torres como alcaide del alcázar de la Reina en un episodio de 1444 (Carriazo 1953: 36, n. 145).

¹⁵¹ Todavía en 1462 ostenta esta alcaidía según se deduce de un documento en que Enrique IV le confirma la guarda de la pesca del río Huesna (Torres Fontes 1953: 147). En 1466, el rey le concede la propiedad y la villa de Turón, que antes había tenido en tenencia; a su muerte, le sucede su primogénito (Paz Espeso 1914: 113). En 1476 Isabel la Católica confirma mercedes para la reparación de las murallas de la villa de Turón a Juan de Torres y a su hijo Francisco de Torres, por los “muchos e buenos seruiçios” (“Carta de confirmación de las suertes a Juan de Torres y a su hijo”; documento extraído del CORDE (s.v. *Johan de Torres*, años 1400-1500; fecha de consulta:

Distintas fuentes lo mencionan con la dignidad de maestresala de varios monarcas castellanos desde Juan II a los Reyes Católicos (Sánchez Saus 1991, 1: 308);¹⁵² ello no es imposible, pues estamos ante un hombre longevo, que testa el 19 de agosto de 1486.¹⁵³ Lo cierto es que, con este cargo, aparece citado como procurador de cortes en representación de Sevilla en 1450 (Olivera Santos 1986: 219).¹⁵⁴

Su ascenso social del personaje se habría debido, en parte, a los lazos familiares que estratégicamente entabló, pues hacia 1440 casó con Catalina Ponce de León, hija de Juan Ponce de León (II conde de Arcos);¹⁵⁵ por tanto, emparenta con un

15/01/14). Con el cargo de veinticuatro aparece mencionado en muchos documentos durante los años 1431-1453 (Collantes de Terán 1980: núm. 1430-2; Kirschberg Schenk 2011, III: 1049, 1050 y 1051; y IV: núms. 1012, 1263, 1473, 1943, 2101, 2470, 2967, 3036 y 3060).

¹⁵² El oficio debió de surgir a principios del XV, en ese contexto de ceremoniales y ritualización de los usos cortesanos, ya que no se documenta personaje alguno ostentando tal cargo con anterioridad (Cañas Gálvez 2011: 153): su función era la de asistir a la mesa del señor, a quien traía la vianda con los pajes y la distribuía entre los comensales (Ortiz de Montalván 1935: 600). Asimismo, tras la comida, tenía que entregar al médico un trozo de pan para evaluar su calidad (Cañas Gálvez 2010: 117). Véase también, sobre este oficio, Ortega Cervigón (2007: 506-507).

¹⁵³ La referencia al testamento, que no he podido localizar, se halla en Ortiz de Zúñiga (1670: 264).

¹⁵⁴ El documento la existencia de una pluralidad de homónimos de nuestro poeta que ocupaban puestos administrativos de cierta importancia: en él se mencionan varios Juan de Torres con el puesto de procuradores en representación de distintas regiones (uno de Sevilla, a quien dedicamos esta sección, otro de Soria, que se corresponde con el que vimos en el apartado II. 2. 2. 2, y otro de Murcia); sin embargo, solamente en el caso de este caballero sevillano se especifica “Juan de Torres, maestresala” (ib.), lo que me hace pensar que es este el individuo al que Aubrun (1951: LXXXIX) y Salvador Miguel (1977: 234-235) identificaron con el poeta. También en el *Registro general del Sello* es mencionado en numerosas ocasiones con tal dignidad, en los años 1445, 1478, 1479 y 1480 (Rufo Ysern 1993: núms. 1533, 1760, 1482, 1890, 2058, 2145, 2155 y 2190). No he encontrado ningún escrito que lo ponga en relación con Álvaro de Luna, por más que la cercanía al monarca castellano puede demostrarse consultando el testamento y el codicilo de Juan II de 1454, pues allí aparece citado, como testigo, el maestresala Juan de Torres, junto con Lope de Barrientos, fray Gonzalo de Illescas, Juan Manuel de Lando, Rodrigo de Villacorta, Juan de Joara y Sancho de Olmedo, todos ellos hombres de la casa real (Real Academia de la Historia 1835-1913: 124 y 127).

¹⁵⁵ En el *Portal de Archivos Españoles* encontramos alguna documentación al respecto, como la carta de arras y promesa de dote de Juan de Torres, por su casamiento con Catalina, fechada en 1440

linaje de gran relevancia en la época, la casa de Arcos.¹⁵⁶ Diversos documentos nos hablan dan cuenta, además, de su largo historial como guerrero:¹⁵⁷ en 1440 sufre prisión en su propia casa por orden del cabildo, pero es liberado gracias a la intervención de Pedro Ponce de León (Sánchez Saus 1991, 1: 308); en 1445 sostiene distintos combates contra algunos oficiales del concejo de Carmona, afectos a los infantes de Aragón; en 1457, es capitán de 216 lanzas del conde de Arcos, en la tala de la Vega de Granada; en 1458, estaba con 10 lanzas y seis pajes en la hueste del conde en Archidona –uno de ellos, Juan Lopes, era también escribano del rey– (Real Academia de la Historia 1853-1913: 154-155 y 261-162).

Cabe decir, finalmente, que este cortesano estaba emparentado con Gonzalo de Cuadros, un poeta de cuya obra, recordemos, nuestro autor llega a servirse en un poema citador y al que, posiblemente, llegó a conocer (véase II. 1. 2. 3); y es que el hermano de este Juan de Torres maestresala, Alonso de Torres, casó preci-

(http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3915422&fromagenda=N); fecha de consulta: 29/07/14). Asimismo, Sáez ofrece la transcripción de algún fragmento de la entrega de arras: “Por quanto al tiempo que se trató casamiento entre mí el dicho Johan de Torres, é vos la dicha doña Catalina Ponce de León mi esposa, yo otorgué una carta pública de ciertas cosas que prometí de facer é complir en el dicho casamiento: la qual fue fecha en esta ciudad de Sevilla en 15 dias del mes de diciembre del año postrimero que agora pasó del Señor 1439 años, é por la dicha carta entre otras cosas prometí de vos dar en arras quinientas *doblas de oro corrientes* por honra de vuestra persona é de vuestro linage: por ende, yo agora cumpliendo lo que así me obligué é prometí, vos prometo é dó en arras á vos la dicha doña Catalina: quinientas *doblas de oro corrientes, á setenta y un maravedis de la moneda usual, cada una dobla*” (Sáez 1805: 335). También son varios los documentos que lo citan como yerno del conde de Arcos: como tal aparece mencionado en 1448, en una carta de “Confederación y amistad firmada entre don Juan de Guzmán, duque de Medina Sidonia, don Juan Ponce de León, conde de Arcos, Per Afán de Ribera, adelantado mayor de Andalucía, don Pedro de Guzmán, alcalde mayor de Sevilla y Alfonso de Velasco, veinticuatro de dicha ciudad”, en la que estos expresan su lealtad a Juan II y a Álvaro de Luna (Nieto Soria 1999: 461-463).

¹⁵⁶ Sobre los Ponce de León, véase Sánchez Saus (1991: 1, 232-242; 2, 402-403).

¹⁵⁷ Sobre las acciones militares del conde de Arcos, en las que con frecuencia participó este Juan de Torres, véase Rojas Gabriel (1995).

samente con Catalina de Cuadros, hija del escritor sevillano más conocido por sus hazañas como justador (Sánchez Saus 1991: 406; véase II. 1. 2. 2). Ambos coincidieron en más de una ocasión, dado que también desempeñaron funciones en la administración y tomaron parte en los enfrentamientos contra los mismos adversarios –los partidarios de los infantes– (Sánchez Saus 1991, 1: 252).¹⁵⁸ Estamos ante un dato relevante que nos permitiría, a falta de más noticias, relacionar a este Juan de Torres con el poeta de *Palacio*.¹⁵⁹ Sin embargo, parece más plausible la identificación del vate con el caballero descendiente de los Torres de Soria, pues tenemos constancia de su vinculación inequívoca con el condestable, a quien el poeta, sin duda, estaba ligado, y podemos relacionarlo fácilmente con otros escritores con los que mantuvo contacto, como Juan de Padilla, Juan de Silva, Pere Torroella, quizás Suero de Ribera, etc. (véase II. 1. 2. 2).

2. 2. 4. Juan de Torres, del linaje de Jaén

En el epílogo de la *Crónica de don Álvaro de Luna* se recuerda a un Juan de Torres que, a mi parecer, es distinto a los anteriores, y que no podemos obviar en tanto aparece, precisamente, en una fuente dedicada al condestable: “En la ciudad de Jaén, Fernando de Torres, e Juan de Torres, su hermano, alcayde de los alcázares de Jaén, criados deste magnífico maestre” (Carriazo 1940 a: 774).¹⁶⁰

¹⁵⁸ Sobre la trayectoria vital y la faceta poética de Gonzalo de Cuadros, véase Perea (2009) y en especial Chas Aguión (2014 a).

¹⁵⁹ Y de hecho, no puede descartarse que el escudo que portase la familia de este caballero, vinculada a los Torres de Jaén, estuviese formado por cinco torres sobre esmalte rojo si, prescindiendo de otros tratados heráldicos, tomamos como cierta la descripción de Rivarola y Pineda en su *Monarquía española, blasón de nobleza* (1736, 2: 261), de modo que, en último término, podría corresponder con el poeta describe en sus propios versos (véase II. 1).

¹⁶⁰ Sobre el epílogo en relación a la clientela de Álvaro de Luna, véase Foronda (2010).

Salvador Miguel lo asocia sin dudarle con el escritor (1977: 233); desde mi punto de vista, en cambio, puede tratarse de uno de los descendientes de los Torres de Jaén, tío de Teresa de Solier o Iranzo, que aparece también en los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo* (mencionado como “tío de la condesa” o “su tío”). Y es que, además del nombre, comparte el cargo de alcaide de los alcázares de Jaén, en el que figura en 1451 – antes, pues, de la muerte de Luna– (Porrás Arboledas 1990: 290).

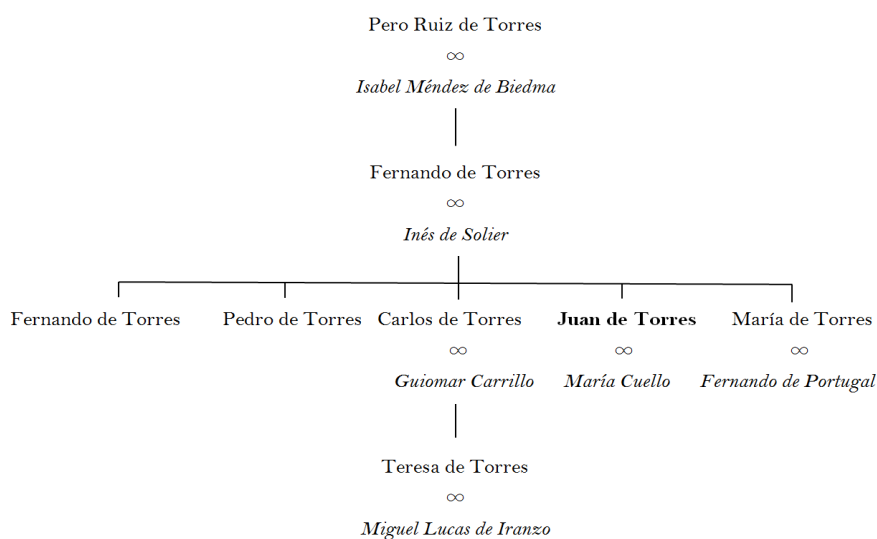
Este Juan de Torres sería un descendiente del adelantado de Cazorla Pero Ruiz de Torres, que había asumido la alcaidía de los alcázares de Jaén ya en su época (véase el linaje de los Torres de Villadomparto II. 2. 1);¹⁶¹ se trata del único hijo varón del adelantado, Fernando Ruiz de Torres, que sucedió a su progenitor en el señorío y en la alcaidía.¹⁶² Entre los hijos que este hubo con Inés de Solier, se cuentan, al menos, cinco:¹⁶³ Fernando de Torres, Pedro de Torres, Carlos

¹⁶¹ Sobre la fundación del mayorazgo en 1396 de Pero Ruiz de Torres, véase Arboledas (1989: 64-67). Para profundizar en el estudio de este linaje, remito a Toral y Peñaranda (1986 y 2006). Para la figura de Teresa de Torres y su descendencia, véanse Molina Martínez (1983), Díez Bedmar (2004) y *supra*. Asimismo, en Rodríguez Molina (1985) encontramos distintos documentos vinculados a la familia.

¹⁶² Al igual que su padre, fue fiel servidor en la corte castellana, siendo enviado por el rey Juan II para cercar el castillo de Jodar y tomar los tesoros que allí albergaba el condestable Ruy López Dávalos, en 1422 (Toral y Peñaranda 1987: 67; y 2006: 64).

¹⁶³ Conviene decir que las fuentes que nos hablan de la descendencia de este matrimonio resultan, en diversas ocasiones, contradictorias e incluso erróneas: Argote de Molina confunde a Fernán Ruiz de Torres con su primogénito, Fernando de Torres, y solamente atribuye cuatro hijos al matrimonio (1866: 651 y 652), idea que mantiene Molina Martínez (1983: 38). Por otra parte, Jiménez Patón, en su *Historia de Jaén*, habla de nueve hijos: Carlos de Torres, Rodrigo de Torres, Juan de Torres, Hernando de Torres, Sancho de Torres, doña Marina, doña María, doña Isabel y doña Teresa (Toral y Peñaranda 2006: 66). Los García Carraffa, por su parte, solamente les reconocen tres vástagos (Pedro, Carlos y María de Torres), omitiendo al que precisamente nos interesa, Juan de Torres (1952-1958: 124). Con todo, disponemos documentos en los que este último se dirige a Enrique IV y habla de su padre, Fernando Ruiz de Torres, de modo que no puede descartarse que los genealogistas incurran en error (Toral y Peñaranda 2006: 64).

de Torres, Juan de Torres y María de Torres (Toral y Peñaranda 1987: 67 y 68).¹⁶⁴



Árbol 3: linaje de los Torres de Villadompardo, en Jaén

Aunque la información sobre la familia es abundante debido a la relevancia que alcanzaron a lo largo del siglo XV, es poco lo que se sabe del varón menor, además de su parentesco con la mujer de Iranzo.¹⁶⁵ En los *Hechos del condestable* figura en 1458 como capitán de 300 hombres del condestable, para entrar en la vega de Granada y, al año siguiente, es enviado por el valido a apoyar al rey en su camino a San Esteban de Gormaz, con el fin de capturar a Juan de Luna; en

¹⁶⁴ Tanto Fernán de Torres padre como Fernando de Torres hijo debieron de fallecer antes de 1427, dado que la viuda Inés de Solier firmó una concordia con la ciudad de Jaén sobre los privilegios concedidos al adelantado por el rey don Enrique II de Castilla, como madre y curadora de su hijo Pedro de Torres, primogénito todavía en minoría de edad (Toral y Peñaranda 2006: 64).

¹⁶⁵ Podemos situar su nacimiento entre 1415-1420, pues en 1427 su hermano Pedro de Torres, mayor que él, aún se hallaba en la minoría de edad. Juan de Torres debía de ser, pues, bastante joven en ese momento, lo cual parece no ajustarse a la cronología de los poetas de SA7 ni al momento en que hemos situado a nuestro poeta.

1459, el monarca escribe al de Iranzo, que estaba en Aragón, comunicándole que cumpliría lo prometido y envía la carta con el comendador de Oreja, Juan de Torres y el arcediano de Almazán (Carriazo 1940 b: 15, 27 y 28). También lo hallamos como asistente a los festejos y banquetes de la corte del valido, haciendo gala de su cercano parentesco:¹⁶⁶ presencia la boda de su sobrina con el condestable en 1460, junto a su mujer María Cuello;¹⁶⁷ asimismo, en 1463 se localiza, con su esposa, en una cena del condestable, participando en los juegos cortesanos previstos al efecto (ib. 43 y 110-111):

Y venida la noche, el dicho señor condestable cavalgó en una gentil facanea bien guarnesçida, y en las ancas della señora condesa; amos a dos vestidos de muy fina chapería de oro. Y el comendador de Montizón su hermano en otra, y a las ancas della la señora doña Juana su hermana; y así Juan de Torres, tío de la señora condesa, con doña María Cuello su muger a las ancas (ib. 110).

Lo cierto es que las primeras noticias que nos llegan de este Torres nos llevan a la década de los 50, cuando muere su hermano Carlos, que, por entonces, era el señor de la casa de Torres;¹⁶⁸ aunque la heredera legítima era su única hija, Teresa

¹⁶⁶ Sobre las pomposas fiestas y los actos sociales que allí se desarrollaban, véanse Contreras Villar (1987) y Knighton (1997).

¹⁶⁷ Esta dama procede del linaje portugués de los Cuello (o Coelho), herederos de uno de los caballeros que mataron a doña Inés de Castro por orden real e instalados en Jaén en su huida, para evitar posibles represalias de don Pedro. Concretamente, es hija de Pero Cuello, alcaide de Campillo de Arenas y regidor en la ciudad de Jaén (Toral y Peñaranda 1987: 77); en relación a esta villa, he encontrado en los índices de la colección de Salazar y Castro un albalá del príncipe Enrique IV, de 1448, en que manda a Ximeno de Berrio que entregue el castillo de Arenas, precisamente, a Juan de Torres (Cuarteto Huesta y Vargas Zúñiga 1949-1979: núm. 56667). La relación entre Torres y los Cuello tiene también cierto interés, pues, aun cuando no arroja luz sobre el problema que nos ocupa, liga a esta figura con precisamente la familia de Pero Cuello, poeta ocasional de SA7 del que nos llegaron dos textos: ID 2548 “Si de ti no he valía” (SA7-161) e ID 2549 “Si me preguntaren cómo”, (SA7-162) (véase Mosquera Novoa 2011).

¹⁶⁸ Tercero en la línea sucesoria, obtiene el mayorazgo tras la muerte de su hermano Pedro en fecha desconocida (Toral y Peñaranda 2006: 64).

de Torres, Juan de Torres se proclamó señor de Torres-Villadompardo, “pensando que por su condición de vasallo del rey y caballero no tendría dificultades” (Toral y Peñaranda 2006: 64).¹⁶⁹ Sin embargo, Enrique IV tenía otros designios para el señorío, de modo que prometió una renta de maravedís de por vida al nuevo beneficiado para que renunciase a sus pretendidos derechos en favor de la sobrina, a la que el rey pretendía casar con su valido Miguel Lucas de Iranzo; y así conservamos una carta de renuncia del tío fechada en 1456.¹⁷⁰ Un año después, Enrique IV confirma la concordia firmada entre Juan de Torres y su sobrina (Torres Fontes 1953: 68). Es posible, incluso, que estuviese al servicio del monarca como tesorero, lo que facilitaría los acuerdos entre rey y vasallo.¹⁷¹ Por último, no hay noticias de descendencia alguna del matrimonio de Juan de Torres con María Cuello.¹⁷²

¹⁶⁹ Fue precisamente él quien se encargó del cuidado de su sobrina durante su infancia, como tutor y guardador suyo (Díez Bedmar 2004: 19-21).

¹⁷⁰ “...En el cual mayorazgo sucedió el dicho Fernando Ruiz de Torres, mi padre, alguacil mayor de la dicha ciudad, e después por fin del dicho Fernando Ruiz de Torres, mi padre, sucedió mi hermano Pedro de Torres, su hijo mayor, y el dicho Pedro de Torres murió sin dejar hijos legítimos; entonces sucedió en el mayorazgo Carlos de Torres, también mi hermano, e hijo de Fernando Ruiz de Torres. Y porque del dicho don Carlos no quedó hijo varón sucedísteis vos, doña Teresa de Torres, mi sobrina, hija del dicho Carlos, mi hermano, y de la noble Guiomar Carrillo, esposa que sois del noble e virtuoso caballero Miguel Lucas, por virtud de cuya sucesión poseéis el dicho mayorazgo. La cual dicha doña Teresa, hija legítima única y universal heredera de Carlos de Torres, vuestro padre.. [...] Pero que el rey, por hacerme merced, e quitar pleitos e contiendas, e por evitar escándalos e otros inconvenientes, le hizo merced en cada año por toda su vida de trece mil maravedís, e ansimismo mandó al dicho Miguel Lucas que renunciase e traspasase el dicho Miguel Lucas en el dicho Juan de Torres, por razón de la renuncia, doce mil maravedís que tenía del dicho señor rey de merced de por vida, que son todos veite y cinco mil maravedís, todo ello en compensación de cualquier derecho que pudiera tener a los bienes del mayorazgo” (Toral y Peñaranda 2006: 65).

¹⁷¹ El dato se extrae de Toral y Peñaranda (1987: 14) y de Díez de Bedmar (2004: 19 y 21), quienes no informan sobre su procedencia. Debió de ser este Juan de Torres un hombre cercano a la casa real, lo que presumiblemente le valió el cargo de tesorero del príncipe y lo que, de algún modo, justificaría su presencia en la *Crónica* del famoso privado.

¹⁷² Los últimos datos sobre este jiennense parecen llevarnos a 1468: en los *Hechos del condestable* aparece un Juan de Torres “vecino natural de Jaén” que se refugia en el castillo de Pegalajar, en un

En mi opinión, estamos ante un caballero más joven que el resto de los poetas de *Palacio*, lo que me lleva a desechar su identificación con nuestro autor, tal como hizo en su momento Salvador Miguel (1977: 231, n. 2):¹⁷³ por una parte, solo tenemos noticias de él como hombre adulto en una época un tanto posterior al momento en que el autor habría acabado ya de componer la mayor parte de su obra, en torno a 1441; por otra, parece que su papel político empezó a ser trascendente tras la muerte de Luna y la venida de un nuevo valido a la corte castellana, el condestable Iranzo, a quien debió de servir parte de su vida. Además, ninguna de estas fuentes históricas pone en relación a Juan de Torres con los cortesanos (y poetas) con los que tuvo relación, algo que, en cambio, sucede sobre todo con el Juan de Torres soriano y, en menor medida, con el sevillano.

2. 2. 5. Otras referencias

Me detendré en este apartado en el análisis de dos referencias que consignan el nombre *Juan de Torres* y lo asocian a figuras coetáneas al poeta; la información podría venir a completar las noticias disponibles de alguno de los candidatos estudiados. Sin embargo, la falta de datos y de precisiones ha aconsejado la cautela, pues, sin excluir ninguna posibilidad en lo que atañe a la identificación de es-

acto de deservicio al valido del rey, ya en un momento en que las revueltas contra el condestable eran habituales; es posible que se corresponda con el tío de Teresa, pues está acompañado por Diego de Narváez, miembro de otro destacado linaje, emparentado asimismo con estos Torres – constituyen otra línea de descendientes del adelantado Pero Ruiz de Torres– (Carriazo 1940 b: 381 y Toral y Peñaranda 1987: 73). Desconocemos la fecha de su muerte, pero Argote de Molina indica que “yace sepultado en el monasterio de San Francisco en la capilla de San Luis de Jaén, con un retrato suyo a los pies de San Sebastián” (1866: 561).

¹⁷³ Quien, sin embargo, no asocia a este Torres con el citado en la *Crónica de don Álvaro de Luna*.

tos personajes con el escritor (viable y verosímil en algún caso), no puede establecerse, de momento, ninguna conclusión definitiva.

En primer lugar, me fijaré en la *Crónica de Juan II* de Fernán Pérez de Guzmán, en donde se informa de un episodio sucedido en 1450 que tuvo como protagonistas al propio rey Enrique IV y a Pedro Sarmiento: este fue despojado por el monarca del alcázar y la alcaidía de Toledo por sus excesos de poder y su rebelión contra el rey y, en especial, contra su privado. Uno de los interrogados por Enrique IV para conocer las injusticias cometidas por el caballero –al que, por cierto, en un principio protegió–, es “Juan de Torres que ende estava e [...] su mujer” (Rosell 1875-1878: 670).¹⁷⁴ Para Vendrell, este es el paje que en Italia figura con Alfonso V y, por tanto, el poeta de *Palacio* (1945: 55), una tesis que apoyaron Aubrun (1951: LXXXIX) y Salvador Miguel (1977: 234).

Lo cierto es que, pese a que la crónica no ofrece precisiones sobre el personaje, otorga a su discurso cierta relevancia al dejar oír su voz en estilo directo; ello me hace pensar que debía de ser un hombre conocido en la corte (bastaba su nombre para identificarlo), que actuó como testigo en este incidente.¹⁷⁵ Para Salvador Miguel la identidad con el poeta es clara, y afirma sin ambages: “del texto se des-

¹⁷⁴ Sobre la rebelión encabezada por Pero Sarmiento en Toledo, apoyado, entre otros, por Juan II de Navarra y, al menos en un principio, por Enrique IV, véase Benito Ruano (1961: 23-61). Nada dice, sin embargo, de este Juan de Torres interpelado por el entonces príncipe castellano.

¹⁷⁵ “El Príncipe oyendo estos clamores tan terribles, preguntó a Juan de Torres que ende estava e a su muger, e díxoles: «¿Qué voces son estas?» Respondieron ellos e dixeron: «Señor, ¿no lo sabe Vuestra Alteza?» Y él díxoles: «Ciertamente no lo sé qué cosa es». Ellos respondieron: «Señor, sepa Vuestra Señoría, que dentro en esta bóveda que aquí está cerrada con estas cerraduras que Vuestra Señoría aquí vee, dentro están hombres honrados e mugeres viudas e casadas tiene aquí presas dentro Pero Sarmiento por los rescatar; que quanto en sus casas tenían todo lo ha ya tomado e robado». E como el Príncipe esto oyó, sin otro detenimiento mandó quebrantar las cerraduras, e sacar dende aquellos hombres y mugeres que allí estaban presos, pareciendo a Nuestro Señor quando sacó del Limno a los Santos Padres” (Rosell 1875-1878: 670).

prende que se habla de una persona conocida y de cierta importancia” (1977: 234, n. 9).

Ha de notarse que en este episodio Enrique IV estaba acompañado, entre otros, de Juan de Silva, uno de los caballeros al que nuestro poeta se refiere en 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (véase II. 1. 2. 1), y con el que, como vimos, el Juan de Torres del linaje de Soria llega a coincidir en más de una ocasión (II. 2. 2. 2). De hecho, tras el suceso se debieron de celebrar fiestas: “e pasaron allí en Toledo en correr toros e jugar cañas ocho o días” (Rosell 1875-1878: 670), lo que propiciaría encuentros festivos entre los cortesanos y, quizás, incluso veladas literarias.¹⁷⁶ No es imposible, pues, que el caballero citado sea el Juan de Torres de Soria, quizás uno de los homónimos más conocidos en la época por su condición de primogénito y por su relación con el condestable; con todo, lo cierto es que la información con la que, de momento, contamos no permite relacionarlo de forma segura a este vecino de Toledo ni con alguno de los Torres estudiados.

También Fernando del Pulgar menciona, en sus *Claros varones de Castilla*, a un Juan de Torres que destaca por sus hazañas en las armas:

Yo, por cierto, no vi en mis tiempos ni leí que en los pasados viniesen tantos cavalleros de otros reinos e tierras estrañas a estos vuestros reinos de Castilla e de León por fazer armas a todo trançe, como vi que fueron cavalleros de Castilla a las buscar por otras partes de la christiandad.

Conoscí al conde don Gonçalo de Guzmán e a Juan de Merlo.

Conoscí a *Juan de Torres* e a Juan de Polanco, Alfarán de Bivero e a mosén Pero Vázquez de Sayavedra, a Gutierre Quixada e a mosén Diego de Valera. E oí dezir de otros castellanos que con ánimo de cavalleros fueron por los reinos estraños a fazer armas con qualquier ca-

¹⁷⁶ El *Registro General del Sello* documenta a un Juan de Torres, “vecino de Toledo”, en un pleito con Juan Álvarez Zapata, en 1480; con todo, me parece improbable que el mencionado en la *Crónica de Juan II* sea el mismo, dado que estamos en fechas bastante posteriores (Mendoza Lasalle 1951: núm. 2415).

vallero que quisiese fazerlas con ellos. E por ellas ganaron honra para sí e fama de valientes y esforçados cavalleros para los fijosdalgo de Castilla (ed. de Pérez Priego 2007: 166-168; la cursiva es mía).

Estamos, de nuevo, ante una referencia aislada, aunque el perfil del poeta, que en sus versos alude a la caballería (II. 1.), es compatible con el de este hombre: tanto Aubrun (1951: LXXXIX) como Salvador Miguel (1977: 235) lo consideran nuestro autor de *Palacio*. Tampoco en este caso podemos descartar esta identidad, pues en el texto de Pulgar aparece citado junto a otros nobles que, además, cultivaron las letras y que, por distintas vías, he podido relacionar con él, como Juan de Merlo –del que también encontramos textos en *Palacio*– o Diego de Valera (sobre estos poetas, véase II. 1. 1 y 1. 2. 3).

2. 3. *Propuesta de identificación*

El acercamiento a las ramas más importantes del linaje Torres, así como el rastreo de las fuentes históricas, me ha permitido individualizar a varios caballeros que compartieron nombre con el poeta y que parecen compatibles con la semblanza que extraemos a partir del examen de su obra, lo que dificulta en gran medida la identificación inequívoca del mismo. Con todo, ahora sabemos que muchas de las acciones que se le habían atribuido eran, en realidad, obra de distintos caballeros provenientes de diferentes ramas de la stirpe; creo haber llegado a distinguir con seguridad tres homónimos: el capitán de armas de Enrique IV, el maestra sala sevillano y aquel citado en el epílogo de Luna, tío de Teresa de Solier.

Por lo que concierne al Juan de Torres paje de Alfonso V en la segunda expedición de 1432, cabe indicar que no es imposible que fuese uno de los anteriormente citados (de los que, por cierto, no tenemos noticias previas a 1440), pues

sabemos que antes del viaje a Italia aquel formó parte de la corte de Álvaro de Luna (véase II. 2. 2. 1); no podemos descartar, por tanto, que durante la etapa de juventud, alguno de los posibles candidatos estudiados como figuras que pueden corresponderse al Torres histórico frecuentase la corte del Magnánimo. La relación con Luna en una época anterior al desplazamiento a Italia y la presencia en la corte alfonsina son indicios de peso para poder fundir en este joven paje en el retrato del poeta y, así, ya Dutton incidió en que era esta una de las propuestas de identidad más seguras (Dutton 1990-1991, VII: 457).

Conviene ahora reflexionar sobre la pertinencia de relacionar al poeta con los otros caballeros, que, al igual que él, remontan a distintas ramas del linaje Torres, son de origen castellano y se mueven en un entorno cortesano que les permitiría familiarizarse el lenguaje de la cortesía y con el mundo caballeresco.

El autor nació en la primera mitad del siglo XV y hacia 1430 era adulto; esta cronología no casa bien con la del Juan de Torres de Jaén, tío de Teresa de Solier, pues nos consta que, en 1427, su hermano mayor, Pedro de Torres, todavía no era menor de edad (véase II. 2. 2. 4), de modo que entre 1430-1441 este homónimo era demasiado joven como para tener un corpus de poemas tan nutrido y como para dialogar con caballeros tan relevantes en la corte castellana como Álvaro de Luna o Juan de Padilla. Parece esta una razón suficiente para poder desechar tal identidad.

Uno de los indicios más sólidos a la hora de asentar la biografía de nuestro poeta es su relación con la corte castellana y, especialmente, con Álvaro de Luna; en este sentido, no se conservan documentos que demuestren una estancia del Juan de Torres maestresala sevillano en la corte del privado, lo que me lleva a dudar también de la viabilidad de esta asociación. Sabemos, en cambio, con certeza

que el homónimo del linaje de Soria no solo coincide en espacio y tiempo con Luna, sino que se localiza en defensa de la residencia del condestable (Escalona) en una fecha no muy lejana a aquella en que se compilaron la mayor parte de los textos del vate (*ca.* 1441), que es cuando nuestro poeta formaba parte del círculo castellano (véase II. 1. 1). Así, pues, en mi opinión, es muy posible que sea este el escritor de *Palacio*. Y es que, además, esta figura coincide con otros personajes de la corte castellana que forman parte de la red de relaciones literarias del escritor que se entrevé en su obra (II. 1. 2), como Juan de Silva, al que menciona en sus versos, o Pere Torroella, quien lo cita en el *Desconort*; asimismo aparece acompañada, en repetidas ocasiones, de Carlos de Arellano, uno de los más fieles seguidores de Álvaro de Luna y también poeta, representado en dos fuentes que recogen obra de Juan de Torres.¹⁷⁷

Por último, gracias a los versos de nuestro autor nos consta que su escudo estaba formado por cinco torres en esmalte de gules. Según Fernández de Oviedo estas características son las que definen, precisamente, el escudo de los Torres de Soria (Pérez de Tudela y Bueso 1983-2002, II: 234 y 392); y lo cierto es que, a pesar de la confusión existente entre los distintos heraldos a la hora de describir el escudo, parece esta una fuente creíble y cercana a dicha familia, pues el humanista residió en la corte del príncipe Juan, en Almazán (Soria), lugar en que estaba instalada la familia de aquel caballero y, además, se relacionó con algunos de sus descendientes (véase II. 1). Todo apunta, en definitiva, a la posibilidad de que

¹⁷⁷ El maestresala sevillano, por su parte, está emparentado, como vimos, con un poeta que es citado por nuestro Juan de Torres, Gonzalo de Cuadros, lo que también podría servir de indicio para identificarlos a ambos. No he encontrado, sin embargo, más señales que permitan sustentar esta propuesta, al menos a partir de las referencias históricas con las que contamos.

nuestro autor sea este Juan de Torres oriundo de Soria que vive al servicio de la corte castellana y que, quizás durante su juventud, habría acompañado como paje al rey aragonés.

2. 3. 1. A modo de biografía

Algo más asentada la identificación del poeta, procederé a esbozar de modo organizado su trayectoria vital, no con el objetivo de reconstruir al pormenor su biografía –algo impensable debido a la escasez de información con la que contamos–, sino para ofrecer algunas referencias que permita situar mejor su obra en un contexto histórico determinado, siempre dentro del terreno de la conjetura. En esta línea, me basaré en la información extraída del estudio de las fuentes y de su obra –que me permite acotar alguna franja cronológica y conocer el entorno social y literario en que su poesía circuló–, así como en la recopilación de datos que la documentación de archivo, los estudios históricos y las crónicas nos aportan sobre el individuo en el que baso mi propuesta de identificación, el Juan de Torres o Juan Sánchez de Torres (esta indistinción se da incluso en su propio testamento) cuyo linaje se instaló en Soria, sin descuidar alguna otra referencia que no puede descartarse y que he analizado en el apartado II. 2. 2 5.

Estamos ante un hombre que debió de crecer en un ambiente muy cercano a la corte de Juan II y su privado, pues su familia fue prosperando, precisamente, gracias a sus servicios a la casa real, ya desde la época de su abuelo, Gutierre de Torres, y de su padre, Juan Sánchez de Torres, quienes tenían su hacienda familiar en Sigüenza, en cuya iglesia fueron enterrados hasta fines del siglo XV (Diago

Hernando 2005: 108).¹⁷⁸ Y lo cierto es que, aunque actualmente no se conserva la capilla que albergaba sus restos, son varios los sepulcros en que figura el nombre de algunos descendientes del linaje, que presentan, precisamente, un escudo formado por cinco torres.¹⁷⁹

Son pocos los datos que tenemos sobre sus antepasados, pero cabe pensar que, además de que sirvieron en la corte castellana, fueron también caballeros cercanos a Fernando I de Aragón y a los infantes de Aragón; así, por ejemplo, sabemos que Gutierre de Torres participa en la toma de Antequera, en 1410 y, asimismo, se conserva un documento en el que Alfonso V intercede por él para que el rey castellano le recompense por sus servicios al infante don Pedro y a él mismo (Diago Hernando 2005: 109).¹⁸⁰

Nada se sabe de la fecha ni del lugar de nacimiento de este Juan de Torres; sin embargo, es posible que los primeros años de su vida transcurriesen en Sigüenza,

¹⁷⁸ A la hora de afirmar esta idea, el estudioso se basa en el testamento de este Juan de Torres, cuya transcripción se incluye en los apéndices (núm. IV): “e quando falleçiere que mi cuerpo sea enterrado en la yglesia de Sigüença en la capilla donde mi sennor padre e sennora madre e otros de mi linaje están sepultados en medio de la capilla, delante el altar, en par del arco donde mi padre está sepultado”.

¹⁷⁹ Al menos se cuentan ocho individuos apellidados así que han sido enterrados en la catedral de Sigüenza, todos posteriores a 1500; destaca entre ellos el túmulo de Aldonza de Zayas, que contiene un escudo formado por cinco castillos (Herrera Casado 1990: 40-42).

¹⁸⁰ Es posible, entonces, que este personaje sea el mencionado en la *Crónica de Juan II* de Alvar García de Santa María, como uno de los donceles de Fernando de Antequera en 1407 y 1410 (Carriazo 1982: 144 y 383). En todo caso, vemos que son pocas las noticias del padre (Juan Sánchez de Torres), del abuelo paterno (Gutierre de Torres) o del bisabuelo (Carlos Díaz de Torres), sobre sus servicios a la corte castellana desde tiempos de Enrique III (Diago Hernando 2005:109). Como he indicado anteriormente (II. 2. 2. 2), Juan Sánchez de Torres (el padre) fue alguacil mayor de la villa de Arévalo (Larios Martín 1956: 69); asimismo, en 1434 se localiza en Almazán, lo que le hace pensar a Diago Hernando que, quizás, estaría, al menos de forma transitoria, al servicio de los Mendoza de Almazán (2005: 109) –recordemos, en este sentido, que su primogénito aparece, años después, en una liga en la que se encuentra también Pedro de Almazán, de modo que no es imposible que tuviesen alguna relación con el linaje (II. 2. 2. 2 e *infra*)–.

lugar en que se sitúa la memoria histórica del linaje, o en tierra de Medinaceli, pues su familia era propietaria de una casa en la cercana aldea Alcubilla, que formaba parte del común de Medinaceli (Pardo Rodríguez 1993: núm. 13).¹⁸¹ Tampoco sus orígenes son claros, pues estamos ante una de las ramas del linaje de la que disponemos de poca información (véase II. 2. 1 y II. 2. 2).¹⁸²

Ahora bien, atendiendo a los datos de la obra del autor de SA7, puede deducirse el momento aproximado de su nacimiento: sabemos, gracias al análisis de las fuentes y de sus relaciones literarias, que una parte muy importante de sus poesías fue compuesta después de 1423 y antes de 1441 o, incluso, antes de 1437 (véase II. 1. 3); en esos años, por tanto, Torres era ya un adulto capaz de debatir con cortesanos de trascendencia política como Álvaro de Luna o Juan de Padilla, o de citar al rey castellano. Habría venido al mundo, quizás, entre 1410 y 1415, lo que cuadra perfectamente con la cronología de los autores de su fuente principal, ya que la generación de poetas mejor representada en *Palacio* es la de aquellos nacidos entre 1410 y 1416 (Tato 2003: 515). La información que nos aportan los documentos sobre el caballero soriano concuerdan con esta cronología, pues en 1441 era adulto y participaba en empresas bélicas en apoyo al condestable.

¹⁸¹ Así se indica en el testamento: “mando a Juan de Torres, mi fijo, el mayorazgo que yo eredé de mi padre, que es Alcubilla, con todo lo que le pertenece e yo poseo, e la cueva e las salinas de Alconveça con toda la heredad, segund que mi padre la poseyó e yo la tengo que asy la tenga él e sea mayorazgo para el e para su fijo mayor e los que del vinieren” (apéndice IV).

¹⁸² No sabemos mucho sobre hermanos u otros miembros de la familia. Fernández de Oviedo menciona a una hija de Juan Sánchez de Torres, vecino de Soria, casada con Diego López de Salcedo, el fundador de la casa de Nograro (Pérez de Tudela y Bueso 1983-2002, II: 234); Cooper incluye también a esta María de Torres como esposa de Diego en el árbol genealógico de los López de Salcedo (1991, I: 233). No es imposible que esta dama, coetánea de nuestro poeta y portadora del mismo apellido, fuese hermana suya.

Como cabe esperar, tampoco tenemos datos de la infancia y adolescencia del joven Juan de Torres; sin embargo, es posible pensar que pudiese acceder a la educación propia de un miembro de la nobleza media. Lo cierto es que en sus poesías se demuestra conocedor de los usos de la cortesía, del lenguaje de la *fin amors* y de la gaya ciencia y cuenta, además, con distintivos y comodidades (un escudero, una montura de viaje, un blasón...) propios de un noble hidalgo; por ello, seguramente habría de estar en contacto con la vida de la corte. De no ser esa su condición y formación, tampoco se entendería bien su relación con Luna, Padilla o el propio rey, a los que evoca prácticamente como un igual. Nuestro poeta habría disfrutado, por tanto, de una educación cortesana, quizás bajo la tutela de algún linaje relevante de su entorno o incluso en el palacio real, en donde, según era costumbre, aprendería “las buenas maneras, los rudimentos de la escritura y la lectura y los deportes y ejercicios propios de un caballero” (Boase 1981: 61-62).¹⁸³ Y es que los adolescentes que no eran herederos de un gran señorío con frecuencia se educaban con los hijos del señor de la casa, en aras de conseguir su promoción política y cortesana (Beceiro Pita 1991: 578). Podemos pensar, en consecuencia, que, quizás, antes de entrar al servicio de Álvaro de Luna, su primer contacto con este mundo transcurriese bajo la protección del conde de Medinaceli, a quien su familia servía en vasallaje, lo que explicaría su estrecha relación con el primogénito de la casa, Gastón de la Cerda. En todo caso, estamos ante un linaje que también apoyaba la causa del condestable (Pardo Rodríguez 1993: 26), tal como se consigna en la *Crónica de don Álvaro de Luna*; ello

¹⁸³ Ladero Quesada considera esta una estrategia para establecer una red fuerte de clientelas y fidelidades personales en torno a la persona del rey (1998: 341).

pudo propiciar el ascenso social y la relación del poeta en la corte del privado castellano:¹⁸⁴

Pues la grandeza de su estado, ¿quién que bien lo supiese, tenpladamente lo podría escribir? ¿Nin la su grand riqueza e grand tesoro moderadamente estimar? Condes e prelados, e nobles varones, e muchos señores de villas cercadas, vivían en su casa, e avían continua soldada dél. Los condes eran: *el conde de Medinaceli, don Luis de la Cerda*, el conde de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo, el conde de Trastamara, don Pero Álvarez Osorio, don Juan Pimentel, cuñado del Maestre, hermano de la condesa su muger, conde de Mayorga, el conde de Arcos, don Juan Ponce de León, señor de Marchena, el conde de Santa Marta, don Diego Sarmiento, adelantado mayor de Galizia, el conde de Castañeda, don Juan Manrique [...] Todos los mayores caballeros e de grandes casas que eran en la çibdad de Soria, e en la frontera de Aragón, avían dél sus acostamientos; por consiguiente otros muchos caballeros de grandes rentas. Pero algunos que al presente se remembran, serán los que adelante

¹⁸⁴ Parece que la relación del linaje de la Cerda con la familia de Luna perduró en el tiempo, pues todavía en 1446 Luis de la Cerda promete a su hija Mencía en matrimonio con Álvaro de Luna, nieto del condestable (Pardo Rodríguez 1993: núm. 197). Interesa, asimismo, destacar que son varios los miembros de la familia del conde Medinaceli destinatarios de poesía cancioneril: dejando a un lado al Juan de la Cerda, poeta del siglo XIV mencionado por Santillana (Tato 2002: 218, n. 15), Tapia y Diego de Burgos citan a Íñigo de la Cerda, Juan de la Cerda o la condesa de Medinaceli (Dutton 1990-1991, VII: 305, 440, 476 y 480). Lo cierto es que no fue un linaje apartado de los entornos de creación literaria, pues se emparentaron, precisamente, con los Mendoza, a través de varios enlaces nupciales: los padres de Luis de la Cerda fueron Gastón de Bearne de la Cerda (1371-1404) y Mencía de Mendoza (que muere en 1411), tía de Santillana por vía paterna; asimismo, Gastón de la Cerda, hijo de dicho conde, se casó con una de las hijas del célebre poeta, Leonor de Mendoza, en 1433 (véanse los árboles genealógicos disponibles en el archivo digital de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli). De hecho, Luis de la Cerda, hijo de Gastón, IV conde, recibió una educación humanística de la mano de su abuelo, el marqués de Santillana, y se nutrió igualmente de su biblioteca (Sánchez González 2001: 66-67). Por tanto, este entorno, posiblemente frecuentado por Juan de Torres, ofrecía posibilidades para cualquier interesado en las artes literarias. En relación a la boda de Gastón con la hija de Santillana, cabe indicar que también se localiza en ella a un Juan Sánchez de Torres, “vecino de la dicha villa de Medinaceli”, como testigo de los capítulos de este segundo matrimonio (Rubio 1983: 41-47), un dato de gran interés en tanto que pone en relación a la familia de este caballero, que puede ser nuestro poeta, con un linaje de notable importancia en el panorama literario del momento y aun en la fuente principal de la obra de nuestro escritor, el *Cancionero de Palacio* (véase López Drusetta en prensa). No podemos identificar, sin embargo, al testigo en el acontecimiento nupcial con el escritor de forma segura, en tanto que se trata de una referencia aislada; con todo, la pista sobre su procedencia, la Tierra de Medinaceli, me hace pensar que, si no es el Juan de Torres del que estamos hablando, probablemente familiar, quizás el padre, con el que compartía onomástica.

se contienen: Juan Ramírez de Arellano, señor de los Cameros, Carlos de Arellano su hermano, señor de las villas de Ciria y Borouia, las cuales dos villas el dicho Maestre dio a este Carlos en casamiento con una su sobrina, Pedro de Mendoça, guarda mayor del rey, sobrino de este magnífico Maestre, alcayde de Soria e señor de las villas de Cornago e Jubera, las cuales villas e alcaydía, e todo quanto avía, le dió el Maestre su tío, *Luis de la Cerda*, señor de las villas de Castrillo y Ventosilla, e de los logares de Cubas e Griñón, las cuales le dio este nuestro Maestre, Sancho de Tobar, guarda mayor del rey e señor de las villas de Caracena e Cebico, su fijo Juan de Tobar, que después heredó su casa. Asimismo vivían con él otros muchos caballeros de los linajes de Barrionuevo e de Vera, en la çibdad de Soria; ca él los avía fecho e criado (Carriazo 1940 a: 443 y 448-449; la cursiva es mía).

Sobre el Juan de Torres adulto disponemos de más datos, aunque apenas contamos con documentación los años previos a 1441, que son los más interesantes ya que corresponden a la época en que compuso la mayor parte de sus composiciones. Su obra y, sobre todo, sus relaciones literarias, nos informan de un vínculo evidente con la corte castellana –y especialmente con Álvaro de Luna–, quizás como miembro del séquito real, lo que daría ocasión a que participase en las distracciones caballerescas, frecuentes por entonces, en las que podría mostrar sus dotes literarias; pero en estos divertimentos no habría tomado parte hasta 1425-1430, que es cuando contaría con la edad mínima (14 años) para intervenir en ellos (Beceiro Pita 1991: 578). Es posible que en esa etapa conociese a los distintos personajes que, de un modo u otro, están presentes en sus poesías, pues también frecuentaban la corte del rey y del condestable: Juan de Padilla, Juan de Silva, Gonzalo de Cuadros o, incluso, Suero de Ribera.¹⁸⁵ Así, cabe suponer que fue precisamente en esta época cuando compuso la mayor parte de las composiciones de *Palacio* (al menos los dos bloques de poesía suya que considero entran en el

¹⁸⁵ Recordemos que el primero era hijo de Pedro López de Padilla, uno de los sorianos más relevantes, hacia 1434, junto a Pedro Manrique (de los Manrique de Lara), Juan Ramírez de Arellano (señor de los Cameros) y Pedro de Mendoza (señor de Almazán y Monteagudo) (Asenjo González 1999: 471; véase III. 2. 3. 1).

cancionero con la producción del condestable), así como los diálogos poéticos con Álvaro de Luna y Juan de Padilla (véase II. 1. 1 y II. 1. 2. 1).

Son muchos los avatares políticos que se suceden entre 1425 y 1441 en los que pudo estar presente Juan de Torres, pues no faltaron las tensiones provocadas por las dos facciones políticas castellanas; en realidad en ellas se vio envuelta la mayor parte de los personajes con los que el escritor se relacionó, en un constante vaivén de favores y desavenencias entre los Trastámara y el condestable.¹⁸⁶ Uno de esos acontecimientos fue la expedición italiana llevada a cabo por Alfonso de Aragón, en la que localizaron al escritor todos los estudiosos que se aproximaron al mismo (véase I y II. 2. 2. 1). Y lo cierto es que no podemos descartar la idea de una estancia del Juan de Torres poeta en Nápoles: por una parte, algunas de las fuentes que recogen obra suya se compilaron en el entorno italiano (PN8, PN12 y MN54); por otra, contamos con una prueba documental que sitúa a una figura homónima, paje de Alfonso V, en la segunda expedición aragonesa 1432 (Salvá y Sanz de Baranda 1848: 495). Quizás nuestro escritor se encontrase, por entonces, en las últimas etapas de su formación como cortesano.

El periplo italiano le habría permitido entrar en contacto con algunos personajes de relieve como el humanista Guiniforte Barzizza, quien dirige una carta al rey Juan II en la que menciona a un Juan de Torres, posiblemente nuestro poeta (II. 2. 2. 1).¹⁸⁷ Además, el viaje le brindaría la oportunidad de coincidir con otros escritores, algunos de ellos combatientes luego en la batalla de Ponza, en la que el

¹⁸⁶ La bibliografía es muy amplia; para un panorama general, véanse Valdeón Baroque (2006) y Porras Arboledas (2009), en donde puede encontrarse otras referencias.

¹⁸⁷ También un García de Medina, enviado a Milán por el infante Enrique –y quizás, uno de los poetas de *Palacio*–, se relacionó con este humanista, pues medió entre él y el rey castellano (Sottili 1975: 280; Dutton 1990-1991, VII: 393).

rey aragonés se enfrentó a las tropas milanesas y genovesas; la contienda, inmortalizada por Santillana en su *Comedieta de Ponça*, concluyó con la prisión de Alfonso V, de sus hermanos Juan y Enrique y de buena parte de la flota, liberados poco después de los acuerdos del rey aragonés y el duque de Milán.¹⁸⁸ Sin embargo, no tenemos noticias de la presencia de Juan de Torres en esta campaña; de hecho, Aubrun y Sottili indican que el del 24 de marzo 1433 es cuando un “Giovanni Torres” lleva la carta del humanista Guiniforte al Juan II de Castilla, de modo que hemos de situarlo en la corte castellana (Aubrun 1951: LXXXIX y Sottili 1975: 278).¹⁸⁹ De su retorno a la Península Ibérica no sabemos mucho, aunque es posible que realizase alguna estancia en la corte navarra, pues varios de sus textos se compilaron en florilegios relacionados con en ese círculo (ME1 y LB2); también es citado por Pere Torroella, quien estuvo al servicio del rey de Navarra

¹⁸⁸ Entre los capturados se encontraba Juan de Tapia, que nos ha dejado algunos textos de su etapa de prisión en Génova: el decir ID 2467 “Ya yo vi gente vençida” (SA7-76) y un poema dedicado a Bianca Maria Visconti, ID 0555 “Muy alta y muy escellente” (MN54-55 y RC1-51); llamo la atención sobre el decir de Tapia suyo porque es uno de los textos que se encuentran en vecindad con 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” (SA7-138) de nuestro poeta, en una sección de *Palacio* en la que se localizan algunos autores relacionados con el entorno napolitano, como Mosén Moncayo o Suero de Ribera (véase II. 1. 1); sobre la biografía de Tapia, véanse además Salvador Miguel (1977: 200-201) y Giuliani (2004: 13-22). Otros poetas de SA7 que padecieron prisión fueron Juan de Villalpando, su hermano Francisco y Mosén Moncayo (Conde Solares 2009: 28-31 y López Drusetta 2014: 292). También se localiza en Ponza a Juan de Sotomayor, maestre de Alcántara que, como se verá, fue pariente de Juan de Torres (Canellas López 1967-1977, 6: 95 y Palacios Martín 2003: 154-155; véase *infra*). La nómina de personajes con los que pudo coincidir podría ampliarse con otros nombres: es posible que en la expedición de 1432 participasen también poetas como Diego Gómez de Sandoval, Íñigo y Fernando de Guevara y Lope y Juan de Estúñiga (Boase 1981: 95-96); asimismo, en esta ocasión embarcaron dos hermanos de Pere Torroella, Galcerán y Lluís (Rodríguez Risquete 2011, 1: 25).

¹⁸⁹ También Gómez Moreno indica que un Juan de Torres “sirvió de puente” entre Barzizza y España (1994: 72, n. 72).

antes de 1451, cuando compone el *Desconort*, antes de 1451 (véase II. 1. 2. 4).¹⁹⁰ Varios estudiosos a partir de Riquer han afirmado que, en la franja de 1436-1445, el catalán coincidió en ese círculo con la mayor parte de los escritores castellanos a los que cita (Lope de Estúñiga, Juan de Dueñas, Pedro de Santa Fe, Íñigo López de Mendoza...), entre los que, tal vez, se contaría Juan de Torres.¹⁹¹

En todo caso, son estos los años en que nuestro hombre debió de afianzar su posición social no solo mediante su apoyo a los Trastámara, sino también a través del enlace nupcial. Aunque desconocemos las fechas, sabemos que contrajo matrimonio en tres ocasiones, con Leonor Núñez de Sotomayor, con Aldonza de Zayas y con Catalina de San Clemente (véase su testamento, apéndice núm. IV). La primera, con la que hubo de casarse en su juventud, emparenta al poeta con otra familia relevante en el reinado de Juan II desde el punto de vista político, pues dos de sus miembros fueron maestros de la orden de Alcántara: Juan de Sotomayor y su sobrino Gutierre de Sotomayor. Los estudios del linaje no incluyen a doña Leonor como miembro de la familia;¹⁹² no obstante, en el testamento de este Juan de Torres contamos con una mención al “maestre Juan de Sotomayor”

¹⁹⁰ Torroella se halla en la corte de Navarra ya desde su adolescencia, entre 1436 y 1451, como uno de los pajes de Carlos de Viana (Rodríguez Risquete 2011, 1: 24-25). También participó en la batalla de 1441, pero del lado de Juan de Navarra (ib. 25).

¹⁹¹ Véanse Riquer (1964, III: 162-165 y 574-580), I. Riquer (1993: 305) y Rodríguez Risquete (2011, 1: 46, n. 49). Por otra parte, La participación de Juan de Torres en el conflicto catalán de 1462, junto a Juan de Beaumont, puede ser indicio de cierta familiaridad con la corte de Carlos de Viana, otra figura importante para las artes en la época (Conde Solares 2009: 12-13 y 47-48 y Miranda Menacho 2011: 597-617); de hecho, Blay Manzanera, aunque no documenta a ningún Juan de Torres en la corte del príncipe, no descarta que pueda relacionarse con ese círculo (1995: 359-360).

¹⁹² Los García Carraffa tan solo documentan a una hermana de Juan de Sotomayor, Teresa (1952-1958, 83: 203); Ortega Álvarez añade a otra, llamada Catalina, madre del dicho Gutierre (2010: 273).

en calidad de tío de su hijo, lo que evidencia la existencia de algún parentesco (véase apéndice, núm. IV).¹⁹³ Los orígenes de este maestre no son bien conocidos, pero la mayor parte de las fuentes lo relacionan con la tierra de Medinaceli, lo que facilitaría el contacto con nuestro escritor (Palacios Martín 2003: 135 y 144).

Por lo demás, no volvemos a tener noticias de Juan de Torres hasta 1441, momento en que figura en las peleas que tuvieron lugar en Escalona, residencia del condestable, cuando el infante Enrique y sus partidarios decidieron atacar el estado señorial de Luna, en compañía de Juan Ramírez y Carlos de Arellano, Lope de Acuña y Juan de Saavedra (Carriazo 1946: 389; véase II. 2. 2. 2). En esta década se registra, como se ha visto, en muchas otras empresas bélicas, relacionadas con la frontera de Aragón: participa en los enfrentamientos en Atienza tras batalla de Olmedo de 1445; sufre cautiverio en Navarra, tras el que es liberado en 1447 (Diago Hernando 2005. 114); toma parte en los conflictos de Gastón de la Cerda con Juan de Navarra (Canellas López 1967-1977, 6: 416 y 7: 20), etc. Y en esos lances lo localizamos con cortesanos que podrían tener relación con la literatura: Carlos de Arellano, Juan de Silva, Pedro de Mendoza, etc. (véase II. 2. 2. 2).

¹⁹³ Fue elegido como maestre de la orden en 1416, tras la prematura muerte del infante don Sancho, que ostentaba hasta entonces la dignidad; no obstante, Juan de Sotomayor ya había ingresado en la misma en 1408, de la mano de Fernando de Antequera, a quien sirvió como maestresala. En 1432 es destituido del cargo por Juan II, como castigo por haber apoyado a los infantes de Aragón tras el asedio de Alburquerque de 1431, de modo que se vio obligado a refugiarse con los infantes y participar, así, en la expedición alfonsina de 1432 (Canellas López 1967-1977, 6: 95 y Palacios Martín 2003: 154-155), en la que, posiblemente, coincidiría con nuestro poeta. Su biografía ha sido trazada en Palacios Martín (2003); para más información sobre los maestros de Sotomayor, véanse los trabajos de Ortega Álvarez (2010 y 2011). Sobre los sucesos acaecidos en el conflicto entre los infantes y el rey castellano, véanse Cabrera (2001) y Benito Ruano (2002: 38-39 y n. 35).

Ya en la última etapa de su vida, el caballero habría intervenido en la guerra civil catalana como capitán de armas en 1462. En esta ocasión, se encargó, junto con Juan de Beaumont, de encabezar las distintas incursiones de las tropas castellanas en el levantamiento de Cataluña en oposición a Juan de Navarra, bajo el mandato de Enrique IV, episodios en que también tomaron parte Torroella o Juan de Villalpando, aunque en distintos bandos (véase II. 2. 2. 2).

No disponemos de documentación posterior sobre el hombre con el que hemos identificado al poeta, que sería ya de edad avanzada (*ca.* 60 años). Todavía en 1472 estaba vivo, pues otorga testamento el 28 de febrero, en su fortaleza de Peñalcázar, en donde debió de pasar los últimos años de su vida. Gracias a este documento sabemos, como se ha visto, que fueron cuatro sus hijos legítimos: Juan de Torres, Rodrigo de Torres, Mencía de Torres y Magdalena de Torres.¹⁹⁴ En las páginas que *Batallas y Quinquagenas* dedica a sus descendientes, González de Oviedo destaca las dotes literarias de varios de ellos, de modo que el interés por la poesía que el escritor cultivó hubo de pervivir en su familia:

SERENO. Pues me avés dicho la persona e linage e armas e renta deste cavallero, decidme qué timbre o cimera ponía sobre sus armas, porque soldado viejo e cursado cortesano, bien sabría invenciones; e qué es la causa porque todos estos desta casa, digo los señores della que avés dicho, y aún el visabuelo del que la tiene (que fue padre del capitán Juan de Torres), todos se llamaron Juan.

ALCAYDE. Acuérdome haverme contado este caballero estando departiendo connigo, que siendo mancevo avía servido una dama que era tan devota, que siempre la veía rezando e con las cuentas en las manos, y que él le decía que por mucho que rezara, no se avía de salvar, pues no savía arrepentirse; y ella le decía: “Estas mis cuentas, me librarán de las vuestras”; e que a aqueste propósito de las cuentas y de la devoción de que él acusava a esta seño-

¹⁹⁴ El primogénito heredó el mayorazgo del Retortillo, la tenencia de la fortaleza de Peñalcázar y la regencia de la ciudad de Soria; fue, además capitán de los Reyes Católicos, manteniendo grandes vínculos con la familia real, y alcalde de la fortaleza de Pongerrada (Diago Hernando 2005: 121-122).

ra, se vistió una vez muy galán de capa y espada e vordado de muchos rosarios e cuentas de muy linda chapería de oro de martillo, con una letra que decía: “Qué aprovecha que recéis / pues que mi muerte queréis” (Pérez de Tudela y Bueso 1983-2000, II: 237-238).

En resumidas cuentas, el poeta encarna las características habituales de un artesano del siglo XV, en tanto que conjuga las armas con la vida en la corte, lo que le permite ascender en la escala social. Así, aun cuando Juan de Torres proviene de una nobleza media y de orígenes poco conocidos, lo cierto es que a lo largo de su vida consigue acceder a los grupos oligárquicos de la Península gracias a sus relaciones con miembros de grandes linajes: los condes de Medinaceli le conceden el señorío de Retortillo y los reyes castellanos lo hacen regidor de Soria y encargado de la defensa de una fortaleza situada en un punto estratégico como Peñalcázar. Además, sabemos que se relaciona con personalidades trascendentes en la política de su siglo, como el maestre Juan de Sotomayor, pariente suyo, o como Álvaro de Luna y hombres de su confianza (Carlos de Arellano, Juan de Silva y Juan de Padilla), sin olvidar su participación activa en acontecimientos políticos de cierta importancia en la época: la expedición italiana de 1432, el enfrentamiento fronterizo con Juan de Navarra y la guerra civil catalana. No es imposible, además, que sea este el Juan de Torres que recibe la divisa de la orden y divisa de la Jarra, la Estola y el Grifo de la mano de Alfonso V en 1451, pues pensemos que también se relacionó con su corte en algún momento de su vida (véase 2. 2. 1).¹⁹⁵ Fue, además, un hombre longevo para su tiempo, de tal modo que todavía

¹⁹⁵ No es extraño que el Magnánimo conceda esta empresa a un caballero de la corte de Luna; así, en los momentos de reconciliación una señal de paz fue precisamente el intercambio de divisas entre aragoneses y castellanos: en 1454, por ejemplo, cuenta Zurita que los reyes e infantes de Castilla, con doce caballeros de su elección, tomaron el collar de las “Jarras de Lirios y Grifo” del rey de Aragón; otros doce caballeros tomaron el collar de la Escama con la divisa de la Banda del rey de Castilla (Canellas López 1967-1977, 7: 114).

vivía cuando su obra gozó de fama y difusión y, asimismo, cuando se recogió por escrito.¹⁹⁶

Habiendo apenas heredado la hacienda que su familia tenía en Medinaceli, al final de su vida nuestro caballero fue dueño de distintas casas en la frontera de Castilla y Aragón, gracias a sus servicios como caballero y a sus enlaces matrimoniales (Alcubilla, Alconveza, Soria, Retortillo, Sinova, Almenar, Fuentecantos, Morón, etc.; véase el testamento en apéndice, núm. IV); de hecho, llegó a tener a su servicio una numerosa clientela de caballeros y escuderos (Diago Hernando 2005: 118), lo que concuerda con las alusiones al mundo de la cortesía y la caballería que encontramos en sus versos (véase II. 1. 1 y 1. 2. 1). Es posible, también, que sea nuestro poeta aquel cortesano homónimo al que menciona Fernando del Pulgar en *Claros varones de Castilla* (véase II. 2. 2. 5).

A continuación presento un cuadro que resume las distintas etapas que podrían delimitarse en su trayectoria vital; puede complementarse con el árbol genealógico planteado anteriormente (II. 2. 2. 2):

Cronología	Localización
ca. 1410-1415	Nacimiento en Sigüenza o Medinaceli
ca. 1415-1432	Formación cortesana en Castilla
1432	Expedición italiana. Paje de Alfonso de Aragón Entra en contacto con Guiniforte Barzizza
ca. 1433-1445	Regreso a Castilla. Matrimonio con Leonor de Sotomayor. Círculo del condestable y de Juan II. Apoya a Luna en sus enfrentamientos con los infantes, junto a Carlos de Arellano y otros hombres de la corte.
ca. 1445-1447	Batalla de Olmedo. Defensa de la villa de Atienza.

¹⁹⁶ Hemos de suponer, no obstante, que sus versos siguieron copiándose después de fallecido, como sucede atendiendo a las fechas de MH1 y de SA10b, que, sin embargo, beberían de fuentes anteriores (véase II. 1. 1).

	Cautiverio en Navarra.
ca. 1447-1457	Apoyo al conde Medinaceli en la guerra con Juan de Navarra.
1462-1463	Guerra civil catalana. Capitán de tropas de Enrique IV
1472	Otorga testamento en Peñalcázar

Cuadro 4: coordenadas vitales de Juan de Torres

2. 3. 2. Otros poetas de apellido Torres

El *Cancionero de Palacio* incluye la poesía de otros hombres que portan este mismo apellido, Diego y Rodrigo de Torres, que podrían pertenecer a la misma familia. Así, Vendrell considera la existencia de parentesco entre ellos (1945: 55-56 y 440, n. 3-4), una posibilidad sobre la que también Salvador Miguel se interroga (1977: 233, n. 5).

La identificación de esos dos vates con un personaje histórico determinado presenta prácticamente los mismos obstáculos que hemos visto en Juan de Torres, pues conectan con el mismo linaje, muy extendido según se ha visto, en la Península (II. 2. 1); no obstante es verdad que los antropónimos, *Diego* y *Rodrigo*, parecen menos frecuentes que el de *Juan*, de manera que, presumiblemente, si realizásemos una búsqueda exhaustiva, no localizaríamos tantos homónimos en una misma época en los reinos de Castilla y Aragón. No pretendo aquí asentar su identidad (ello excede los límites del presente trabajo), pero creo que no es posible garantizar un parentesco entre ellos, sobre todo si se acepta la identidad que propongo para Juan de Torres.

Por lo que concierne a Diego de Torres, lo cierto es que solo conservamos un texto suyo en el *Cancionero de Palacio*, ID 2466 R 0589 “Quierovos bien avisar” (SA7-283), que forma parte de una extensa almoneda poética en la que participan

otros autores de la primera mitad del siglo XV (Contreras, Aguiar, Argüello, Estacena, Mendo, Chamiso, Peñalosa, Messía y Alonso de Córdoba) y que gira en torno a la subasta del mote ID 4346 “Maguer vexo que pereçco” de Diego de Contreras.¹⁹⁷ El poeta que ahora interesa se ha identificado con uno de los partidarios de los infantes de Aragón que se rebela en Albuquerque contra Juan II de Castilla y que no fue perdonado en 1430 por dicho monarca, pues el monarca lo condenó a muerte por traición. Es posible, asimismo, que este hombre fuese aquel homónimo que es llorado en ID 2466 “Al rey de mayor tribuna” (MH1-269) por Carlos de Guevara (Vendrell 1945: 56 y Dutton 1990-1991, VII: 457). Esta hipótesis ha sido aceptada en la última investigación sobre el autor, que además localiza a un Diego de Torres comendador de Aguilarejo en la orden de Santiago que, por cronología, parece corresponderse con el anterior (Tato 2013: 393). De ser esta la identidad del poeta, se trataría de un caballero perteneciente a la rama de los Torres de Navarra en Jaén (véase II. 2. 1), no estaría emparentado, pues –al menos directamente– con nuestro vate.¹⁹⁸

Rodrigo de Torres, por su parte, es también un poeta del *Cancionero de Palacio*, aunque su obra se localiza, además, en otros florilegios relacionados con la corte navarra (LB2 y ME1) y con la familia de los cancioneros italianos (MN54,

¹⁹⁷ El intercambio y la biografía de sus participantes ha sido abordado en Tato (2013 b).

¹⁹⁸ Diego de Torres aparece como mayordomo mayor del infante Enrique en documentos que se fechan en torno a 1419 (Toral y Peñaranda 2006: 30); en este momento, sus hijos Alonso y Juan contaban ya con suficiente edad como para casar o como para disponer de solares y tierras, pues tenemos constancia de que el dicho Diego de Torres desposeyó al primogénito de la villa de Bedmar, que le había sido otorgada por el infante, por haber contraído matrimonio “de muchacho” sin su aprobación (ib. 15-16). Por tanto, en esa época era ya un adulto, que posiblemente habría nacido a fines del XIV, de modo que perteneció a una generación diferente a la de Juan de Torres. Para sus antecedentes familiares y su descendencia, véas Toral y Peñaranda 2006: 16; hablo de este linaje en II. 2. 1).

PN12 y RC1). En total, se le atribuyen ocho textos: ID 2291 “Pues plazer se me partió” (SA7-19, LB2-182 y ME1-107), ID 2435 “O tu verdadero amor” (SA7-43), ID 2435 “Tal condición lea” (SA7-108), ID 2497 “A muy gran culpa de ti” (SA7-240), ID 2670 “Pensando en ver acabado” (SA7-308), ID 2671 “Amor me fizo gran bien” (SA7-309), ID 2672 “Quien de gana vos otea” (SA7-310), ID 0196 “A muy gran culpa de ti” (MN54-51, PN12-48 y RC1-48). Sobre su identidad solo se ha apuntado la cronología a que nos llevan las fuentes en que se recogen sus textos: primera mitad del siglo XV (Vendrell 1945: 56 y Dutton 1990-1991, VII: 457). Aunque he encontrado algunos homónimos suyos, lo cierto es que carecemos de datos suficientes como para abordar siquiera la cuestión, pues, sería preciso enfrentar la pesquisa a partir del estudio exhaustivo de sus textos; solo así cabría relacionarlo con Juan de Torres y aun, quizás, con otros autores, y llegar a completar su perfil biográfico a partir de fuentes históricas.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Se ha documentado a un Rodrigo de Torres al que la *Historia de la muy nobilissima ciudad de Guadalajara* hace hermano de Inés de Torres (Torres 1647: f. 152^v; II. 2. 1). Asimismo, encontramos a un Rodrigo de Torres, criado de Juan Hurtado de Mendoza (de los Hurtado de Mendoza señores de Cañete) que acude a cortes como procurador de Cuenca en lugar de Honorato de Mendoza y que incluso es promovido como regidor en 1469 (Ortega Cervigón 2009: 710). Por último, ya hemos visto que precisamente el segundo hijo varón del Juan de Torres soriano, a quien identificamos como nuestro poeta, porta el nombre de Rodrigo y participa, junto a su padre, en el conflicto catalán de 1463 (Sobrequés Callicó 1975: núms. 239 y 240); de hecho, en el testamento de su progenitor aparece mencionado en relación a ese evento (véase apéndice IV). No es posible, sin embargo, relacionar a estos personajes con el poeta homónimo de *Palacio*, bien porque estamos ante referencias aisladas, bien porque las referencias apuntan a distintos momentos cronológicos (así sucede en el caso del hijo de nuestro poeta).

III

LA OBRA

1. REPERTORIO POÉTICO

A la hora de establecer el repertorio de Torres, he atendido a los problemas que se le pueden plantear en relación a los poemas que se le han atribuido: en primer lugar, me he ocupado de despejar las dudas sobre la posibilidad de que, bajo el nombre (bastante común) *Juan de Torres* no se escondan, en realidad, dos poetas diferentes; asimismo, me he detenido en aquellos textos suyos no recogidos en SA7, que se copian sueltos en otros cancioneros en los que este escritor apenas cuenta con representación; finalmente, me he referido a los poemas que en *Palacio* se copian sin indicación de autor y figuran en vecindad con otras obras de nuestro escritor. Para ofrecer el inventario poético, he partido del supuesto de que, aun cuando existen varios personajes homónimos en el siglo XV, todos los textos que se copiaron en las colecciones bajo ese nombre se deben a un único autor, que sería reconocido entre sus coetáneos sin necesidad de otra especificación (véase II. 1 y II. 2. 2).²⁰⁰

El repertorio que establezco está integrado por 38 composiciones que podemos atribuirle de forma segura, pues las rúbricas que las encabezan son claras y no plantean contradicciones cuando el texto se transmite en más de una fuente.

²⁰⁰ Así han procedido todos los que, con anterioridad, han inventariado la obra del poeta (véase i); cabe destacar, en este campo, los trabajos de Stenou y Knapp (1975-1978, 2: 622) y Dutton (1982: 191), pues son los primeros en ofrecer un listado completo de las composiciones del vate. Sin embargo, cabe recordar que ya hubo algunas tentativas bastante precisas en el siglo XIX (véase I).

En general, la mayor parte de los epígrafes indican de forma precisa su nombre y apellidos, con algunas variantes que responden a las características gráficas de cada colectánea: *Johán de Torres* y *Juhan de Torres* (SA7), *Joan de Torres* (ME1, LB2, PN8), *Iohannem de Turres* (MN54), *Juan de Torres* (PN12, SA10a, MH1). En ciertas ocasiones, estos rótulos adoptan otro tipo de fórmulas que tampoco plantean dudas, pues enlazan la composición con una anterior de su autoría (*otra suya* o *el mesmo*), o bien añaden información sobre la modalidad poética, que, por cierto, resulta bastante variada dentro de la fuente principal (*canción, decir, lay, esparsa, perquè, coplas...*; véase III. 2. 2); uno de los epígrafes de SA7 no solo indica el antropónimo y el género de la composición, sino que nos informa del mote del poeta, *Mote de Johán de Torres “Cor diu qui un plet”*, lo que resulta de gran interés en tanto que constituye el único rótulo de la colectánea que ofrece el mote (véase III. 2. 2. 1). Como vemos, las rúbricas no señalan la dignidad o título del poeta, quizás porque en la época no se necesitaban más indicaciones para reconocerlo ni tampoco era necesaria esa precisión (véase II. 2. 2).

Este tipo de rubricación concisa resulta común en los cancioneros en que se transmitió su obra y especialmente en la fuente principal, el *Cancionero de Palacio* (Tato 2000: 133).²⁰¹ En lo que concierne a esta colectánea, además, ha de indicarse que, según los últimos estudios, es una fuente fiable en cuanto a sus atribuciones (Tato 2010 a: 225 y 232), lo que en cierto sentido nos garantiza que las 34 piezas que allí se asignan a nuestro autor han sido efectivamente responsabilidad suya (textos 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía” SA7-24 a 34-ID 2717 “Cuitado

²⁰¹ Sobre las rúbricas en la poesía cancioneril, véase especialmente Tato (2001 a), después ampliado y actualizado en id. (2008 a y 2008 b).

cuando cuido” SA7-364); de hecho, en una de las composiciones de SA7, 6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado” (SA7-54), encontramos indicios de su autoría no solo en la rúbrica, sino también en el cuerpo del texto, pues sus versos mencionan unas “torres” que conformarían el blasón del poeta (véase II. 1. 1). También los textos que comparten varios testimonios avalan la autoría del escritor, pues los distintos rótulos no entran en disputa (piezas 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” SA7-55 y MH1-170; 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” SA7-216, LB2-145 y ME1-77; 35-ID 2257 “Absente de tu presencia” LB2-134 y ME1-66; y 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” MN54-41, PN8-43 y PN12-35). En cuanto a las piezas únicas que se transmiten en una fuente distinta de la principal, nada hay que nos lleve a desconfiar de los epígrafes: por un lado, la canción 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” (MN54-93), ha sido recogida en el *Cancionero de Estúñiga*, en el que también figura otro poema de Torres que cuenta con más testimonios; por otro, la canción 38-ID 1736 “¡O, maldida Fermosura!” (SA10a-45), la única atribuida a nuestro vate en el cancionero salmantino, también nos ha llegado por vía indirecta, en el *Desconort* “Tant mon voler s’és dat a-mors” de Pere Torroella, que interpola los versos de la cabeza bajo la indicación “ço que Johan de Torras rahona / non sens tristura” (ed. de Rodríguez Risquete 2011, 1: 362), lo que ratifica la atribución del florilegio.

Una vez establecido el corpus, presento a continuación el inventario de poemas que pueden atribuirse de forma segura a Juan de Torres, que ordeno atendiendo a las fuentes que los recogen: comienza el repertorio con los textos que se transmitieron en la fuente principal, el *Cancionero de Palacio*, en la secuencia que allí encontramos, aunque he modificado el orden de aquellas piezas afectadas por

desórdenes materiales (véase IV. 2. 1. 1. 1); a estas composiciones les siguen las poesías recogidas en fuentes ajenas a la principal: primero las pertenecientes a la tradición navarro-aragonesa, después, aquellas que se relacionan con la familia italiano-aragonesa de cancioneros (véase II. 1. 1, IV. 2. 1. 2 y IV. 2. 1. 3), por último, cierra la edición la canción que nos ha llegado en la fuente más tardía (II. 1. 1 y IV. 2. 1. 5). Esta será la ordenación que los textos presentan:

ID	Fuente	Íncipit
1-ID 0404	SA7-24, f. 10 ^v	Sepas tú, señora mía
2-ID 2442	SA7-50, f. 18 ^v	Muy discreta creatura
3-ID 2443	SA7-51, ff. 18 ^v -19 ^r	A muchos pregunto esto
4-ID 2444	SA7-52, f. 19 ^r	Lo que tanto dessee
5-ID 0528	SA7-53, f. 19 ^r	Sé que m' á costado cara
6-ID 2445	SA7-54, f. 19 ^v	Si a mi grave cuidado
7-ID 0438	SA7-55, f. 19 ^v MH1-170, f. 336 ^r	Aunque sufro enoxo asaz
8-ID 2446	SA7-56, ff. 19 ^v -20 ^r	Amor falso, pues me fazes
9-ID 2447	SA7-57, f. 20 ^r	Si por mal en que me viesse
10-ID 2448	SA7-58, f. 20 ^{r-v}	En me sentir amador
11-ID 2449	SA7-59, 20 ^v	En tanto dolor me veo
12-ID 2450	SA7-60, f. 21 ^r	Pensamiento, Soledad
13-ID 2451	SA7-61, f. 21 ^r	Departa en toda partida
14-ID 2452	SA7-62, f. 21 ^v	Si el pensar
15-ID 2453	SA7-63, ff. 21 ^v -22 ^r	Esperando, desespero
16R-ID 2584 R 2583	SA7-202, f. 89 ^v	La verdad está muy rasa
17-ID 2587	SA7-206, f. 90 ^v	Coraçón, debes saber

18-ID 2588	SA7-207, ff. 90 ^v -91 ^r	Non me basta discreción
19-ID 2589	SA7-208, f. 91 ^r	Quien lo lee bien s'avisce
20-ID 2590	SA7-209, f. 91 ^{r-v}	Mis passiones, sin dezillas
21-ID 2591	SA7-210, f. 91 ^v	Si mis tristes oxos veen
22-ID 2592	SA7-211, f. 91 ^v	Mis oxos, llorando, no veen la lumbre
23-ID 2593	SA7-212, f. 92 ^r	Padezco non mereciendo
24-ID 2594	SA7-213, f. 92 ^r	Si nunca te á de menguar
25-ID 2595	SA7-214, f. 92 ^r	Mi pesar
26-ID 2473	SA7-214 ^{bis} , f. 92 ^v SA7-83, f. 31 ^{r-v}	Si vos plaze que mantenga
27-ID 2596	SA7-215, f. 92 ^v	Si gran trabaxo passé
28-ID 2263	SA7-216, f. 93 ^r LB2-145, f. 165 ^v ME1-77, f. 95 ^v	Esperar bien recibir
29-ID 2597	SA7-217, f. 93 ^r	¿Qué será de mí, cuitado?
30-ID 2464	SA7-73, ff. 25 ^v -26 ^v	Por ver el tiempo acavarse
31-ID 2480	SA7-86, f. 32 ^v + SA7-3, f. 2 ^r	¡Ay, triste de mí!
32-ID 2486	SA7-95, f. 40 ^v -41 ^v	Grand'enocho en yo bevir
33-ID 2526	SA7-138, f. 66 ^{r-v}	Non podría hombre pensar
34-ID 2717	SA7-364, f. 177 ^{r-v}	Cuitado cuando cuido
35-ID 2257	LB2-134, f. 160 ^r ME1-66, f. 89 ^v	Absente de tu presencia
36-ID 0590	MN54-93, 112 ^v	¡O, temprana sepoltura!
37Rq-ID 0142	MN54-41, ff. 70 ^r -71 ^v PN8-43, ff. 90 ^v -92 ^r	¿Non sabes, Juan de Padilla?

	PN12-35, ff. 76 ^v -78 ^r	
38-ID 1736	SA10a-45, f. 73 ^r	¡O, maldida Ferosura!

Cuadro 5: inventario de poemas de atribución segura de Juan de Torres

El cuadro recoge las composiciones que se han conservado y que no plantean dudas de autoría, aunque posiblemente existieron otros textos que salieron de su mano; y es que la fuente principal de su obra ha sufrido distintos problemas a lo largo del tiempo, de tal modo que algunos folios se han perdido y otros han sufrido transposición en época temprana: atendiendo al desacuerdo entre las dos numeraciones de las páginas del códice (una antigua, en números romanos, y otra moderna, en arábigos), Tato ha detectado la pérdida de, al menos, ocho folios (los antiguos xlvi, xlvii, cxxxix, cxl, cxli, cxlii, cxliii y clxxvii), pero también no pocas transposiciones (2005: 61), a las que Whetnall ha añadido alguna más (2009);²⁰² y lo cierto es que, en algún caso, las piezas de Torres nos han llegado mutiladas, pues se localizan en secciones del manuscrito que han sufrido alteraciones importantes (véase IV. 2. 1. 1. 1). Aun cuando no cabe hacer aquí una afirmación categórica, no es imposible pensar, a la vista de que se han podido recomponer en su integridad varios textos recogidos en SA7, que esta antología no incorporase ninguna pieza más del autor, tanto más si estamos ante uno de los autores mejor representados en el cancionero, cuyas piezas son breves y, por tanto, susceptibles de desaparecer sin dejar rastro.

Cabe reflexionar ahora sobre algunas piezas que podrían ser de atribución dudosa o posible. En la sección de SA7 en que se incluye 34-ID 2717 “Cuitado cuan-

²⁰² A partir del f. 46 dejan de coincidir las dos numeraciones. Así, aun cuando no siempre es posible leer la paginación romana (en algunos casos ha sido mutilada por la cuchilla; en otros, la tinta se ha borrado), todavía quedan folios en donde la contradicción es clara: así por ejemplo, el f. 178 está numerado como clxxxvi (Tato 2005: 60-61).

do cuidado” (SA7-364), en el f. 177^{r-v}, son varios los poemas anónimos que colindan con el decir del vate: ID 2716 “Si mi corazón pensó” (SA7-363), ID 2718 “Atán pobre de plazer” (SA7-365) e ID 2268 “Pues que conoçes la razón” (LB2-150, ME1-82 y SA7-366). Estos tres textos disponen de rúbricas que no informan sobre la identidad del autor (*cançión, otra*), de modo que cabe preguntarse si, dada su localización, son también responsabilidad de Juan de Torres;²⁰³ y es que recordemos que, en ocasiones, la vecindad de los textos en esta colectánea no es casual (véase II. 1. 1). Con todo, a la vista de las características de *Palacio*, ello no es razón suficiente para atribuir las piezas a nuestro poeta, pues en la antología a menudo las piezas no se ordenan a partir del criterio de autoría y son varios los textos en los que no consta atribución y que, gracias a otros testimonios, podemos imputar a un escritor concreto; es preciso, entonces, contar con algún indicio que avale su autoría.²⁰⁴

En lo que concierne a ID 2716 “Si mi corazón pensó” (SA7-363), se trata de un poema que solo conservado en *Palacio* y que se sitúa tras dos poemas de Santa Fe (ID 2245 “Pues que suerte, non cordura” SA7-361 e ID 2715 “Si me quieres entender” SA7-362) y seguida del decir de Juan de Torres 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuidado” (SA7-364). Vendrell atribuye el texto a Santa Fe con algunas reservas, pues coloca el signo de interrogación (1945: 452 y 459); Stenou y Knapp (1975-1978, 1: 336) y Dutton (1990-1991, VI: 336), en cambio, la incluyen en

²⁰³ Es esta una tendencia poco habitual en *Palacio* pues, aunque las rúbricas tienden, por lo general, a la brevedad, lo cierto es que son pocas las que solamente rezan *Otra* (Tato 2005 a: 72-73, n. 35)

²⁰⁴ Pensemos, por ejemplo, en el poema ID 2609 “Triste fue tu pensamiento” (SA7-236 y SA7-342) que se copia, como anónima, en dos ocasiones: tras un poema de Contreras y tras una pieza de Sancho Ortiz Calderón. En este caso, la localización no basta para atribuir el texto a uno u otro; este, y otros ejemplos, son analizados más detenidamente en Tato (1999 a: 170-171).

sus inventarios como anónima. Tato, por su parte, también se decanta por la anonimia, aunque añade que “no puede excluirse la posibilidad de que se deba a Pedro de Santa Fe” dada su situación en el manuscrito (1999 a: 189). En cuanto a sus características formales, vemos que se vale del molde de una canción breve, muy cultivado por nuestro poeta, aunque también muy habitual en el cancionero (III. 2. 2. 1); el estudio de su contenido, sin embargo, nos permite ver alguna afinidad con el decir de Juan de Torres que lo sigue, pues ambos giran en torno a la metáfora del robo “del sentido”, es decir, de la pérdida del juicio a causa del amor de la dama.²⁰⁵ Por tanto, aun cuando no podemos atribuir con seguridad este texto a Juan de Torres, he optado por editarlo en apéndice (núm. I. 1), pues la temática y la forma armonizan con su poética, lo que la convierte en una atribución posible:

Robado de cuanto he,
sentidos e vida leda,
 mi espíritu sólo queda
 triste con la buena fe.
 (vv. 5-8 de ID 2716)

Sin más aver deservido
 nin caer más en errores
 vuestros oxos robadores
 me robaron el *sentido*.
 (vv. 5-8 de 34-ID 2717)

Por lo que toca a la pieza que sigue al decir de nuestro poeta, la anónima ID 2718 “Atán pobre de plazer” (SA7-365), se trata de una canción que nos ha llegado en un solo testimonio. Vendrell la asigna, con cautela, a nuestro vate, pues coloca interrogaciones (1945: 454): Stenou y Knapp (1975-1978, 1: 336) y Dutton (1990-1991, VI: 126), en cambio, consideran que estamos, de nuevo, ante

²⁰⁵ Sin embargo, en la colectánea hay secuencias de piezas debidas a autores diversos que comparten características: por ejemplo, se localizan núcleos de decires, de serranillas, de canciones o moldes breves, etc., algo que se ve, incluso, en la distribución de los textos de Torres (IV. 2. 1. 1).

otra anónima. A pesar de esto, Bizarri, que analiza la composición en relación a los refranes, la atribuye a Torres (2004: 177). Ahora bien, a diferencia de la pieza anterior, el análisis de la forma y de la temática, característicos de la poesía de cancionero, no arroja luz sobre su autoría, pues nada hay que denote la personalidad literaria de Juan de Torres;²⁰⁶ así, a falta de más información, me parece que estamos ante un poema anónimo o carente de atribución, pero igualmente la situación en que encuentra la convierte en posible obra de nuestro escritor: la incluyo, pues, también en apéndice (núm. I. 2).

Por último, hemos de atender asimismo a ID 2268 “Pues que conosçes la razón” (LB2-150, ME1-82 y SA7-366): estamos ante otra canción que se localiza en posición muy próxima al decir de Juan de Torres. Concretamente, cierra el f. 177^v y está situada tras la canción anterior, ID 2718 “Atán pobre de plazer” (SA7-365) y antes de ID 2719 “Desseo e gran esperança” (SA7-367) de Pedro de Urrea. Vendrell atribuye la responsabilidad del texto a Juan de Torres (1945: 457), mientras que Aubrun se interroga sobre tal posibilidad (1951: XC). A diferencia de las piezas anteriores, no es una pieza *única*: el cotejo con las otras fuentes que la transmiten permite descartar la atribución, pues tanto *Herberay* como *Módena* consignan el texto bajo la autoría Rodrigo Manrique. De esta manera, en los últimos trabajos ya se incluye en el inventario del conde de Paredes, a quien debe asignarse la poesía (Stenou y Knapp 1975-1978: 2, 567; Dutton 1990-1991, VI: 126 y Campos Souto 2011, 1: 173-174).

²⁰⁶ El poema, que nos habla de la insatisfacción de un enamorado, interpola en la vuelta el refrán ID 8283 “Ser perdido el que tras perdido anda”, también utilizado ID 3544 “De la llena de los rios” (10*JH-1) que se recoge en un impreso de principios del XVI (Dutton 1990-1991, v: 114), que no es posible relacionar con Torres.

2. ESTUDIO DE LA POÉTICA

Una vez establecido el inventario de obras de Juan de Torres, es posible estudiar la poética del autor a partir del análisis temático y formal de los 38 textos de atribución segura que nos han llegado; no pretendo aquí ofrecer un estudio pormenorizado de cada texto (en la edición de cada poema incido en algunos aspectos que me han parecido relevantes), sino atender a los principales elementos que caracterizan su poesía en conjunto. Como veremos, el poeta se vale de convenciones existentes, mostrándose hábil en el cultivo de una variedad de tópicos y motivos, recursos y géneros, de modo que, en cierto sentido, es esta diversidad la que define la personalidad literaria del autor.

2. 1. *La poesía como expresión de la vivencia amorosa*

El tema por excelencia en la obra de Juan de Torres es la expresión del sentimiento amoroso y todo lo que lo rodea. La noción del amor en sus versos es la misma que podemos encontrar en la mayor parte de la lírica castellana del cuatrocientos, heredera en no pequeña medida de la tradición de la *fin'amors* provenzal, en la que el enamorado es el vasallo de la dama, que ocupa siempre un nivel superior; pero Torres desarrolla otros motivos que nos llevan a la gallego-portuguesa y aun a la literatura italiana. De la primera, por ejemplo, asume la concepción de la relación amorosa como un proceso en el que el enamorado sufre (la *coita* de amor) y, de la segunda, recoge el interés por la fenomenología amorosa y la tendencia a divinizar a la dama (la *donna angelicata*), entre otras cosas. Esta noción del amor está fuertemente influenciada, a su vez, por las teorías de raíz galénica y aristotéli-

ca, que interpretan el sentimiento como una enfermedad que acerca al afectado a la locura misma: el amor *hereos*.

Nuestro autor emplea, en la mayoría de sus composiciones, la voz en primera persona para evocar diferentes elementos que forman parte del proceso de enamoramiento.²⁰⁷ Sus textos, como cabría esperar, no permiten seguir su huella autobiográfica o personal, pues asume deliberadamente el lenguaje trovadoresco, basado en fórmulas fosilizadas, como el resto de vates de su generación (Battesti-Pelegrin 1980). El núcleo temático principal de sus versos es la queja por un amor desdichado, uno de los motivos más poetizados por los autores del cuatrocientos, el “amor tristeza” según términos de Green (1949: 269). Para manifestar esta emoción, el yo lírico focaliza la atención en distintos puntos de vista: en unos poemas, alude a su propio estado y reflexiona en torno a sus sentimientos; en otros, se dirige a la dama para declararse como vasallo fiel, para expresarle su amor o para reprocharle su indiferencia. En general, son varios los elementos que contribuyen al estado doloroso del yo lírico: por una parte, la separación del amante con respecto a la dama, vinculada a los motivos de la ausencia, la partida, el olvido, la soledad o la no visión; por otra, las cualidades de la dama, como la belleza y la gentileza, que avivan el deseo del amante y, por tanto, acrecientan su desgracia. Existen, además, varios antagonistas que provocan su dolor: el Amor, la Fortuna o el Deseo, causantes del enamoramiento, y los ojos, que llevan la imagen de la amada al corazón a través de la vista.

²⁰⁷ El yo lírico está muy presente en los versos de Torres a través del uso de verbos en primera persona, los pronombres personales y posesivos; con todo, hallamos alguna pieza que carece de estas marcas, pues se focaliza exclusivamente en la figura de la dama (2-ID 2442 “Muy discreta creatura” SA7-50).

Muchos de los *topoi* de la obra de Torres derivan de la utilización de la metáfora y la vivificación de órganos, afectos o potencias del alma, con el fin de reflexionar sobre el proceso del enamoramiento y los mecanismos que confluyen en sus emociones. En esta disección de la emoción amorosa, todos los entes que intervienen en el proceso del enamoramiento o en los sentimientos del vate cobran corporeidad y reciben un rol determinado en la obra literaria, de manera que en su poesía podemos ver restos del intelectualismo tomista tan en boga en la época.²⁰⁸ El protagonista de este universo personificado es el Corazón, órgano en que se asienta la pasión amorosa, que sufre, junto con el enamorado, los estragos que el sentimiento causa.

En definitiva, las líneas temáticas ahora apuntadas nos llevan a tópicos habituales en la poesía cancioneril, como la imagen del corazón dolorido y la de ojos traidores, la *religio amoris*, la muerte por amor o el ruego por el galardón como recompensa amorosa, que aparecen, una y otra vez, a lo largo de sus versos. Con todo, el poeta se vale además de otros motivos ya menos frecuentados por los autores de su época, como la gratitud a Amor, también presente en la tradición occitana, que cantaba al *joi* de amar. De hecho, en alguna ocasión encontramos temas que sorprenden por su carácter singular, como sucede con la alusión a la muerte de la dama, un tópico que adquiere importante papel desde la obra de Dante y Petrarca y que, como veremos, dejó poco rastro en la lírica cancioneril en castellano.²⁰⁹

²⁰⁸ Sobre la presencia del intelectualismo en la poesía cancioneril, véase Matas Caballero (1995).

²⁰⁹ He ofrecido los primeros avances de estos aspectos en Mosquera Novoa (2012 b).

2. 1. 1. La tristeza y la alegría de amar

El amor que reflejan las poesías de Juan de Torres es fundamentalmente triste y nostálgico, de modo que predomina el léxico relacionado con el sufrimiento (*tristura, trabaxo, cuidado, pena, dolor, tormento, cuita, pesar, tribulación, quebranto, pensamiento...*), que en ciertos versos llegan a acumularse, con el objetivo de dotar de una mayor expresividad al discurso: “cuitas, trabaxos e males” (10-ID 2448, v. 8), “esto me causa desseo / con porfía / e pesar” (11-ID 2449, vv. 10-12), “llorar / e padecer / e querer / desesperar” (25-ID 2595, vv. 9-12) y “pesar e tristura” (27-ID 2596, v. 5). En esta línea, son frecuentes las metáforas que identifican el amor con un estado emocional melancólico, lo que nos lleva al motivo de la tristeza amorosa, de origen francés según Pagès (1932). El enamorado se refiere a sí mismo como *triste*: “triste de mí” (5-ID 0528, v. 7), “yo, triste, nací” (4-ID 2444, v. 4), “triste beviré por ti” (19-ID 2589, v. 19); asimismo, esta tristeza invade también aquellos órganos que forman parte del enamoramiento, como vemos en “triste corazón” (3-ID 2443, v. 10) o en “mis tristes oxos” (21-ID 2591, v. 1), que, a través de la metonimia, representan el estado del enamorado (véase III. 2. 1. 4).

La vivencia del amor como una gran pena era uno de los síntomas que padecían las víctimas del mal de amor o amor *hereos*, de gran importancia tanto en la poesía cuatrocentista como en la literatura científica del momento. Según los tratados de la época, la *malatia d'amore* provocaba un desorden emocional en los afectados, que sufrían estados de melancolía en alternancia con períodos de em-

belesamiento y delirio.²¹⁰ Estas teorías, que integraban distintos saberes heredados (platónico, aristotélico y averroísta), describían el amor como un proceso físico que afectaba al cerebro. Así, la visión del objeto deseado producía una alteración en la temperatura corporal por medio del corazón, cuyos impulsos expandían este movimiento o pasión por todo el cuerpo gracias al *pneuma*, provocando así un desequilibrio corporal y emocional; y es que estos *spiritus* avivados por el corazón, cuando llegaban al cerebro, calentaban y resecaaban la cavidad cerebral, lo que producía la melancolía y ofuscaba la razón (Serés 1996: 54-55 y 103).²¹¹

La metáfora de la enfermedad, aunque está presente en la literatura ya desde tiempos de Ovidio, es sobre todo utilizada, en la poesía cancioneril, por los autores de los tricenios IV y V, de modo que Juan de Torres se vale de un *leitmotiv* que, aun cuando ya existía en su época, tendrá mayor presencia en generaciones posteriores (Casas Rigall 1995: 73). En concreto, nuestro poeta refleja la noción del *amor hereos* bien mediante la personificación de sus órganos como entes que padecen el trastorno (véase III. 2. 1. 4), o bien a través del retrato de sí mismo, tanto físico como emocional, que coincide con los síntomas descritos por Bernardo de Gordonio unos siglos antes:

²¹⁰ Sobre la concepción del amor como enfermedad, remito a Ciavolella (1976). El tema ha sido asimismo abordado en Cátedra (1989), que analiza su desarrollo en la península.

²¹¹ Para explicar esta circulación neumática los tratados medievales se referían principalmente a tres fases diferentes: la *fantástica*, que recibía las impresiones de los sentidos; la *logistikon*, en la que se discernía acerca de esas impresiones instauradas en la *phantasia*; y la *memorialis*, que retenía las cosas en la memoria (me valgo de la terminología utilizada por Guillermo de Chartres en su *Philosophia mundi*). La enfermedad de amor o amor *hereos* se producía cuando el *fantasma* o imagen de la amada entraba a través de los ojos y se asentaba directamente en la *memorialis* sin haber pasado el filtro intelectual. Entonces, la acción del corazón, que resecaaba la cavidad cerebral, favorecía la retención de esa imagen, constantemente revivida en la memoria. Era en ese momento cuando se anteponía en el enamorado la satisfacción de los instintos sexuales a cualquier otra actividad (ib. 1996: 67-71).

Pérdida del sueño, del comer y del beber; su cuerpo adelgaza, salvo los ojos, tienen profundos y oscuros pensamientos con llorosos suspiros. Si oyen cantares de separación de amores en seguida comienzan a llorar y entristecerse, y si los oyen de unión en seguida comienzan a reír y a cantar. Su pulso es diverso y no ordenado, pero es veloz, frecuente y alto si la mujer que ama llega al enamorado o la nombrasen o pasase delante dél (Dutton y Sánchez 1993, 1: 522-523).

El yo lírico menciona en alguna ocasión los estragos físicos que el amor le ha producido, pues presenta la piel amarilla, uno de los símbolos del enamorado en tanto es el color de la desesperanza (Casas Rigall 1995: 111), y asimismo padece la delgadez causada por la falta de apetito que el mal le provoca: “triste, flaco e amarillo” (37Rq-ID 0142).²¹² En lo que atañe a los efectos anímicos, abunda la expresión del desorden de sentimientos en su interior a través de un discurso basado en la antítesis y la *cohabitatio*, ambos procedimientos de gran desarrollo a lo largo de todas las etapas de la poesía cancioneril, aunque será, precisamente, la época de Juan de Torres la que supone un mayor incremento en su uso (Casas Rigall 1995: 197-198 y 201). De esta forma, se refleja el carácter desordenado de su estado anímico, pues oscila entre la pena que provoca la ausencia o la indiferencia de la amada y la alegría que supone su visión o la esperanza de ser correspondido; véanse, por ejemplo, algunos versos de 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”:²¹³

²¹² En el uso del símbolo, lo cierto es que Torres encarna la tendencia general de los autores de su generación, pues, según Casas Rigall, es a partir de su tricenio (el III) que comienza a usarse de forma más habitual la simbología de los colores, después de gran fortuna en la poesía cancioneril (1995: 111 y 114). No es la recuesta la única composición en la que el poeta alude al color: en 6-ID 2445, el yo lírico menciona un “campo colorado” (v. 4) que caracteriza su blasón: no es imposible que, aquí, el rojo pueda relacionarse con la alegría de amar, que era lo que por lo general simbolizaba tal color en la época (ib. 111).

²¹³ Con todo, el poeta no experimenta en el uso del *antitheton*: se vale de los opósitos más frecuentes de su tradición: morir / vivir, plazer / desplacer, alegría / tristura, etc. (Casas Rigall 1995:

Pensando en tu fermossura
 siento infinido *plazer*,
 también rezibo *tristura*
 por absente de ti ser.
 Mas toda mi alegría
 sé bien que recobraré
 cuando tu filusumía
 ante mis oxos veré (vv. 8-12).

La distancia entre los enamorados es, precisamente, una de las causas que provocan el dolor del yo lírico en tanto imposibilita un contacto visual con la amada, algo esencial no solo en el proceso de enamoramiento, sino también en su estabilidad emocional, como vemos en los versos antes mencionados y en otros poemas que se construyen en torno a los antónimos *presencia* y *ausencia* (6-ID 2445 y 35-ID 2257) o a través de la *annominatio* en torno al lexema *part-*, que estructura por completo la pieza 13-ID 2451 “Departa en toda partida”; y es que Torres se muestra hábil en el uso de la *derivatio*, el políptoton e, incluso, el mozdobre, que utiliza una ocasión:²¹⁴

Departa en toda partida
 quien quisiere departir

197-198). Es, quizás, más interesante el hecho de que en la mayor parte de los ejemplos de Torres en los que se vale de la antítesis, opone los términos en posición de rima, de modo que se presentan doblemente destacadas (véase III. 2. 4. 1).

²¹⁴ Todas ellas son figuras muy habituales en la obra de los poetas cancioneriles; sin embargo, es en la época de Torres cuando empieza a darse su mayor desarrollo: la *derivatio* comienza a ser muy frecuentada por los vates sobre todo a partir de la generación de nuestro autor (el tricenio III); el políptoton, en las siguientes (tricenio IV), de modo que nuestro escritor acude de forma muy recurrente a procedimientos que triunfarían, sobre todo, en su momento o más adelante (me valgo de los valores establecidos por Casas Rigall 1995: 229, n. 266 y 224, n. 261).

desta mi triste partida,
c'ora me convién partir (vv. 1-4).

Ahora bien, en este punto nos encontramos de nuevo ante un tema paradójico en los versos de Juan de Torres, que denota de nuevo la contradicción implícita del amor *hereos*: la ausencia de la dama provoca un desasosiego interior en el enamorado, que necesita, al menos, un contacto visual con la amada; sin embargo, la visión del objeto de deseo no hace más que avivar el sentimiento y, por tanto, la tristura que invade al caballero, que persiste en su *porfía*: “esto me causa desseo / con porfía” (vv. 10-11 de 11-ID 2449 “En tanto dolor me veo” SA7-59). Esta idea se manifiesta en la reiteración y el políptoton en torno al binomio *ver* e *desear* (21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen” SA7-210) y en la vivificación de los ojos del poeta, que se rebelan a su dueño para buscar constantemente la mirada de la dama, de modo que acrecientan su desgracia (véanse 7-ID 0438 y 34-ID 2717; III. 2. 1. 4).²¹⁵

El amor *hereos* se manifiesta, también, en aquellos poemas que apelan a la locura o “sin razón” de su corazón, que por metonimia representa al propio amante: “que ama tan sin razón / qu' es, ya, loco manifiesto” (3-ID 2443, vv. 11-12) o en pasajes que nos remiten a la idea de la turbación de la capacidad sensitiva que padece el amante, carente de juicio, como por ejemplo en una metáfora del robo

²¹⁵ El binomio “ver y desear”, de origen culto, supone uno de los ejemplos de trasvase entre lírica culta y lírica de tipo tradicional, y gozó de gran popularidad a partir de Macías y Villasandino mediante la inserción del verso “si non ver e desejar”, aun cuando el primero en valerse de este concepto fue Johan Mendiz de Briteira (Toro Pascua y Vallín 2006: 177); sabemos que Juan de Torres conoció este famoso verso, pues precisamente uno de los poemas que cita, ID 2515 “De vos servir et loar” (SA7-124), debido a Gonzalo de Cuadros, lo incluye en sus versos, de modo que aun cuando nuestro vate no incrusta el segmento en forma de cita, algunos de sus versos, que juegan con esta dicotomía, contienen un eco del mismo. Puede verse el texto de Cuadros en apéndices (II, 2).

del sentido (véase III. 2. 1. 4): “vuestros oxos robadores /me robaron mi sentido” (34-ID 2717, 7-8); y es que, según Gordonio, era este uno de los síntomas más severos de la enfermedad, junto a la muerte: “el pronóstico es que si los hereos no se curan, caen en manía o mueren” (Dutton y Sánchez 1993, 1: 523). Esta manía del enamorado está relacionada con la incapacidad de expresarse racionalmente, invadido por el desorden de pensamientos, una idea que encontramos en más de una ocasión, tanto en referencia a su imposibilidad por escribir de forma coherente, como vemos en los vv. 17-24 de 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir”, como en alusión a su incapacidad de mantener una conversación sensata:²¹⁶

Cuidado tan bravamente
 desordena mi sentido,
 que de mi hablar, conmigo
 non avré quien se contente.
 (11-ID 2449, vv. 6-9).

La inestabilidad emocional del amador se expresa, asimismo, mediante la construcción de un discurso de ritmos desiguales, como el que genera la heterometría y el uso del pie quebrado, que permiten intensificar la expresión del amor en desorden de algunos poemas, como vemos en 11-ID 2449, 14-ID 2452, 15-ID 2453 o 25-ID 2595 (véase III. 2. 4. 1).

²¹⁶ Dice Francisco López de Villalobos, al respecto, en sus *Sentencias sobre amor*: “Los enamorados son desta manera, que la imagen de su amiga tienen siempre figurada y fixa dentro de sus pensamientos, por donde no pueden ocupar jamás la imaginación en otra cosa. En esta imagen y en las cosas anexas y tocantes a ella están trasportados y rebatados todas las horas: con ella hablan, della cantan y della lloran; con ella comen y duermen y despiertan; *a ninguna otra cosa responden a propósito, ni piensan que puede hablar nadie en otra materia sino en aquella*” (Cátedra 2001: 230; la cursiva es mía).

Pero, además del carácter patológico de este amor y de la ausencia de la amada, el dolor del que nos hablan los versos de Juan de Torres también se debe a otros motivos frecuentes en los poetas cuatrocentistas, como la no correspondencia por parte de la dama o la imposibilidad de culminación amorosa, que están estrechamente relacionados con el código del amor cortés. Y es que la entrega del galardón o la recompensa amorosa comprometería el honor de la dama, siempre casta y virtuosa, lo que convertía el amor en un anhelo y deseo nunca cumplido: de hecho, son muy frecuentes las alusiones al *desseo* como uno de los enemigos del enamorado (véase III. 2. 1. 4). Estaríamos, por tanto, ante una nueva paradoja: la alegría y el privilegio que supone experimentar tal emoción y la frustración y el dolor que causa al mismo tiempo en tanto que es algo inalcanzable:

Yo veo tan imposible
aver fin mi gran desseo,
por lo cual es muy terrible
mi locura, según veo (18-ID 2588, vv. 5-9).

El tema del deseo en la obra resulta de gran interés, pues en algunos de los versos encontramos la emoción personificada como uno de los implicados en los “trabaxos y males” del enamorado, junto a Amor; véase, por ejemplo, 12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad” (*infra*) o 32-ID 2486 “Grand’ enoxo en yo bevir” (vv. 9-16). En esta misma línea, la canción 29-ID 2597 “Qué será de mí, cuitado” parece referirse al Desseo como principal obstáculo de su relación con la dama, pues su presencia impide que el enamorado pueda mirar a la dama (quizás porque, si continúa viéndola, el deseo que siente lo acabará matando). Se establece, por tanto, un juego siléptico en el que, además, se evoca el tópico de la *gelosia* –los celos–

, pero aplicado a esta pasión: el deseo es un “cruel falso’nvidioso” que le priva de la visión de la dama y que lo amenaza de muerte.²¹⁷ Por tanto, ha de entenderse por deseo el apetito sexual, que para los teólogos medievales era lo mismo que el amor: la *concupiscencia*, un apetito natural que había de estar sujeta a la razón o, de lo contrario, era pecado incluso dentro del matrimonio (Whinnom 1990: 9-10).²¹⁸

Encontramos, en relación al sufrimiento del vasallo, tópicos relacionados con la indiferencia de la amada, de gran éxito en los escritores del XV especialmente tras la difusión de *La belle dame sans merci* de Alain de Chartier (Le Gentil 1949-1952, 1: 117).²¹⁹ Lo cierto es que el rol que adquiere la *señora* es eminentemente pasivo: no es una destinataria especialmente cruel, pero su belleza y su desdén provocan el sufrimiento del yo lírico. En consonancia con este papel, carece de rasgos individualizadores: sus características se corresponden con el ideal de mujer que encontramos en la lírica de la época, con alguna excepción (véase III. 2. 1. 3). Pero no es solo el comportamiento esquivo de la dama lo que provoca el sufrimiento del yo: también la actitud benévola de esta, que a veces se comporta con “mesura”, contribuye al desorden interior del enfermo de amor, pues la mínima posibilidad de ser recompensado alimenta el estado obsesivo en que se encuentra y lo lleva a mantener su servicio. Esta ilusión de ser amado se expresa a través de palabras recurrentes como *esperança e imaginación*, que nos remiten, en

²¹⁷ No puede descartarse, por otra parte, que el texto retome el motivo del *gilós* que amenaza al enamorado, propio de la tradición provenzal (Riquer 1989, 1: 94).

²¹⁸ Aunque algo posterior, recordemos que el Deseo se presenta en *Cárcel de Amor* como un hombre salvaje: “un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje”, oficial principal de la casa de Amor (ed. Parrilla 1995: 4).

²¹⁹ Sobre la obra de Chartier y su difusión, véase Alvar (1996).

cierto sentido, a la causa por la que el amante persevera en su servicio, a manera de fe ilusoria e irracional; así, por ejemplo, esta idea se refleja en 15-ID 2453, mediante el uso de la *derivatio* antitética en torno a la espera: “Esperando, desespero, / pues espero / para siempre ser perdido” (vv. 1-3).²²⁰

En relación con la exigencia social que codifica el comportamiento de los amantes, también hallamos algunos pasajes en los que la voz poética alude a la imposibilidad de realizar sus deseos debido a que ello perturbaría el honor de la dama. Así, con frecuencia implora la entrega de un galardón –al que a veces nuestro vate llama *consolación*–, con que la dama mostraría el agrado de ser cortejada por el yo lírico: “¡si oviesse galardón, / mi cuitado coraçón, / de quien tanto bien atiando!” (23-ID 2593, vv. 10-12).²²¹ Sin embargo, el amante asume la imposibilidad de obtenerlo o de mantenerlo de manera discreta, pues, de lo contrario, la dama vulneraría las reglas de juego, de modo que en algunos de sus versos el propio yo lírico se enfrenta a su corazón, personificado, cuyo empeño en amar sin recompensa no entiende:

Pues non esperas gozar
 nin cobrar consolación,
 dime, loco coraçón,
 ¿qué tema tienes d'amar?

²²⁰ Este tipo de recurso, consistente en el uso del prefijo negativo *des-*, permitía a los poetas de cancionero fundir la *derivatio* y la antítesis en uno (Casas Rigall 1995: 228-229). Torres se vale en varias ocasiones de este procedimiento: además del ejemplo antes visto, encontramos en otros versos la oposición “amar”-“desamar” (11-id 2449, v. 4) o “servir-deservir” (5-ID 0528, v. 12).

²²¹ La noción del galardón supone un ejemplo de trasvase del mundo feudal al ámbito amoroso, ya desde la literatura occitana, pues era término procedente del lenguaje jurídico, con el que se expresaba el premio o la recompensa del señor al por sus méritos o servicios; sobre el motivo, véase Corral (2009). La voz *galardón* aparece en tres poemas (12-id 2450, v. 17: 23-id 2593, v. 10 y 27-id 2596, v. 10), mientras que *consolación* se localiza en dos (12-ID 2450, v. 17 y 24-ID 2594, v. 10).

(24-ID 2594, vv. 9-12).

El conflicto entre ese amor *cupiditas*, que lo lleva al ferviente deseo de unión con la amada, y la razón, que lo frena en sus propósitos, se convierte en otra fuente de sufrimiento que todo vasallo amoroso debe aceptar; esta idea se ve claramente reflejada a través de la *derivatio* antitética “que en servirvos, deservía” (5-ID 0528, v. 12), con que el enamorado expresa cómo su servicio a Amor supone un perjuicio para su amada.

Aun cuando, según vemos, la poética de Juan de Torres constituye, esencialmente, un discurso analítico de su dolor, lo cierto es que la alegría también tiene cabida en sus versos, en los que son frecuentes los términos con connotación positiva (*alegría, plazer, desseo, gentileza, fermosura, gualardón...*), que muchas veces se utilizan como opósitos del dolor que padece el enamorado y evocan sus anhelos.²²² Así pues, no faltan los motivos relacionados con el placer y el goce del enamorado; entre ellos, cabe destacar el tópico de la recreación en la belleza de la dama a través de la visión, relacionado con el movimiento de la *delectatio*, que consiste en el deleite que siente un enamorado a través del contacto visual de su objeto de deseo, lo que sirve de consuelo para enamorado y, al tiempo, no hace más que avivar su pasión (Cátedra 1989: 53); este tema está claramente expresado en 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”, un canto a la alegría que el yo lírico siente cuando piensa en la belleza de la dama y cuando la contempla su *filusumía*

²²² Los poetas de cancionero retoman, por lo general, la noción del amor desdichado de la tradición gallego-portuguesa, que canta a la *coita* y no a la alegría de amar, y así la expresión de un amor feliz es más frecuente en la poesía occitana e italiana. Con todo, no faltan textos de la escuela gallego-portuguesa o de la escuela castellana que evoquen la obtención del galardón. Véanse, para estos temas, Fidalgo (1994 y 2015), Corral Díaz (2009) y Martínez García (en prensa).

(aunque también hay tristura, pues se vale de la *cohabitatio*; véase *supra*). De hecho, en la obra de nuestro escritor este fenómeno de la *delectatio* traspasa los límites de la visión y se produce, incluso, a través del sentido del oído, pues en uno de sus poemas, 3-ID 2443 “A muchos pregunto esto”, el yo lírico apela a la consolación que supone el hecho de escuchar hablar de la dama, lo que en cierto sentido puede recordar al tópico *l’amor de lonh*, de origen occitano; así, ya en la obra de Jaufré Rudel se exaltaba la pasión amorosa aun en la ausencia, vinculada a la visión platónica del amor (Nelli 1979, 1: 106). Este motivo al que Torres acude en alguna pieza tendrá vigencia en la poesía de autores posteriores, tanto franceses como castellanos (Le Gentil 1949-1952, 1: 109).²²³

Por osarme, vida mía,
con oír de vós falar,
yo comienço de contar
la tal fabla todavía,
a fin de dar alegría
a mi triste corazón (vv. 5-10).

Otras fuentes de alegría para el yo lírico son la esperanza de ser amado, la consolación de que la dama lo acepte como siervo o la entrega del galardón, de tal modo que en algunos de sus poemas hallamos atisbos de felicidad. Así, por ejemplo, en una de las poesías más interesantes de la obra de Torres, 27-ID 2596 “Si gran trabaxo passé” (SA7-215), la voz poética agradece al Amor la obtención del galardón, por lo que cabe pensar en una correspondencia amorosa por parte de la dama:

²²³ Sobre el desarrollo del motivo en la Península, véanse asimismo Fidalgo y Souto (1995).

Empero, si trabaxé,
muy buen galardón me diste,
por lo cual te serviré,
pues tanto bien me feziste (vv. 9-12)

En este punto, resulta de interés recordar los versos que cierran la recuesta dirigida a Juan de Padilla, 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?”, pues en ellos encontramos la voz de Amor que emite, en estilo directo, una promesa a nuestro enamorado, vista su tan buena acogida:

Allí le fize saber
quánto trabajo sofrí
después que lo conocí,
sin jamás yerro fazer.
Respondió: -Todo tu daño
yo mucho trabajaría
por tornarlo en alegría
saliendo de cabo d'año (vv. 65-72)

Así, pues, parece que en el plazo de un año este personaje se compromete a resolver todas las penas amorosas de nuestro galán. La expresión de un amor feliz, aunque es mucho menos frecuente que su contrario, aparece en otras composiciones de la época de nuestro escritor, y asimismo no es del todo ajena en el testimonio principal de sus poesías, el *Cancionero de Palacio*, pues en él se registra un pequeño conjunto de textos que giran en torno a la obtención del galardón;

entre sus autores, cabe destacar a Sarnés, un poeta coetáneo a Juan de Torres, pues de él se conservan al menos tres poesías que cantan la alegría de amar.²²⁴

Otros pasajes que nos llevan a la visión del amor desde un punto de vista positivo son aquellos que ruegan a la dama que recuerde un momento florido, que el yo lírico añora en el presente, y que presuponen una relación previa entre el amante y la amada. Así, en 6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado” la voz poética implora a la señora que recuerde el *passado*, a fin de incitar su compasión:

Pues es en ti, ciertamente,
poder de me guarecer:
¡non me dexes perecer,
miémbrete de lo passado! (vv. 9-12)

La visión de una dama que, al menos en el pasado, correspondía en los amores al galán aparece, asimismo, en otros versos de Torres, de forma sutil, pero no siempre claramente explícita: en 5-ID 0528 el yo lírico se queja al Amor del abandono de una compañía que “consolarlo solía” (v. 4); en 8-ID 2446, exige a esta divinidad que le devuelva el poder que antes tenía, así como la alegría en que “vivía pagado” (vv. 5-6). Pero la composición más llamativa desde este punto de vista es 20-ID 2590 “Mis passiones, sin dezillas” (SA7-209), en tanto se evoca el motivo de la prenda de amor:

Pero quien m'entristeció
me faze que diga yo:
¡dolor de quien te filó,

²²⁴ El desarrollo del tópico en *Palacio* ha sido abordado por Martínez García (en prensa), a quien agradezco me felicite el trabajo todavía inédito. Sobre Sarnés, véase íd. (2014).

mi camissón con orillas! (vv. 5-8)

En cierre del poema el yo lírico, a través de un epifonema, interpela a una vestimenta suya, su camisión, en tanto le recuerda a la persona que se lo confeccionó, su amada. Parece, entonces, que dispone de una prenda de amor que implicaría la correspondencia en el sentimiento, al menos en el pasado, lo cual aumenta el dolor del presente, pues anhela algo que tuvo y que ha perdido.²²⁵ Existe, por tanto, un pasado feliz que el enamorado recuerda de modo nostálgico, con el que parece evocar un momento de unión entre los amantes. La poca claridad con que se refleja esta idea puede corresponderse con el tópico del *secretum* amoroso, que obligaba al galán a ocultar la relación con la señora con el fin de salvaguardar su honor (Battesti-Pelegrin 1992: 189).

Lo cierto es que estamos en una tradición en la que es frecuente que el lenguaje convencional y estereotipado encierre sentidos y claves que se escapan al lector actual, en tanto desconoce el contexto en que la poesía sonó y se creó.²²⁶ Algunos de los versos de Torres se caracterizan por la expresión breve y densa, que fácilmente podrían dar cabida a la dilogía, de modo que nos encontramos piezas en las que cabe la pluralidad de interpretaciones; esta intención parece clara en 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202), que se estructura a través de la interpolación continua de refranes aparentemente inconexos; en 35-ID 2257 “Absent de tu presencia” (LB2-134 y ME1-66), la voz poética se vale del

²²⁵ El motivo de las prendas de amor, de mayor fortuna en las cantigas de amigo de la gallego-portuguesa o en la lírica tradicional, tenía en aquellas tradiciones, con frecuencia, connotaciones eróticas (Sánchez Romeralo 1969: 64). Sobre estos temas, véanse, entre otros, Corral (2010) y España Torres (2012).

²²⁶ En esta línea se sitúan algunos trabajos como Whinnom (1981), Macpherson (1985), Tillier (1985), Battesti-Pelegrin (1992) y Morrás (2002).

trinomio *duda / experiencia / creencia*, para crear un juego que se resuelve en el encuentro de la fe por parte del enamorado, debido a una situación velada, la “causa acontecida”, que implicaría a su amada (v. 7); o en 21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen” (SA7-210), construido a partir de la *annominatio* y mozdobre de los términos *ver*, *desear* y *poseer*, que representan varios estadios de goce del enamorado en clave erótica: la visión, el deseo y, finalmente, la consecución del favor amoroso, lo que lleva consigo las implicaciones eróticas que, según Whinnom, están presentes de forma ambigua en la poesía de cancionero (1981: 29).²²⁷ Así, estas piezas se valen de una retórica confusa que tiende a la ocultación del sentido, quizás porque en esos casos se aleja de la ortodoxia del código cortés, frente a aquellos otros poemas, más numerosos, en los que el vate declara abiertamente el amor que siente por la señora o el sufrimiento como mártir de amor.

2. 1. 2. El vasallo amoroso

El enamorado que encontramos en los versos de Juan de Torres se presenta, por lo general, como un enfermo de amor (véase III. 2. 1. 1), pero también como un vasallo amoroso, por lo que se vale de la habitual metáfora de herencia occitana, ya fosilizada, que define en términos de servicio la relación de los amantes (Casas Rigall 1995: 70). Así, la imagen del poeta como siervo se percibe al menos en ocho textos suyos (5-ID 0528 “Sé que m’á costado cara”, 10-ID 2448 “En me sen-

²²⁷ La naturaleza del amor al que cantan los poetas es objeto de una larga discusión en los estudios literarios: algunos defienden el amor platónico e idealizado, de modo que el enamorado canta al deseo y a la aspiración, no a la culminación (Parker 1986: 33); otros, en cambio, incluyen en la noción del amor un importante componente erótico y sexual. Sobre la complejidad del idealismo del amor cortés, véanse especialmente Whinnom (1981: 20-33) y Serés (1996); para el asunto aplicado a las composiciones dialogadas, véase Chas Aguión (2000).

tir amador”, 14-ID 2452 “Si el pensar”, 23-ID 2593 “Padezco non meriendo”, 27-ID 2596 “Si gran trabaxo passé”, 28-ID 2263 “Esperar bien recibir”, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” y 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido”). La principal característica del servidor es la lealtad, aunque ello genere sufrimiento. El comportamiento ideal del enamorado se evoca a través de los sintagmas “buen amor” (36-ID 0590, v. 16), “bien servir” (33-ID 2526, vv. 9 y 12), “bien amare” (30-ID 2464, v. 48) o “querer bien” (32-ID 2486, v. 30).²²⁸ Existe cierta preocupación también por demostrar la constancia amorosa y, de este modo, es habitual la insistencia en que no es *lisongerero* en la práctica amorosa, como vemos en 15-ID 2453 “Esperando, desespéro”:²²⁹

Pero non so postrimero
ni primero
daqueste dolor ferido;
e, si m’han aborrecido,
bien comido
que non por ser lisongerero (vv. 21-26)

El tema del fingimiento de amor en materia sentimental existía y los cortesanos con frecuencia acudían de forma ficticia a las penas de amor al servicio de la retórica y como juego social (Burrus 1998: 121). Algunos poetas, como Hugo de

²²⁸ Estamos, pues, ante un motivo relacionado con el código cortesano o la *fin amors*, término, por cierto, manejado en el entorno de Torres, como vemos en un poema de Álvaro de Luna: “Senyora, bien se pareçe / quien de fin’amor vos ama, / qu’em vos pensar me recreçe / estar por fuerça’n la cama / *pensando en vos, madama*” (ID 2580, vv. 1-5; ed. Álvarez Pellitero 1993: 193).

²²⁹ El término *lisonjero* ‘adulador’ proviene precisamente del occitano *lauzengier*, de gran importancia en la tradición de los trovadores, que en aquella poética también pasó a designar ‘calumniador, maldiciente’, relacionada con la figura del *gilòs*, obstáculo principal en la relación de los enamorados (DCECH: s. v. *lisonja* y Riquer 1989, 1: 94).

Urriés, se quejan de aquellos que son insinceros en las prácticas amatorias: “Ca primero proponeys / ser mucho enamorados / de su virtud e belleza / e figiys quanto podeys / que biuis apasionados / llenos de mucha tristeza” (ID 2188, vv. 25-30; ed. de Aubrun 1951: 69; véase también Chas Aguión 2012 a: 119). Esta idea está claramente expresada en el perqué 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acabarse”, en que el poeta, tras interrogarse por qué un amador leal debe sufrir tanto, asume una actitud moralista y se pregunta las razones por las que los amantes de su época quebrantan las reglas del amor cortés:²³⁰

¿Por qué los enamorados
non tienen lealtad pura?

¿Por qué por aventura
uno ama una señora?

¿Por qué razón s’enamora
d’otra que después veye?

¿Et por qué en aquella no creye
et no le tiene lealtança?

¿Et por qué si mucho alcança,
et la dama poco tiene?

¿Por qué razón no mantiene

²³⁰ Las cuestiones que va planteando Torres recuerdan a los primeros versos de la *Balade de Sens* de Oton de Granson, que debió de ser conocida, al menos, en el entorno de Santillana, pues sabemos que la obra formó parte de su biblioteca (Vendrell 1945: 26; véase III. 2. 4. 4): “Quant sera paix et vraye amour? / Quant verray je l’un l’autre amer? / Quant verray je parfaicte honnour?” (vv. 2-4, ed. de Grenier-Winther 2010: 362); con todo, la del francés no se centra únicamente en la materia sentimental.

lo que deve mantener? (vv. 33-44)

Se trata, pues, de una crítica a la actitud de los nuevos enamorados, caracterizada por la frivolidad y la infidelidad, que le permite, a través del contraste, singularizar y ensalzar su comportamiento, que encarna los valores opuestos (la lealtad o el respeto del honor de la dama), algo, por cierto, que se puede encontrar en algún otro perqué, como los debidos a Alfonso Enríquez y Quirós (véase la n. 40 en la ed. del poema).

Para dejar claro que sus sentimientos son reales, nuestro galán asume el sufrimiento implícito en el servicio amoroso: “Mas, pues amo verdadero, / yo quiero / padecer lo padecido” (15-ID 2453, vv. 11-13). Asimismo, recurre a fórmulas que le permiten presentar su confesión amorosa como una verdad que proclama al mundo, que encontramos especialmente en el decir 32-ID 2486, pues en él se interpola lo que parece una declaración escrita en la que, tras decidir romper con el silencio amoroso, expone abiertamente su condición de servidor leal y la certeza de que su dama es la más bella: “Sepa Dios e todo el mundo / que yo só enamorado” (vv. 49-50) o “Sepa quien saber quisiere” (v. 73).²³¹ En alguna ocasión, incluso llega a convocar al diablo a fin de dar mayor expresividad al discurso: “Si por mal en que *me viesse*, / jamás yo *pensé olvidarte*, ¡*el diablo aya en mi parte!*” (9-ID 2447, vv. 1-3). Y es que, en la obra de Torres, uno de los elementos más destacables de su discurso es la utilización de un lenguaje expresivo, que a veces rompe con el carácter solemne del resto de los versos, bien por su carácter más popular

²³¹ En estas y otras secuencias se transparentan algunas fórmulas posiblemente habituales en las prácticas administrativas, un fenómeno conocido en la literatura medieval española; véanse Beltran (2001), Gómez-Bravo (2004), Deyermond (2005) y Chas Aguión (2012 a: 67-99), quien ya había ofrecido una primera parte en *íd.* (2006).

(son frecuentes las frases hechas, refranes o expresiones que parecen cotidianas); bien por el uso, muy recurrente, de la interrogación retórica o la exclamación, que casi siempre coloca en posición estratégica, como el principio del poema, o su cierre (a modo de epifonema), de tal modo que, en sus textos, es habitual la subordinación de la construcción sintáctica al grito expresivo, con el que suele autocompadecerse: “¡Grand’ enoxo en yo bevir!” (32-ID 2486, v. 1), “¡según fastaquí / me sigue Fortuna, cuitado de mí!” (22-ID 2592, vv. 8-9), “¿Qué será de mí, cuitado?” (29-ID 2597, v. 1), “¡Ay, triste de mí!” (31-ID 2480, v. 1).

Así, pues, en sus versos se recogen las principales características del enamorado: la firmeza, la franqueza, la constancia, la mesura y el esfuerzo, condiciones requeridas a todo galán cortesano, que son también los rasgos del yo lírico.²³² El paradigma de enamorado que encontramos en la poesía cancioneril está, a su vez, vinculado a la noción del mártir de amor, cuyo prototipo es Macías el Enamorado.²³³ El retrato de sí mismo como amante que asume las tristezas causadas por amor sin rebelarse se dibuja en la recuesta, 37Rq-ID 0142, pues, a diferencia de los otros cortesanos a los que menciona (Álvaro de Luna, el Rey, Juan de Silva o el propio Padilla), que rechazan al Amor, nuestro poeta se apiada de él y le ofrece techo y conversación, a pesar de los dolores que le causó (véase también III. 2. 1. 4):

Desde que l. vi tan aterido
e llorar tan bravamente,
trabajé que de presente

²³² En los manuales de gentileza se conciertan las normas de comportamiento del perfecto galán y se establece una estrecha vinculación entre la cortesía y la práctica amatoria; véase Chas Aguión (2009), que ofrece una versión revisada y ampliada de *id.* (2012 a).

²³³ De hecho, es posible que uno de los textos que recupera en las citas se deba a este poeta: “Cuidados e maginança / a mí fazen grande mal” (33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, vv. 31-32; véase III. 2. 2 y apéndice II, 4-5).

pudiese ser acorrido;
levélo comigo luego,
pensé de le complazer
faziéndole luego ser
asentado tras el fuego.

Allí le fize saber
quánto trabajo sofrí
después que lo conocí,
sin jamás yerro fazer (vv. 57-68)

Por otra parte, la expresión poética es también para Juan de Torres un cauce para servir a su dama, de manera que no es infrecuente que se refiera a la escritura o el canto como elementos relacionados con la acción de amar.²³⁴ Por tanto, nuestro galán no solo acepta el sufrimiento de amor, sino que, además, se compromete a cantar y expresar su amor con constancia:

De loar
su gesto muy singular
jamás non seré partido,
con gemido
cantaré o faré cantar
que, sin errar,
soy traído
(14-ID 2452, vv. 15-21)

²³⁴ De hecho, pensemos que la condición de enamorado es uno de los requisitos que Juan Alfonso de Baena establece para ser poeta en el prólogo a su cancionero: “e otrosy que sea amator, e que siempre se preçie e finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme sea enamorado, conuiene a saber, que ame a quien deue e commo deue e donde deue, afirman e dizen qu’el tal de buenas doctrinas es doctado” (ed. López Estrada 1984: 38).

La idea del canto es importante también en la composición 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, en la que encontramos el uso del poliptoton del lexema *cant-*, que le permite declarar su fidelidad a la amada (véase III. 1. 2). Pero no faltan tampoco las alusiones a la creación y recepción de la poesía, pues apela al hecho de la escritura, como vemos en “Pues tú, que lees mi letra” (19-ID 2589, v. 5), en el que la voz *letra* nos lleva directamente a un soporte relacionado con la escritura, que el enamorado dirige a su señora: en este caso, el yo se refiere a una epístola, quizás amorosa, que le envió a su dama.²³⁵ En una línea similar, hallamos, en el decir 32-ID 2486, una declaración amorosa en la que se especifica, explícitamente, su condición de texto escrito: “Yo suplico a quien leyere / las simples coblas presentes” y “por esta razón escribo / lo que se querrá seguir” (vv. 17-18 y 47-48). En este caso, nos encontramos, por una parte, la idea de poesía escrita como medio de difusión de su amor y, por otra, el tópico literario que apela a la modestia del autor o el *topos humilitatis*, en tanto alude a la simpleza y a los *yerro*s que sus versos contienen.

Con frecuencia el amor nace de la contemplación de la belleza de la dama; sin embargo, no faltan los versos que reflejan una idea más trascendental del sentimiento, ligado al destino, que aportan un carácter fatal a las desgracias del ena-

²³⁵ En este poema no es claro saber si el propio texto supone una carta, o si simplemente es una alusión a una epístola que ha enviado anteriormente, pues solo nos trae la imagen de una señora que lee esa *letra* del enamorado. Las lamentaciones de amor con frecuencia tomaban la forma de una carta, con indicación expresa de lo que era (por ejemplo, la debida a Santillana, ID 0324 “Gentil dueña, cuyo nombre”, primera que conservamos), aunque tampoco faltan los textos en los que el poeta se dirigía a su mensajero o a la carta misma, encomendándoles lo que habían de decir a la destinataria (Lapesa 1989: 296-297). Estamos, por tanto, ante un motivo que ofrecía varias posibilidades y que nuestro autor tampoco desatiende, en un momento en que es un recurso temprano dentro de la poesía cancioneril. Sobre las cartas de amor, véanse, entre otros, Le Gentil (1949-1952, 1: 225-227), Salvador Miguel (1977: 261), Pérez Priego (1979: 249 y 1999: 198) y Blay Manzanera (2000).

morado. Me refiero ahora a la habitual imagen del nacimiento que señala de forma inequívoca la identidad del amador, que le permite, en algunos casos, encarecer su sentimiento, como vemos en la hipérbole del *retronx* “que jamás, desde que naçí / persona tanto no quise” (19-ID 2589, vv. 11-12); asimismo, en “Mas, pues presomí / que, desde que nascí /por ti padescer” (31-ID 2480, vv. 31-33), el enamorado asume conscientemente su condición de amador, con el sufrimiento que conlleva. En este sentido, estamos ante el concepto astrológico del amor, por el cual el hombre nace predestinado a amar y, por tanto, a padecer:

Cuando yo, triste, naçí,
de mi propio nacimiento
nació dolor para mí
e terrible pensamiento:
pues que muerte codicié
pora dar fin a mi pena,
muy en breve lo veré.
(4-ID 2444, vv. 4-10)

El tema de una predisposición del hombre a un determinado destino de acuerdo a su nacimiento era foco de discusión en la época y así muchos tratados médicos y cosmográficos reflexionaban sobre las influencias de los astros (Vicente García 1999: 335 y 339). En particular, aquellos nacidos bajo el signo de Marte o de Venus tenían una inclinación natural a la lujuria (Cátedra 1989: 78).²³⁶ De hecho, el motivo tiene cierto arraigo en la poesía hispánica, pues aparece ya en el *Libro de buen mor*, en el que el arcipreste insiste en que era su nacimiento bajo el signo de Venus lo que arroja irremediabilmente al amor:

²³⁶ Sobre este tema, véase también Álvarez Ledo (2014: 189-191).

Muchos nasçen en Venus, que lo más de su vida
 es amar las mujeres, nunca se les olvida;
 trabajan e afanan [muy] mucho, sin medida,
 e los más non recabdan la cosa mas querida
 En este signo a tal creo que yo nasçí:
 siempre puné en servir dueñas que conosçí;
 el bien que me feçieron non lo desgradeçí:
 a muchas serví mucho, que nada acabesçí”
 (ed. Joret 1990: 139)

Con todo, la actitud del yo ante sus desgracias no es siempre de total aceptación, como debe corresponder según la convención del amor cortés; y es que en algunos poemas el vasallo de amor apela a su deseo de liberarse de tal mal mediante la muerte, en tanto es la única forma de evasión del sufrimiento, a modo de mártir de amor:²³⁷

Por bevir de ti absente,
 só venido en tal estado
 que pienso serme forçado
 dexar la vida presente.
 (6-ID 2445, vv. 5-8)

Es, quizás, 4-ID 2444 “Lo que tanto desseé” la composición que más incide en el motivo de la muerte como fin del sufrimiento; en ella, el yo evoca la proximi-

²³⁷ La metáfora de la muerte por amor, muy frecuente en la poesía cancioneril, está relacionada asimismo con el recurso de la hipérbole, pues le permite al poeta exagerar el dolor que padece (Casas Rigall 1995: 70-71 y 115). Son frecuentes los poemas que incorporan el motivo, en tanto estamos ante una poética en la que predomina la expresión del desesperar amoroso: 4-ID 2444, 7-ID 0438, 22-ID 2592, 30-ID 2464, 31-ID 2480, 32-ID 2486 y 38-ID 1736; véase, sobre el motivo de la muerte en el cancionero, Salinas (1974: 17) y Whinnom (1981).

dad de la muerte que tanto desea, en tanto supone el final de su dolor: “pues que muerte codicié / *pora dar fin a mi pena / muy en breve lo veré* (vv. 8-10). Aun cuando explícitamente no alude al amor de forma explícita, encontramos motivos relacionados con la materia sentimental, como la muerte como liberación, el amor como una pena o el tópico o el del enamorado que nace predestinado a sufrir. Visto el carácter enigmático de la canción, cabe preguntarse si la noción de muerte se entendía aquí de modo literal (el fallecimiento del yo lírico) o metafórico (la muerte como culminación amorosa), muy habitual en los versos cancioneriles según Whinnom (1981: 37).

Otra solución para acabar con el dolor que se encuentra el amador es el abandono del servicio amoroso, que vemos en 11-ID 2449 “En tanto dolor me veo”. El yo lírico contempla el desenamoramiento como medio para salir del dolor que siente, algo que transgredería la conducta de todo vasallo ideal, que debe anteponer la lealtad a su dama:

En tanto dolor me veo,
cada día,
por amar,
que, por cierto, desamar
me cumplía (vv. 1-5).

Estamos ante un tópico menos frecuente en la lírica cancioneril, aunque de gran fortuna en otros géneros como la literatura moral, que propone esta solución como medio de “desintoxicación del amante”, consistente en la utilización de la razón y la lógica para salir del estado confuso que caracteriza al enamorado

(Rodríguez Risquete 2011, 1: 333-334).²³⁸ Asimismo, en otra ocasión el enamorado se rebela y muestra su enojo ante Amor, de modo que presenciamos el enfrentamiento entre el siervo y el amante; y es que una de las causas del sufrimiento del yo lírico es su relación perniciosa con este personaje, de gran importancia en su obra (véase III. 2. 1. 4). Son varias las piezas en que lo interpela, bien para recriminarlo, pues su servicio pone en peligro el honor de la dama (5-ID 0528 “Sé que m’á costado cara”; véase III. 2. 1. 1), bien para hacer las paces con él, como se verá más adelante:

¡Avísote desd’ aquí
que me tornes mi poder,
cata que non quieras ser
vituperado de mí,
e trata comigo pazes
dándom’a quien pediré;
e nunca te llamaré
jamás estragasolazes!
(8-ID 2446, vv. 13-20).

2. 1. 3. La dama

La dama es uno de los personajes principales en la obra de Juan de Torres, pues aparece, de manera directa o indirecta, en la mayoría de las composiciones, en tanto que es el origen del amor y la causa de los diferentes estados que experimenta el enamorado. Concretamente, encontramos 10 textos en los que el yo

²³⁸ El abandono del servicio amoroso es también tema principal en la modalidad de los *maldit*, aunque, a diferencia de ellos, nuestro vate no llega al vituperio de la dama. Sobre esta tradición, véase Archer y Riquer (1998).

lirico interpola a la amada a través del apóstrofe con el fin de expresarle su amor, declararse como vasallo suyo, pedirle piedad o alabar sus virtudes (1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”, 2-ID 2442 “Muy discreta creatura”, 6-ID 2445 “Si a mi grave cuidado”, 9-ID 2447 “Si por mal en que me viesse”, 10-ID 2448 “En me sentir amador”, 15-ID 2453 “Esperando, desespero”, 26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga”, 19-ID 2589 “Quien lo lee bien s’avisse”, 25-ID 2595 “Mi pesar” y 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido”).

En la mayor parte de las composiciones se refiere a ella utilizando el sustantivo *señora*, que posiblemente alude a su estatus noble; y es que la condición noble de la mujer es uno de los rasgos necesarios, junto a su belleza, para convertirse en la destinataria ideal de estos textos cancioneriles, dado que el ámbito en que se difunde este tipo de poesía culta es el palaciego (Irastortza 1986-1987: 195). Con todo, en la obra de Juan de Torres también se incluyen dos composiciones, 17-ID 2587 “Coraçón, debes saber” y 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!”, que se refieren a la destinataria como *donzella*, incidiendo así en su juventud y en su condición de no casada (Green 1949: 284). Por otra parte, las canciones 2-ID 2442 “Muy discreta creatura” y 38-ID 1736 “O maldita Fermosura” utilizan la voz *criatura* para apelar a la amada (véase *infra*). Asimismo, en 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir” se refiere a la señora a través del sintagma “mi amiga”, que nos traslada directamente a un registro propio de la lírica popular y aún a la escuela gallego-portuguesa.²³⁹ Estos tratamientos nominales, aunque son menos usuales que el de *señora*, evocan a una dama cercana y amigable; en esta línea, hallamos algu-

²³⁹ La mayor parte de estos términos eran ya utilizados, en mayor o menor medida, en la canción de amor gallego-portuguesa (Brea 1987-1989).

nas fórmulas afectivas con las que invoca a la destinataria: “mi bien” (10-ID 2448, v. 7; 29-ID 2597, v. 10; y 35-ID 2257, v. 3), “vida mía” (3-ID 2443 v. 5), “mi dulce señora” (22-ID 2592 v. 2) o “donosa señora” (36-ID 0590, v. 2).

Por lo demás, apenas existen rasgos que nos permitan individualizar a la figura femenina y no es imposible que se diriga a distintas damas. Es muy frecuente el uso de la perífrasis para referirse a la destinataria de forma indirecta, como derivación del silencio cortés (Casas Rigall 1995: 39). Aun cuando el recurso se utiliza en todas las etapas de la lírica de cancionero, se aprecia una paulatina tendencia a la disminución del número de ejemplos con el paso del tiempo: es, precisamente, la generación de Torres la que más se vale del procedimiento (trícenio III; ib. 41-42, n. 44): de este modo, de nuevo el vate encarna las tendencias poéticas de la época. Las más utilizadas por nuestro autor consisten en oraciones de relativo sustantivadas, que por lo general reflejan la actitud de la dama, o bien el sentimiento del yo hacia ella: “*quien* consolarme solía” (ID 0528, v. 4), “dándom’ a *quien* pediré” (8-ID 2446, v. 18), “*quien* la puede ya partir” (13-ID 2451, v. 12), “*quien* me quiere dexar” (15-ID 2453, v. 20), etc. También destacan algunas presentaciones elogiosas, que atienden especialmente a la belleza y la gentileza de la destinataria, como “lindo gesto” (3-ID 2443, v. 4), “gaya filusumía” (1-ID 0404, v. 3), “graciosa donzella” (17-ID 2587, v. 17), “gesto tan fermoso” (29-ID 2597, v. 9), “gentil aseo” (34-ID 2717, v. 14) o “gesto muy singular” (14-ID 2452, v. 16), que nos traen a una mujer casi incorpórea, tal como era habitual en esta tradición: “La dame se presente, plus que jamais, comme une froide abstraction” (Le Gentil 1949-1952, 1: 102).

Aun cuando solamente hay una composición destinada a la alabanza 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”, lo cierto es que el elogio es un motivo omnipresente

en su obra. Para la construcción de ese discurso gineólatra, el poeta se vale de varios recursos; cabe destacar la utilización del superlativo absoluto y la hipérbole sagrada, ambos recursos característicos de todas las etapas en la poesía cancioneril (Casas Rigall 1995: 118). El primero consiste en la expresión de la superioridad a través de construcción enclítica de superlativo (ib. 114-116):

Pues qu'en muchas partes siga,
que por todo'l mundo vaya:
¡la que fallare más gaya
conotca ser mi amiga! (32-ID 2486, vv. 61-64)

La hipérbole sagrada, por su parte, manifiesta la grandeza de la dama en términos divinos: “Todos me dizen que Dios / no formó tan lindo gesto” (3-ID 2443, vv. 3-4). El recurso nos lleva al motivo de la *religio amoris*, tan presente en los poetas cancioneriles.²⁴⁰ En lo que concierne a este aspecto, Juan de Torres sigue la tónica habitual en el *Cancionero de Palacio*, rico en este tipo de recursos (Tato 2013: 72); de hecho, entre los vates que se valen de elementos sagrados para evocar el amor profano destaca Álvaro de Luna, con el que, como señalábamos, nuestro poeta hubo de tener una estrecha relación (véase II. 1. 2. 1).²⁴¹ Por tanto, no es extraño que nuestro poeta presente a la dama como obra maestra de

²⁴⁰ Sobre la hipérbole sacroprofana y la *religio amoris* es mucho lo que se ha escrito; véanse especialmente los siguientes trabajos: Lida de Malkiel (1977: 295-309), Gerli (1981), Tillier (1985), Crosas (1999 y 2000), Casas Rigall (1995: 176-186), Rodado Ruiz (2000: 76-86), Grande Quejigo (2001), Gernert (2009), Rodríguez de Sousa (2012) o el reciente estudio de Saguar García (2014).

²⁴¹ Concretamente, el condestable destaca en el uso de la hipérbole sacroprofana y el sobrepujamiento con el fin de alabar a la dama, así como en la utilización de un tono irreverente, en los poemas ID 2396 “Si Dios nuestro salvador” (SA7-2), ID 2585 “Pues que por tu senyoria” (SA7-204); e *ID 2259 “Senyor dios pues me causaste” (SA7-203, ME1-68 y LB2-136).

la divinidad: era tendencia en su círculo. asimismo, la destinataria llega a ser, en algún poema, objeto de divinización, algo que caracteriza la poesía de los *stilnovisti*, que comparaban a la mujer con un ángel, la *donna angelicata*:²⁴² en 2-ID 2442 “Muy discreta creatura” nuestro poeta la equipara ya no con un ángel, sino con una santa, y así evoca su figura desde el punto de vista de un devoto que adora la imagen divina:²⁴³

Muy discreta creatura,
vuestra gentileza es tanta,
que solo por fermosura
bien merecedes ser santa (2-ID 2442, vv. 1-4)

Cabe señalar, con todo, que no siempre las cualidades de la figura femenina son positivas: en algunos poemas se encuentra alguna mención a su indiferencia o a su crueldad, que hacen sufrir al enamorado (véase III. 2. 1. 1), lo que recuerda al tópico de la *belle dame sans merci* que ya se localiza en los *trouvères*; y es que, según el código social, la mujer debía ante todo salvaguardar su fama: “la dama debía rechazar el amor, pues de aceptarlo perdería la castidad que la distingue de las demás mujeres” (Lacarra 1993: 160).²⁴⁴ Dentro de este motivo, resulta especialmente interesante el perqué 30-ID 2464, pues evoca a una dama especialmente

²⁴² Sobre la temática amorosa en la poesía del *dolce stil nuovo*, véase Blanco Valdés (1996)

²⁴³ La caracterización de la mujer como un ser bondadoso aparece también en 36-ID 0590, en los que se define por su mesura, una virtud relacionada con la moderación, la discreción, la piedad y el sentido de la justicia, de gran valor en el imaginario medieval, que era ya apreciada ya en la poesía de los trovadores occitanos (Riquer 1989, 1: 89); y de hecho, era esta la cualidad que purificaba el deseo (Nelli 1974, 1: 406-407).

²⁴⁴ La imagen de la mujer en los textos medievales es asimismo centro de interés en numerosos estudios literarios; sobre sus implicaciones en la literatura hispánica, véanse, entre otros, Cátedra (1989), Serés (1996) y Archer (2011).

cruel, hasta el punto de que el yo se pregunta cómo pudo Dios crearla así: “¿Et por qué me faz morir / tan despiadada muerte? / ¿Et por qué se muestra fuerte / a su servidor leal? / ¿Et por qué la fizo tal / el Señor Dios poderoso?” (vv. 11-16), lo que lo hace destacar dentro del corpus cancioneril, en tanto que “la dama suele ser cruel, no hiperbólicamente cruel” (Casas Rigall 1995: 118): en este caso, además, el discurso cobra mayor fuerza al apelar a la participación divina en la creación de una dama así de fuerte. Ahora bien, la canción que mejor materializa los atributos de la *belle dame sans merci* es 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!”, pues en la dama confluyen las virtudes de la belleza, la gracia, la bondad y la cordura con la crueldad, la paradoja amorosa: las primeras suponen la causa del enamoramiento del yo lírico, mientras que la falta de piedad contribuye a su sufrimiento.

¡O maldita Ferosura
Sentido, Gracia, Bondad!,
¿qué fazéis en criatura
do non mora Piedad? (vv. 1-2)

Aun cuando estas composiciones se relacionan con tópicos muy presentes en la poesía de cancionero, Juan de Torres nos sorprende con algunos poemas en los que ofrece una visión distinta. En 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” encontramos un planto elegíaco por la muerte prematura de la amada, un motivo que adquiere fama especialmente a partir de la poesía de Dante, que canta a la Beatriz que vive pero también a la que muere.²⁴⁵ El motivo de la dama muerta, con todo, es poco usual en la lírica castellana de carácter amoroso, que, por lo general, in-

²⁴⁵ Sobre la elegía en la poesía de cancionero, véase Simó (2001).

cluye la idea de la muerte siempre en relación al propio enamorado, como hipérbolo del dolor (Casas Rigall 1995: 71; véase III. 2. 1. 2): la obra del poeta florentino era conocida en el entorno Trastámara gracias a la traducción de *Divina Commedia* debida a Enrique de Villena, hacia 1428 (Pascual 1974: 60-66), de modo que no es imposible que Juan de Torres conociese, al menos de oídas, la poesía dantesca y el motivo de la dama que muere como elemento que engrandece, todavía más, el amor-dolor del enamorado.²⁴⁶ Pero nuestro poeta no solo recurre al tema del fallecimiento de aquella como fuente de desazón, sino que además le dirige su discurso en su propio entierro, lo cual aumenta el tono trágico de la composición:

¡O, temprana sepultura
de mi donosa señora!
¿Qué será de mí la hora
que veré vuestra figura?

¡Qué pesar et qué tormento,
qué pena sin galardón
sentirá mi corazón
ante el vuestro enterramiento! (vv. 1-8)

Aunque pocas, existen algunas otras piezas castellanas que retoman el motivo de la dama que muere prematuramente. Santillana, en un soneto de claros paralelismos con la poesía de Petrarca, habla en nombre del infante Enrique para lamentar la muerte de su esposa doña Catalina (Whetnall 2006: 84); Cartagena,

²⁴⁶ Tampoco puede descartarse la influencia de Petrarca, de gran difusión entre los lectores de la poesía áulica del cuatrocientos hispano. Sobre el petrarquismo en esta tradición, véase Lapesa (1962), Manero Sorolla (1987) y especialmente Whetnall (2006).

por su parte, habla ante la tumba de su amada en ID 6122 “Tú de mi bien sepultura” (11CG-157); también Juan de la Encina, en ID 4449 “El metal que esta forjado” (96JE-52) recurre a una idea similar, pero desde el punto de vista de una dama moribunda (Bustos Táuler 1997: 18).²⁴⁷

Con todo, no es esta la única pieza de Torres en la que la visión de la dama se distancia de aquella que suele aparecer en los versos cancioneriles, carente de rasgos individualizadores; en 17-ID 2587 “Corazón, debes saber” (SA7-206) nos topamos con un diálogo entre el amante y el propio corazón, en el que intercambian su parecer ante la visión de la amada, cuya tristeza es tan profunda que cambia de apariencia, por lo que el amante todavía siente más pena:

-Cierto soy qu'es oy tan triste
que, quien bien viere su asseo,
dígote que yo bien creo
que dirá que no es aquella
la muy graciosa donzella
de quien tanto bien dixiste.
(vv.13-18).

De este modo, aunque la señora de la que nos hablan los versos de nuestro escritor posee las cualidades habituales de la dama propia del amor cortés, estos dos poemas aportan algún elemento diferenciador, pues la dotan de características que, en cierto sentido, la humanizan, como la tristeza y la mortalidad, que cargan

²⁴⁷ Al tópico de la tumba o sepultura recurren otros poetas de cancionero, entre los destaca Guevara con el poema ID 0868 “Amor cruel engañoso” (LB1-182), compuesto en torno a 1464, pero se refiere a la sepultura en la que será enterrado el propio Amor, condenado a muerte (véase Toro Pascua 1996: 663 y D'Agostino 2002: 13-22 y 189-243).

el texto de una intensa emoción al tiempo que parecen otorgar al portavoz lírico un tono de autenticidad inusual en la poesía cancioneril.

2. 1. 4. El corazón, los ojos, el Amor...

En el universo amoroso de Juan de Torres, existen más personajes, además del vasallo y la señora, que intervienen en el proceso del enamoramiento y que padecen los males de amor. Son varios los poemas y pasajes en los que se describe y analiza el estado anímico del enamorado y se exponen las consecuencias que la paradoja amorosa provoca en su espíritu.²⁴⁸ Es frecuente, por tanto, en sus versos, la vivificación de elementos relacionados con el sentimiento con el fin de ilustrar el estado anímico del enamorado, en el que prima el caos y el desorden y, así, las potencias y las facultades del alma, los afectos, los sentimientos, los órganos y otros entes independientes cobran corporeidad para materializar el campo de batalla que se libera en el interior del amante. El poema más destacable desde este punto de vista es 12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad” pues en él la personificación se pone al servicio de la descripción del proceso interior que experimenta el yo lírico:

²⁴⁸ En esta reflexión sobre el enamoramiento y su expresión a través de la abstracción parece latir la tradición anterior. La poesía de la escuela siciliana y, poco después, de los *stilnovisti*, elaboraba una discusión en torno a la descripción del estado amoroso, influenciados por las enseñanzas tomistas (Alvar 1989 y Blanco Valdés 1996: 25-71). También la canción de amor gallego-portuguesa ofrecía una tendencia a la abstracción de los sentimientos, excluyendo en sus versos el mundo sensorial, característica que heredarán los poetas del cuatrocientos (Beltran 1988: 76). De hecho, la técnica de desgajar un constituyente de la personalidad del enamorado y hacerlo actuar de modo autónomo es importante en las cantigas de amor gallego-portuguesas, de las que los poetas castellanos son herederos; en particular, Macías y Villasandino tomaron el legado y aportaron innovaciones: “El *coraçón* se convierte en el órgano más propicio a este proceso; además, los constituyentes del yo lírico no siempre se alían contra éste, sino que pueden enfrentarse entre sí, motivo apenas desarrollado por los autores galaico-portugueses” (Casas Rigall 1993: 399-400).

Pensamiento, Soledad
 et Deseo
 trabaxan mi corazón
 atendiendo Piedad,
 de la que veo
 oy ser en disposición
 de crüeldad (vv. 1-7).

La nómina de entidades que adquieren propiedades humanas en la obra de Torres es, como vemos, bastante elevada, lo que armoniza con la tendencia general de la lírica de cancionero, que desarrolla nuevos motivos en torno a la abstracción de los sentimientos, frente a la tradición galaica, antecesora suya (Rodado Ruiz 2000: 64, 148 y 149): encontramos, pues, la personificación de emociones, sentimientos o potencias como el amor, la razón, el cuidado, el sentido, el deseo, la piedad, la crueldad, la verdad, la voluntad, la esperanza, la porfía...;²⁴⁹ y, asimismo, de aquellos que toman parte en el proceso de enamoramiento, como los ojos y el corazón, o incluso de nociones como la Fortuna.²⁵⁰ De este modo, las entidades personificadas más habituales en su obra son el Corazón, los ojos, el Amor y el Deseo, todos ellos participantes activos del hecho amoroso.

El personaje más importante en la obra, después del vasallo amoroso y la dama, es el Corazón, órgano del amor por antonomasia, pues en él confluían los sentimientos según las teorías científicas predominantes en la época. El corazón era el

²⁴⁹ También la ya mencionada canción 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!”, que evoca las características propias de la *belle dame sans merci*, se vale de este procedimiento, pues recordemos que se estructura a partir de la vivificación de las virtudes y los defectos de la señora, a los que el poeta invoca como principales culpables de su desgracia (véase III. 2. 1. 3).

²⁵⁰ Sobre el papel de algunos de estos personajes en la lírica cancioneril, véanse Le Gentil (1949-1952, I: 166 y 179), Casas Rigall (1993 y 1995: 133-136) y Rodado Ruiz (2000: 141-150).

responsable de impulsar, a través de la sangre, la *species* o imagen de la amada que entraba por los ojos y que la memoria recreaba constantemente en el cerebro, provocando la locura (véase III. 2. 1. 1). En la obra de Juan de Torres, el corazón aparece en, al menos, 15 poemas: 3-ID 2443 “A muchos pregunto esto”, 10-ID 2448 “En me sentir amador”, 12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”, 13-ID 2451 “Departa en toda partida”, 17-ID 2587 “Coraçón, debes saber”, 18-ID 2588 “Non me basta discreción”, 19-ID 2589 “Quien lo lee bien s’avisse”, 23-ID 2593 “Padezco non mereciendo”, 24-ID 2594 “Si nunca te á de menguar” (SA7-213), 25-ID 2595 “Mi pesar”, 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acavarse”, 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir”, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” y 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!”. La relevancia de este motivo en la producción de nuestro autor es evidente pues se percibe, incluso, en el mote que conservamos del poeta, “Cor diu qui a un plet”:²⁵¹ parece que aquí el órgano del amor es el que, a modo de juez, dictamina “quien tiene un pleito” (sobre el mote, véase además III. 2. 4. 4 y IV. 2. 1. 1. 1).

El corazón es el que ama y, por metonimia, representa al amante, de tal manera que el poeta suele tener una visión compasiva con respecto al órgano, al que a menudo se refiere como “mi cuitado coraçón”, “mi triste coraçón” o “loco coraçón”, en tanto es otra víctima más del amor *hereos*: “mi cuitado coraçón / de

²⁵¹ El éxito del motivo del corazón en la poesía occitana, de hecho, se debió, en parte, a que el término *cor* les permitía no solo evocar el sentimiento amoroso como órgano, sino también al juego de palabras a que daba pie con su casi homónimo *cor(p)s*: el primero (*cor*) aludiría al centro del amor emocional; el segundo (*cor(p)s*), al centro del amor físico, que dotaría de ambigüedad la poesía de los trovadores (Tavera 1991: 415-418). En la poesía cancioneril se registran, asimismo, algunas composiciones que se valen del término *cor*, debidas a Francisco Ortiz Calderón –poeta citado por nuestro autor (véase II. 1. 1. 3)– y a Diego de Valencia (Tato 2013: 71, n. 96).

quien tanto bien atiende!” (23-ID 2593, vv. 11-12).²⁵² Al tiempo, a través de este mecanismo se produce un desdoblamiento o silepsis del propio poeta, puesto que el amator sufre una escisión de personalidad, espejo del estado caótico interior de todo enamorado no correspondido, pues el yo llega a hacerle algún reproche: “dime, loco corazón, / ¿qué tema tienes d’amar?” (24-ID 2594, vv. 2-3 y 11-12).²⁵³ El estadio más elevado en que se produce este desdoblamiento o silepsis del enamorado se localiza en el poema 17-ID 2587 “Corazón, debes saber” en el que el órgano vital toma voz para dialogar con el enamorado, dando lugar a un diálogo ficticio o alegórico (Le Gentil 1949-1952, 1: 497; véase III. 2. 2). Asimismo, encontramos algunos otros ejemplos en los que el corazón es un ser pasivo, como por ejemplo el motivo del corazón partido, que le permite al vate hacer una *derivatio* y mozdobre en torno a *part-* que encontramos en 13-ID 2451 “Departa en toda partida”:

Pártome donde se parte
mi corazón, tan partido
que non sabe de si parte
en gracia ni buen partido (vv. 5-8)

²⁵² Uno de los primeros en utilizar la fórmula “mi triste corazón” es, quizás, Macías, a quien se le puede atribuir poema ID 2651 “Pues mi triste corazón” (SA7-292) (Tato 2013: 76, n. 119). Esta perspectiva melancólica con la que el poeta se refiere al corazón es muy habitual en la poesía portuguesa, que evoca un corazón inválido, compañero del enamorado, que genera compasión; tal caracterización coincide por completo, asimismo, con la imagen que encontramos en los versos de Charles d’Orleans, principal representante de este motivo (Le Gentil 1949-1952, 1: 178).

²⁵³ La silepsis, que supone un uso simultáneo de una palabra en dos acepciones, se construye por lo general a través de la metonimia o la sinécdoque y fue muy cultivada ya en la escuela gallego-portuguesa, aunque será la técnica más característica de la *brevitas* cancioneril (Casas Rigall 1993 y 1995: 133-136). Si bien está presente en todas las etapas, son precisamente los poetas de la época de Torres quienes aportan un mayor número de ejemplos (id. 1995: 136, n. 169): de nuevo, el escritor parece destacar en el uso de un recurso que adquiere mayor peso en su momento.

Nuestro autor cultiva asimismo el tópico del corazón robado por la dama, que provoca una especie de separación entre el amante y su órgano, ahora en poder de ella, tal como aparece en 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” o en la composición de atribución dudosa ID 2715 “Si mi corazón pensó”, que nos lleva a un *leitmotiv* frecuente en la *fin’amors* y poco habitual, sin embargo, en la poesía cancioneril (Casas Rigall 1995: 77).²⁵⁴ En 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido”, nuestro poeta no solo evoca el robo del corazón por parte de la dama, sino que también sus sentidos –es decir, su capacidad intelectual– con elementos enajenados del cuerpo del enamorado, que se convierten en prendas o rehenes arrebatados por los ojos de la dama y por su belleza:²⁵⁵

Sin más haver deservido
 nin caer más en errores,
 vuestros oxos robadores
 me robaron mi sentido (vv. 5-8).

²⁵⁴ El motivo del corazón que se separa del cuerpo del enamorado aparece en alguna otra ocasión en la lírica de cancionero (Tato 2013: 71) y tiene gran fortuna en la literatura romance de la época, no solo en la poesía, sino también en la prosa sentimental; véanse, entre otros, Ribemont (1991), Arizaleta (1997) e I. Riquer (2007).

²⁵⁵ He encontrado, con todo, algunos poemas que se valen de la metáfora del robo en referencia al amor: Gonzalo de Torquemada, poeta del *Cancionero de Palacio*, se vale de una cita que contiene el motivo en el *retronx* “Amores que me robaron / juycio et robaran” (vv. 3-4 y 11-12 de ID 2679 “Los que aman e amarán” SA7-346); Pere Torroella, escritor que cita versos de nuestro poeta (véase II. 1. 2. 4), utiliza la metáfora del robo en ID 1885 “Aqueste tuyo mas triste”: “Oy son complidos tres años / dos meses y quatro días / que començaron mis daños / e mis cuydados estraños / robaron mis alegrías” (vv. 21-25, ed. de Rodríguez Risquete 2011, 2: 22). Asimismo, son varios los textos del *Cancionero General* que acuden al mismo motivo para integrarlo en una alegoría: Jorge Manrique alude al robo del corazón y los sentidos por parte de la Belleza y la Mesura de la dama en su Escala de amor (ID 6148 “Estando triste seguro” 11CG-195 y 14CG-216); Francisco Carros Pardo, por su parte, indica que la Belleza y el Amor le robaron el alma en ID 6681 “Cargado de pensamientos” (11CG-908); también Pero Álvarez de Ayllón se ale del motivo al referir cómo sentido fue robado por el Dolor, el Cuidado y la Aflicción en ID 6656 “Caminando yo, señor” (11CG-884, 14CG-953).

En este caso, el yo lírico alude a la mirada dañina de la amada, aunque por lo general el poeta se refiere a los suyos, invocándolos bien como compañeros de su tristeza, al igual que su corazón (21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen” y 22-ID 2592 “Mis oxos, llorando, no veen la lumbre”), bien como causantes de su frustración amorosa; y es que, movidos por el deseo, suelen desobedecer a su dueño y causarle mayor pena, lo que nos lleva al tópico de los *ojos sicarii*, de los que el yo lírico quiere desprenderse para así acabar con su dolor, como vemos en 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz”:

Adrede, por me matar,
con ageno enduzimiento
miran: ¿por qué gran turmento
triste me fazen passar!
Si los viesse de mi faz
por cualquier manera quitos,
dexar m' ían los malditos
siquiera bevir *en paz*.

La personificación de los ojos está relacionada con la importancia que el tópico de la visión tiene en la obra de Torres, en tanto que era esta la principal vía por la que se producía el enamoramiento según las teorías de la época: “los ojos se convierten en la ventana del corazón” (Alvar 1989: 21-22; véase III. 2. 1. 1). De este modo, además de la vivificación de los órganos de la visión (que constituían, pues, los instrumentos a través de los cuales la imagen de la dama llegaba al cerebro), es muy recurrente el uso de los verbos *ver* y *mirar* desde distintos puntos de vista. Por una parte, el contacto visual con la dama supone el punto en el que comienza el sentimiento amoroso y, por tanto, el sufrimiento: “aunque, cierto sé

/ que menos avré / qu'en el primer día / de quien su porfía / me quit' alegría / después que la vi" (31-ID 2480, vv. 22-26). Por otra, la privación de la visión de la dama incrementa el dolor del amante y, al tiempo, la posibilidad de verla es su mayor alegría: "Mi pesar / es non vos ver / mi plazer, / a vós mirar" (25-ID 2595, vv. 1-4). Y es que el yo alude en varias ocasiones su necesidad de ver a la dama, pues ello aliviaría sus padecimientos de amor, lo que estaría relacionado con el motivo de la *delectatio*, por la que el enamorado se complace tan solo en la contemplación de la belleza de la dama (véase III. 2. 1. 1). Dentro de este motivo, cabe destacar la canción 21-ID 2591 "Si mis tristes oxos veen", no solo por la disociación entre el enamorado y sus ojos, sino también por el uso del políptoton y el mozdobre en torno a los verbos *ver*, *desear* y *poseer*, que en cierto sentido llevan consigo una *gradatio* con que se refleja la vivencia amorosa.

Otra de las entidades vivificadas más frecuentes en la obra de Juan de Torres es el Amor, artífice de la desgracia del enamorado al no concederle la reciprocidad amorosa de la amada. Este personaje aparece en, al menos, siete textos de nuestro autor: 5-ID 0528 "Sé que m'á costado cara", 8-ID 2446 "Amor falso, pues me fazes", 21-ID 2591 "Si mis tristes oxos veen", 27-ID 2596 "Si gran trabaxo passé", 32-ID 2486 "Grand'enocho en yo bevir", 35-ID 2257 "Absente de tu presencia" y 37Rq-ID 0142 "¿Non sabes, Juan de Padilla?"; de hecho, su fuente principal, SA7, es muy rica en poemas que incluyen a Amor como entidad personificada, pues al menos 97 piezas que lo apelan, bien para vituperarlo, bien para quejarse, bien para suplicarle favores (Mosquera 2014 b). Este personaje no siempre recibe el mismo papel, sino que tiene un carácter camaleónico. A veces, el poeta lo invoca para recriminarlo, ya que su servicio supone poner en peligro el honor de la amada, de manera que se arrepiente de hacer tratos con él, como sucede en

5-ID 0528 “Sé que m’á costado cara”. Otras veces, lo reprende encarecidamente por el dolor que le causa su comportamiento arbitrario, otorgando y quitando favores de forma caprichosa, como vemos en 8-ID 2446 “Amor falso, pues me fazes”:²⁵⁶

Quitásteme l’alegría
 en que bivia pagado,
 e dísteme al cuidado
 que m’aterra todavía
 e, depués desto, complazes
 algunos que te diré;
 por lo cual te llamaré
 jamás estragasolazes (vv. 5-12)

Pero no faltan los versos en los que desea la reconciliación con Amor, como se observa en el cierre de la pieza previa: “e trata conmigo pazes / dándom’ a quien pediré (vv. 17-18). Incluso hay ejemplos que nos lo muestran agradecido a la divinidad por haberle recompensado por su buen servicio y su sufrimiento pasado, tal como sucede en 27-ID 2596 “Si gran trabaxo passé” en el que, como veíamos, encontramos el poco habitual motivo del amor correspondido en tanto menciona la concesión de un galardón (véase III. 2. 1. 1).

El personaje Amor, al que el poeta suele invocar, toma voz en 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?”. En esta pieza, el yo lírico relata un encuentro que tuvo con la divinidad y reproduce la conversación mediante el estilo directo e indirecto (III. 2. 2). En este sentido, la pieza recuerda al “debat narratif” según

²⁵⁶ Las composiciones en las que el yo lírico se dirige a Amor para vituperarlo recuerdan a la tradición de los decires en contra de la divinidad, entre los que destaca el poema de Macías ID 0218 “Amor cruel e brioso”, que debió de gozar de fama en la época de Torres, de modo que no es imposible que nuestro autor lo conociese. Sobre esta cantiga, véase Tato (2008 c).

terminología de *Le Gentil* (1949-1952, 1: 508); y, de hecho, contiene elementos que están al servicio de la narración y que resultan escasos en su poética, eminentemente lírica, como el elevado número de sustantivos concretos y de verbos de acción en pasado. Al tiempo, se integra dentro de las habituales disputas entre el Amor personificado y el caballero, aun cuando, en lugar de a un enfrentamiento, asistimos a un diálogo cordial, algo que sucede también en el otro debate ficticio del poeta con su corazón (17-ID 2587; véase III. 2. 2). En todo caso, lo que me interesa ahora es incidir en la alteración de algunos *topoi* cancioneriles en el poema, que contribuyen a su jocosidad: la visión de divinidad ya no se produce en un vergel o una selva, sino en las “afueras de la villa”, un ámbito urbano, cotidiano y vinculado a la marginación; asimismo, la personificación de Amor resulta del todo atípica, pues se trata más bien de una humanización, en tanto abandona su esencia divina para presentarse como una víctima de los enamorados, errante, débil y solitaria, que no encuentra refugio en casa de los distintos caballeros a los que acude y que acaba, finalmente, siendo acogido por nuestro vate, rozando casi 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 presentaba Andreas Capellanus en *De arte honeste amandi* (Joset 1987: 161-162).²⁵⁷

²⁵⁷ La visión de Amor desde una perspectiva distinta a la habitual aparece ya en la obra del Arcipreste de Hita: “un omne grande, fermoso, mesurado”, marido de doña Venus, que no se corresponde ni con la representación del rey caballero de Capellanus ni con la imagen del dios-niño Cupido; con todo, a diferencia de lo que sucede en la composición de Juan de Torres, los numerosos vasallos se pelean entre sí con el fin de acogerlo en su casa. Sobre el personaje en el *Libro de buen amor*, véase Joset (1987) y Deyermond (2004). Sobre el Amor como divinidad en la literatura, véase asimismo Crosas (1995: 45-46); por mi parte, abordé el estudio de este interesante intercambio en Mosquera Novoa (2013).

Por último, otros personajes a los que Juan de Torres incluye en alguna ocasión, con el rol de confidentes o de enemigos suyos. Así, para expresar la soledad en que se encuentra, el yo lírico alude a su necesidad de tener un amigo con el que desahogarse: “¿Por qué no puedo fallar / a quien cuente mi dolor? (30-ID 2464, vv. 23-24 de), lo que nos recuerda al tópico del confidente de amor, tan presente en la lírica en voz de mujer como las *cantigas de amigo* (Le Gentil 1949-1952, 1: 163). Esta idea de desamparo aparece claramente en 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir”, en la que el yo lírico reproduce, incluso, aquello que le diría a su anhelado amigo, que forma parte del secreto amoroso:

Solamente en yo callar
 sufro dolor muy terrible,
 tanto, que serié’ imposible
 mi vida mucho durar,
 car no tengo tal amigo
 a quien osase dezir:
 “cata, que me faz morir
 esto que fablo contigo” (vv. 33-40)

2. 2. *Los diálogos*

Gran parte de las piezas pueden considerarse un diálogo fallido en tanto interpe-
 lan a una dama o a otros personajes; en ocasiones, incluso, se introducen segmen-
 tos en estilo directo que reproducen la voz de alguno de ellos o aun la del propio
 yo lírico en una situación imaginaria, lo que le permite dotar de mayor expresivi-
 dad al discurso. Con todo, me voy a detener aquí en las tres manifestaciones de
 poesía dialogada que se encuentran en la obra de Torres. Por una parte, hallamos

un diálogo interestrófico y ficticio, que representa la conversación entre el enamorado y su corazón (17-ID 2587 “Corazón, debes saber”); por otra, son dos los intercambios que mantiene con otros poetas, cuyas intervenciones se distribuyen en piezas distintas: la pregunta y respuesta de Álvaro de Luna y Juan de Torres (16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa” y 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa”) y la recuesta y respuesta entre nuestro poeta y Juan de Padilla (37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” y 37Rq-ID 0143 R 0142 “Johán, señor, yo la fablilla”).²⁵⁸ Por tanto, aun cuando, en relación al inventario del vate, el número de diálogos es limitado (sobre todo si lo comparamos con el nutrido corpus dialogado que conservamos de otros poetas de PN1), los intercambios que nos han llegado denotan la inquietud de un poeta que, dentro de una misma modalidad, se preocupa por explotar varias posibilidades.

La primera composición a la que he aludido, 17-ID 2587, se corresponde con un debate ficticio o alegórico según términos de Le Gentil (1949-1952, 1: 497), pues el poeta mantiene una conversación con un ente personificado, su propio corazón. Atendiendo a la estructura, estamos ante un debate interestrófico, pues las dos voces se suceden dentro una misma pieza; pero además, la forma en que se intercalan esas voces resulta poco habitual dentro de los géneros dialógicos, pues la conversación “fluye sin estructurarse en estrofas alternas, relegando la intervención del corazón a mero interrogador en los dos únicos versos de pie quebrado de la pieza, uno por cada estrofa” (Chas Aguión 2012 b: 199; véase además III. 2. 2.). Así, el yo se dirige al órgano con el fin de anunciarle una mala noticia: que la dama está triste (véase III. 2. 1. 3); el corazón, por su parte, interviene única-

²⁵⁸ Sobre los colocutores y la cronología de estos textos, véase *supra* (II. 1. 2. 1).

mente para preguntarle por él (v. 3: ¿Qué mal es?, v.12: ¿Pues qué dizes?). A diferencia de otras disputas amorosas en las que suele existir una discordancia, estamos ante dos personajes cómplices del amor que sienten, que conversan como compañeros de la desgracia.²⁵⁹

En realidad, en la tradición castellana no son frecuentes las composiciones que siguen el patrón en donde un ser humano habla con su corazón y este le responde: normalmente, el poeta suele tener una disputa con Amor, no con el corazón (Casas Rigall 1995: 145). El *Cancionero de Palacio*, sin embargo, es rico en diálogos interestróficos en los que aparece el corazón; así, además de nuestro poema, conviene destacar la canción a dos voces de Pedro de Cárdenas, que Dutton divide en dos composiciones autónomas: ID 2598 “Mi corazón vos quedáis” (SA7-218) e ID 1599 R 2598 “Partidvos idvos en buen ora” (SA7-219) y asimismo la composición de Caltraviesa ID 2665 “Ya non sé nada que diga” (SA7-300), en la que una mujer dialoga con el corazón de uno de sus amantes.²⁶⁰ La composición de Torres, por tanto, encarna la tendencia general de la poesía contenida en esta colectánea (véase IV. 2. 1. 1).

Por lo que concierne a los otros debates, en ambos casos la intervención de Torres forma parte de un conjunto dialógico más amplio, en el que participan otros poetas, de modo que asistimos a una conversación entre “interlocuteurs réels” (Le

²⁵⁹ Lo cierto es que la discordancia suele estructurar los géneros dialógicos y asimismo es núcleo temático en los debates ficticios en los que interviene el corazón; de hecho, en uno de los primeros diálogos en los que el órgano toma voz, la *Disputatio inter cor et oculum* de Philippe de Grève, el órgano le reprocha a los ojos de inducirlo al pecado. Así, pues, el diálogo parte de un *conflictus* y tiene un sentido moral, lo cual es habitual dentro del género del debate latino (Chas Aguión 2002: 60). Sobre la imagen del corazón en la poesía dialogada de la tradición europea, véase asimismo Hue (1991).

²⁶⁰ Para estas cuestiones, véanse especialmente los trabajos de Chas Aguión (2012 b: 198-199) y Tato (2010 b: 285-286), después ampliado en íd. (2013: 68-71 y 76-77).

Gentil 1949-1952, 1: 32; sobre los colocutores, véase II. 1. 2. 1); en este sentido, estamos ante dos claras muestras de la dimensión social y lúdica de este tipo de literatura, que materializan el juego cortesano.²⁶¹ En ambos casos el intercambio se realiza entre piezas enteras, a diferencia de la *tensó* o *partimen* occitanos, en que el debate se producía estrofa a estrofa (Riquer 1989, 1: 67). Asimismo, pese a que, como es habitual, las rúbricas presentan la primera pieza como *Pregunta* y la segunda como *Respuesta*, conviene indicar que la naturaleza del diálogo es diversa.²⁶²

El primer intercambio en el que participa, 16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa” y 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa”, se trata de una pregunta y respuesta bajo el molde de la esparsa que, además, es heterométrica (véase III. 2. 4. 2), lo cual es poco habitual en el género: solo son 16 las series que “acuden a la mixtura de metros” dentro del corpus cancioneril (Chas Aguión en línea).²⁶³ Así, además de compartir el patrón métrico-estrófico, la pieza de Luna propone un interrogante, lo que es, según Chas Aguión, una característica propia de esta modalidad (2002: 97):

diciendo “a fuego s’abrsa”
 ¿pone toda su fazienda?
 Mas yo dexo’sta contienda
 e la emienda
 quiero ver cómo s’encasa (vv. 5-8)

²⁶¹ En relación a la poesía cancioneril como juego cortesano, además del clásico trabajo de Huizinga (1943: 155-185), véanse Menéndez Collera (1996), Burrus (1998) o Campos Souto (2008), entre otros.

²⁶² Sobre los intercambios poéticos en la poesía cancioneril, véanse los estudios de Cummins (1963), Casas Rigall (1995: 138-147) y Chas Aguión (2000, 2001 a, 2002 y en línea).

²⁶³ Y de hecho, es la única pregunta y respuesta que se vale de distintos metros de *Palacio* (Chas Aguión en línea).

Dado que esta primera intervención no especifica un destinatario concreto, estamos ante una “pregunta general” (Chas Aguión: 2000: 13-42); asimismo, el diálogo sigue el esquema más simple, en tanto que solo hay una intervención de cada poeta. Cabe decir que en este intercambio Torres es el responsable de la respuesta, lo que implicaba una mayor maestría por el carácter de reto (íd. 2002: 99); su pieza se abre con una fórmula con la que anticipa su resolución del enigma, que se incrementa debido a la utilización de refranes encadenados (véase III. 2. 3): “La verdad está muy rasa / e, señor, la razón buena (vv. 1-2). Por tanto, aun cuando la pregunta no era propiamente una adivinanza, lo cierto es que estamos ante un intercambio críptico, cuya clave era, quizás, solo conocida por los autores y un círculo estrecho, quizás relacionada con la situación sentimental del condestable (véase edición).²⁶⁴

El otro intercambio en el que participa el autor, 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” y 37R-ID 0143 R 0142 “Johán, señor, yo la fablilla”, constituye, sin embargo, una modalidad dialógica distinta de las preguntas y respuestas, pues la composición de Torres, que da comienzo al diálogo, carece de la naturaleza inquisitoria habitual en las preguntas; es, simplemente, una llamada al otro caballero, con el fin de captar su atención y así comenzar un relato: “¿Non sabes, Juan de Padilla, / señor, qué me aconteció?” (vv. 1-2). En este sentido, la apelación a

²⁶⁴ Sobre la categoría de la adivinanza, véase especialmente Chas Aguión (2012: 29-46), que reúne la nómina de 37 composiciones adscritas a la modalidad. Para el estudioso, este tipo de textos nos lleva a “un juego de un locutor que se sirve de un destinatario para actualizar un diálogo cómico-enigmático preexistente”, y así se caracterizan por el componente dialogal, la competitividad y el contexto lúdico (ib. 35-37), rasgos que recuerdan en cierto sentido a la contienda Luna-Torres, aunque en este caso, más que un acertijo (no se proporcionan claves para la resolución), se formula un interrogante abierto.

su interlocutor recuerda más bien a lo que en PN1 se denomina “recuesta”, esto es, una invitación a que escuche su relato y entre en debate (Chas Aguión 2001 a: 70). Pero el diálogo, que se vale del molde del decir (véase III. 2. 4. 3), no se manifiesta solamente en la categoría poética a la que se adscribe, pues nuestro vate reproduce en su texto una conversación que mantuvo con Amor a través del estilo directo e indirecto, de tal manera que, en algunas coplas de la misma, asistimos a verdaderas escenas: parece nutrirse, además, de la tradición de las disputas entre el Amor personificado y el caballero, habituales dentro de los decires narrativos (véase II. 2. 1. 4).

2. 3. *Las citas*

En la poesía de Torres no faltan los poemas que recurren a la intertextualidad a través de la interpolación de versos o de refranes, de modo que, aun cuando no se trata de textos dialogados, en cierto sentido nos traen las voces de distintos poetas o de proverbios conocidos en la época, dotando a esta poesía de una especie de polifonía. La inserción de estos segmentos se hace a través de dos técnicas: mediante la cita, que consiste en la inclusión de un texto preexistente a través de una marca externa, de modo que este se subordina a una secuencia más amplia; o mediante la acomodación, por la cual ese segmento ajeno se funde en el otro texto sin marca alguna (Casas Rigall 1995: 174-175). Con estos procedimientos, habituales en la poesía de cancionero, Juan de Torres establece un juego cómplice con el auditorio, que conocería esos textos, y al tiempo orienta la interpretación de su poema. Con todo, como se verá, el efecto que persigue el autor no es el mismo en

el caso de la interpolación de versos de otros poetas que en el de la inserción de refranes.

Son tres los decires de Torres que se valen de la inserción de una voz poética ajena: 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir”, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” y 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido”; con todo, solo una de ellas interpola de forma sistemática fragmentos de obra de otros vates, a modo de “decir con citas” (Tomassetti 2000: 1709).²⁶⁵ Así, el discurso de 33-ID 2526 se estructura siempre a través de la inclusión de un segmento ajeno en los dos versos que cierran cada estrofa, precedidos de un *verbum dicendi* que anuncia la interpolación a través de verbos del tipo “cantaría”, “este cantar”, “cantando”, “cantaré”, etc., que quizás indican el carácter musical del segmento.²⁶⁶ En concreto, de las seis estrofas que conforman el decir, solo tres recogen versos que reconocemos en la cabeza de otras composiciones debidas a Villasandino (ID 1176 “Quien de linda s’enamora” PN1-31), a Francisco Ortiz Calderón (ID 2528 “De vos servir senyora” SA7-187) y a Gonzalo de Cuadros (ID 2515 “De vos servir et loar” SA7-124), poetas que podemos considerar “veteres”, en tanto pertenecen a la época

²⁶⁵ Los cancioneros que más ejemplos contienen de esta categoría son el *Cancionero de San Román* y el *Cancionero de Palacio*, ambas fuentes de la obra de Torres (Tomassetti 2000: 1077-1078). Es una técnica que utilizan los poetas durante todas las etapas, ya desde Macías –que es quien introduce el procedimiento–, aunque es en el tricenio V cuando más parece explotarse (Casas Rigall 1995: 174-175). La literatura científica sobre el tema es muy amplia. Véanse, entre otros, Casas Rigall (1995: 172-175), Tomassetti (1998, 2000, 2009 a y 2013) y Whetnall (2005 y 2010).

²⁶⁶ El verbo *cantar* se asociaba a la interpretación del texto por medio del canto y, quizás, acompañado de ejecución musical, ya desde la tradición provenzal y gallego-portuguesa (Brea 1999: 94-95). En la poesía castellana, aun cuando ya se da la disociación de la poesía y la música, cabe pensar que todavía algunas piezas estaban destinadas al canto: en el caso de los decires con citas, es posible que esos segmentos incorporados, que constituirían canciones muy conocidas en la época, con melodía (Whetnall 2005: 186), jugasen también con la polifonía (Tato en prensa: 741). Sobre la distinción entre el canto y la poesía de la época, véanse Gómez-Bravo (1999 a y 1999 b) y Whetnall (1989).

del *Cancionero de Baena* (véase II. 1. 2. 3 y cuadro 2).²⁶⁷ La inclusión de sus versos resulta de gran interés, no solo porque demuestra el conocimiento de Torres de la literatura inmediatamente anterior, sino porque, además, encontramos algunas estrategias que le permiten adecuar el texto citado a su decir; y es que la pieza de Ortiz Calderón a la que acude es, en realidad, una canción en heptasílabos, de modo que nuestro poeta modifica el modelo para convertirlo en octosílabo mediante la adición del adverbio *bien* y la conversión del adverbio *non* en *nunca*: así, si en la obra del poeta citado se leía “De vos servir senyora / jamás non cessaré” (vv. 1-2), en el texto de Torres se ofrece “De vos *bien* servir señora / jamás *nunca* cessaré” (vv. 39-40), lo que nos lleva a un autor que interviene y modifica el fragmento citado. Resulta llamativo, asimismo, que además de citar los dos primeros versos de la canción, Torres se valga de otras palabras en rima de la composición citada (*adora-señora*), quizás porque constituyen un término clave, algo que parece hacer con otra de las citas incorporadas (véase *infra*).

En cuanto a las otras tres citas, que es posible reconocer por el carácter explícito con que se insertan, es factible suponer que recuperarían parte de canciones no conservadas, de modo que gracias al texto de Torres tenemos alguna muestra de literatura perdida. La primera de ellas, “Devedado me han la calle / por donde solía passar” (vv. 7-8), ofrece similitudes, según Dutton y Roncero López (2004: 397), con el cantarcillo ID 0434 “No paséis el escudero” (ME1-125b, MP2-197 y TP2-1), pues en él la niña le impide la entrada al amante, escudero, por presión de la madre. Efectivamente, la cita de Torres parece materializar la queja del enamo-

²⁶⁷ Me valgo del término aplicado por Zinato para referirse a la generación de estos escritores (2014). Las composiciones citadas pueden leerse en los apéndices (II, 1-3).

rado al que se le prohíbe la entrada, aunque, en mi opinión, dado que en el resto de las coplas se interpola la poesía de un autor culto, me parece más probable que estemos ante un texto no conservado debido a un poeta cancioneril que, quizás, se valía de ese motivo tradicional, algo que, por otra parte, no es extraño en la poesía de cancionero (Alvar 1998 b: 105-106 y 111). La segunda, ID 2527 “Si la muerte no me parte / amor, no quiero partir” (vv. 15-16), se clasifica en el corpus de Dutton como segmento autónomo, aunque cuenta solamente con este testimonio, de modo que posiblemente formase parte de la cabeza de una canción perdida de un autor que no podemos identificar (1990-1991, VI: 121). Por último, en lo que concierne a la inserción del fragmento “Cuidados y maginança a mí fazen grande mal” (vv. 31-32), estamos ante dos versos anónimos que gozaron de una difusión existosa en la época, pues fueron citados, al menos, en otras dos ocasiones: en la composición de Rodríguez del Padrón ID 4292 “Pues que dios y mi ventura” (MN20-7) y en la anónima ID 2508 “Un día por mi ventura” (SA7-118). Ambas composiciones evocan a Macías como símbolo del mártir de amor y, de este modo, insertan versos de la obra de este trovador, de modo que cabe interrogarse si los versos citados son de su autoría (Tato 2001 b: 20-21); de ser así, estaríamos, de nuevo, ante un poeta *vetere*, al que nuestro autor incluye, quizás, con el fin de rendir un pequeño homenaje. En todo caso, en la inserción de esta cita Torres no solo se vale de los dos primeros versos, sino que, al igual que sucedía con la pieza de Ortiz de Calderón, introduce también en rima palabras que se encontraban en la composición citada (*esperança-maginança*).²⁶⁸

²⁶⁸ En apéndice se incluyen las composiciones citadas que se conservaron, así como las piezas que también citan el poema de Macías (apéndice. II, 4-5).

La obra de nuestro autor incluye, como señalaba, otros dos poemas que incorporan obra de poetas anteriores, aunque en este caso ya no se produce de forma sistemática ni sirven de elemento estructurador del discurso. Concretamente, 32-ID 2486 “Grand’ enoxo en yo bevir” (SA7-95) ofrece una finida que intercala cuatro versos ajenos en forma de acomodación, pues carece de fórmula o *verbum dicendi* que anticipe la inserción; parece, pues, que Torres coloca estratégicamente el texto citado en una posición destacable de la composición, a modo de epifonema. El segmento que retoma, “Sepa quien saber quisiere / e diga’n toda parte / que soy amador sin arte / e seré, mientras viviere” (vv. 73-76 de ID 2486), es también citado por Alfonso de Barrientos en ID 2567 “Quando pienso en la canción” (SA7-181) (véase apéndice núm. II, 7); así, aunque para Dutton este poeta se valió de la finida de Torres (1990-91, VII: 122), ya se ha visto que, en realidad, formaría parte de una canción perdida, de la que Torres nos proporciona los cuatro primeros versos (II. 1. 2. 4). En 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” (SA7-364), por último, se interpola solamente el íncipit perteneciente a ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179) debido a Juan de Padilla, con el que se relaciona en más de una ocasión (véanse II. 1. 2. 1 y II. 1. 2. 1; el texto citado puede verse en el apéndice núm. II, 6). De nuevo, Torres inserta el verso ajeno en un lugar destacado: la última copla de la composición. En este caso, la cita es fundamental para la construcción y comprensión de la tercera y última estrofa del decir, pues en ella la voz poética insta a la dama para que lea la canción, de la que incluye, solamente, el primer verso; es, por tanto, una interpolación explícita que establece de forma clara un juego metaliterario, pues identifica el estado anímico del enamorado con el contenido de aquella pieza: aquesta *antiga* canción / qu’el comienço dize así: / “Pues que siempre padescí” / que, si toda la leedes, / señora, vós senti-

redes / parte de lo que sentí (vv. 19-24). Así, pues, nuestro autor se vale de la literatura que circulaba en su entorno como estrategia para lograr la empatía de su destinataria. En este caso, por tanto, la cita que recupera no se limita a la incorporación de versos ajenos, sino que alude al interés de que se tenga en cuenta la canción completa, lo que puede recordar a la tradición del *exemplum*: el poeta trae a colación un texto famoso que apoya su discurso y resulta, por tanto, más convincente (Casas Rigall 1005: 153).

La agudeza retórica de Torres se manifiesta, asimismo, a través de la inserción de refranes, una técnica no siempre fácil de detectar para nosotros, pues estos segmentos populares con frecuencia se funden en la lengua poética y se adecuan a las exigencias métricas del poema.²⁶⁹ En realidad, los versos de nuestro autor se caracterizan por la búsqueda constante de la expresividad, ya sea con fórmulas exclamativas o interjecciones impropias, ya sea con secuencias que recuerdan al lenguaje cotidiano (véase III. 2. 1. 2); la utilización del refranero, por tanto, es un recurso más que le permite mantener ese carácter conversacional característico de su discurso. Aun cuando no cabe descartar que en sus versos se puedan esconder más proverbios, son, al menos, cuatro las composiciones del escritor que in-

²⁶⁹ El procedimiento, presente ya en la poesía provenzal y francesa, se documenta en castellano por vez primera en Macías, para convertirse después en un juego muy difundido entre los poetas del XV; de hecho, la fuente principal de la obra de Torres, el *Cancionero de Palacio*, es, junto a *Herberay*, uno de los cancioneros más ricos en este tipo de recurso (Tomassetti 2009: 911). Aun cuando estamos ante una técnica utilizada en todas las etapas, cabe decir que en el tricenio en el que se integra nuestro autor y el siguiente (III y IV) su uso experimenta un ligero retroceso (Casas Rigall 1995: 187). Sobre la utilización del refranero en la literatura medieval y la poesía cancioneril, véanse especialmente Casas Rigall (1995: 186-191), Bizarri (2004) y Tomassetti (2008 a, 2009 b y 2010).

cluyen refranes documentables en otros textos de la época o algo posteriores:²⁷⁰ 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa”, 22-ID 2592 “Los oxos, llorando, no veen la lumbre” y 26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga”, que lo integran a través de acomodación; y 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir”, que se vale de la cita.²⁷¹ Al contrario de lo que sucede con la inserción de los versos de otros poetas, en el caso de los refranes, parece que nuestro escritor prefiere valerse de la acomodación a recurrir a la cita, lo cual implicaba un mayor esfuerzo intelectual a la hora de acoplar los versos, que ya no aparecen subordinados tras una fórmula de presentación, sino que se integran en la secuencia principal (Casas Rigall 1995: 189-190).

La pieza más destacable que se vale de la acomodación de sentencias es la esparsa 16R-ID 2584 R 2583, pues se trata de un poema elaborado exclusivamente a base de refranes concatenados, lo que oculta, en gran medida, el sentido de los versos. Dutton reconoció al menos tres paremias: ID 8690 “Tiene mal estrena cualquier que viexo se casa”, que se localiza también en la *Carajicomedia* (ID 8333) y que remite al tópico del *senex amans*; ID 8692 “Levantaré mi tienda antes que el fuego se encienda”, que recuerda a frases hechas como “levantar la casa” y “levantar el campo” (González 1998: 221-222); y, por último, ID 8692 “tener la sartén por el asa”. Los refranes son de distinta naturaleza, aunque en conjunto

²⁷⁰ Manejo indistintamente los términos “refrán”, “proverbio”, “paremia” o “sentencia”, aun cuando pueden aportar matices diferentes. Así por ejemplo, el refrán podía ser festivo, jocoso y hasta grosero, mientras que el proverbio se caracterizaba por el carácter sentencioso y grave. Sobre estas cuestiones, véase Rodado Ruiz (1996), en donde se encontrará más bibliografía.

²⁷¹ Asimismo, es posible reconocer la forma característica del refrán en algunos otros poemas, como 9-ID 2447 “Quien lo lee bien s’avisse”, 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” y 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acabarse”, aunque en estos casos no he localizado la secuencia en otros documentos (véase la edición).

proporcionan un matiz cómico, no habitual en la obra del vate: si el primero parece una paremia, en el caso de los otros estamos más bien ante locuciones o frases hechas de carácter metafórico. Todos ellos se presentan encadenados a lo largo de ocho versos, en la misma línea que la esparsa de Luna, 16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa”, a la que responde: estamos, por tanto, ante un juego retórico en el que la forma importa más que el sentido, con que ambos poetas muestran sus habilidades versificatorias.

También el proverbio en 22-ID 2592: “que tu gran desseo, a mí es agora / así como muerte por mudar costumbre” (vv. 3-4) se integra a través de la acomodación: estamos ante el refrán que Dutton reconoce como “mudar costumbre a pares de muerte” (ID 2597), y que se localiza también en los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, de modo que era sentencia habitual en la época en que Torres compone el poema (Bizarri 1995: núm. 445). En la esparsa de nuestro vate, la paremia se adapta al cómputo silábico del arte mayor y se integra dentro de un símil que le permite al yo equiparar el deseo de ver a la dama con la muerte y, al tiempo, reflejar la idea de la privación de verla como una nueva costumbre: quizás, antes podía verla.

Asimismo, ha de interpretarse como refrán acomodado la segunda parte del *retronx* “seguratme del desseo / e lo otro vaya e venga” (26-ID 2473, vv. 4 y 8 de), pues, a pesar de que no existe marca alguna de segmento ajeno, contiene elementos propios de este tipo de discurso, como el carácter conversacional y la presencia de fórmulas habituales en los proverbios (por ejemplo, la utilización de elementos bimembres). He localizado el segmento en *La Celestina*: “Tu saya y mi manto, y aun mi sayo, cierto está: e lo otro vaya e venga” (Lobera y otros 2010: 209). En esta composición, Torres coloca el refrán en una posición destacable, el

retronx, de modo que la cita forma parte de la clave temática: al poeta nada le importa, excepto ser aceptado por su amada.

Por último, en la composición 32-ID 2486 la inserción viene presentada por la utilización de un *verbum dicendi* del tipo “dizque”, con el que se señala “la alterità dell’elemento paremiologico rispetto al componimento lirico” (Tomassetti 2008 a: 297): “dizqu’el miedo por qué es / cuando muerte non s’escusa” (vv. 43-44). Aunque el segmento no se localice en correspondencia exacta dentro del refranero, podría haber circulado como dicho popular en la época: a mi entender, recuerdan a la paremia “Pues morir no se excusa, ¿mal vivir por qué se usa?” (González 1998: 283), aunque se produce cierta manipulación estilística que le permite integrar el refrán en dos versos octosílabos. La presencia del proverbio en el decir es de gran interés, pues es a partir de él que el yo decide romper el silencio amoroso que lo atormenta: si su sufrimiento no tiene remedio, ¿por qué callarlo?; por tanto, la cita le sirve aquí para apoyar la argumentación: a través del refrán, asistimos a la reflexión del poeta que sirve de justificación para proclamar, en los versos siguientes, el amor que siente de forma universal, a modo de declaración escrita.

2. 4. Géneros y formas

Dentro del estudio de la poética de Juan de Torres he considerado ofrecer en este apartado, siquiera brevemente, algunas reflexiones sobre la forma de los textos, los géneros empleados y la métrica. Su producción poética se caracteriza por una gran diversidad formal: está integrada por 28 canciones (una de ellas singular), cuatro poemas que se valen del molde del decir, tres esparsas, un texto rotulado

como *coplas*, un mote, un perqué y un lay. En cierto sentido, la pluralidad de modalidades que cultiva nos permite ya constatar que el poeta se vio influenciado por tradiciones dispares: conocedor de la poesía que triunfó en las generaciones anteriores, como la incluida en el *Cancionero de Baena* (a su vez muy relacionada con la lírica gallego-portuguesa), se aplica al cultivo de formas que imponen las modas cortesanas del momento, como las canciones breves o las esparsas; también parece experimentar con moldes líricos foráneos que no tuvieron continuación en la poesía castellana, como el lay, y otros de los que tenemos poca noticia en su época (el mote).

2. 4. 1. Canciones

Sin duda es este género más frecuente en la obra de Juan de Torres, lo cual no ha de extrañarnos en tanto es el cauce idóneo para la expresión amorosa: en total, su corpus poético está formado por 28 canciones. La morfología de la canción, al igual que la del zéjel y la del villancico, nos lleva a la estrofa con vuelta.²⁷² Aun cuando estamos ante una forma estrófica que experimenta algunos cambios a lo largo del tiempo, acaba adoptando una estructura fija, constituida por un tema o cabeza inicial y una estrofa integrada por dos partes diferenciadas: la mudanza, que cambia las rimas de la cabeza, y la vuelta, que retoma las rimas –y a menudo versos o palabras completas– de la cabeza.²⁷³ En un principio, sin duda el género

²⁷² Sobre el género de la canción en la poesía cancioneril, véase especialmente la monografía de Beltran (1988).

²⁷³ El género ya está presente en tradiciones anteriores, de las que recoge algunas características, como la antigua canción cortés o las *cantigas* de la escuela gallego-castellana (Le Gentil 1949-1952, 1: 180 y Beltran 2009: 45). En las más antiguas muestras de poesía cancioneril predominan las

estaba ligado a la música, de la que empieza a desvincularse a partir de 1450 (Le Gentil 1949-1952, 1: 180-185);²⁷⁴ y lo cierto es que, como veremos, muchas de las composiciones de nuestro autor denotan un fondo musical importante, que nos permite pensar que en ciertos casos serían piezas cantadas.

Prácticamente casi todas las canciones de Juan de Torres, con excepción de tres (35-ID 2257 “Absente de tu presencia”, 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” y 38-ID 1736 “¡O, maldida Femosura!”) nos han llegado a través de SA7, en 23 casos en testimonio único (véase IV. 2. 1). No resulta extraño que así sea, porque este cancionero recoge, sobre todo, canciones y piezas breves de carácter lírico que posiblemente se cantaban (Tato en prensa: 709 y 741);²⁷⁵ si acaso, cabe comentar que, quizás, alguna de las que SA7 no incluye se deba, bien a que se copió en SA7 pero desapareció por algún accidente material (esto podría haber sucedido con 35-ID 2257, pues le sigue en ME1 y LB2 un texto de Juan de Dueñas que sí se recoge en *Palacio*: ID 2259 “Ay de vos despues de mi”; véase IV. 2. 1. 2), sea porque, en el momento en que fue compilada la colección, aún no había sido compuesta, de tal forma que se recogen en cancioneros algo más tardíos (36-ID 0590 y 38-ID 1736; véase IV. 2. 1. 3 y IV. 2. 1. 5).

El término *canción* figura en muy pocas de las rúbricas que presentan los textos de Torres en SA7: 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”, 2-ID 2442 “Muy discreta creatura”, 14-ID 2452 “Si el pensar”, 21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen” y 23-ID

cantigas, en las que muchas veces no hay tema inicial y encontramos diversas estrofas que se ajustan al mismo esquema de rimas (Navarro Tomás 1991: 140-141).

²⁷⁴ Sobre estos aspectos, véanse los trabajos de Whetnall (1989) y Gómez-Bravo (1999 a y 1999 b).

²⁷⁵ Aprovecho para agradecer a la profesora Tato que me haya facilitado la lectura de su investigación sobre la métrica del *Cancionero de Palacio*, todavía inédita, pues es de gran interés en el análisis de la poética de Torres, uno de los autores mejor presentados de la colectánea.

2593 “Padezco non mereciendo”, en algún caso con una estructura y un esquema de rimas singular (14-ID 2452). Con todo, especialmente en el primero de los núcleos compactos que contienen obra del poeta, no es imposible suponer que el pronombre *Otra* (cuando el epígrafe reza *Otra suya* u *Otra. El mesmo*) reemplace al sintagma *otra canción*, tanto más cuanto que en esa sección todos los textos pueden ser considerados canciones, aunque algunas ciertamente irregulares.²⁷⁶ Esto, en cambio, no es así en el siguiente bloque de SA7 que incluye obras de Torres, pues la primera de sus canciones cuya rúbrica anticipa el género es 21-ID 2591, cuando antes se copian al menos otras dos.²⁷⁷ Por lo que respecta a las tres únicas canciones no incluidas en SA7, dos de ellas portan la marca genérica (35-ID 2257, que se recoge bajo ese rótulo solo en ME1, pues LB2 constata solo la autoría, y 38-ID 1736, presentada en SA10a por el marbete *Canción que ordenó Juan de Torres*); más llamativo es lo que sucede con 7-ID 0438, que no ofrece adscripción genérica en SA7 y en MH1 es anunciada como *Coplas de Juan de Torres*, aunque formalmente no hay duda de que estamos ante una canción.

Lo cierto es que la vacilación que sobre la adscripción genérica se plantea en la rúbrica de MH1 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz”, nos lleva a un problema más general: las rúbricas no siempre atinan en este punto, de modo que no es infrecuente que un rótulo contenga una información errónea o imprecisa acerca de la composición que presenta (Tato 2010 a). Por ello, resulta imprescindible en-

²⁷⁶ En alguna oportunidad en que el poema se halla con otros testimonios, en SA7 consigna *canción*, como sucede con 26-ID 2473, que, en el primer núcleo es presentada bajo el rótulo *El mesmo* y, en cambio, cuando se copia suelta más adelante en el mismo cancionero, se precisa *Canción de Johán de Torres* (véase IV. 2. 1. 1. 1).

²⁷⁷ Tras la pieza 23-ID 2593 también figuran canciones con rótulos que no precisan el género, si bien en algunos puede entenderse también *Otra* como ‘otra canción’.

frentarnos a los textos mismos y examinar su estructura, algo que en el estudio de la poesía cuatrocentista hemos de hacer constantemente con todos los géneros (apoyándonos, además, en la rubricación).²⁷⁸ Por fortuna contamos con un importante estudio sobre la evolución de la canción (Beltran 1988) que se detiene en no pocos de los problemas que la evolución del género plantea, especialmente en la etapa en que comienza a conformarse como tal; es posible, además, adionar ahora el estudio de las canciones de SA7 llevado a cabo por Tato (en prensa), pues permite comprender mejor el quehacer y la aportación de Torres.

Sus canciones se caracterizan por la brevedad: de las 28 que podemos atribuirle, 25 se componen de un tema inicial, al que sigue un desarrollo de una sola estrofa, que acoge la mudanza y la vuelta. Es decir, tan solo cuatro piezas nos llevan a una canción más larga, que irá desapareciendo en los florilegios a medida que transcurre el s. XV (Beltran 1988: 126-127, 171): 8-ID 2446 “Amor falso, pues me fazes”, 14-ID 2452 “Si el pensar”, 15-ID 2453 “Esperando desespero” 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” (la última no incluida en SA7). Con todo, la extensión de estas piezas dista mucho de lo que puede considerarse una canción larga, al modo de las que construyen, por ejemplo, Pedro de Santa Fe en SA7 (Tato en prensa: 724) o el marqués de Santillana (Pérez Priego 1983: 23; véase también *íd.* en línea), de dos o tres coplas de base; y es que 8-ID 2446, 15-ID 2453 y 36-ID 0590 cuentan con dos vueltas, en tanto 14-ID 2452, como veremos, no sobrepasa tampoco por su extensión: Juan de Torres parece descollar en SA7 preci-

²⁷⁸ Son muy escasas las noticias que sobre los géneros nos proporcionan las poéticas conservadas, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la tradición provenzal. Sobre estos aspectos, véanse López Estrada (1984) y Gómez Redondo (2000: 235-264). Por otra parte, recordemos que la terminología genérica de la Edad Media era muy vaga, con fronteras poco nítidas (véase Deyermond 1994: 18).

samente por la brevedad de su canciones (Tato en prensa: 725). Asimismo, ninguna de ellas cuenta con finida, un cierre no infrecuente en PN1 y que todavía pervive en SA7 en algunos autores (ib. 725-726). La pena amorosa de Torres ha de expresarse, por tanto, en poco espacio (más aún, como veremos, porque el verso es octosílabo –a veces en combinación con quebrados–).

De los 28 textos de Torres que podemos relacionar con la canción, es 14-ID 2452 la pieza que más se aparta de la estructura característica de su obra y de SA7 en general (una forma con una vuelta en la que se retoman rimas de la cabeza), pues carece de vuelta. Pero, además de que hay algunas otras canciones en esta colectánea que no se ajustan a ese modelo, es preciso señalar que Juan de Torres es un poeta que, desde el punto de vista formal, muestra una clara inquietud por ensayar distintas estrofas en las cabezas de sus canciones, diferentes combinaciones de metros y de rimas y aun géneros poco usuales (véase III. 2. 4. 4): no sorprende, pues, una pieza como esta en la producción de nuestro autor. Hemos de considerarla, pese a todo, una canción atípica, sin olvidar que en el epígrafe se consigna *canción* con claridad y que la composición se sitúa en medio de otras que conforman el primer núcleo de SA7 y que, sin duda, son canciones.

Ha de hacerse notar en ella, como he indicado, la falta de vuelta, mas es preciso también incidir en otros elementos no menos significativos y también inusuales en las canciones del momento, como, por ejemplo, la falta de cabeza, el hecho de que todas las estrofas se construyan con las mismas consonancias (solo dos), la heterometría y la repetición de un segmento idéntico (los dos versos finales) en cada copla. Todo ello ha hecho que Tato la califique de “excepcional” dentro de

Palacio (en prensa: 714);²⁷⁹ y lo cierto es que tampoco se documenta otro texto idéntico en todo el abanico de cancioneros conservado, según el repertorio de Gómez-Bravo (1998: núm. 584-1...3).

Por lo que atañe a la falta de cabeza, aun cuando en PN1 es común la *cantiga de meestría*, carente de estribillo inicial y habitualmente construida por varias estrofas (Navarro Tomás 1991: 93 y 531), no sucede lo mismo en *Palacio*, en donde apenas quedan muestras de aquel modelo, como ID 1184 “En una floresta oscura” (SA7-79), atribuida allí a Suero de Ribera, o ID 0131 “Cativo de miña tristura” (SA7-289), de Macías (Tato en prensa: 720).²⁸⁰ Pero la pieza que ahora me ocupa presenta otras singularidades. Así, está integrada por tres estrofas construidas siguiendo el mismo patrón y valiéndose de las mismas consonancias, a la manera de las *coblas unissonans* provenzales, como a veces sucede en las cantigas del *Cancionero de Baena*, por ejemplo en ID 1188 “De grant cuita sofridor” (PN1-45) de Villasandino.²⁸¹ Cada copla se cierra, además, con dos versos idénticos, a pesar de que no existe *retroux*; esto otorga unidad y ritmo al poema, que se acentúa por la reiteración constante de las mismas consonancias y por el vaivén que implica la

²⁷⁹ Además de la composición de Juan de Torres, se localiza una pieza rubricada como *canción* de Rodrigo de Torres, ID 2291 “Pues plazer se me partio” (SA7-19), que también se vale únicamente de dos consonancias, si bien también representa una forma extraña en los cancioneros (Tato en prensa: 714).

²⁸⁰ Ya Lang hace notar la existencia de algunas piezas sin tema inicial, a las que incluye en el tercer tipo de cantigas (1927: 506). Sobre estas formas en PN1, véase Rodado y Crosas (en línea: 8-9).

²⁸¹ Esta composición presenta ciertas similitudes con la composición de Torres, pues todas sus coplas repiten el mismo esquema basado en la combinación de dos únicas rimas, como las *coblas unissonans*; pero, a diferencia del texto estudiado, no recurre a la heterometría ni dispone de estribillo a final de cada estrofa.

heterometría y la alternancia de rimas graves y agudas. Y es que cada estrofa se conforma siguiendo el siguiente esquema: 3x7 (a4 a8 b8 b4 a8 a4 b4).²⁸²

El resto de las canciones de Torres se abre siempre con una cabeza, que habitualmente está constituida por cuatro versos (20 de las 28 canciones);²⁸³ aunque también hay muestras con tres (4-ID 2444 “Lo que tanto desseé” y en 9-ID 2447 “Si por mal en que me viesse”)²⁸⁴ o que tienen una quintilla (10-ID 2448 “En me sentir amador”, 11-ID 2449 “En tanto dolor me veo” y 29-ID 2597 “¿Qué será de mí, cuitado?”);²⁸⁵ excepcionales resultan las integradas por seis o siete versos (una muestra de cada: 15-ID 2453 “Esperando, desespero” y 12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”); y es que el uso de un estribillo de más de cinco sílabas es muy poco común dentro de la lírica de cancionero; de hecho, no vuelve a encontrarse una estructura idéntica a la de 12-ID 2450 en el corpus cancioneril, ya que, además de

²⁸² El v. 7 de cada estrofa es un pentasílabo que, por compensación con el verso precedente, puede reducirse a tetrasílabo (véase sobre este principio Navarro Tomás 1991: 114-115).

²⁸³ Según Beltrán, esta construcción empieza a asentarse, sobre todo, en la obra de autores nacidos entre 1401 y 1415 (al igual que nuestro poeta); por tanto, la mayor parte de las canciones de Juan de Torres nos llevan a ese momento en que el género comienza a tener una forma fija y se caracteriza por la expresión concisa (1988: 171 y 176).

²⁸⁴ La estructura de estas canciones nos lleva a la tradición del trístico, un metro previo al terceto de influencia italiana que irá desapareciendo a fin de siglo. De hecho, Juan del Encina consideraba villancico o invención al estribillo de tres versos (Beltrán 1988: 102). Y lo cierto es que los trísticos formados por versos octosílabos o hexasílabos son más usuales en estrofas largas, en las cabezas de los villancicos o incluso, como formas plenas, en emblemas y divisas (Baher 1970: 231-232 y Navarro Tomás 1991: 125).

²⁸⁵ Según Navarro Tomás, es precisamente en el siglo XV cuando empieza a consolidarse la quintilla, que comenzó siendo una redondilla más la adición de un verso (1991: 127). La configuración del estribillo de 10-ID 2448 “En me sentir amador” (SA7-58) y 29-ID 2597 “¿Qué será de mí, cuitado?” (SA7-217) parece obedecer a esta fórmula, pues se construyen, como se verá, en base a la rima abrazada + verso (xyyxy). Esta combinación se encuentra en obra de Quirós, Soria, Tapia, Torrellas, Urrea, Villegas y Vivero, poetas un tanto posteriores al nuestro, que viven la transición de los ss. XV- XVI (Gómez-Bravo 1998: núm. 439). Con todo, aun cuando es esta una estructura poco recurrente en los textos que recoge SA7, Tato contabiliza al menos 10 poetas que utilizan ese sistema de consonancias en 11 ocasiones (en prensa: 711).

una longitud mayor de la habitual, se caracteriza por la heterometría (Gómez-Bravo 1998: núm. 819-1; véase *infra*).

Como he indicado, siguen al tema dos estrofas en 8-ID 2446 “Amor falso, pues me fazes”, 15-ID 2453 “Esperando, desespero” y 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” y solo una en el resto de los casos.²⁸⁶ El número de versos de esa estrofa de desarrollo viene determinado, en gran medida, por la extensión de la cabeza. Así, a los dos textos que arrancan con un trístico se añade una estrofa de constituida por siete, en tanto a los temas de cuatro versos corresponde siempre una estrofa de ocho. Más variación se da con las cabezas que superan los cuatro versos; y es que ello guarda relación con el hecho de que las canciones sean o no regulares, entendiendo por regulares aquellas “cuya vuelta repite la forma y las rimas del estribillo” (Beltran 1988: 49).²⁸⁷

Según Beltran, las canciones regulares son poco frecuentes entre los autores nacidos en el siglo XIV y alcanzan una representación del 80% en la llamada generación D, correspondiente a Torres (autores nacidos entre 1401 y 1415; *ib.* 15); fijándome de momento tan solo en las canciones de una sola vuelta y sin atender al número de versos de la cabeza, 18 de ellas son regulares (1-ID 0404, 4-ID 2444, 5-ID 0528, 7-ID 0438, 9-ID 2447, 10-ID 2448, 11-ID 2449, 12-ID 2450, 13-ID

²⁸⁶ Omito en este cómputo la pieza 14-ID 2452, formada por tres estrofas sin vuelta (véase *supra*).

²⁸⁷ Así por ejemplo, en el caso de una de las canciones que comienza por una quintilla, 29-ID 2597, vemos que está formada por un tema inicial de cinco versos y una vuelta de cuatro versos; presenta una forma peculiar, pues la vuelta se construye como una redondilla en la que solamente se repite, en el verso de cierre, una rima del estribillo que ni siquiera es la última (xyxy // abba / accx). El carácter irregular de esta vuelta recuerda a aquellas de la *ballata* italiana, en las que se unen las rimas del estribillo, de la mudanza y rimas nuevas, del tipo abba // cde cde / effa (Beltran 1988: 62). El Arcediano de Toro tiene una pieza de estructura similar a la nuestra, aabba //cd cd / dcca, pues también la cabeza está formada por una quintilla frente a la vuelta, de cuatro versos (*ib.*). También en *Palacio* se encuentran algunas muestras con estructura 5, 8, debidas a Caltraviesa (SA7-234) y a García de Medina (SA7-177) (Tato en prensa: 711, n. 576).

2451, 18-ID 2588, 19-ID 2589, 21-ID 2591, 24-ID 2594, 25-ID 2595, 27-ID 2596, 28-ID 2263, 35-ID 2257 y 38-ID 1736) y seis irregulares (2-ID 2442, 3-ID 2443, 6-ID 2445, 23-ID 2593, 26-ID 2473 y 29-ID 2597), de modo que nuestro poeta es un claro ejemplo de esta evolución (en este pequeño corpus, la regularidad representa un 75 %).²⁸⁸

En cuanto al sistema de consonancias, Torres ofrece una variedad notable de combinaciones en las que parece percibirse cierta voluntad de experimentación. Así, en las canciones con cabeza de tres versos encontramos dos esquemas distintos, que corresponden al más frecuente, ⁽¹⁾ xyy //abba/ xyy (9-ID 2447), al que sigue a cierta distancia, ⁽²⁾ xyx// abab/ xyx (4-ID 2444) (Tato en prensa: 709).

En las de cuatro, se da aún mayor variedad; en orden de frecuencia estos son los empleados por Torres:

⁽³⁾ xyxy// abab/ xyxy (1-ID 0404, 5-ID 0528, 21-ID 2591, 28-ID 2263, 35-ID 2257, 38-ID 1736, 13-ID 2451, 18-ID 2588, 25-ID 2595 y 27-ID 2596)

⁽⁴⁾ xyyx// abba/ xyyx (7-ID 0438, 19-ID 2589 y 24-ID 2594)

⁽⁵⁾ xyxy // abba / xbbx (23-ID 2593)

⁽⁶⁾ xyxy // abab / bccy (2-ID 2442)

⁽⁷⁾ xyyx // abba / accx (3-ID 2443)

⁽⁸⁾ xyyx // axxa / abbx (6-ID 2445)

⁽⁹⁾ xyyx // abba / ayyx (26-ID 2473)

Como vemos, Juan de Torres privilegia el esquema en rimas encadenadas xyxy// abab/xyxy, aun cuando, en SA7, el más común es el que se vale de la rima abrazada xyyx// abba/ xyyx (Tato en prensa: 710), de tal modo que nuestro poeta rom-

²⁸⁸ No tengo en cuenta aquí la pieza 14-ID 2452, pues carece, como veíamos, de vuelta. En el caso de las composiciones de dos vueltas, todas ellas son regulares excepto 36-ID 0590.

pe con esta tendencia, quizás por su afán experimentador (ib. 568).²⁸⁹ Aun cuando estos dos sistemas son los más utilizados, en su obra hallamos algunos otros de los que se conservan menos muestras (núms. 5-9), pero que son igualmente de gran interés en tanto reflejan, una vez más, la predilección de este escritor por la variedad formal: en algunos, se vale del verso de enlace (26-ID 2473) o la vuelta retoma rimas de la mudanza (23-ID 2593); en otros, además del verso de enlace, la vuelta introduce una rima nueva (2-ID 2442, 3-ID 2443 y 6-ID 2445);²⁹⁰ excepcional resulta, asimismo, la canción que se vale de las rimas del estribillo en la mudanza (6-ID 2445), pues nos lleva a la estructura propia del *rondeau* y del *virelai* (Beltran 1988: 34, 35 y 49):

En el haber de las posibles influencias hay que contemplar también las escasas canciones que incluyen rimas del estribillo en la mudanza. Esta irregularidad aparece una vez en don Diego Hurtado de Mendoza y siete en la generación C para casi desaparecer después; es la forma canónica del *virelai* anterior a Machaut, pero la tendencia a repetir rimas del estribillo en la mudanza se intensificó con este autor, que la usó en 32 de sus 38 *virelais* (Beltran 1988: 49).

Las últimas pesquisas sobre la identificación de Diego Hurtado de Mendoza lo sitúan en la primera mitad del siglo XV y no en el XIV (López Drusetta 2014 b); de este modo, podemos pensar que en realidad la presencia de rimas de la cabeza en la mudanza no se da en la lírica castellana hasta principios del s. XV, en que

²⁸⁹ Y es que la rima encadenada es poco habitual en la primera mitad del s. XV, en la que predomina la rima abrazada. Este sistema de consonancias, desusadas por los trovadores en las estrofas de cuatro versos, se irá imponiendo progresivamente en la lírica castellana desde los textos de PN1 (Beltran 1988: 28).

²⁹⁰ El verso de enlace es un elemento recurrente en los villancicos (Navarro Tomás 1991: 173 y 235); con todo, el término *villancico* no se registra en el *Cancionero de Palacio*, en el que no son escasas las canciones con vuelta irregular, de modo que en la época todavía no se percibían ambas formas diferenciadas (Tato en prensa: 721). Así, las primeras documentaciones escritas del villancico se localizan a partir de la mitad del siglo XV (Tomassetti 2008 b: 17).

compone nuestro poeta. Además Hurtado de Mendoza –hijo de Santillana–, otros escritores que recurrieron a este molde eran literariamente activos en la misma época que Juan de Torres y también están representados en su fuente principal, como el propio marqués de Santillana, Álvaro de Luna, Alfonso de Barrientos, Mosén Moncayo y Martín el Tañedor (Beltran 1988: 62 y Tato en prensa: 710, n. 571 y 714);²⁹¹ de hecho, es Álvaro de Luna, poeta con el que, como vimos, nuestro autor se relaciona (II. 1. 1 y II. 1. 2. 1), el que tiene un mayor número de composiciones que siguen este esquema, también recogidas en *Palacio* (Beltran 1988: 62 y Tato en prensa: 713).

En cuanto a las canciones que disponen de una cabeza de más de cinco versos, el grado de experimentación parece mayor, dado el número de distintos esquemas a los que da lugar; en algún caso, también nos topamos con verso de enlace (29-ID 2597):

⁽¹⁰⁾ xyyxy // abba // axxc (29-ID 2597)

⁽¹¹⁾ xyzyy // abba // xyzyy (11-ID 2449)

⁽¹²⁾ xyyxy // abba / xyyxy (10-ID 2448)

⁽¹³⁾ xyzxyz // abab / xyzxyz (12-ID 2450)

⁽¹⁴⁾ xyyx // abba / xyyx // cddc / xyyx (8-ID 2446)

⁽¹⁵⁾ xyyx // abba / xccx // deed / xffx (36-ID 0590)

⁽¹⁶⁾ xxyyyx // yaay / xxyyyx // bccb / xxyyyx (15-ID 2453)

Por lo que se refiere al *retronx*, es poco habitual en las cantigas de PN1, pero en SA7, sin llegar a generalizarse, es bastante frecuente, de modo que, pues existe algún tipo de *retronx* aproximadamente en la mitad de las canciones que incluye (Tato en prensa: 712). En la obra de nuestro poeta, la situación parece romper

²⁹¹ El escaso éxito que tuvo esta técnica se evidencia si acudimos al repertorio de Gómez-Bravo, en el que no se constata ninguna otra composición que tenga una segunda parte como la de la canción 6-ID 2445 de Juan de Torres (1998: núm. 1161-1).

esta tendencia, pues 11 de sus canciones lo ofrecen, frente a 16, en las que falta. La cobertura de la represa varía en las distintas composiciones: en la mayor parte se retoma el último verso y parte del penúltimo (1-ID 0404, 9-ID 2447, 21-ID 2591, 28-ID 2263 y 35-ID 2257), a los que le siguen en frecuencia las canciones que tienen *retronx* de dos versos completos (4-ID 2444, 19-ID 2589, 24-ID 2594 y 38-ID 1736); asimismo, hallamos algún caso en el que se repite solo la palabra en posición de rima de esos dos versos (7-ID 0438) y otro en el que el procedimiento llega a ocupar tres versos (9-ID 2447).²⁹²

A pesar de que más de la mitad de los poemas de Torres no poseen *retronx*, es posible que, como indicó Tato, la ausencia de *retronx* pudiese quedar “compensada [...] por el impacto que, especialmente en composiciones breves, había de suponer la combinación de octosílabos y quebrados” (en prensa: 713, n. 582); de hecho, la investigadora cita precisamente el caso de 25-ID 2595 “Mi pesar”, haciendo notar que aquí “la cabeza, como la vuelta, esá integrada por versos de cuatro y cinco sílabas (todos agudos), en tanto la mudanza se compone de cuatro octosílabos llanos”, insistiendo en que algo parecido se produce en 15-ID 2453 “Esperando, desespero” (ib.). Y lo cierto es que, en lo que concierne a la primera, estamos ante una forma rara en los versos de cancionero, debido al uso predominante de versos de pocas sílabas en la estrofa inicial y final; de hecho, no ha vuelto a cultivarse dentro de la poesía castellana (véase Gómez-Bravo 1998: núm. 320-1);²⁹³ así, la alternancia de metros largos y cortos se consigue un ritmo fluctuante

²⁹² En esta pieza, el primer verso del *retronx* retoma el sintagma “me viesse”; el segundo, de la oración “penssé olvidarte”; el tercero, el verso entero.

²⁹³ También en la *dansa* catalano-provenzal era habitual la combinación de tetrasílabos o pentasílabos en el estribillo y del octosílabo en la mudanza (Beltran 1988: 69-70), por lo que el poeta podría conocer estos los usos orientales.

y dinámico, especialmente en aquellas estrofas en las que dominan los versos breves.²⁹⁴ A esos ejemplos cabe añadir alguna canción más que llama la atención por su carácter heterométrico: 11-ID 2449 “En tanto dolor me veo” y 12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”, que quizás se suceden en el cancionero no casualmente (véase iv. 2. 1. 1). En todo caso, ambos recursos (*retronx* y heterometría) se aplican a un total de 15 canciones, de modo que predomina en este corpus una búsqueda del ritmo a través de recursos métricos y fónicos.

En el cuadro que sigue presento las combinaciones métricas de las canciones de Juan de Torres, a modo de resumen:

Estructura	Esquema de consonancias		Con retronx	Sin retronx
	Regular	Irregular		
3, 7	xyx//abab/xyx		4-ID 2444	
	xyy//abba/xyy		9-ID 2447	
4, 8	xyxy//abab/xyxy		1-ID 0404 21-ID 2591 28- ID 2263 35-ID	5-ID 0528 13-ID 2451 18-ID 2588 27-ID 2596 25-ID 2595

²⁹⁴ Aunque ya existen antecedentes en la lírica occitana, italiana y gallego-portuguesa, lo cierto es que los poetas cuatrocentistas son los que más variaciones han hecho sobre el modelo de los quebrados, que serán altamente utilizados especialmente a partir de la segunda mitad de siglo (Clarke 1942: 340). En el caso de este texto, resulta de interés que la discordancia de medidas no se presenta dentro de las coplas, sino entre las estrofas, lo que la convierte en una composición heteroestrófica, que ofrece un comportamiento similar a los discorsos por la combinación de varios metros breves (Navarro Tomás 1991: 164): el tema y la vuelta están formados por tetrasílabos, mientras que la mudanza se constituye en octosílabos, de tal modo que no llegan a alternar con el verso largo, como sucede en el pie quebrado. El texto resulta anómalo, pues pensemos que este tipo de metros breves no funcionan de forma autónoma hasta siglos después (Baher 1970: 88 y Navarro Tomás 1991: 163 y 164); así, aun cuando no cabe pensar que sean versos totalmente independientes, pues se combinan con el octosílabo de la mudanza, lo cierto es que dentro de la estrofa parecen funcionar de forma separada. Por otra parte, los vv. 2, 4, 10 y 12 de esta composición (25-ID 2595), de cinco sílabas, están precedidos por un tetrasílabo agudo, de modo que es posible aplicar el principio de compensación, por la cual todos los versos alcanzan las cuatro sílabas.

			2257 38- ID 1736	
	xyyx//abba/xyyx		7-ID 0438 19-ID 2589 24- ID 2594	
		xyxy // abab/ bccy		2-ID 2442
		xyyx // abba /accx		3-ID 2443
		xyyx // abba /xbbx		23-ID 2593
		xyyx//abba/ayyx		26-ID 2473
		xyyx //axxa/abbx		6-ID 2445
5, 8		xyxy // abba/accx		29-ID 2597
5, 9	xyxy//abba/xyxy			10-ID 2448
	xyzy // abba/ xyzy			11-ID 2449
7, 10	xyzxyz//abab/xyzxyz			12-ID 2450
4, 2x8	xyyx//abba/xyyx //cddc/xyyx		8-ID 2446	
		xyyx // abba / xccx // deed / xffx		36-ID 0590
6, 2x10	xyyyx // yaay / xxyyyx // bccb / xxyyyx			15-ID 2453

Cuadro 6: métrica de las canciones.

En cuanto al verso, es, como se ha visto, el octosílabo el más característico de las canciones de Torres, que puede alternar con los quebrados, con lo que el poeta consigue interesantes variaciones al servicio de la musicalidad. En el alcance del cómputo silábico, el poeta aprovecha muchas veces algunas licencias métricas que se dan en los casos en los que existen contactos vocálicos, tanto por fonética sintáctica como dentro de las palabras.²⁹⁵ En realidad, su obra no se basa en una métrica bisilábica, ni tampoco encontramos una clara tendencia a evitar los encuentros vocálicos, como estableció Clarke a partir de sus estudios sobre el canciller Pedro López de Ayala (1955: 9): en el total de 382 versos (*ca.* 1538 palabras)

²⁹⁵ Sobre estos temas véanse especialmente Clarke (1955) y Beltran (en prensa b). Agradezco a este último que me facilitase su investigación cuando todavía estaba inédito.

que conforman las canciones de Torres, he contado unos 77 puntos en que se produce alguna confluencia vocálica dentro de la fonética sintáctica (tanto en hiato como en sinalefa); con todo, responde a una tendencia general que se da en el *Cancionero de Palacio*, en el que la contigüidad de vocales en la cadena fónica no es muy frecuente (Tato en prensa: 701).²⁹⁶ El contacto se resuelve de modo diverso; en la mayor parte de los casos la combinación es homosilábica (ca. 61 sinalefas), mientras que un número mucho menor los encuentros son bisilábicos (ca. 16 hiatos). En general, se cumple el sistema de Clarke (1955: 130), aunque no se aplica de forma mecánica, pues la sinalefa es mucho más frecuente de lo que ella apuntaba.²⁹⁷ En esto la lengua de nuestro poeta coincide con la de otros muchos de la poesía cancioneril, que tienden a alejarse del modelo anterior, que imitaba la lengua latina, y van adoptando la fonética sintáctica natural del castellano, de clara tendencia a la sinalefa (Beltran en prensa b).

Dentro de este fenómeno hallamos algunos ejemplos en los que el poeta rompe la sinalefa para así conformar el octosílabo u otras medidas: “car por mí fue / escogido” (15-ID 2453, v. 14), “que / ama tan sin razón” (3-ID 2443, v. 11), “que / a mí venga, no cura” (18-ID 2588, v. 12), etc. Por otra parte, se cuentan algunos metaplasmos relacionados con la pronunciación de vocales en contigüidad, aunque hemos de tener en cuenta que algunas palabras que hoy cuentan con dipton-

²⁹⁶ Al menos 50 de estos casos la fusión entre las vocales se da incluso gráficamente, mediante la elisión (*marrepiento, lallegría, quierostar, senamora, cabo dano, vuestrapellido, dándoma...*). Por otra parte, algunos de los encuentros vocálicos se producen en versos que funcionan como *retronx*, de modo que se reiteran las mismas confluencias vocálicas, que he incluido también en el cómputo (“e lo otro vaya e venga”, “el diablo aya en mi parte”, “muy en breve lo veré”).

²⁹⁷ Así por ejemplo, encontramos sinalefa por contacto de vocales pertenecientes a sustantivos, adjetivos calificativos, adverbios o verbos: “con axeno_enduzimiento”, “en mostrar alegre_aseo”, “e non me quiere_acorrer”, “qu’el comienço dize_ansi” o “Vi_asentado en un lozillo”.

go permitían, en la época, una escansión vacilante, por su condición bisílaba en lengua antigua (criatura, diablo, “piedad”), aunque en algunos casos se corresponde también con una licencia métrica que persigue la homogeneidad silábica con el resto de versos (“yo quiero”). Por tanto, algunas voces permiten una doble escansión según la exigencia métrica, como sucede en el caso de *cuitado / cuiñado* y los dobles *ver/veer, ser /seer*, entre otros.

Por lo que concierne a la rima utilizada en las canciones, esta es, por lo general, consonante, perfecta y predominantemente llana, aunque la aguda también tiene importante presencia.²⁹⁸ Así, es frecuente la alternancia de estos dos tipos de rima en un mismo poema. Por ejemplo, en 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía” (SA7-24) se combinan versos de rima aguda y rima consonante:

Sepas tú, señora mía,
a doquiera que seré,
tu gaya filusumía
ante mis oxos veré.

Esa alternancia a veces responde a una suerte de estrategia en la que la combinación es utilizada para conseguir algún efecto, como sucede en 25-ID 2595 “Mi pesar” (SA7-214), en la que cabeza y vuelta presentan consonancias agudas y la mudanza, en cambio, llana, lo que acentúa la asimetría a que daba lugar el uso del quebrado (véase *supra*); veamos un fragmento:

²⁹⁸ Ahora bien, aun cuando predominan las consonancias plenas, algunos de los versos se valen de rimas imperfectas, en tanto que combinan el diptongo *ie* con *i*: *esto-gesto-manifiesto* (3-ID 2443); *enduzimiento-turmento* (7-ID 0438). Algo similar ocurre en el caso de *sentido / conmigo* (11-ID 2449), en la que se produce una consonancia simulada, consistente en leves diferencias en vocales o consonantes (Baher 1970: 69).

Mi pesar
 es non vos ver;
 mi plazer,
 a vós mirar.
 Una ora que no vea
 señora, vuestra figura,
 mi corazón vos dessea
 e siempre jamás se cura

Aunque el repertorio de rimas es variado (véase índice de rimas), no faltan los términos colocados en el vértice del verso que se repiten en varias composiciones, debido a sus implicaciones semánticas como palabras-clave dentro del amor cortes: así por ejemplo, la voz *corazón*, importante en la poética de Torres en tanto que el órgano es uno de los protagonistas de la experiencia amorosa (III. 2. 1. 4), aparece en rima en al menos seis canciones. También son frecuentes los términos *cuidado* y *desseo*, que encontramos en aproximadamente seis y siete textos respectivamente, y que también son relevantes dentro del lenguaje poético del escritor, relacionadas con el sufrimiento del yo lírico (véase III. 2. 1. 1).²⁹⁹ Son varios los poemas en los que la consonancia viene determinada también por recursos retóricos de repetición, algo que, por otra parte, es tendencia en la época en que compone, pues su fuente principal, el *Cancionero de Palacio*, es rico en este tipo de juegos con la rima y galas del trovar (Tato en prensa: 715). En 13-ID 2451

²⁹⁹ Otras palabras recurrentes en posición de rima son las que forman parte del campo léxico de *amar* (*amado, amador, amar, enamorado...*), de la *partida* (*parte, partida, partido...*), aquellas relacionadas con el dolor (*padecer, pesar, pensar, perdido, muerte...*) y también las que hacen referencia al yo lírico y su destinataria (*ti, mí, señora, yo...*). Véase el repertorio de rimas en los índices.

“Departa en toda partida” (SA7-61), las rimas derivativas en torno a la raíz *part-* estructuran la composición, lo que nos recuerda al uso del mozdobre:³⁰⁰

Pártome donde se *parte*
 mi corazón, tan *partido*
 que non sabe de si *parte*
 en gracia ni buen *partido*.

Algunos de los versos terminan en rima homónima, es decir, presentan idéntico significado pero difieren en sentido y categoría gramatical (*parte* ‘fracción’ vs. *parte* ‘abandona’; *partido* ‘roto, resquebrajado’, *partido* ‘condición’; véase la edición), un recurso valorado por los provenzales (el *mot equivoc*), que, sin embargo, tuvo poco éxito en el siglo XV (Baher 1970: 67-68). El recurso del mozdobre vuelve a aparecer también en 21-ID 2591 “Si mis tristes oxos veen” (SA7-210), pues en el vértice de los versos se conjugan tres verbos relacionados con los distintos grados de la experiencia de un amante (*ver*, *desear*, *poseer*), a modo de políptoton:

Si mis tristes oxos *veen*
 ante sí lo que *dessean*
 faz, Amor, que non *desseen*
 lo que nunca jamás *vean*.

En ambos casos, esta técnica contribuye a oscurecer el sentido de los textos mediante la *annominatio*, un recurso habitual en la obra de Juan de Torres (III. 2. 1.

³⁰⁰El mozdobre, también llamado manzobre, era la asociación de vocablos derivados de la misma raíz; cultivado ya en la lírica gallego-portuguesa, fue muy común en la segunda mitad del siglo XV y en los libros caballerescos (Le Gentil 1949-1952, 2: 146 y Navarro Tomás 1991: 189-190).

1). Por otra parte, encontramos pasajes en los que las palabras en rima son antitéticas: en 15-ID 2453 “Esperando, desespero” (SA7-63), encontramos las palabras *despierto-adormido*, justo en cierre de versos contiguos; algo similar ocurre en 25-ID 2595, en la que encontramos *pesar* y *plazer* como palabras en rima de una misma estrofa y, además, los versos con los que alternan ofrecen, precisamente, dos términos que juegan con la isodonamia por negación, recurso habitual en los versos cancioneriles (Casas Rigall 1995: 197-198): “Mi pesar /es non vos ver; / mi plazer, /a vós mirar (vv. 1-4)

2. 4. 2. Esparsas

Otro de los moldes breves cultivados por Juan de Torres es la esparsa, de la que se conservan tres ejemplos: 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202), 20-ID 2590 “Mis passiones, sin dezillas” (SA7-209) y 22-ID 2592 “Mis oxos, llorando, no veen la lumbré” (SA7-211). Este tipo de poema se define por su condición de estrofa autónoma que condensa un pensamiento “artísticamente expresado”, anticipando, así, los posteriores madrigales y epigramas (Navarro Tomás 1991: 146 y 534);³⁰¹ y lo cierto es que en alguna esparsa de nuestro autor la condensación dificulta que podamos comprender cabalmente el mensaje enclavado en el texto (véase la edición de 16R-ID 2584 R 2583 y IV. 2. 3).

Aunque los poetas castellanos la cultivaron especialmente a partir de la segunda mitad del s. XV, lo cierto es que estamos ante una modalidad de origen oriental: conocida ya por los poetas provenzales –que usaban el término *esparsa* con

³⁰¹ Sobre el género, véanse especialmente Le Gentil (1949-1952, 1: 218-220), Rieger (1988-1989), Clavería (1989) y Beltran (en prensa a), a quien agradezco me haya facilitado su investigación todavía inédita. También resultan de interés las consideraciones de Tato (en prensa).

valor de ‘estrofa suelta’–, fue muy utilizada en Cataluña en los siglos XIV y XV.³⁰² Los primeros vates que escriben esparsas en castellano fueron Santillana y Santa Fe, quizás gracias a su de contacto con las literaturas orientales en su estancia en la corte aragonesa de los infantes (Beltran en prensa a); no hay duda alguna en el caso del segundo, poeta afincado en la corona de Aragón y con procedencia catalana (Tato 2004: 186-187).³⁰³ Asimismo, ha de señalarse que el *Cancionero de Palacio*, una colección en la que el peso de los infantes es relevante, se caracteriza por la presencia de elementos catalanes (íd. 2003: 504-505); al tiempo, no solo importa su antigüedad, sino el hecho de que en ella encontramos, por vez primera, documentado el término técnico *esparsa* como denominación de un género (íd. en prensa: 743), de tal modo que es “una de las fuentes de mayor interés para el estudio de la esparsa de la primera mitad del XV” (ib. 729).

Las tres piezas de esta índole Juan de Torres, solo conservadas en SA7, constituyen por tanto ejemplos tempranos de este tipo de poesía en castellano, junto a algunas otras debidas a autores que formaron parte de su mismo círculo literario, como Álvaro de Luna y Juan II de Castilla. El condestable es autor de 16P-ID 2584 “Dizque más sabe en su casa” (SA7-201), que es anunciada como esparsa ya en la rúbrica; a ella responde nuestro vate por los consonantes en 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202), que lleva por epígrafe *Respuesta Johán de Torres*. En este caso, estamos ante dos esparsas que sirven de molde para un intercambio pregunta-respuesta, y así contiene características propias de la cate-

³⁰² En aquellas tradiciones, solía estar escrita en decasílabos y tenía por lo general dos semiestrofas según el esquema ABBACDDC (Beltran en prensa a).

³⁰³ Pedro de Santa Fe es el autor de SA7 al que más esparsas debemos: es responsable de cuatro, de modo que Juan de Torres le sigue, de cerca, con tres (Tato en prensa: 729).

goría como el carácter inquisidor de la pregunta, un rasgo determinante según Chas Aguión (2002: 97; véase III. 2. 2). Lo cierto es que en la colectánea salmantina hallamos otros diálogos que parecen valerse de la forma de la esparsa (Tato en prensa: n. 650): el integrado por ID 2437 “Que fara quien alegrar” (SA7-45), ID 2438 R 2437 “Senyor primo tu fablar” (SA7-46) e ID 2439 R 2437 “Pous he visto requestar” (SA7-47), en el que participan Gómez Carrillo, Juan de Merlo y Fernando de Guevara; la pregunta y respuesta de Álvaro de Luna y el Rey de Castilla (ID 2440 “Coluna de gentileza” SA7-48 e ID 2441 R 2440 “Cierto es que la firmeza” SA7-49);³⁰⁴ o la pregunta de don Enríquez, hijo del Almirante, y la respuesta de poeta anónimo (ID 2562 R 2561 “Primo segun mi opinyon” SA7-175). Así, aun cuando carecen del rótulo genérico, podrían considerarse también como ejemplos de ella, pues, tal como apunta Tato, cabe “reflexionar sobre la conveniencia de considerar también esparsas otros intercambios recogidos en SA7 e igualmente contituidos por una sola estrofa” (ib.).³⁰⁵

Al igual que sucedía con las canciones, las esparsas de Torres presentan algunas variaciones en su esprofismo. Si atendemos a la estructura de 16R-ID 2584 y 20-ID 2590, vemos que nos llevan a una octava: una copla castellana de tres rimas constituida por dos redondillas independientes, la segunda con un esquema más inusual (abba:ccca). Aunque ambas se construyen en base al octosílabo (como es habitual en la modalidad; Beltran en prensa a), en 16R-ID 2584 este metro se

³⁰⁴ El rey, además, escribe otra esparsa localizada en esta fuente: ID 2614 “Vi a Venus la planeta” (SA7-242).

³⁰⁵ Llamo la atención sobre esta idea porque, como habíamos visto, muchas de estas piezas mencionadas se compilarían en *Palacio* en una posición muy próxima a los textos de Juan de Torres, quizás porque este tipo de esparsas y los debates que se valieron de este molde sonaron en un círculo determinado, relacionado con la corte de Álvaro de Luna (véase II. 1. 1).

combina con un tetrasílabo en el penúltimo verso, de modo que estamos ante un nuevo ejemplo de heterometría en la obra de Torres (véase III. 2. 4. 1).

Quizás la esparsa más llamativa de Torres sea 22-ID 2592, una copla de arte mayor integrada por nueve versos partidos en dos semiestrofas (4+5) que combinan cuatro rimas según el esquema ABBA:CDDCC; y es que el arte mayor, por su solemnidad, no convendría en una colección de las características de *Palacio*, de claro carácter cortesano (Tato en prensa: 707): dejando a un lado las piezas catalanas, tan solo cinco textos de SA7 están escritos en arte mayor (ib.). Esto también dota a la esparsa de nuestro poeta de un carácter singular, pues ni en este ni en otros florilegios es habitual que se emplee este tipo de versos, lo que lleva a Beltrán a considerar la pieza como una innovación del metro (en prensa a): según su estudio, no es hasta la época de los Reyes Católicos cuando volvemos a encontrar una esparsa en arte mayor, debida a Crespi de Valldaura, ID 6689 “Las aguas terribles y nieblas oscuras” (11CG-915), formada por ocho versos (ib.). Con todo, dentro de este pequeño grupo de esparsas singulares, cabe añadir también la composición ID 2734 “En todas distresas más bivo que brasa” (LB2-53 y SV2-40) de Alfonso de Montoro, que, aun cuando en la rúbrica nada se indica sobre el género, el molde utilizado es claramente el de la esparsa (véase la ed. de Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991: 66). Sigue a continuación un cuadro en el que se resumen las características formales de las esparsas del escritor:

Longitud	Esquema de consonancias	Arte menor		Arte mayor
		Octosílabos	Pie quebrado	
1x8	abba : ccca	20-ID 2590	16R-ID 2584 R 2583	
1x9	ABBA : CDDCC			22-ID 2592

Cuadro 7: métrica de las esparsas

El alcance del cómputo silábico, en las esparsas, responde a la tendencia que habíamos visto en las canciones (véase III. 2. 4. 1. 1): en los 25 versos totales que las conforman (ca. 131 palabras), encontramos solo ocho contactos vocálicos en la fonética sintáctica, de las cuales seis son homosilábicas y dos bisilábicas (que se concentran en el v. 4 de 22-ID 2592: “Que tu gran desseo, / a mí / es agora”).

En lo que concierne al uso de la rima en estas composiciones, resulta llamativo que, aun cuando predomina la consonancia plena y llana, se encuentra, en contadas ocasiones, la rima aguda, que se introduce en la composición con el fin de focalizar algún elemento:³⁰⁶ en 20-ID 2590, solo la encontramos, precisamente, en los dos versos que hacen referencia a la amada a través de la perífrasis (vv. 5 y 7: “pero quien me entristeció”, “dolor de quien te filó”); en 22-ID 2592, la consonancia aguda se localiza en la queja final, en exclamación, lo que intensifica el giro expresivo (vv. 8-9: “nin creer lo quiero: ¡según fastaquí / me sigue Fortuna, cuitado de mí!”). Por otra parte, esta última pieza, en arte mayor, presenta un modelo de rima interna en alguno de sus versos, lo que nos recuerda a la *rims empeutatz* o *multiplicatius* de los trovadores, también presente en algunos poemas del *Cancionero de Baena* (Baher 1970: 84), que le permite al autor aumentar la sonoridad de los versos de arte mayor:

¡Mis oxos, *llorando*, no veen la lumbre,
a ti *desseando*, mi dulce señora,

³⁰⁶ Solo una de las rimas, presente en 16R-ID 2584 R 2583, puede considerarse imperfecta, pues combina el diptongo *ue* con la vocal *e*: *buena-estrena*.

En este caso, las palabras en posición de rima interna inciden en el sufrimiento del vasallo amoroso, que llora a causa del deseo. Parece, pues, que la elección de la rima se supedita a la intención pragmática del autor, algo que veíamos ya en el caso de las canciones (véase III. 2. 4. 1. 1).

2. 4. 3. Coplas y decires

En cuanto a las composiciones de estrofismo libre, son cinco los textos de Juan de Torres podemos incluir en esta sección: 17-ID 2587 “Coraçón, debes saber”, 32-ID 2486 “Grand’ enoxo en yo bevir”, 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” y 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?”; y de hecho tres de ellos se adscriben a la categoría del decir a partir de las rúbricas (32-ID 2486, 33-ID 2526 y 34-ID 2717). Importa señalar que todos estos textos, excepto 37Rq-ID 0142, han sido recogidos en el *Cancionero de Palacio*, una antología en la que este género, al menos numéricamente, no alcanza una gran representación (Tato en prensa: 716), si bien incorpora una selección de notable relevancia: Íñigo López parece la figura que interesa, sobre todo, por sus decires narrativos (ib. 733), pero también hallan acogida muestras del género de temática amorosa, así como decires que incorporan musicalidad y, por supuesto, decires citadores que, posiblemente, sonarían con música (ib. 717-718 y 734). Los tres decires de Torres recogidos en la colectánea, que se salpican en varias secciones (32-ID 2486, 33-ID 2526 y 34-ID 2717; véase IV. 2. 1. 1. 1), parecen responder a este interés; es posible que aquel que no figura en SA7, la recuesta 37Rq-ID 0142, se compusiese una vez se completó la compilación de la antología salmantina (no mucho después de 1441; véase II. 1. 1 y II. 1. 2. 1): este decir se reco-

ge en algunos cancioneros de la familia italiano-aragonesa (véase IV. 2. 1. 3), zona en la que sabemos estuvo nuestro poeta (IV. 2. 3).

Por lo general, las muestras de esta categoría se definen como “una serie más o menos extensa de coplas octosílabas de arte menor, reales, castellanas, o mixtas” (Navarro Tomás 1991: 144), posiblemente fueron concebidas, en un principio, para la lectura o la recitación, frente a la canción, que estaría destinada al canto (Le Gentil 1949-1952, 2: 181-182).³⁰⁷ No obstante, ahora sabemos que esa distribución no fue tan clara: ni las canciones fueron siempre cantadas, ni los decires recitados:³⁰⁸ aun cuando cabe suponer que, como el *dit* francés, el decir se recitaba o leía y no se cantaba, me parece muy plausible que en este subgénero a veces la música sonase en los elementos incorporados (Tato en prensa: 718); no ha de olvidarse que los que introducen canciones ajenas, con cierta frecuencia, inciden en la naturaleza musical de la cita mediante un *verbum dicendi* del tipo “cantaba” (ib.).

El poeta se vale de convenciones existentes en la época y sigue la tónica general a la hora de componer sus decires. Todos se caracterizan por el uso del arte menor, habitual en los autores de la primera mitad del XV, como Villasandino, Lando, Santillana o incluso Juan de Mena, frente a los poetas posteriores, que desarrollan el gusto por el arte mayor (Chas Aguión y Álvarez Ledo en línea: 8). Frente a lo que sucede en el ámbito de la canción y la esparsa, en los decires Juan de Torres no recurre al quebrado; es más, por el modo en que procede a la hora

³⁰⁷ Véase especialmente el estudio de Chas Aguión y Álvarez Ledo (en línea), en el que se ofrece más bibliografía al respecto.

³⁰⁸ Lo cierto es que con el tiempo la relación entre la música y la poesía, así como los hábitos lectores, fueron cambiando en la Edad Media (Gómez-Bravo 1999 a: 177). Sobre estos temas, véanse además ib. (1999 b) y Tato (en prensa: 718-719 y 733-734). Para las canciones no cantadas, resulta de interés la aportación de Whetnall (1989).

de incorporar versos ajenos –pues adapta los versos al cómputo silábico de su texto–, podría decirse que evita la heterometría (véase III. 2. 2). Aunque sus decires están formados por distinto número de estrofas, por lo general cada copla sigue un esquema de rimas independientes o *rimas singulares*, según denominación provenzal, consistente en la utilización de una rima distinta en cada estrofa (Riquer 1989, 1: 41). Se inserta, por tanto, dentro del ámbito de la maestría común o *arte comuna*, que es la que acabará prevaleciendo entre los poetas cancioneriles (Chas Aguión y Álvarez Ledo en línea: 6).

La pieza 32-ID 2486 “Grand’enocho en yo bevir” (SA7-95) es la más extensa en la obra de Juan de Torres, formada por nueve coplas castellanas que combinan cuatro rimas abrazadas (abba/cddc), un molde que no aparece en el panorama castellano hasta Santillana (Chas Aguión y Álvarez Ledo en línea: 9). Según Navarro Tomás, las cuatro consonancias, ya existentes en la lírica provenzal, empezaron a imponerse en Castilla precisamente en el momento en que la relación con Aragón empezó a ser más estrecha; así, por ejemplo, el estudioso no registra ninguna de ellas en el *Cancionero de Baena*: “la copla de arte menor y la castellana procedían de la misma fuente oriental; la primera llegó anticipadamente a través de la poesía gallego-portuguesa y la segunda penetró más tarde por las provincias orientales” (1991: 129-130). De este modo, en la época de Juan de Torres la utilización de cuatro rimas todavía no era lo usual y, quizás, su empleo se deba al conocimiento de las formas orientales que denota en más de una ocasión; lo cierto es que la utilidad de la copla castellana, con esquema de rimas abba/cddc (de la que echa mano, también en una pieza no recogida en SA7, 37Rq-ID 0142, véase *infra*), parece singularizar en el *Cancionero de Palacio* a Juan de Torres y algunos otros poetas, que se apartan del estrofismo más característico de los decires de

esta colección, la copla de arte menor de tres rimas (Tato en prensa: 716-717). Esta composición posee, a diferencia de los otros decires suyos, un apéndice final, rubricado como *Fin*, equivalente a lo que los gallego-portugueses llamaban *finida* y los provenzales *tornada* (Navarro Tomás 1991: 122-123); en concreto, está formada por cuatro versos que repiten las consonancias del cierre de la copla precedente, como era habitual en el recurso (Chas Aguión y Álvarez Ledo en línea: 10). En este caso, además, se aprovecha la *finida* para insertar, en tan destacado lugar, una cita de cuatro versos mediante acomodación (véase III. 2. 3); sin embargo, no estamos ante un “decir con citas” propiamente dicho, pues no intercala los segmentos de modo sistemático, como sucede en este tipo de modalidad (Tomassetti 2000: 1709; véase III. 2. 2).

Los otros dos poemas que encontramos bajo el rótulo *dezir* ofrecen, en cambio, el esquema más habitual de la primera mitad del XV, integrado por cuartetos con tres rimas abrazadas (abba/acca) (Chas Aguión y Álvarez Ledo red: 8), que es, precisamente, el sistema más característico del florilegio en el que se recogen, *Palacio* (Tato en prensa: 716). En cuanto 33-ID 2526 “Non podría hombre pensar” (SA7-138), estamos ante un texto formado por seis coplas que finalizan, sistemáticamente, por dos versos que pertenecen a otros poetas, en virtud de la aplicación de técnica amplificativa propia de los decires con citas (Tomassetti 2000: 1709 y 1712). Torres, en este caso, manipula algunos de los versos ajenos con el propósito de ajustarlos al cómputo silábico (véase III. 2. 3). El otro decir, 34-ID 2717 “Cuitado cuando cuido” (SA7-364), por su parte, es el más breve del autor, pues consta solo de tres estrofas. También en esta composición se intercala un segmento lírico, a modo de juego metaliterario, pero no se articula en torno a ella, como sucedía con la pieza anterior: la cita ocupa, nuevamente el cierre del

texto (aun cuando no se trata de una finida), una evidencia más del quehacer de nuestro poeta, que rentabiliza el procedimiento y moldea su uso con vistas a obtener una mayor eficacia (véase III. 2. 3).

En la pieza 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (MN54-41, PN8-43 y PN12-35), Juan de Torres se vale del molde del decir para iniciar un intercambio: los dos textos que lo integran están formados por 10 coplas castellanas que combinan cuatro rimas abrazadas (abba/cddc) y que mudan en cada estrofa, al igual que sucedía en 32-ID 2486 “Grand’ enoxo en yo bevir” (SA7-95). La rúbrica de la primera, *Pregunta de Juan de Torres a Juan de Padilla*, no nos lleva al subgénero de las preguntas y respuestas pues, aun cuando da lugar a un diálogo, carece del carácter inquisidor o “imperativa fuerza interrotiva que da pie a la respuesta” que caracteriza este tipo de categoría (Chas Aguión 2002: 87): se trata, pues, de una recuesta (véase III. 2. 2). La réplica de Juan de Padilla mantendrá los mismos consonantes que este texto, de modo que presenta idéntico modelo estrófico (10 x 8; abba/cddc).

Otra de las composiciones de Juan de Torres que recurren al estrofismo libre se presenta bajo el rótulo de *Coplas*, 17-ID 2587 “Coraçón, debes saber” (SA7-206), solo recogido en el *Cancionero de Palacio*. El término *copla*, en singular, se utiliza en este cancionero para designar a la esparsa, en tanto su uso en plural, no muy frecuente en la primera mitad del XV, parece emplearse en SA7 de manera restrictiva y, desde luego, no como sinónimo del decir. Según Tato, alterna con *decir* aplicado a estructuras breves, de dos coplas sin finida en varios casos, lo que la lleva a catalogar de decires esas construcciones (en prensa: 730-131). Andando el tiempo, en la segunda mitad del XV, *coplas* se convierte en sinónimo pleno de

decir.³⁰⁹ Cabe destacar, en todo caso, que en las rúbricas de nuestro poeta localizamos los primeros usos de determinados términos técnicos.

El poema de Torres que nos ocupa, un diálogo interestrófico en el que participan el enamorado y su corazón, en principio puede asimilarse al decir, si bien, como señala Tato, es una composición heterométrica y de estrofismo peculiar (ib. 730).³¹⁰ La distribución de las rimas permite diferenciar dos coplas de nueve versos contruidos con diferentes consonancias, dando lugar a un esquema poco común (a8 b8 -4 b8 a8 / a8 c8 c8 a8 // d8 e8 -4 e8 d8 / e8 f8 f8 e8): su singularidad es evidente si atendemos al repertorio de Gómez-Bravo, que no consigna ninguna otra poesía con esta estructura en el corpus cancioneril (1998: 386, núms. 1612-1 y 1613-1). Ha de destacarse no solo el quebrado sin rima, en boca del corazón, que quiebra el ritmo y focaliza nuestra atención en esa breve intervención, sino el hecho de que cada una de las coplas arranque con el vocativo *corazón*, que de nuevo destaca la importancia del órgano en la poesía de nuestro

³⁰⁹ Según Le Gentil, a partir de 1450 los decires pasaron a designarse “coplas”, a fin de indicar su condición estrófica (1949-1952, 2: 184); para Gómez-Bravo, la denominación *coplas*, en cambio, empezó a aplicarse a “aquellos poemas que no se atenían a una forma métrica fijada” (1999 b: 152-155). La presencia del término en la obra de nuestro autor nos indica que estamos en un momento de convivencia de ambas denominaciones, si bien solamente otra pieza, debida a Juan Pimentel (ID 2436 “Si te plaz çertificar” SA7-44), es rubricada bajo esta etiqueta en SA7 (Tato en prensa: 730, n. 654). El texto de Pimentel está formado, al igual que el de Torres, por dos coplas de nueve versos; sin embargo, sus versos son todos octosilábicos, mientras que el de nuestro vate ofrece algún quebrado. Asimismo, el poema del conde de Mayorga presenta un esquema de consonancias abba/cdcdd//aceea/fgfgg en el que, como vemos, ambas estrofas se relacionan a través de un verso de enlace, algo que no sucede en la pieza de nuestro autor.

³¹⁰ Lo cierto es que la naturaleza dialógica del texto imprime huella en la estructura, muy poco común: a diferencia de otros textos dialogados en los que el cambio de voz se organiza en estrofas alternas, en este caso la voz del corazón apenas se oye en un verso de cada estrofa, que justamente queda suelto, pues no rima y, además, es quebrado (véase III. 2. 2). Visualmente, el diálogo se presenta en dos bloques, tal como se ofrece en la edición.

escritor. Sigue, como en los anteriores apartados, un cuadro que resume las propiedades formales de estas composiciones:

	abba : acca	abba : cddc	a-bba : acca	Rúbrica
9 x 8, 4	32-ID 2486			Dezir
6 x 8		33-ID 2526		Dezir
3 x 8		34-ID 2717		Dezir
10 x 8	37Rq-ID 0142			Pregunta
2 x 9			17-ID 2587	Coplas

Cuadro 8: métrica de las formas de estrofismo libre

El análisis de las confluencias vocálicas por fonética sintáctica, en el caso de estas composiciones, revela conclusiones similares a las extraídas con el resto de los géneros, pues, aun cuando no la contigüidad de vocales en la cadena fónica no es muy frecuente, es clara la tendencia a la pronunciación bisilábica. De los 238 versos que forman parte del corpus (*ca.* 1028 palabras), contamos 71 puntos en que se produce algún contacto, que se resuelve en 58 sinalefas y 13 hiatos. El decir 32-ID 2486 se vale de algunos metaplasmos para alcanzar el metro octosilábico: el adjetivo “continuo” ha de leerse en cuatro sílabas, pues de lo contrario resultaría un verso hipométrico (v. 13: “que continuo Deseo”); asimismo, el verbo “serié” requiere sinéresis para evitar la hipermetría (v. 35: “tanto, que serié’nposible”).³¹¹

³¹¹ Se trata de la forma histórica de pretérito imperfecto (sería>serié). Algo similar sucede también en 37P-ID 0142, pues, para evitar la hipermetría, el verbo “avía” del v. 32 ha de pronunciarse en dos sílabas: “que non me avía conocido” (sobre estas soluciones, véase Penny 1993: 188-190).

2. 4. 4. Otras categorías: el mote, el perqué y el lay

En la obra de Juan de Torres encontramos muestras de algunos géneros más, como son el mote, el lay y el perqué, si bien no acude a ellos reiteradamente. Con todo, el que nos haya legado sendos ejemplos de estas categorías resulta de capital importancia, pues en realidad no se conservan muchas más que pertenezcan a su época (la primera mitad del XV). De nuevo todos ellos tienen, como único testimonio, el *Cancionero de Palacio*, lo que implica que la aportación del autor a esta colectánea es muy notable y enriquecedora: prescindiendo de su poesía, perderíamos el único lay con el que contamos (único también en la poesía cancioneril), uno de los perqués más antiguos (sino el más antiguo) y un mote también bastante temprano.

Lo cierto es que la pieza 14-ID 2452 “Si el pensar”, a la que atendíamos previamente por el carácter singular dentro del corpus de canciones del escritor (véase III. 2. 4. 1. 1), es precedida por un epígrafe de gran interés, pues, además de indicar el género poético de la composición (*Canción suya*), nos proporciona un mote del poeta (*Mote de Johán de Torres “Cor diu qui a un plet”*), de manera que estamos ante uno de los pocos rótulos del *Cancionero de Palacio* que aluden a esta categoría poética.³¹² Según Macpherson (2004: 9-11), el término *mote*, de procedencia occitana o francesa (*mot* ‘palabra’, ‘idea’, ‘frase’), se aplicaba en la época a distintos tipos de textos: por una parte, designaba un tipo de pieza concisa, a

³¹² El epígrafe, que sufrió parcialmente los efectos de la cuchilla, fue reconstruido por Tato (2012: 309; véase IV. 2. 1. 1. 1). El término *mote* solamente se localiza en otra rúbrica de SA7, *El mote que vende Contreras*, que precede a ID 0589 “A la una, a las dos” (SA7-280) de Diego de Contreras. Esta composición, así como la almoneda poética a la que da lugar (SA7-280 a SA7-288), han sido analizados por Tato (2013).

modo de aforismo, que se usaba como recurso poético, y que podía ser citada o glosada en textos más amplios; por otra, también se utilizaba en referencia al lema heráldico, es decir, una frase breve que caballeros y damas portaban, habitualmente, en sus armas (ib. 10-11). El mote literario, que es el que aquí interesa, nos lleva a una modalidad basada en la *brevitas*, que con frecuencia se usaba en los eventos sociales de la corte (Casas Rigall 1995: 122).³¹³ Según Whinnom, el funcionamiento del mote, que por lo general se corresponde con un octosílabo, no siempre era el mismo: a veces, suponía “un poema reducido a un solo verso”, y por tanto funcionaba como un texto independiente; en otras ocasiones, sin embargo, serviría de punto de arranque de otras composiciones más amplias, o como octosílabo dentro de las glosas (1981: 58-59). En realidad, este tipo de literatura es sobre todo cultivada por los poetas de los últimos tricenios (IV y V) (ib. 125), de tal modo que es el *Cancionero General* la fuente que mejor representa el desarrollo del género (Macpherson 2004); cabe decir, en este sentido, que es muy poco lo que se sabe del mote de la primera mitad del XV, en que hemos de situar el de Torres, pues todavía son pocos los que se han llegado a individualizar (Tato 2010): la muestra que nos lega Juan de Torres es, por tanto, una de las más antiguas de esta categoría (ib.).³¹⁴ Es, quizás, este carácter temprano el que justifique el carácter particular del mismo, pues, por un lado, no conforma un octosílabo y, por otro, está en un idioma distinto del castellano: de hecho, es el único texto del

³¹³ Sobre este tipo de literatura, véanse especialmente los trabajos de Whinnom (1981: 57-62), Casas Rigall (1995: 122-126), Deyermond (2002), Macpherson (2004) y Tato (2010 c). Es frecuente la confusión de los motes con las invenciones y letras de justadores que poblarán el *Cancionero General*; en aquellos casos, estamos ante textos formados por dísticos, trísticos o tetrásticos (Casas Rigall 2008: 42-43).

³¹⁴ Más antiguos son, con todo, los motes que estructuran la almoneda poética que inicia Diego de Contreras, que se fechan antes de 1421, y presumiblemente entre 1403 y 1404 (Tato 2013: 403).

vate que nos ha llegado en otra variedad lingüística: ello resulta poco habitual en el género, al menos dentro de los estudiados por Macpherson (2004: 111-112).³¹⁵

Estamos ante un segmento difícil de interpretar, y de hecho, como ya ha apuntado Tato (2010), no es posible fijar de modo seguro el texto, que en el códice se transmite con algunos problemas (*cor diu qui un plet*); aunque podría leerse como un verso en catalán, “Cor diu qui un plet”, no podemos descartar tampoco la posibilidad de que estemos ante un mote en francés, “Cor diu qui-m plet” (ib.; véase la edición).³¹⁶ Asimismo, parece que el texto se transmite como un verso independiente, que nada tiene que ver con el texto que le sigue 14-ID 2452 “Si el pensar” (SA7-62), ni desde el punto de vista léxico ni formal: el único punto en común es el tema amoroso que, por otra parte, es omnipresente en la obra de Juan de Torres (véase III. 2. 1). Por tanto, se integra en lo que Whinnom distingue como “verdaderos epigramas originales”, frente a aquellos motes que sirven como puntos de arranque (1981: 59), lo que lo particulariza dentro del corpus de motes tempranos (Tato 2010); así, pues, estamos ante un nuevo poema, con vida propia, que incrementa y enriquece el repertorio poético de Juan de Torres (ib.);

³¹⁵ Algunos acuden, con todo, al latín, como el glosado por Soria “Transeat me calix iste” (Macpherson 2004: 93).

³¹⁶ Así, tanto por su estructura, que tiende a la brevedad y a la expresión, como por la utilización de una lengua oriental, el mote de Juan de Torres es similar a las divisas que se documentan ya desde la época del rey portugués don Juan I. Le Gentil recoge algunas divisas de distintos nobles portugueses que recuerdan, por su carácter hermético, al de Juan de Torres, y que eran utilizados en las fiestas cortesanas y en las batallas, como símbolo de la personalidad del caballero: “Il me plait” (Juan I), “Pour bien” (Filipa de Lancaster), “Je ay bien raison” (infante don Joao), “Le bien me plet” (don Fernando, mártir de Tanger), “Desir” (don Pedro el regente), “Paine pour joie” (condestable don Pedro), “Jamais” (Alfonso V), “Lardan desir” (Gonçalo Gomes da Silva) o “Oblie, oblie” (João Gomes da Silva), entre otros (Le Gentil 1949-1952, I: 216 y n. 7).

con todo, en la edición se presenta en la rúbrica de 14-ID 2452, tal como nos ha llegado transmitido.³¹⁷

Otra pieza que se adscribe a una categoría poco frecuentada en la época es 30-ID 2464 “Por ver el tiempo acabarse” (SA7-73), que lleva por rótulo *Perqué que fizo Johán de Torres*. Estamos ante un género que se documenta en castellano por vez primera, precisamente, en el *Cancionero de Palacio* y que Navarro Tomás define como una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica (1991: 89, 124-125 y 537).³¹⁸ La categoría toma el nombre a partir de la presencia de un elemento anafórico en las primeras muestras (*por qué*), si bien no parece una condición necesaria en textos posteriores (Chas Aguión 2013: 27). Aun así, esta denominación es la que ha llevado a algunos estudiosos a plantearse la posibilidad de que estemos ante una modalidad oriental: Navarro Tomás no descarta una procedencia catalana o provenzal, aunque finalmente se inclina por el origen italiano (1991: 89, n. 6); Paraíso, por su parte, considera que es una imitación culta de los pareados populares de carácter satírico, quizás de origen catalán (2000: 214).

El corpus de perqués conservados está formado por 17 textos, la mayoría de autores que empiezan a ser literariamente activos a partir de la segunda mitad del s. XV, como Garci Sánchez de Badajoz, Quirós o Pedro Manuel de Urrea, entre otros (Chas Aguión 2012 a: 27-27). Por tanto, de nuevo es Juan de Torres un

³¹⁷ Según Tato, puesto que no se puede ligar a la composición que antecede, no sería imposible que estuviese relacionada con la pieza de Torres a la que sigue en la fuente, 25-ID 2451, pues en él encontramos también al *corazón* personificado (hipótesis que, con todo, no le resulta del todo convincente, pues en *Palacio* no encontramos más rúbricas pospuestas) (ib. 2010).

³¹⁸ Sobre esta modalidad, véanse especialmente Perrián (1979: 81-181), Casas Rigall (1995: 141-143) y Chas Aguión (2001 b y 2012 a: 14-46).

autor temprano de modalidades que serán cultivadas más adelante, junto Diego Hurtado de Mendoza, del que también se recoge un perqué en el *Cancionero de Palacio*: ID 2395 “Pues no quiero andar en corte” (SA7-1): en ambos casos, estamos ante los únicos textos de SA7 que se identifican como perqué ya en las rúbricas.³¹⁹ Hasta no hace mucho, era el texto de Hurtado de Mendoza el que se consideraba más antiguo dentro de la poesía cancioneril, pues este poeta se identificaba con el almirante de fines del XIV, padre de Santillana;³²⁰ sin embargo, las últimas investigaciones sobre este autor, lo individualizan ya no con el padre, sino con el hijo del marqués (López Drusetta 2014 b), de modo que cabe pensar que es el perqué de nuestro poeta el más temprano, pues pertenece a una generación anterior que el de los Mendoza (nacido en 1417; ib. 873).³²¹

En lo que concierne a la pieza de nuestro poeta, vemos que está formada por 26 dísticos octosílabos (aa, bb...); asimismo, la rima y la estructura sintáctica de los pareados no coincide, como es habitual en el género, al menos en sus inicios (Chas Aguión 2012 a: 15 y 27). La mayoría de ellos posee rimas consonantes, excepto el tercer y el cuarto dístico (una anomalía que, quizás, se deba a un error de omisión por parte del copista; véase IV. 2. 1. 1. 2). Al tiempo, cada estrofa comienza con un elemento anafórico, lo que recuerda a las *coblas capdenals* de la

³¹⁹ Con todo, también se adscribe a esta categoría poética una pieza de Alfonso Enriquez, ID 0001 “Por la muy aspera via” (SA7-154), que lleva el marbete de *Razonamiento* (Navarro Tomás 1991: 125 y Chas Aguión 2012 a: 26) y que, al igual que el de Diego Hurtado y el de Torres, está formado por una serie de pareados en los que no hay unidad sintáctica (Tato en prensa: 708).

³²⁰ Véanse Navarro Tomás (1991: 124), Baher (1970: 230), Casas Rigall (1995: 141) y Chas Aguión (2009: 53 y 2012 a: 13).

³²¹ Sobre el carácter temprano del perqué de Torres ya había advertido, también, Casas Rigall, que considera que tanto la pieza de nuestro autor como ID 0166 “Por non tener que librar” de Diego de Valera son las muestras más antiguas de la modalidad que trata la materia sentimental (1995: 141); con todo, según entiendo el texto del segundo, no todas las coplas versan necesariamente sobre el amor (algo que sin embargo sí ocurre en la pieza de Torres).

tradición occitana (“por qué”, “et por qué”), excepto el primer pareado, que tiene un carácter introductorio, algo usual en esta categoría (ib. 17);³²² sin embargo, por lo general, el exordio suele contar con más de dos versos, así lo vemos ya en el de Diego Hurtado de Mendoza, que comienza con una quintilla (Tato en prensa: 734).

Aun cuando, como estamos viendo, la poesía de Juan de Torres se caracteriza por cierta isometría o regularidad en sus medidas, especialmente en las piezas breves, el *perqué* que ofrece una mayor fluctuación, pues en él encontramos algún verso hipermétrico sin posibilidad de enmienda (v. 39) y asimismo algunos versos alcanzan el octosílabo debido a licencias métricas que imponen una lectura menos natural: para completar la medida, ha de pronunciarse con dialefa “siempre” (v. 8), “también” (v. 29) o “tienen” (v. 30), términos, que, por lo general, mantienen el diptongo en el resto de la producción del escritor. Esta irregularidad se produce también en otro de los *perqués* localizados en *Palacio*, de modo que no es imposible que estemos ante textos en los que “quizás el ritmo acentual mitigue la falta de isometría” (Tato en prensa: 705-706).

Nos queda, por último, prestar atención a una de las composiciones más interesantes desde el punto de vista métrico de Juan de Torres, 31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+SA7-3). La pieza lleva por rötulo *Lay de Johán de Torres*, lo que la hace destacar dentro del corpus cancioneril, pues ninguna otra poesía de la tradición castellana vuelve a aparecer bajo una rötbrica que la asigne a tal modalidad. La voz *lay*, poco frecuente en castellano, proviene del francés *lai* ‘poesía

³²² Existen diferentes lecturas del elemento anafórico que preside los versos de la pieza de nuestro escritor: para algunos, no se construye en base a preguntas sino como frases explicativas (Navarro Tomás 1991: 125); para otros, en cambio, es posible un fondo interrogativo (Casas Rigall 1995: 141-142).

quejumbrosa y lamentación' (CORDE: 1980-91: *s.v. lay*). Aunque son pocos los textos en los que se documenta, sabemos que el término era conocido en la época como una modalidad literaria francesa; por citar algún ejemplo, el propio Santillana indicaba, en el *Proemio e carta*, que 'Michaute escriuió asy mismo vn grand libro de baladas, canciones, rondeles, *lays* e virolays, e asonó muchos dellos' (ed. Gómez Moreno 1990: 57-58; la cursiva es mía).³²³

Son varios los tipos de poesía que se conocen como *lai* en Francia, pero el que aquí nos interesa es el denominado *lai lyrique* (Bec 1977: 189), que se cultiva en la tradición francoprovenzal desde fines del s. XII hasta los albores del XVI y que se consolida como modalidad poética a partir de Guillaume de Machaut, autor conocido y admirado por los poetas de la corte Trastámara (Pagès 1936: 85-88).³²⁴ Aun cuando estamos ante una tradición que cambia con el tiempo, en principio se diferenciaba de otros géneros por la asimetría entre sus estrofas; así, la extensión variaba de 60 a 300 versos de distinta medida, repartidos, según el canon, en 12 estrofas. La característica más evidente era la heterometría y la heteroestrofía, que respondía a exigencias melódicas: y es que estamos ante un tipo de

³²³ También Díez de Games se refiere a la categoría francesa en el *Victorial*: "E aun fazen dellas [las damas] e por su amor graçiosas cantigas, e saborosos dezires, e notables motes, e baladas, e chazas, e reondelas, e *lays*, e virolays, e conplayntas, e sonjes, e sonhays" (ed. Beltrán Llavador 1997: 361; la cursiva es mía). Asimismo, Villasandino parece conocer este tipo de literatura, pues, en una recuesta dirigida a Ferrán Manuel de Lando, el término forma parte de su alarde de conocimientos del arte versificatoria, con que pretendía humillar a su destinatario: "E pues vos tenedes por tan sabidor / que en tan breve tiempo tan alto sobistes, / só maravillado cómo preposistes / sin lay e sin deslay, sin cor, sin discor" (vv. 9-12, ID 1391 "Ferran Manuel, amigo e señor" PN1-255; ed. Álvarez Ledo 2012: 71-71). Abordo estos aspectos en Mosquera Novoa (en prensa b).

³²⁴ Sobre el *lai lyrique*, véanse Frappier (1954), Baum (1969, 1971, 1974), Maillard (1963), Jeanroy (1975) y Bec (1977). Para la influencia de la literatura francesa en la lírica cancioneril, véanse Pagès (1932 y 1436), Alvar (1996), Rodríguez Risquete (2011: 1, 97), Cabré (1986) y Marfany (2012).

literatura musicada (Frappier 1954: 76). Con frecuencia las muestras del género se valían de la *strophe couée* (es decir, de la copla caudata); de hecho, su forma era, en ocasiones, la misma que la de los *descort*, de modo que ambos términos (*lay* y *descort*) llegaron a utilizarse para designar un mismo género poético y así algunos estudiosos se refieren a ellos como *lai-descort* (Jeanroy 1975: VI y Bec 1977: 1, 196). Con el paso del tiempo, los esquemas del lay lírico sufren una considerable variación, hasta el punto de llegar a confundirse con la *complainte d'amour*, debido, en parte, a la predilección por la clave dolorosa y al uso de la copla caudata.³²⁵

La adscripción del poema de Torres a esta categoría de origen francés ha suscitado interés por parte de la crítica literaria, que sin embargo, no tomó como base el texto en su integridad;³²⁶ y es que la composición se transmitió desgajada físicamente en dos fragmentos independientes a causa de los desórdenes del códice

³²⁵ En realidad los tratados de poética medievales son poco claros a la hora de definir el género. De la tradición occitano-catalana, al menos dos mencionan el *lais*: el *Donatz proensals*, que lo define como ‘dulcis cantus’ (Vignau y Ballester: 1865, 118); y la *Doctrina*, que indica que han de “parlar de Deu e de segle, o de eximpli o de proverbis” y “deu far ab gran contricció e ab gran moviment de cor vers Deu o vers aycellas causas de que volrras” (ápuđ Gómez Redondo 2000: 42 y 43). Los tratados franceses, más tardíos, son también poco precisos: *L'Art de dictier* de Deschamps define el *lai* como una pieza de difícil confección, formada por 12 estrofas dividibles en dos, en versos enteros o quebrados, cuya rima cambia en cada estrofa excepto en el caso de la última, que retomaría la forma exacta de la primera (Cabré 1986: 185-86). Las poéticas posteriores ofrecerán una definición similar; así en las *Règles de la seconde rhétorique* se propone la siguiente explicación: “lais ont 12 coupplés, dont, le premier couple et le derrais sont d'une façon et d'une consonance, et les 10 coupplés sont chascun a par soy de façon, mais il fault que chascun ait 4 quartiers” (Langlois 1902: 18). Por su parte, Jean Molinet en *L'Art de rhétorique*, un tratado tardío, incluye un ejemplo de lay cuyas características formales se parecen al de Juan de Torres, en tanto que utiliza del hexasílabo y el esquema en *aab* (: “Adieu, Saint Omer, /Jusque au retourner, /Par tristesse fainte /Me fault souspirer,/ Gemir et plourer/ De larme peu plainte;/ Ma face est estainte,/ Pale, noire et tainte. / Du depart amer/ Je fay ma complainte/ Et diz a ma plainte/ Adieu, Saint Omer” (Langlois 1902: 261). He tratado estos aspectos en Mosquera Novoa (en prensa b).

³²⁶ Véanse Le Gentil (1949-1952, 2: 197-198), Maillard (1963: 373-74), Navarro Tomás (1991: 162), Estébanez Calderón (1996: 602) y Paraíso (2000: 253-54).

(Whetnall 2009: 70-72; véase IV. 2. 1. 1. 1).³²⁷ En realidad, el texto está formado por seis coplas simétricas de seis versos hexasílabos, a manera de sextillas. Por tanto, el número seis parece un elemento estructurante en la conformidad del poema, cuya armonía nos lleva a lo que los tratados franceses conocen como “*strophe carrée*”, en cuanto contienen tantos versos como sílabas por unidad versal, de manera que podrían inscribirse en un cuadrilátero (Mazaleyrat 1974: 96). El esquema de rimas que presenta recuerda a la copla caudata, que Navarro Tomás define como “dos grupos simétricos y unísonos, con dos tetrasílabos y un octosílabo final cada uno de ellos”, aunque en este caso, los versos son hexasílabos e isosilábicos (y, por tanto, carecen de cauda): la estructura se vale únicamente de dos rimas (aab: aab).³²⁸ Las consonancias, en este caso, son en su mayoría agudas, lo cual resulta llamativo dentro de la producción del escritor, en la que predomina la llana:³²⁹ este tipo de rima aporta un ritmo más ágil, que armoniza con su posible carácter musical. Por otra parte, en la formación de los hexasílabos, llama la atención la tendencia a evitar las confluencias vocálicas en la cadena sintáctica,

³²⁷ Dutton asignó a cada fragmento un ID diferente, adscribiéndolos a autores distintos: “Porque de llorar” (ID 2397, f. 2^{r-v}), atribuido a Álvaro de Luna, y “Ay, triste de mí” (ID 2480, f. 32^v) de Juan de Torres (véase IV. 2. 1. 1. 1). Algunos estudiosos, como Le Gentil y Navarro Tomás, intuyeron ya la conexión entre las dos supuestas piezas, pues identificaron la misma estructura en los dos fragmentos, estudiándolos como únicas muestras de *lay* en la literatura castellana (Le Gentil 1949-1952, 2: 197-98 y Navarro Tomás 1991: 162).

³²⁸ El precedente de este tipo de construcción en *aab* está, como vimos, en la poesía latina, en la que, en ocasiones, los versos tercero y sexto solían formar un apéndice de los anteriores (Jeanroy 1969: 364). Algunas de estas composiciones latinas recuerdan la estructura del poema de Juan de Torres, pues no tienden tanto a la heterometría como lo hará la tradición francesa. Así por ejemplo: “Hora novissima / tempora pessima / sunt, vigilemus. // Ecce ininaciter / imminet arbiter / ille, supremus” (ápu^d Jeanroy 1969: 366 n. 1); “Sed hoc rore delinitur / felíciter et mollitur / per te iam ecclesia. // O mira rés et stupenda / Quid hic dicis, o plectenda / nequam plebs et impia” (ápu^d Norberg 1988: 116).

³²⁹ En esta singular composición volvemos a encontrarnos un ejemplo de rima imperfecta, poco frecuente en el vate, pero que aparece en alguna canción y en una esparsa: *cuido-conocido-deservido* (véase III. 2. 4. 1. 1 y 2. 4. 1. 2).

algo que no veíamos de forma tan manifiesta en el resto de las composiciones (véase III. 2. 4. 1. 1): de los 36 versos que la conforman (en torno a 117 palabras), solo son cuatro los puntos en que se produce un encuentro, que se resuelve en tres sinalefas y un hiato.

Cabe destacar, además, otras particularidades de la composición: la estrofa de cierre recupera la misma rima que la del inicio, lo que dota al texto de una apariencia circular; asimismo, el primer verso de cada copla retoma la rima del último verso de la precedente (aabaab bbcbbc ccddcd...), a modo de *coblas capcaudadas*; por último, las estrofas no presentan una unidad sintáctica, algo que también sucede, como veíamos, en el perqué 30-ID 2464. Todo ello hace que estemos ante un texto de forma única, que no vuelve a darse en otras composiciones ni del propio Torres ni del resto de poetas cancioneriles (Gómez-Bravo 1998: núms. 105 y 106).³³⁰

Pese a que la composición, como vemos, carece de algunos elementos de aquellos *lais* compuestos por los autores franceses, como el carácter heterométrico y heteroestrófico, lo cierto es que la estructura que presenta es mucho más frecuente en aquella tradición que en la lírica castellana, debido al uso de la copla en *aab*

³³⁰ La modalidad castellana con la que guarda mayor parentesco el *lay* de Juan de Torres es con el *discor*, por el uso de la estructura en *aab* y la tendencia a las medidas breves; por otra parte, también es habitual la expresión de un amor en desequilibrio, como el de estas piezas. De hecho, el texto formalmente más similar a 31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+SA7-3) en forma es, quizás, ID 1519 “Muy alto rey digno” (PN1-393) de Alfonso de Baena, un decir “a manera de *discor*” que se vale del hexasílabo, de la estructura en *aaab* y que, a diferencia de los otros *discores* de *Baena*, presenta la misma medida en todos los versos, como nuestro texto: “Muy alto rey dino, / pues Villasandino / tomó su camino / e non dio respuesta, / segunt que adevino, / e Juan, su sobrino / quebró su molino / e yace de cuesta” (vv. 1-7, ed. de Dutton y González Cuenca 1993: 665); como es de esperar, las respuestas a este texto, ID 1520 “Señor el estornino” (PN1-394) e ID 1521 “Muy alto benino” (PN1-395) se caracterizan también por su isosilabismo (Tato 2013: 80, n. 142; 81). Sobre el *discor* castellano, véanse especialmente Tato (2013: 80-83) y Proia (2015).

y a la tendencia a los metros breves, de modo que abundan los poemas franceses que son parcialmente similares al nuestro (Mölk 1972: 272-13, 272-14, 272-15, 307-1 y 330-1): es posible que Torres reflejase así su conocimiento de aquella tradición oriental.³³¹ Y lo cierto es que esta literatura no quedaba tan lejana, pues se encuentran muestras del género ya en la poesía catalana:³³² concretamente, en la época en que el escritor compone su texto (primera mitad del XV), circulaban ya tres poemas catalanes que se valían del molde del lay: “Amors, qui tost fêr, quant li play” y “Las, a qui diré mi langor?” de Andreu Febrer (primer autor que introduce el género francés en la literatura hispánica) y “Enuig, enemich de jovent” de Jordi de Sant Jordi. Estos poetas conocían la literatura francesa, y en sus *lais* mantienen muchas de las características del género cultivado por Machaut.

³³¹ Compárese, por ejemplo, con una parte del *lai* religioso de Thibaut de Champagne: “Commençerai /À faire un lai / De la meillour. / Forment d’esmay, /Que trop par ai /Fet de dolour” (Jeanroy 1975: 26). No he hallado en ningún repertorio métrico de los consultados, ni de la poesía gallego-portuguesa, francesa, italiana o catalana, ningún texto que nos remita exactamente a la forma del lay de Torres, de manera que su configuración resulta única; Véanse Frank (1966), Tavani (1967), Mölk (1972), Solimena (1980) y Parramon i Blasco (1992). En el caso de la poesía trovadoresca, he encontrado algunos poemas que se componen de versos íntegramente hexasílabos, que, además, se valen de la copla caudata (Frank 1966, 1: 94, 101, 102, 105, 113 y 148).

³³² En la poesía catalana se cuentan unos 14 *lais* líricos de finales del XIV y del XV, debidos a Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Martí García, Joan Berenguer de Masdovelles, Ausiàs March, Mossèn Navarro, En Ramis y Bernat Hug de Rocabertí (Cabrè 1987: 92-93). Además, conviene recordar que algunas composiciones, como la perteneciente a la época oscura de Alfonso XI, “Leonoreta / fin roseta”, contienen elementos que lo vinculan al *lai* lírico (Beltran 1992: 116): no puede descartarse, como indica Proia, la existencia de un antiguo género lírico, de ascendencia francesa y vinculado al lai y al descort, de donde vendría la estructura aaB que encontramos en algunos discors tempranos de PN1, basada en la copla caudata y el *rithmus tripertitus* que, recordemos, se asemeja a la estructura de nuestro poema (2012 a: 24-25). Por otra parte, la tradición gallego-portuguesa nos ha dejado un total de cinco *lais* vinculados a la materia artúrica –que por tanto no se correspondrían con el *lai lirique*– (Massaud 1988, s.v. *lais*): estos textos, anónimos, son una adaptación de los ciclos en prosa franceses a la estética de la *cantiga* de amor y de amigo gallego-portuguesas (mediados del s. XIII). Para una aproximación a los *lais* de Bretanha y su vinculación con el género narrativo francés, véanse Gutiérrez García (2007) y Arbor Aldea (2010).

³³³ Por otra parte, es posible que el desacuerdo se manifestase, en el lay de Torres, ya no a través de la heterometría, sino a través de la música, como sucede con algunos decires con citas o discors (Tato 2013: 83, n. 151).³³⁴ Para concluir, estamos ante la única muestra del género (o, al menos, el único rubricado como tal) en la literatura medieval castellana, lo cual nos lleva, de nuevo, a un poeta inquieto, que sorprende por su experimentación formal.

		aabbaab heterometría	aab:bba	ab bc cd...	Rúbrica
1	rúbrica de 14-ID 2452				Mote
6 x 6			31-ID 2480		Lay
26 x 2				30-ID 2464	Perqué

Cuadro 9: métrica de otras categorías poéticas

³³³ Uno de los poetas que compone un lay en catalán (aunque posterior al de Torres), es Mosén Navarro, poeta representado en fuentes que recopilan textos de Juan de Torres, como ME1 y LB2. De hecho, tras 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” de nuestro vate, se recogen tres canciones de aquel (ID 2264 “El Sentir que ya senti” LB2-146 y ME1-78; ID 2265 “Senyora quien me departe” LB2-147 y ME1-79 e ID 2266 “Desfauor pobreza e amores” LB2-148 y ME1-79). Menciono al poeta porque el lay suyo que conservamos, “Si be damor me clam souent”, recogido en el *Cancionero Catalán*, presenta algunas analogías con el de Torres: aunque es de mayor extensión, la rima nos permite dividir el texto en trísticos que siguen la estructura tripartita *aab* y las coplas se relacionan entre sí como las *capcaudadas*. También el *Desconort* de Pere Torroella, que cita algunos versos de Juan de Torres, se adscribe a la modalidad de lay (véase II. 1. 2. 4).

³³⁴ No podemos descartar, por otra parte, que aunque la medida de los versos es siempre la misma, la desigualdad podría darse esta vez no en el metro, sino en el ritmo, atendiendo a la noción de adónico sencillo de Nebrija: para el humanista, este tipo de verso se se formaba a partir de dos pies rítmicos, independientemente del número de sílabas que lo compongan: “Tienen regularmente cinco sílabas, e dos assientos: uno en el dactilo e otro en el espondeo” (ápu*d* ib. 167). Sin embargo, el análisis de los acentos en este caso nos da un texto bastante uniforme, tal como había apuntado ya Navarro Tomás (1991: 162). La prosodia de esta composición ha sido también abordada en Tato (en prensa: 706). Sobre el hexasílabo y sus implicaciones rítmicas, Gómez Redondo (2012: 60-61) y especialmente Proia (2012 b: 116), quienes interpretan este tipo de versos según la noción del adónico sencillo de Nebrija.

IV

FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

1. FUENTES

La obra conservada de Juan de Torres se localiza, como indiqué anteriormente, en ocho cancioneros manuscritos, de los cuales solamente he inspeccionado de forma directa la fuente principal, el *Cancionero de Palacio* (SA7). Las demás han sido consultadas a través de digitalizaciones y microfilm; para la breve descripción que aquí ofrezco de ellas, me apoyo, sobre todo, en datos extraídos de la bibliografía existente.³³⁵

LB2. Londres, *Cancionero de Herberay des Essarts*, ms. Add. 33382 de la British Library. Códice en papel formado por 212 folios que miden *ca.* 295 x 201 mm. (Moreno 2007 b: 9). Dispone de dos numeraciones, a lápiz y en arábigos, que coinciden, aunque con ciertas irregularidades (una de ellas está tachada); cuenta, además, con reclamos en los cuadernos 1-17. La letra, semigótica regular, se debe a una sola mano (ib.: 11-14). La decoración es sencilla, basada en orlas vegetales, motivos florales y figuras lineales (Beltran 2005 b: 14).

Ediciones: contamos con una edición del manuscrito a cargo de Aubrun (1951), además de la transcripción de Dutton (1990-1991, I: 276-358).

³³⁵ Presento las distintas fuentes ateniéndome al orden alfabético. La cronología en que se ha situado su compilación se analiza en otro apartado (véase II. 1. 1). Omito la referencia a los primeros trabajos que se acercaron a algunas de estas colectáneas cuando hay suficiente bibliografía posterior, que solo consigno en algún caso en que pueden tener interés.

Estudios: son trabajos de referencia en el estudio y descripción del códice Aubrun (1951: v-viii), Varvaro (1964: 77-82), Connolly (1995), Whetnall (1997 y 2013), Beltran (1999 a, 2005 b y 2011), Moreno (2007 b), Conde Solares (2009: 2-8) y Philobiblon (BETA Manid 1215; consulta el 14/04/2014); resultan también de interés las observaciones Whetnall (2003: 304) y Tato (2004: xli-l).

ME1. Módena, *Cancionero de Módena*, ms. α -R-8-9 de la Biblioteca Estense de Módena. Códice en papel formado por 157 folios de *ca.* 300 x 210 mm. (Beltran 2005 b: 18). Dispone de dos numeraciones modernas (una de ellas tachada) y de reclamos de cuaderno (ib. 13-14). En letras góticas, fue copiado por una sola mano, posiblemente italiana, si bien incluye algunas interpolaciones posteriores, varias debidas a Galeoto del Carretto (Ciceri 1995: 7). Escasean los elementos ornamentales, más allá de la utilización del color rojo para títulos y algunas iniciales (Cacho 2006: 33).

Ediciones: además de la transcripción de Dutton (1990-91, I: 379-429), contamos con la edición parcial de Blasi (1956) y con la completa de Ciceri (1995).

Estudios: el manuscrito ha sido estudiado y descrito en Vollmöller (1899), Michaëlis (1901), Bertoni (1905: 17-51), Varvaro (1964: 76-89), Ciceri (1993), Beltran (2005 b y 2011), Cacho (2006) y Philobiblon (BETA Manid 1217; consulta el 14/04/2014); resultan de interés, además, las observaciones de Tato (2008 a: 50-55).

MH1. Madrid, *Cancionero de Gallardo-San Román*, ms. 2 de la Real Academia de la Historia. Códice en papel, formado por 393 folios (originariamente 474),

de ca. 250 x 200 mm. (Moreno 2007 d: 5). Dispone de tres numeraciones: la más antigua, en tinta, comienza en el f. 5 en números romanos, en tanto las dos modernas, a lápiz, muestran algún error de correlación (de hecho, una de ellas a veces está tachada); cuenta con reclamos en los cuadernos (ib. 8). La letra, gótica libraria redonda, es producto de al menos cinco manos que fueron adicionando contenido hasta el s. XVI (ib. 7). El códice apenas cuenta con ornamentación, incluso en gran parte de las iniciales (ib. 11); presenta numerosas pérdidas de folios, desórdenes en los cuadernos y folios en blanco (ib. 9-10).

Ediciones: además de la transcripción de Dutton (1990-1991, I: 430-542), existe una edición inédita de Plaza Cuervo (2004).

Estudios: el manuscrito ha sido descrito y estudiado en Azáceta y Albéniz (1954-1955), Plaza Cuervo (1995), Beltran (1995: 241-246), Plaza Cuervo y Díez Garretas (2005), Moreno (2007 d), Álvarez Ledo (2009 y 2014: 131-136) y Philobiblon (BETA Manid 1212,; consulta el 14/04/2014). Resulta de interés también la aportación de Whetnall (2003: 302-303).

Digitalización: es accesible a través de la *Biblioteca Digital* de la Real Academia de la Historia (http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/resultados_busqueda.cmd; consulta el 07/04/2014).

MN54. Madrid, *Cancionero de Estúñiga*, ms. V^a 17-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Códice en vitela que consta de 165 folios que oscilan entre 208 x 290 y 220 x 305 (Salvador Miguel 1977: 20). Contiene tres numeraciones diferentes, con reclamos de cuaderno: la más antigua, en números romanos; de las posterio-

res, una se encuentra incompleta, mientras que la más moderna es correlativa, ya que se ha realizado tras las diversas amputaciones que sufrió el manuscrito (Moreno 2007 c: 6-7). La letra, humanística libraria, es producto de una mano que parece española, aunque la iluminación es obra de un italiano (Salvador Miguel 1977: 19 y 39). La presentación es muy lujosa: con tinta de varios colores y un frontispicio renacentista, algo que contrasta con el carácter desorganizado de su contenido (Beltran 2011: 415).

Ediciones: contamos con las ediciones de Fuensanta y Sancho Rayón (1872), Alvar y Alvar (1981) y Salvador Miguel (1987), además de la transcripción de Dutton (1990-1991, II: 298-365).

Estudios: Alvar y Alvar (1981: 33-34), Salvador Miguel (1977: 15-45, 1987: 7-30 y 1990), Moreno (2007 c) y Philobiblon (BETA Manid 1224; consulta el 14/04/2014); resultan de interés asimismo las observaciones de Whetnall (2003: 306) y Beltran (2006 a: 215-217).

Digitalización: se puede consultar el manuscrito a través del repositorio documental *Biblioteca digital hispánica*, a cargo de la Biblioteca Nacional de España (<<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051837>>; consulta el 07/04/2014).

PN12. París, mss. esp. 313 de la Biblioteca Nacional de París. Códice en papel formado por 198 folios de ca. 212 x 148 mm. (Dufal 2012 a: 1). Dispone de doble numeración moderna, aunque una de ellas (en tinta negra) es errónea (ib.). La letra, gótica aragonesa, se debe a una sola mano (Philobiblon BETA manid

1206); son escasos los elementos decorativos, limitándose al uso de rojo para las rúbricas y un motivo zoomórfico en el f. 54 (Dufal 2012 a: 1).

Ediciones: contamos con la parcial de Bourland (1909), con la transcripción de Dutton (1990-91, III: 438-470) y con una edición en microficha de Coca (1989).

Estudios: el códice ha sido descrito por Morel-Fatio (1892: 188-194, núm. 586), Ochoa (1844: 486), Dufal (2012 a) y Philobiblon (BETA Manid 1206; consulta el 14/04/2014). Véanse, además, los estudios de Varvaro (1964: 46-70), Black (1982) y Vozzo Mendia (1995); resultan de interés, también, las observaciones de Whetnall (2003: 299-300).

Digitalización: se puede acceder a la digitalización y a un estudio del manuscrito en el portal de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h>>; consulta el 11/04/2014).

PN8. París, ms. esp. 230 de la Biblioteca Nacional de París. Códice en papel, formado por 232 folios de 274 x 196 mm. (Dufal 2012 b: 1). La grafía, con rasgos aragoneses, pertenece a una sola mano (Vozzo Mendia 1995: 178). Los elementos decorativos son escasos; encontramos algunos motivos geométricos en el f. 1 y el uso del color rojo para las rúbricas (Dufal 2012 b: 1).

Ediciones: contamos solamente con la transcripción de Dutton (1990-91, III: 382-420).

Estudios: ha sido descrito y estudiado por Morel-Fatio (1892, 188-194 y 195, núm. 590), Ochoa (1844: 477), Varvaro (1964: 46-70), Black (1982), Vozzo

Mendia (1995), Tato (1999 b y 2004: lxii-lxiv), Dufal (2012 b) y Philobiblon (BETA manid 1204; consulta el 14/04/2014).

Digitalización: es accesible a través del repositorio de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84363921>>; consulta el 11/04/2014), en donde también se ofrece una breve descripción.

SA7. Salamanca, *Cancionero de Palacio*, ms. 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Códice en papel, plegado *in folio*, formado en la actualidad por 178 folios que oscilan entre 267 x 202 y 270 x 205 mm (Tato 2003: 500). Dispone de dos numeraciones: la más antigua, en números romanos en tinta; la más moderna, en números arábigos en lápiz (no quedan reclamos de cuaderno). La letra, gótica redonda libraria, es producto de varias manos (ib. 505). Asimismo, cuenta con ornamentación de interés a color (motivos caligráficos, zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos). El florilegio presenta pérdida y transposición de folios, en algún caso acaecida en época temprana (id. 2005: 60).

Ediciones: contamos con la parcial de Pérez Gómez Nieva (1884), con la transcripción de Dutton (1990-1991, IV: 84-179) y con las ediciones de Vendrell (1945) y Álvarez Pellitero (1993).

Estudios: descrito y estudiado por Lilao Franca y Castrillo González (1997-2002, II: 1021-1043), Whetnall (2009), Tato (1999 a: 132-147, 2000, 2003, 2004: xxii-xxix, 2005 a, 2012) y Philobiblon (BETA Manid 1219; consulta el 14/04/2014); resultan también de interés las observaciones ofrecidas por Whetnall (2003: 297-299) y Beltran (2005 b).

Digitalizaciones: una a color, de excelente calidad, accesible a través del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca *Gredos* (<<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/81629>>; consulta el 04/04/2014); otra en blanco y negro, localizable en el portal *Convivio* (<<http://www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=29149&portal=1>>; consulta el 04/04/2014).

SA10a. Salamanca, ms. 2763 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, también denominado *Cancionero de Palacio*. Es la primera parte de un códice facticio en papel, que consta de 163 folios de 291 x 205 mm. (Rodado Ruiz 2000: 1547) y contiene dos cancioneros encuadrados en uno (SA10a, de fines del siglo XV, y SA10b, de principios del siglo XVI). Dispone de dos numeraciones: una antigua, en números romanos, y una más moderna, en arábigos. La parte correspondiente a SA10a, que ocupa los ff. 1-93, se debe a una sola mano, que utiliza una letra semigótica con rasgos de cortesana. El florilegio se conserva en estado precario: además de manchas de tinta, presenta roturas e incluso pérdida de folios (ib. 1547-1548).

Ediciones: tan solo contamos con la transcripción de Dutton (1990-1991, IV: 197-232).

Estudios: el códice es descrito y estudiado en Wittstein (1907), Lilao Franca y Castrillo González (1997-2002, II: 1133-1143), Beltran (1999 a), Rodado Ruiz (2000 y 2003) y Philobiblon (BETA Manid 1220; consulta el 14/04/2014).

2. TRANSMISIÓN TEXTUAL DE SU OBRA

La poesía de Juan de Torres nos ha llegado, sobre todo, por vía de la tradición directa, aun cuando algunos versos suyos son recogidos en poemas ajenos –y, en algún caso, esos testimonios resultan de interés para fijar el texto (véase IV. 2. 2)–. En todos los supuestos (citas y testimonios directos), nos enfrentamos a manuscritos.

Los ocho testimonios directos que han conservado la obra de Juan de Torres nos llevan a fuentes manuscritas de carácter colectivo: el *Cancionero de Palacio* (SA7), el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), el *Cancionero de San Román* (MH1), el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2), el *Cancionero de Módena* (ME1), dos de los florilegios custodiados en la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12) y una miscelánea de la General Histórica de la Universidad de Salamanca (SA10a).³³⁶ A pesar de que nos remiten al siglo XV, lo cierto es que pertenecen a diferentes décadas (desde 1441-1444 aproximadamente hasta principios del siglo siguiente) y se compilaron en distintos puntos geográficos: algunos se sitúan en el entorno aragonés (SA7); otros, en la corte navarro-aragonesa (LB2 y ME2) o incluso en la Península Itálica (MN54, PN8 y PN12); los demás, nos llevan a Castilla (MH1 y SA10a) (II. 1. 1). Esto implica que la poesía de Torres interesó en diversos ambientes, si bien en todos ellos la presencia de los Trastámara resulta significativa;

³³⁶ Sus poesías también fueron incluidas en otros tres manuscritos del siglo XIX, que se elaboraron a partir de algunas de esas compilaciones, de modo que han de considerarse códices descriptivos: ms. 3755-3756 (MN13), ms. 17658 (MN40) y ms. 19159 (MN48). En un apartado anterior se analiza la inclusión de la obra de Torres en MN13 (véase I).

además, sus poemas no parecen haber circulado ya en la época de los Reyes Católicos, tal vez porque las modas entonces imperantes eran ya distintas.

2. 1. *Tradición directa*

La fuente principal de sus poesías, con gran diferencia, es el *Cancionero de Palacio*, que recoge 34 composiciones; de ellas, 32 son *única*, de modo que la contribución de este florilegio es fundamental para la edición de la obra de nuestro poeta. De hecho, sin SA7 Torres sería considerado, como tantos otros de los que nos ha llegado poca producción, un autor ocasional.

Ahora bien, pese a que la acogida que tienen las poesías de Torres en las otras colectáneas es mucho menos significativa desde el punto de vista cuantitativo (por lo general se incluyen entre una y dos piezas) pero la contribución de estos cancioneros para la edición de su obra también resulta de gran relevancia. Dos de esos poemas son únicos: 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” (MN54-93) y 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!” (SA10a-45), y es preciso notar que, si el primero, 36-ID 0590, puede considerarse de gran interés en el conjunto de la producción de Torres e incluso en el amplio corpus cancioneril, porque desarrolla un tema tan poco habitual como el planto por una doncella muerta, el segundo, 38-ID 1736, es de los que cuenta con tradición indirecta (véase IV. 2. 2). Otros dos conocen más de un testimonio y enriquecen también el repertorio poético del autor: 35-ID 2257 “Absente de tu presencia” (LB2-134 y ME1-66) y 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (MN54-41, PN8-43 y PN12-35). El último se integra en un intercambio que nos ofrece una curiosa representación del dios Amor como un personaje errante y desamparado (véase III. 2. 1. 4).

Solamente cuatro de los 38 poemas del vate conocen más de un testimonio: 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” (SA7-55 y MH1-170), 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” (SA7-216, LB2-145 y ME1-77), 35-ID 2257 “Absente de tu presencia” (LB2-134 y ME1-66) y 37Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (MN54-41, PN8-43 y PN12-35). Caso especial supone 26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga” (SA7- 214^{bis}, SA7-83), que aparece duplicado en la misma fuente, un fenómeno que se da en al menos otros 10 casos de SA7, en textos debidos a Suero de Ribera, Santillana, Torquemada y Santa Fe (Tato 2005 a: 65, n. 15). Presento a continuación un cuadro que sintéticamente da cuenta de la transmisión textual de las poesías de Juan de Torres en las distintas fuentes:

Nº	SA7	LB2	ME1	MN54	PN8	PN12	MH1	SA10 a
1-ID 0404	10 ^v							
2-ID 2442	18 ^v							
3-ID 2443	18 ^v -19 ^v							
4-ID 2444	19 ^f							
5-ID 0528	19 ^f							
6-ID 2445	19 ^v							
7-ID 0438	19 ^v						336 ^f	
8-ID 2446	19 ^v -20 ^f							
9-ID 2447	20 ^f							
10-ID 2448	20 ^f -20 ^v							
11-ID 2449	20 ^v							
12-ID 2450	21 ^f							
13-ID 2451	21 ^f							
14-ID 2452	21 ^v							
15-ID 2453	21 ^v -22 ^f							
16R-ID 2584 R 2583	89 ^v							
17-ID 2587	90 ^v							
18-ID 2588	90 ^v -91 ^f							
19-ID 2589	91 ^f							
20-ID 2590	91 ^{f-v}							

21-ID 2591	91 ^v							
22-ID 2592	91 ^v							
23-ID 2593	92 ^r							
24-ID 2594	92 ^r							
25-ID 2595	92 ^r							
26-ID 2473	92 ^v y 31 ^r v							
27-ID 2596	92 ^v							
28-ID 2263	93 ^r	165 ^v	95 ^v					
29-ID 2597	93 ^r							
30-ID 2464	25 ^v -26 ^v							
31-ID 2480	32 ^v + 2 ^r							
32-ID 2486	40 ^v -41 ^v							
33-ID 2526	66 ^{r-v}							
34-ID 2717	177 ^{r-v}							
35-ID 2257		160 ^r	89 ^v					
36-ID 0590				112 ^v				
37Rq-ID 0142				70 ^r - 71 ^v	90 ^v - 92 ^r	76 ^v - 78 ^r		
38-ID 1736								73 ^r

Cuadro 10: ordenación de las poesías de Juan de Torres

A la vista de la situación que aquí se refleja es posible suponer que la poesía del escritor conoció una difusión limitada; sin embargo, algunos de los problemas que he podido percibir al llevar a cabo la edición (véase IV. 2. 1. 1. 2), apuntan a un proceso de transmisión más complejo e incluso a una posible pérdida de otros testimonios.

2. 1. 1. El *Cancionero de Palacio*

El *Cancionero de Palacio* es el testimonio principal y más temprano de las poesías de Juan de Torres (ca. 1441-1445).³³⁷ Las 34 composiciones suyas que en él se recogen son casi todas únicas: solamente dos son compartidas por otras colectáneas: 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” (SA7-55 y MH1-17) y 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” (SA7-216, LB2-145 y ME1-77). Esto no es un hecho aislado en *Palacio*, dado que, en realidad, una gran parte de las obras que contiene carecen de otro testimonio, hasta el punto de que una treintena de escritores son conocidos solo gracias a los folios de SA7 (Tato 2005 a: 69); de hecho, el fondo que comparte con otras colecciones supone una pequeña parte de su contenido (56 textos), de modo que no ha sido posible, hasta la fecha, filiar el cancionero con alguna de las familias conocidas (id. 2012: 304). Por otra parte, el que tantos poemas de Juan de Torres cuenten con una tradición textual tan limitada no implica que sus textos apenas se difundiesen: la cita de Torroella y algunas más, localizadas en otros poemas, apuntan en la dirección contraria (véase II. 1. 2. 4).

A través de SA7 documentamos un número elevado de composiciones y poetas –más de 370 piezas de unos 70 autores–; no obstante, la presencia de un volumen significativo de textos de un mismo poeta, 34 en nuestro caso, es poco habitual en el florilegio (ib. 65). Así, la producción de Juan de Torres ocupa un espacio importante en la compilación, pues sus composiciones, que se copian en unos 14 folios, suponen aproximadamente un 9% del total de los textos que alberga la colectánea; es este un caso excepcional dentro del florilegio: después de Santa Fe, (con 47 piezas), por número de poemas, Torres es el mejor representado en la

³³⁷ Sobre el momento y el entorno en que debió de compilarse, véase *supra* (II. 1. 1).

colección (34).³³⁸ Ahora bien, frente a lo que sucede con la poesía del aragonés, del cual se incorporan todos los textos accesibles en el momento de la compilación, incluso aquellos que de modo evidente contravienen el tono y las características de la colección, todas las poesías de Torres seleccionadas en *Palacio* armonizan plenamente con la tónica general de la antología.³³⁹

En lo que concierne a la distribución de sus composiciones en SA7, interesa destacar que casi todas se encuentran agrupadas en dos núcleos integrados, respectivamente, por de 14 y 13 piezas (véase II. 1. 1); una vez más, esto singulariza a Juan de Torres en el conjunto del cancionero, en el que es habitual que las obras de un mismo poeta aparezcan salpicadas en distintas secciones y folios de la miscelánea, lo cual produce incluso cierta sensación de desorden (Tato 2005 a: 76). Son, desde este punto de vista, notables las excepciones a esta tendencia, que se dan, principalmente, con la obra de Santa Fe y con la de nuestro poeta.³⁴⁰

El primer grupo compacto de Torres comprende 14 textos (2-ID 2442 a 15-ID 2453), se localiza justo después del intercambio poético entre Juan II y Álvaro de Luna (ID 2440 “Coluna de gentileza” SA7-48 e ID 2441 “Cierto es que la firmeza” SA7-49) y ocupa los ff. 18^v-22^r. El segundo está integrado por 13 (17-ID 2587 a 29-ID 2597) y, como veremos, no debía de hallarse tan lejos del anterior en una etapa previa a la de los desórdenes que sufrió el manuscrito (IV. 2. 1. 1); se loca-

³³⁸ También de Álvaro de Luna y de Santillana se da cabida a un significativo número de composiciones: 15 poemas (Tato 2005: 65-69); no obstante, como hizo notar Whetnall (2010), cabe advertir que, aun cuando de Íñigo López se incluyen menos poemas que de Torres, estos suelen ser más extensos, de manera que la obra del marqués ocupa bastantes más folios.

³³⁹ Según Tato (2005 a), la situación de Santa Fe en SA7 en gran parte se explica porque de él se incorpora un cancionero suyo, preparado por el propio autor, tema al que volveré al final de esta sección.

³⁴⁰ En menor medida se percibe cierta ordenación por autores en la obra de Luna, Torres, Torquemada, el hermano de Martín el Tañedor (ib. 77-78, n. 42).

liza actualmente en los ff. 90^v a 93^r, tras una serie de poemas de Álvaro de Luna entre los que se intercala, precisamente, la esparsa 16R-ID 2584 R 2583 en respuesta a una pieza del condestable, 16P-ID 2583. El resto de los textos suyos transmitidos en *Palacio* se encuentran dispersos y aislados, copiados a lo largo de los distintos folios de la colectánea: ff. 31^r y 2^{r-v}, 32^v, 40^v-41^v, 66^{r-v}, 89^v y 177^{r-v} (cuadro 10). De momento, me interesa subrayar que los dos núcleos importantes del poeta en SA7 se hallan en vecindad con poemas de Álvaro de Luna (véase también II. 1. 1).

La presencia de un volumen importante de poemas únicos de un escritor en un cancionero colectivo es un indicio de peso que nos permite conjeturar sobre la posible inserción de un cancionero de autor preexistente, es decir, una colección preparada por el propio poeta que puede subyacer en el seno de una antología más amplia (Beltran 2002: 1046 y Tato 2005 b: 103).³⁴¹ Según esta premisa, es lícito preguntarse si parte de la obra de Juan de Torres que SA7 recoge remonta a

³⁴¹ Este tipo de colecciones reunía las poesías de un solo escritor, al igual que los cancioneros individuales, pero, a diferencia de estos, el propio escritor intervenía en la ordenación, selección o confección del mismo (Tato 2005 b: 77). Aunque son pocos los que se conservan (como por ejemplo el *Cancionero de Juan del Encina*), cabe pensar que existieron algunos más, pues los poetas interesados en su obra, además de valerse de los pliegos sueltos, con frecuencia reunirían su producción en un cartapacio personal y, posiblemente, según una secuencia cronológica (Beltran 1998: 50-51). Lo cierto es que algunos de estos ejemplares se insertaron después en compilaciones más amplias, colectivas, de modo que es posible rastrear y recuperar el cancionero personal, aun cuando el original se haya perdido; para ello, es necesario un “análisis detallado de los cancioneros colectivos, a fin de conocer los posibles cancioneros de autor ya perdidos, pero todavía reconstruibles” (id. 1999 b: 53). Así, sabemos que Hernando del Castillo pudo tener acceso, quizás, a un cancionero de Jorge Manrique (id. 1992: 170) y a otro de Pedro de Cartagena (Rodado Ruiz 2000: 66); Carvajal parece haber compuesto una colectánea personal intercalada en el arquetipo de MN54, RC1 y VM1, en tanto Santillana habría reunido algunos de sus textos en una fuente que subyace en SA8, MN8 y ML3 (Tato 2005 c: 92, n. 72 y 108). En el ámbito catalán, también es posible recuperar, entre otros, un cancionero de autor de Joan Roís de Corella a partir del *Cançoner de Maians* (Martos 2001). Sobre los cancioneros de autor, véanse especialmente Beltran (1998, 1999 b, 2002 y 2011) y Tato (2005 a, 2005 b y 2005 c).

una colección personal perdida, pues allí se localiza un número significativo de piezas *única* (32), la mayoría agrupadas en dos secciones dedicadas al vate. No sería este un proceso excepcional en el cancionero, ya que, entre los folios de la colectánea, es posible recuperar el cancionero de autor de Santa Fe.³⁴² En opinión de Haywood, la forma en que entró la poesía de Torres en *Palacio* podría ser similar, idea que apunta con ciertas reservas: “There is a case by analogy that *Palacio* may also have drawn on a Torres author *cancionero*. However, I acknowledge that the case for Santa Fe *cancionero* is much stronger than for the Torres one” (2009: 49).³⁴³ Pero lo cierto es que, aun cuando estamos ante los dos poetas mejor representados de la colectánea, el estudio de la distribución y presentación de los textos de nuestro escritor en *Palacio* me hace pensar que la inserción de su obra allí puede explicarse de otro modo.³⁴⁴

En realidad, la existencia de un nutrido volumen de textos de un autor en un cancionero colectivo, que es precisamente lo que sucede con Torres, es una “condición necesaria pero no siempre suficiente” para establecer la existencia previa de un cancionero de autor (Tato 2005 b: 103).³⁴⁵ Así, si únicamente aplicásemos

³⁴² Esta colección personal habría sido llevada a cabo antes de 1430 y se integró en un florilegio colectivo posterior a 1430, también perdido, que sufrió la desencuadernación causante de parte del desorden de los textos del autor. Un tiempo después, *Palacio* se valdría de ese perdido cancionero (aunque añadiría otras fuentes), pero fue objeto de transposiciones que dieron lugar a nuevos desórdenes (Tato 2004: xxviii). Estamos, pues, ante la colección particular más antigua dentro de la poesía cancioneril que, hasta la fecha, se ha podido reconstruir (id. 2005 c: 117; véanse también id. 2004: xxii-xl, 2005 a y 2005 c).

³⁴³ Algo sobre lo que ya había advertido Tato (2004: xxviii y 2005 b: 119).

³⁴⁴ Tanto más si se considera que sus creaciones, lejos de suponer una ruptura con la tónica de *Palacio*, como ocurre con las de Santa Fe, responden al espíritu cortesano que preside esa compilación.

³⁴⁵ En algunos casos se debe al interés del antólogo, que agrupa las composiciones de un escritor, dispersas en varias fuentes, como sucede con la obra de Villasandino en el *Cancionero de Baena*.

este criterio, en el *Cancionero de Palacio* podría decirse que no solo se incluiría un cancionero de Pedro de Santa y de Juan de Torres, sino también de Álvaro de Luna, de Suero de Ribera, de Torquemada o del hermano de Martín el Tañedor pues también su obra se agrupa en determinadas partes de la miscelánea y no es recogida en otra fuente (íd. 2005 a: 78). En este sentido, “las secciones dedicadas a un escritor en las antologías han de examinarse con cuidado” (íd. 2005 b: 116), pues es necesario encontrar otros elementos que refuercen la idea de la presencia de una colección personal del escritor solapada en el cancionero. En el caso de Santa Fe, Tato aporta otros indicios que le permiten sustentar tal hipótesis: además del volumen de obra suya recogida en el florilegio y de la tendencia a la agrupación de sus textos, señala la existencia de una rúbrica general para la poesía del aragonés, la única dentro de la miscelánea; asimismo, algunos de sus epígrafes presentan marcas gramaticales de primera persona y otros ofrecen noticias que no se desprenden de la lectura de los versos, algo que contrasta por completo con el resto de rótulos de SA7, que se limitan a señalar el nombre del poeta y/o el género de la composición (íd. 2005 a: 73-75). Por otra parte, la distribución de algunas de sus poesías parece seguir un criterio cronológico: los elogios al Magnánimo, por ejemplo, se copian siguiendo el orden de los hechos; además, encontramos poemas que rompen con la tónica general de *Palacio* (ib. 78-79).³⁴⁶

Aunque en un principio se apuntó la posibilidad de que para la confección de PN1 se hubiese empleado un cancionero de autor suyo, las dudas sobre la atribución contenidas en algunas rúbricas le permiten a Elia poner en cuestión esta idea (1999: 369-370). Aun cuando no es imposible que Juan Alfonso de Baena se valiese de una colección personal del de Illescas en algún caso, no cabe defender que la sección a él dedicada en PN1 provenga íntegramente de esa fuente (Tato 2005 b: 106-114).

³⁴⁶ Se llega al caso de que la canción característica del autor aragonés (de tres o más vueltas), adquiere en la colectánea mayor peso del que, en realidad, globalmente, debe tener, pues, con la ex-

Si examinamos la inclusión de las poesías de Torres en el SA7, no encontramos indicios tan sólidos como en el caso de Santa Fe para mantener la idea de la preexistencia de un cancionero suyo. Por un lado, las rúbricas se ajustan a la tendencia general de la colectánea y, en ningún caso, incluyen marcas de primera persona ni tampoco se localizan epígrafes generales (III. 1). Por otro, los poemas, breves y amorosos, responden al gusto de la colección; en este sentido, la generosa representación de la que goza nuestro autor resulta del todo coherente con SA7: en sus textos el amor es el tema predilecto, siendo la canción su género preferido y el arte menor el verso al que acude en todos sus poemas (con alguna excepción). En suma, si del cancionero salmantino puede afirmarse que “recoge la poesía que, entonces, triunfaba en la corte” (Tato 2004: xxii), en la obra de Torres allí incluida encontramos una excelente muestra de ese quehacer literario, lo cual explica que se haya dado cabida a tantos textos suyos.³⁴⁷

No es posible tampoco situar cronológicamente los poemas de Juan de Torres porque carecen de alusiones a personajes o circunstancias que lo permitan: suelen limitarse a la expresión abstracta de una emoción amorosa (véase III. 2. 1). Ahora bien, existe cierta armonía entre las piezas que forman parte de las dos secciones a él dedicadas, no solo porque todas las composiciones que las integran tienden a la brevedad (se trata de esparsas y canciones), sino porque puede apreciarse una cierta continuidad temática y métrica entre ellas. No puede descartarse total-

cepción de este autor (y de algún nombre más, mucho menos representado en el cancionero), la estructura típica de la canción en SA7 es la que nos lleva al texto breve, con una o dos vueltas, que precisamente son las preferidas de Torres (Tato en prensa: 724-725 y 742; véase III. 2. 4. 1).

³⁴⁷ Indicaba Dutton, sobre la colectánea: “is largely erotic, specializing in *canciones*, *villancicos*, treatises on love, praise of women, a few popularizing poems, *serranillas* and less occasional poetry” (1979: 79).

mente que remontasen, en último término, a materiales elaborados en algún momento por Torres. Así, por ejemplo, 2-ID 2442 y 3-ID 2443, ambas canciones de una vuelta, se valen de la hipérbole sacroprofana para loar la belleza de la dama; 11-ID 2449 y 12-ID 2450 se construyen a partir de la vivificación de elementos abstractos para reflejar el desorden interno del enamorado y, asimismo, ofrecen un molde heterométrico; 14-ID 2452 y 15-ID 2453, consecutivos en el manuscrito, también son heterométricos y presentan una mayor extensión que las demás; en 19-ID 2589 y 20-ID 2590 encontramos el motivo del enamorado que no exterioriza sus sentimientos; 21-ID 2591 y 22-ID 2592 evocan el tópico de la visión y del deseo, aunque desde distinta perspectiva; por último, 23-ID 2593 y 24-ID 2594 incluyen el motivo de la recompensa amorosa. Parece, pues, que la secuencia que presentan algunos de los textos de esas secciones no es arbitraria por completo, aunque tampoco puede hablarse de conexiones textuales muy sólidas. No es imposible que remonten a un cuadernillo o pliego utilizado por el propio poeta, del que después se habría valido, quizás no directamente, un compilador del cancionero (Beltran 1998: 50-51).³⁴⁸

Ahora bien, resulta más verosímil suponer que quizás los materiales de Torres se integrasen junto a los de Álvaro de Luna, en un estrato de la colección que recogiese poemas difundidos (o incluso gestados) en un entorno nobiliario, posiblemente ligado al condestable, especialmente teniendo en cuenta la relación de

³⁴⁸ Ello nos lleva al denominado *Liederblätt er* (Gröber 1877: 337-358), que hubo de conocer cierta vigencia; Beltran indica al respecto: “debieron ser la piedra basilar sobre la que se edificó el edificio entero. En su momento debieron ser muy frecuentes, como copias personales de poemas o grupos de poemas por los que se tenía especial interés o, lo que es más interesante, como regalos del autor a sus amigos, admiradores, destinatarios o protectores; la fragilidad del material, hojas sueltas sin encuadernar, los condenaros a su pérdida definitiva” (2002 b: 1044).

nuestro escritor con Luna;³⁴⁹ habrían pasado casi de modo inmediato del círculo difusor al escrito. En este sentido, la posición en que se encuentran las dos secciones dedicadas a Torres puede aportar pistas sobre el proceso en que entraron en la compilación: ambas se localizan, de un modo que no parece casual, tras textos debidos a Álvaro de Luna. Y es preciso recordar que el segundo núcleo parece incluso responder a una suerte de transición que nos permite entrar en la poesía de Torres de la mano del condestable: en el bloque compacto de textos de Luna, integrado por nueve composiciones, se incorpora el diálogo entre ambos poetas (16P-ID 2583 y 16R-ID 2584 R 2583), al que siguen tres canciones más del privado (ID 2259 “Senyor Dios pues me causaste” SA7-203, ID 2585 “Pues que por tu senyoria” SA7-204 e ID 2586 “Tiempo es que nos veamos” SA7-205), que dan paso a la sección de Torres (véase II. 1. 1). Todo apunta a que en una determinada época y quizás en un entorno concreto, relacionado con el privado castellano, las poesías de nuestro escritor interesaron. Recordemos que Juan de Torres parece pertenecer a su círculo (cabe, incluso, pensar que fue hombre de su casa; véase IV. 2. 3. 1) y, así, posiblemente la influencia de Luna, personalidad de gran peso en SA7 (Dutton 1979: 448; véase II. 1. 1 y II. 1. 2. 1), determina la inclusión de los poemas de nuestro escritor en esta antología, tal vez creador de su casa en algún momento.³⁵⁰ En este sentido, cabría incluso suponer que Juan de Torres pre-

³⁴⁹ Queda por examinar si en ese estrato podrían incluirse más textos, sobre todo pensando en el número de poetas de SA7 que podemos asociar al condestable.

³⁵⁰ Muchos de los poetas de SA7 se relacionan con Álvaro de Luna, al que, además, se le dedican dos secciones en la colectánea; asimismo, gracias a las crónicas sabemos que era un autor al que le gustaba la poesía, de modo que probablemente debió de tener una corte literaria (véase II. 1. 2. 1). El compilador de SA7, por tanto, aprovecharía un material que recogería composiciones de este ambiente, destinadas al consumo de ese círculo, en el que la poesía de Torres gustaba especialmente. Este era uno de los procedimientos habituales en la producción de un cancionero (Beltran 2005 b: 9-10).

sentase por primera vez en ese ambiente su obra: en concreto, los poemas correspondientes a los dos núcleos a él dedicados en la colectánea.

Ahora bien, pese a que parte de la producción de Juan de Torres albergada en SA7 puede provenir de una fuente no muy alejada del círculo en que se difundía, en lo que concierne a las piezas que se copian sueltas, todo apunta a que entraron por otras vías y que interesaron junto con otros textos de autores diversos, tal como es habitual en los cartapacios de corte, en los que la inclusión de poemas resulta, en ocasiones, arbitraria (Beltran 1998: 21): las composiciones no ofrecen ya esa homogeneidad temático-formal (así, se valen casi todos de moldes más extensos: el perqué, el lay, los decires...).³⁵¹ Las conclusiones extraídas de la edición de los textos no desmontan esta idea: mientras que en las piezas que se hallan en los dos bloques compactos los errores localizados pueden ser debidos a los amanuenses, en el caso de algunas de las composiciones sueltas los problemas planteados son mayores (por ejemplo, lagunas), posiblemente porque los materiales utilizados como fuente eran menos fiables y quizás más alejados del momento en el que Torres los puso en circulación (véase IV. 2. 1. 1. 2).

³⁵¹ El decir 32-ID 2486 se encuentra en una sección en la que se localizan diversas piezas que se adscriben a esa modalidad (tras dos decires de Santillana); asimismo, 33-ID 2526, seguiría al *Desir de la muerte*. Parece, por tanto, que en ambos entraron por una razón distinta a la que causó la incorporación de las composiciones de las secciones. Nada puede indicarse sobre el perqué (30 ID-2464) o el lay (31-ID 2480), dado que se encuentran en partes del manuscrito que han sufrido pérdidas o desórdenes (véase IV. 2. 1. 1. 1); lo mismo sucede con la canción duplicada (26-ID 2473), que se copia, por una parte, en uno de los bloques compactos y, por otra, en la misma sección problemática del lay.

2. 1. 1. 1. Poemas afectados por desórdenes y transposiciones

La distribución actual de los poemas en SA7 no responde a la ordenación original del manuscrito debido a los accidentes materiales que sufrió a lo largo del tiempo, de modo que no todos los poemas de Juan de Torres estaban en el lugar actual; por otra parte, algunas composiciones vecinas a sus textos lo son solo accidentalmente. Y es que, además de la pérdida de algunos folios –que, hasta donde podemos percibir, no dejó rastro de desaparición de obras de Torres (véase III. 1)–, se produjeron algunas transposiciones en época temprana que sí la afectaron.³⁵² En sus análisis del códice, Tato y Whetnall revelan, entre otros, algunos desórdenes que conciernen a la producción del vate; los enumero a continuación, dejando las observaciones para más adelante: el f. 2, que está fuera de lugar, es la continuación del f. 32 y debería situarse antes del f. 57 (31-32-2-57; Whetnall 2009: 70); asimismo, el f. 28 debe preceder al f. 34, el 33 al 65 y el 64 al 24 (Tato 2005 a: 63). Pero los avatares materiales de la colectánea no solo incidieron en la secuencia de los poemas: tanto el lay como el mote del escritor nos han llegado mutilados o truncados, aun cuando, como se verá, han sido reconstruidos recientemente.

En la edición, el orden que sigo trata de restituir, en la medida de lo posible, la secuencia que los poemas de Torres presentaban en SA7 con anterioridad, si bien esta no siempre puede reconstruirse, de manera que solo intervengo cuando hay elementos que permiten detectar la alteración producida y el lugar en el que los folios deben recolocarse.³⁵³ Ningún problema plantean, desde este punto de vista,

³⁵² Sobre esta cuestión, véanse especialmente Tato (2000, 2003, 2005 a y 2012) y Whetnall (2009).

³⁵³ En alguna ocasión, la alteración es evidente (como ocurre, por ejemplo, con el lay 31-ID 2480 o el perquè 30-ID 2464), pero no hay indicios que respalden una propuesta para situarlos en otra parte); véase *infra*.

las piezas 1-ID 0404 a 29-ID 2597, pues se deben a una sola mano, que es la más fácilmente identificable.³⁵⁴ La labor de este amanuense, que copia un núcleo corrido de poemas desde el f. 1^r al f. 23^v, se corta en este punto con una canción de Suro de Ribera; sin embargo, en el f. 87^r reaparece con otro texto del mismo autor y se extiende hasta el f. 136, de modo que todo apunta a que la colección de textos iniciada en el f. 1 corría hasta el 136 (Tato 2005 a: 82, n. 55). Aplicando esta idea a los dos grandes bloques compactos de textos de nuestro vate, hay que admitir que habrían estado separados en otra época apenas por cinco folios; ello me ha llevado a desplazar los poemas 16-ID 2458 R 2583 a 29-ID 2597, que hoy figuran alejados, para presentarlos a continuación del primer núcleo del escritor.³⁵⁵

Entre los primeros folios del manuscrito se produjo, además, otro desorden que repercute en la producción de Torres. El f. 2, que se debe a una mano distinta a la primera, fue objeto de transposición, pues copia la segunda parte del lay 31-ID 2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+SA7-3), cuyo comienzo figura en el f. 32; esta pieza, por tanto, se transmitió desgajada en dos partes, que, hasta la reciente re-

³⁵⁴ Varias manos intervienen en la colectánea, con distinto grado de cursividad. Tato diferencia, al menos, tres (2003: 505, n. 28); Whetnall, en cambio, considera que son cuatro o cinco los copistas que participaron en la confección de *Palacio* (2009: 57). Atendiendo únicamente a los textos de Juan de Torres, con ciertas reservas, cabe distinguir tres copistas, sin descartar la posibilidad de que exista alguno más: una mano “principal”, la más decorada de todas, responsable de los poemas 1-ID 0404 a 29-ID 2597; un segundo amanuense, que copia la canción duplicada en el f. 31 (26-ID 2473), el lay (31-ID 2480) y 33-ID 2536; y una tercera mano, que incluye 32-ID 2486 y, quizás, 34-ID 2717. Sobre estos aspectos, véase Whetnall (2009: 56, n. 7, 57-58 y 65), quien se refiere a estos copistas como “Hand 1”, “Hand 2” y “Hand 3”, respectivamente. En cuanto a la mano encargada de la otra pieza de Torres (30-ID 2464), la caligrafía que presenta es similar a la segunda mano, aunque con alguna diferencia (que en otros folios parece más mitigada), pues las astas son ligeramente más alargadas y las grafías ofrecen mayor separación entre ellas, de modo que el poema, aunque en octosílabos, ocupa más espacio. Véase una muestra en apéndice (núm. III, 4).

³⁵⁵ Los últimos estudios plantean la posibilidad de que las composiciones copiadas en los ff. 1-23 forman el primer cuaderno que hoy abre el manuscrito: el primer bloque de textos de Juan de Torres, junto con la pieza suelta suya que lo antecede (1-ID 0404), son los primeros poemas suyos en aparecer en *Palacio* (Tato 2012: 15, n. 32).

construcción de Whetnall (2009: 71), se asignaron a autores distintos: la primera, ID 2397 “Porque de llorar” (SA7-3, f. 2^{r-v}) se atribuyó a Álvaro de Luna;³⁵⁶ la segunda, ID 2480 “Ay, triste de mí” (SA7-86, f. 32^v), a nuestro poeta.³⁵⁷ La transposición parece clara, dado que los dos fragmentos encajan como si fuesen piezas de un puzzle (nos ofrecen el mismo tipo de verso, hexasílabo, con un patrón de rimas homogéneo) y, además, se deben al mismo copista, que se localiza en los ff. 29-32 (ib. 64).³⁵⁸ De este modo, el lay se copiaría en una parte del códice en la que también se había incluido, muy poco antes, 26-ID 2473 “Si vos plaze que mantenga” (SA7-83; f. 31^r), la canción de Torres que se transmite duplicada en SA7.³⁵⁹

³⁵⁶ Ello se debe a que, encabezando el recto del f. 2, encontramos una rúbrica, algo posterior, que reza *Obras de don Alvaro de Luna, condestable de Castilla* (Tato 2005: 73), quizás repitiendo la información del epígrafe que cierra el vuelto del f. 1, que anuncia una canción de Luna.

³⁵⁷ Todos los editores respetan la secuencia desordenada del manuscrito y, por tanto, mantienen esta atribución errónea (Vendrell 1945: 129 y 163, Álvarez Pellitero 1993: 6-7 y 70, Dutton 1990-1991, IV: 84 y 95). La transposición que afectó al texto se produjo en época temprana, pues tanto la numeración arábiga como la romana coinciden en el número de foliación del f. 32 (xxxii). Cabe advertir, sin embargo, que en el f. 2 no se percibe numeración, por deterioro del papel. Este desorden, por el cual el f. 2 quedó fuera de lugar, afectó a varias piezas además del lay: alteró la atribución de ID 2399 “Mis oxos fueron a veer” (SA7-5), que venía siendo adscrita a Íñigo López, hermano de Mendoza y ahora sabemos es de Luna (Whetnall 2009: 70); por otra parte, el epígrafe que anuncia al final del f. 2^v, *Enyego lopeç hermano de mendoça*, debe preceder a la composición, hasta ahora acéfala, ID 2512 “Adiós quedéys linda corte” (SA7-121) del 57^r (ib.).

³⁵⁸ Poco después del f. 32 vuelven a producirse irregularidades, pues el f. 34, que comienza por una estrofa acéfala (“gran pesar es consentir”), es, en realidad, la continuación del f. 28, de tal modo que estamos ante el cierre de un decir de Tapia (ID 2467 “Yo ya vi la gente vençida” SA7-76+86^{bis}; véase Giuliani 2004: 42 y 45). Vendrell, que ya había relacionado estas dos partes (1945: 11 y 440), edita sin embargo la redondilla suelta tras el lay de Torres, respetando el desorden del manuscrito, lo que llevó a algunos estudiosos que se ocuparon del lay, como Le Gentil (1949-1952, 2: 197) y Maillard (1963: 374), a asignar la copla al texto de nuestro escritor (aun cuando la métrica es totalmente diferente).

³⁵⁹ Esta sección, debida a una segunda mano, se extiende desde el f. 29 hasta el f. 32, para reaparecer después del 57 al 63, aunque es esta una parte problemática (en 58^v se produjo otra alteración: “the run of leaves 58-61 constitutes another self-sufficient group bounded by discontinuities at either end, and is also copied by Hand 2. It may not belong very far away from 57, but cannot be contiguous”; Whetnall 2009: 65, n. 18).

También una de las rúbricas de su obra, aquella que anuncia el poema 14-ID 2452 “Si el pensar” (SA7-62), nos ha llegado mutilada, ya no a causa de una transposición sino por la acción de la cuchilla.³⁶⁰ El epígrafe, que encabeza el vuelto del f. 21, es más extenso de lo habitual y solo se puede leer parcialmente, en tanto la primera línea aparece cortada; así, si la segunda parte reza de forma clara *Cordiu qui un plet*, la primera entraña mayor dificultad de lectura y solo ha sido recientemente identificada como *Mote de Johan de Torres* (Tato 2012: 309). Ello provocó que la mayoría de los editores ofreciesen una lectura errónea del segmento, que transcriben como *Otra de Johan de Torres* ya desde Vendrell (1945: 163);³⁶¹ por tanto, ninguno se percató de que la secuencia *Cordiu qui un plet* podía, en realidad, ser un mote, que, además, se destaca ornamentalmente, lo que resulta de gran interés en tanto nos da pistas sobre un subgénero literario que, como indica Tato, “no solo se documenta en la primera mitad del cuatrocientos, sino que parece haber alcanzado entonces mayor importancia de lo que suponíamos” (2012: 309). Y, de hecho, es el único mote que se localiza en una rúbrica de *Palacio* (véase III. 2. 4. 4).

Las demás piezas de nuestro autor no se han visto alteradas textualmente por los accidentes materiales del manuscrito, aunque se localizan en secciones que sabemos desordenadas y, por tanto, cabe pensar que algunas de ellas ocuparía un lugar distinto del actual; con todo, he optado por respetar la secuencia del cancionero, pues no es posible determinar con seguridad el orden original. El perqué

³⁶⁰ Lo cierto es que el códice poseía unas dimensiones mayores de las actuales, de modo que el tamaño que presenta es producto de los procesos de encuadernación; el rapizado de esta rúbrica es una muestra de ello (Tato 2003: 500, n. 15).

³⁶¹ Tanto Dutton (1990-1991, IV: 95) como Álvarez Pellitero (1993: 46) mantienen la lectura de Vendrell.

30-ID 2464 (ff. 25^v y 26^v) se encuentra en una parte que se inicia con una pérdida y una transposición, pues el f. 24 continúa una serie dialogada que se ha transmitido truncada: el inicio se halla en el f. 64, en tanto la pregunta inicial de Francisco de Villalpando se ha perdido.³⁶² La siguiente composición que aparece en la colectánea, el decir 32-ID 2486 (40^v-41^v), es copiada por una mano diferente de las anteriores y se localiza tras un rótulo que, cancelado con una línea, anunciaba un decir de Fernán Becerra no copiado, quizás por un equívoco por parte del amanuense o un cambio de plan (Tato 2005: 503, n. 22). En cuanto a 33-ID 2526 (f. 66^{r-v}), también se encuentra en un núcleo que sabemos desordenado, pues le precede el *Dezir de la muerte*, que nos llegó en folios separados (33-65-66).³⁶³ Ya prácticamente en el final del cancionero, encontramos la última pieza de Torres, 34-ID 2717 (f. 177^r), rodeada de algunas piezas sin atribución, que parece copiada por la misma mano que 32-ID 2486 (véase III. 1).³⁶⁴

³⁶² El f. 63, que se debe a la segunda mano, se cierra con el anuncio de un decir de Fernán Pérez de Guzmán que sin embargo no figura en el cancionero, quizás porque se perdió (Tato 2005 a: 61). La serie que se encontraría en vecindad al perqué, situada en los folios hoy separados en el cancionero (64 y 24), estaba formada por los siguientes textos: ID 2460 de Alfonso Enríquez, ID 2661 de mosén Marmolejo, ID 2564 de Juan de Villalpando, ID 2525 de mosén Moncayo e ID 2459 de Juan de Tapia (véase, sobre este diálogo, Chas Aguión 1999). Tras este diálogo y dos canciones debidas a Montoro y Moncayo, se localiza el texto de Torres; dado que no abre el folio, su vecindad con estas piezas está garantizada (véase II. 1. 1). En este caso, la mano que comienza a copiar es muy parecida a la del segundo copista, por lo que, aun cuando se perciben ligeras diferencias en el aprovechamiento del espacio, es difícil establecer un cambio de amanuense (véase apéndice, núm. III. 4). El ornato es menor en esta sección: solamente las rúbricas cuentan con alguna decoración, pero las capitales están sin trazar y se ven al descubierto las letrillas de pauta; según Tato (2005 a: 82), es posible suponer que quien escribía las iniciales lo hiciese siguiendo el orden del códice, de modo que, quizás, estemos ante otra parte desplazada.

³⁶³ Esta transposición de folios fue también muy temprana, a juzgar por una nota marginal, también antigua, que da cuenta Tato (2005 a: 498).

³⁶⁴ Aun cuando estamos ya en los folios finales de la colectánea, lo cierto es que la carga ornamental en esta parte es mayor que en otras secciones que copian su obra.

En los cuadros que siguen ofrezco la secuencia que actualmente tienen las piezas en la miscelánea, y la secuencia que ofrezco en la edición, destacando aquellas que he decidido desplazar por las razones vistas:

Núm	Orden	Foliación
(31-ID 2480) + ID 2397	sa7-3	2 ^{r-v}
1-ID 0404	SA7-24	10 ^v
2-ID 2442 a 15-ID 2453 (bloque I)	SA7-50 a SA7-63 (14 piezas)	18 ^v -22 ^r
30-ID 2464	SA7-73	25 ^v -26 ^v
26-ID 2473 (duplicada)	SA7-83	31 ^r
(31)-ID 2480 + ID 2397	SA7-86	32 ^v
32-ID 2486	SA7-95	40 ^v -41 ^v
33-ID 2526	SA7-138	66 ^{r-v}
16-ID 2584 R 2583	SA7-202	89 ^v
17-ID 2587 a 29-ID 2597 (bloque II)	SA7-206 a 217 (13 piezas)	90 ^v -93 ^r
34-ID 2717	SA7-364	177 ^{r-v}

Cuadro 11: secuencia actual de los textos de Juan de Torres en SA7

Núm	Orden	Foliación
1-ID 0404	SA7-24	10 ^v
2-ID 2442 a 15-ID 2453 (bloque I)	SA7-50 a SA7-63 (14 piezas)	18 ^v -22 ^r
16-ID 2584 R 2583	SA7-202	89 ^v
17-ID 2587 a 29-ID 2597 (bloque II) ³⁶⁵	SA7-206 a 217 (13 piezas)	90 ^v -93 ^r
30-ID 2464	SA7-73	25 ^v -26 ^v
31-ID 2480 + ID 2397	sa7-86+sa7-3	32 ^v +2 ^{r-v}
32-ID 2486	SA7-95	40 ^v -41 ^v
33-ID 2526	SA7-138	66 ^{r-v}
34-ID 2717	SA7-364	177 ^{r-v}

Cuadro 12: secuencia de los textos de Juan de Torres anterior a los desórdenes de SA7

³⁶⁵ En este bloque se edita también la duplicada 26-ID 2473.

2. 1. 1. 2. Otros problemas

Fijándonos en los textos de Torres, lo cierto es que, a pesar de la apariencia cuidada que plantean la claridad de la letra y la decoración de esta colectánea, esta fuente nos ofrece una copia descuidada, pues, además de grafemas tachados, borrados y sobrescritos con añadidos posteriores, encontramos algunos errores evidentes que o bien provocan una alteración en la rima o el cómputo silábico, o bien dan lugar a secuencias incoherentes. Así, pues, en ningún caso puede pensarse que el poeta haya supervisado o controlado la incorporación de sus poemas en SA7;³⁶⁶ es más, a la vista de lo que sucede en algunos versos que no se copian completos y presentan un espacio en blanco, cabe suponer que incluso algunos materiales de Torres con los que se contó en la compilación de SA7 no fuesen de gran calidad y la fuente utilizada como modelo plantease ya problemas (no era legible, contenía errores o incluso presentaba lagunas).

Con todo, los errores más graves se dan en los poemas que no se integran en las secciones compactas, lo que fortalece la idea de que, quizás, esos bloques procedan de una fuente más cercana y fiable al momento en que Torres compuso o hizo circular sus textos (véase IV. 2. 1. 1). Pero aun los textos agrupados presentan errores y lecciones incorrectas, lo que, en suma, apunta a que el ejercicio de copia no se llevó a cabo con demasiado cuidado; valgan algunos ejemplos como muestra.

En algunos casos, los errores afectan a la métrica, como vemos en 21-ID 2591, donde el vértice del verso “possan” no solo rompe y el sentido, sino que difumina el recurso del mozdobre presente en todo el texto:

³⁶⁶ Su importante representación en el cancionero obliga a contemplar esta posibilidad, como también sucede con Santa Fe (véase Tato 2004: xxv-xxvi).

Que si mis oxos poseen
 lo qu'en ver siempre *possan*,
 plegaré que non desseen
 lo que nunca jamás vean (vv. 9-12)

Algo similar sucede en 29-ID 2597, aunque en este caso el error es más evidente, pues altera la rima y da como resultado un verso hipermétrico en “tienen amenazando”:³⁶⁷

¿Qué será de mí, cuitado,
 pues non miro vuestro asseo?,
 que, por miedo del Deseo,
 que me tienen *amenazando*,
 muchas veces non vos veo (vv. 9-12)

En el cierre de este mismo poema volvemos a encontrar un verso hipermétrico, “*car assí* lo tiene jurado” (v. 14), que también puede regularizarse sin gran dificultad.

En 19-ID 2589 encontramos otra clara hipermetría: sobra el pronombre *tú*, dado que al sujeto del verbo principal (*sepa*) le corresponde una tercera persona del singular:³⁶⁸

Quien lo lee bien s'avisse
 et sepa tanto *tú* de mí,
 que jamás, desdeque nació,
 persona tanto no quise.

³⁶⁷ La *emendatio* “tiene amenazado”, además de restituir la rima, propicia la sinalefa entre el verbo y el participio, lo que permite al octosílabo.

³⁶⁸ Es este un error por adición fácilmente explicable, pues en cercanía aparece nuevamente *tú*.

Pues tú, que lees mi letra,
piensa qué deve sentir (vv. 1-6)

Es posible localizar otros versos con alteraciones que atentan contra la sintaxis y que pueden ser sorteadas aplicando la *emendatio ope ingenii*;³⁶⁹ muchas de ellas, pese a que afectan al texto, son subsanables e imputables al amanuense, que parece poco atento en la realización de su tarea; sin embargo, no puede descartarse que algunos de ellos estuviesen ya en el modelo de copia, que estaría deturpado.

Más problemas se detectan en los textos solo conservados en *Palacio* que no forman parte de las agrupaciones textuales de Torres, pues la enmienda no siempre resulta evidente; eso sucede con la laguna que se localiza en el v. 71 de 30-ID 2464, en la que el amanuense deja un espacio en blanco (“yo lo pe...”), que, quizás, informe de que ya en la fuente original existía una laguna o una secuencia ininteligible para el escriba. Lo mismo sucede en el v. 5 de 33-ID 2526, incompleto (“por entiendo...”), que puede llegar a enmendarse por conjetura gracias al contexto en que se localiza, en tanto le corresponde el *verbum dicendi* “cantar”, presente en todas las estrofas del decir –y de ahí la enmienda “por én entiendo cantar” – (véase III. 2. 3).

Pueden entreverse, en algunas ocasiones, posibles omisiones de versos completos, pues la lección no hace sentido o atenta contra el esquema métrico tal como nos ha llegado. Esto se observa en el poema 30-ID 2464, en el que podría haberse

³⁶⁹ Así, por ejemplo, en el v. 6 de 11-ID 2449 encontramos, en una oración impersonal, un verbo en infinitivo (“aver”); en mi opinión, cabe suponer que estamos ante un error de sustitución de “avré” por “aver”, propiciado por el infinitivo “hablar” del verso anterior. Otro descuido de esta misma índole se localiza en el v. 11 de 25-ID 2595, en tanto lee “a querer” cuando el sentido y la construcción sintáctica reclaman el cierre de la coordinada con “e querer”.

perdido un pareado completo (el III); hacia ello apunta el hecho de que, por un lado, el v. 5 “et por qué suyo me llamo” se copie dos veces, en contigüidad; y, por otro, sea ese el único punto en que se rompe el esquema de los pareados, pues entre los vv. 4 y 5 no hay consonancia. Algo parecido podría haberse producido en el lay ID 2480, pues en la segunda estrofa figura dos veces la secuencia “ya non puede ser” (vv. 8 y 11), repetición que no se da en ninguna otra copla: es posible que el amanuense copiase el verso, repetido, en lugar de otro que estaba en el original, algo que ya hizo notar Whetnall (2009: 71).

Además de estas lagunas, son varios los problemas que localizamos en estos poemas, como alteraciones en la rima o en el cómputo silábico. En el v. 7 de 30-ID 2464 se lee “vivir”, cuando la rima exige *-er*, lo que me ha llevado a proponer la enmienda “viver”:

¿Et por qué suyo me llamo
et non me quiere acorrer

Et por qué me faz *vivir*
siempre atribulado? (vv. 5-8)

En esta misma composición, además, pueden encontrarse algunas lecciones erróneas que rompen la coherencia sintáctica de la oración y que me he atrevido a enmendar.³⁷⁰

³⁷⁰ El v. 17 ofrece el verbo en subjuntivo “biva”, cuando en el resto del poema se utiliza el indicativo, de modo que es posible que en su lugar se leyese “bivo” (véase la edición). Algo similar sucede en el v. 23, pues el códice ofrece el verbo en tercera persona “puede” cuando, en realidad, está hablando de sí mismo, de modo que correspondería “puedo” (Por qué non *puede* fallar / a quien cuente mi dolor? (vv. 22-23).

Ahora bien, es el decir 32-ID 2486 la pieza de Torres cuyo texto nos ha llegado más deturpado; además de la laguna de difícil reconstrucción antes apuntada (v. 71), se localizan tres versos hipermétricos a causa de la adición de un segmento que repite una secuencia (morfológica o silábica) presente en la misma pericopa: “do non me puedo *assí* quejar (v. 7), “Solamente en yo callayar” y “sepa quien saber *quien* quisiere” (v. 73); de hecho, el propio copista percibe el error en el primer caso, pues subraya el término *assí* con puntos de cancelación. Por otra parte, el término que ocupa el vértice del v. 41, “ascute” no solo rompe el esquema de la rima (correspondería *-usa*), sino que tampoco se documenta en otros textos de la época, lo que nos garantiza que se trata de un error que, quizás, ya contenía el modelo, ilegible en ese punto para el amanuense. En este caso, la *emendatio* no es fácil: una solución posible, por su cercanía fonética, por respetar el esquema de la rima y por hacer sentido en la estrofa, sería el verbo “acusa”:³⁷¹

Aunc'antigüidad *ascute*
 en fablar tal entremés:
 dizqu' el miedo por qué es
 cuando muerte non s'escusa (vv. 41-44).

En el decir con citas 33-ID 2526 también se pueden detectar algunos errores que pueden ser subsanables. En el v. 6, se produce uno por sustitución, pues leemos *fable* en lugar de *falle*, lo que rompe el esquema de las rimas. Asimismo, en el

³⁷¹ Véase, para la interpretación completa del pasaje, la edición.

v. 42 la repetición del pronombre *me* provoca hipermetría (“vos *me* plega de me tener”), en tanto el v. 46, en cambio, resulta hipométrico debido a la omisión del pronoble *vos* (“dezir este cantar”), enmienda que viene ratificada por la lección de la tradición indirecta.

Si bien muchas de las anomalías vistas son imputables al amanuense, algunas agunas, ausencias, o versos muy deturpados podrían explicarse porque aquel copia de otra copia, lo que nos llevaría a un proceso de transmisión más complejo de lo que a primera vista puede pensarse. En todo caso, parece que el texto en SA7 es más fiable en los poemas que se localizan en los bloques compactos de Torres que en el resto, quizás porque, como se proponía antes, pasaban casi inmediatamente del círculo difusor al cancionero (véase IV. 2. 1. 1. 1).

Con mayores garantías cabe proceder a la *emendatio* cuando contamos con el control de otros testimonios, algo que sucede en pocas ocasiones: en 26-ID 2473, que aparece duplicada en una misma fuente (*Palacio*); en 7-ID 0438, que además de en SA7, se recoge en LB2 y ME1; y en 28-ID 2263, compartido por SA7 y MH1.

Con respecto a la pieza que se transmite duplicada en SA7, 26-ID 2473, el texto figura en dos secciones de *Palacio* copiadas por manos diferentes: la primera vez, en el f. f. 31^{r-v}, se halla, recordemos, en la misma sección que el lay, debida a la segunda mano; la siguiente, en cambio, es copiada por la mano principal en medio de la segunda agrupación de poesías de Torres en la colectánea, en el 92^v (véase IV. 2. 1. 1. 1). Quizás, como sucede en otras composiciones que se repiten duplicadas en SA7, el texto llegó al compilador a través de dos vías diferentes:³⁷²

³⁷² Me refiero a los poemas ID 2238 “Piérdese quien esperanza”, ID 2487 “Pues mis plazer es alexa” de, ID 2457 “Ya del todo defalleçe”, ID 2069 “Triste fue tu pensamiento”, ID 2568 “Quien por

en un caso, integrada con otras obras de Juan de Torres (véase IV. 2. 1. 1. 1); en otro, entre piezas de distintos escritores. Textualmente, las diferencias no resultan sustantivas, por lo que, en último término, ambas podrían remontar a una misma fuente; pero, por coherencia, me he inclinado a tomar como base de la edición SA7-214^{bis}, ya que se halla en una de las secciones compactas el poeta.³⁷³

SA7-214^{bis}

Yo *siempre* desseo' star
de vós no mucho apartado,
por partir de mi *cuydado*
algún tanto en vos mirar
(vv. 5-8)

SA7-83

Yo desseo siempre' estar
de vós no mucho apartado,
por partir de mi *cuytado*
algún tanto en vos mirar
(vv. 5-8)

En lo que concierne a las otras dos piezas compartidas con otras fuentes, suele ser la colectánea salmantina la que ofrece mejores lecturas. Esto no puede extrañarnos en tanto la producción de Torres ocupa aquí un espacio importante que revela cierto interés por parte del compilador, mientras que en esas colectáneas (MH1, LB2 y ME1), su poesía se incorpora de forma aislada y ocasional, junto a la obra de otros escritores (véase IV. 2. 1. 2 y IV. 2. 1. 4). De este modo, aun cuando las variantes que presentan son, como se verá, poco significativas, la solución de SA7 parece en algunos casos más coherente, lo que me ha llevado a privilegiar la lección de este testimonio.

seruir vos enoxa”, ID 2679 “Los que aman e amarán”, ID 2504 “Pues que tanto poder tiene” e ID 2246 “Si no vienes con amor”, entre otros; véase Tato (2005 a: 65, n. 15).

³⁷³ Existe alguna otra diferencia entre los dos testimonios que nos lleva a dos variantes posibles que, además, pueden explicarse a partir de un mismo origen. En el v. 2, se lee *tristura* (SA7-86) frente a *tristeza* (SA7-214^{bis}); aquella resulta algo más común en su obra la variante *tristura* (la encontramos en tres piezas más), pero también *tristeza* es forma repetida en algún otro caso. En el v. 5, el adverbio *siempre* incide en el verbo *desseo* (SA7-86) y en otro, sobre *estar* (SA7-214^{bis}).

La canción 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” (SA7-55 y MH1-170) es una de las 15 piezas que *Palacio* comparte con el *Cancionero de Gallardo-San Román* (Tato 2012: 304); ahora bien, el de Torres es uno de los pocos poemas que se nos han transmitido en exclusiva a través de estas dos fuentes, como ocurre también con tres de Juan de Dueñas, de quien, además, se solapa en MH1 un cancionero de autor.³⁷⁴ Si analizamos el texto de MH1, vemos que, si bien es cierto que no presenta grandes divergencias con respecto al de SA7, pueden encontrarse algunas variantes que cambian ligeramente el sentido del texto:

	SA7-55:	MH1-170:
v. 4	no quieren <i>que biva</i> en paz	no quieren <i>bevir</i> en pas
v. 6	con ageno enduzimiento	con ajeno entendimiento
v. 7	<i>miran</i> por qué gran turmento	<i>mirad</i> por qué gran turmento
v. 8	triste me <i>fazen</i> passar	triste me <i>fase</i> passar

En el v. 4, la lectura de MH1 *bevir* nos lleva al mismo sujeto que el verbo *quieren* (los ojos), en tanto en SA7, que ofrece *que biva* (yo), encontramos la disociación entre el yo y alguna parte de su cuerpo, algo que parece más acorde con la poética de Torres (véase III. 2. 1. 4); en el v. 6 nos topamos con una adiófora debida, quizás, a una *lectio facilior*, pues se sustituye una voz poco frecuente que conviene al sentido, *enduzimiento*, ‘persuasión, incitación al mal’, por *entendimiento*, ‘intelecto’, más común y de significado no muy distinto. Estas diferencias me han llevado a selec-

³⁷⁴ Las otras composiciones comunes en SA7 y MH1 están también incluidas en otras antologías (Tato 2012: 304).

cionar como texto base de la edición el que recoge *Palacio*.³⁷⁵ Con todo, a partir de este cotejo no podemos extraer ninguna conclusión, pues, en último término, todas estas variantes pueden explicarse a partir de la intervención de los amanuenses.³⁷⁶

Por lo que se refiere a la canción 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” (SA7-216, LB2-145 y ME1-77), es una de las 27 piezas compartidas por *Palacio*, *Herberay* y *Módena*.³⁷⁷ Aun cuando el estudio textual de lo que sucede en otras situaciones similares en las que un texto figura en las tres colecciones, como sucede con la obra de Santa Fe, parece confirmar que estamos ante dos ramas distintas de la transmisión textual, en nuestro caso no es posible concluirlo: no podemos establecer la existencia de errores separativos.³⁷⁸ Considero, en este punto, los testimonios de ME1 y LB2 como una única versión:³⁷⁹

	SA7-216:	LB2-145 y ME1-77
v. 2	<i>de vós</i> , señora, es demás	<i>es</i> , señora, por demás
v. 3	<i>e</i> por tal pueden dezir	<i>que</i> por tal pueden dezir
v. 8	muy gran tiempo <i>be</i> atendido	<i>be</i> muy gran tiempo atendido
v. 9	<i>e deviera</i> por servir	que deviera por servir LB2 que quisiera por
v. 10	ir <i>adelante</i> et voy atrás	servir ME1 ir <i>delante</i> et voy detrás

³⁷⁵ Las otras variantes resultan menos significativas, ya que podrían fácilmente deberse a errores de copia muy frecuentes: modifican la persona de los verbos “mirar” y “fazer”.

³⁷⁶ Aun cuando las diferencias fuesen más sustantivas, un único texto tan breve haría imposible el cometido de filiar las dos versiones. Por otra parte, es muy poco lo que se ha avanzado sobre la posible relación de SA7 y MH1, a pesar de que el segundo es uno de los cancioneros con los que *Palacio* más piezas comparte, después de LB2 y ME1 (Tato 2012: 304).

³⁷⁷ Estas dos colectáneas, estrechamente emparentadas, son las fuentes con las que más textos comparte SA7: de los 27 poemas comunes, al menos 12 aparecen solamente en las tres colectáneas (Tato 2012: 304). Sobre la relación entre estas fuentes, véase también Beltran (2005 b: 24-33; IV. 2. 2).

³⁷⁸ Para los poemas de Santa Fe que son comunes en SA7, ME1 y LB2, véase Tato (2004: l-lv).

³⁷⁹ Las diferencias en la lectura, mínimas, se analizan en el siguiente apartado (véase IV. 2. 1. 2).

A pesar de que en el v. 10 corrijo con el control de LB2 y ME1 la hipermetría de SA7 (“delante” en vez de “adelante”), opto por tomar como base de la edición el texto de este cancionero, pues la *lectio* del v. 2 parece más conveniente (“de vós, señora”); y es que, atendiendo a la construcción de la secuencia, refuerza la apelación del vocativo *señora*, anticipándola en el pronombre de segunda persona *vós* y, al tiempo, dota también de sentido pleno el *retronx* “espera que esperarás”: la espera es inútil en tanto que quien ha de otorgar “bien” es la dama (no se trata así de una afirmación general, como se desprendería de la lectura de LB2 y ME1, sino aplicable solo a la señora). Estaríamos, en cierto sentido, ante una lección más difícil, que el copista de los otros testimonios habría trivializado.

2. 1. 2. Cancioneros de *Herberay* y *Módona*

Tanto el *Cancionero de Herberay des Essarts* (ca. 1461-1464) como el *Cancionero de Módona* (ca. 1466) recogen dos composiciones de Juan de Torres: 28-ID 2263 “Esperar bien recibir” (SA7-216, LB2-145 y ME1-77), que se integra también en el *Cancionero de Palacio*, y 35-ID 2257 “Absente de tu presencia” (LB2-134 y ME1-66), conservada únicamente en estas dos antologías. Ambas se relacionan con la corte navarro-aragonesa de Juan II, si bien se compilan en lugares distintos (LB2, en la corte navarra; ME1, posiblemente en Italia, aunque procede de un ejemplar confeccionado en la Península Ibérica; véase II. 1. 1).

La primera antología, que se abre con siete textos en prosa, acoge 202 poemas debidos a 34 escritores y algunos otros anónimos (Whetnall 2003: 304 y Moreno 2007 b: 23-24), mientras que la segunda colecciona 125 composiciones en verso debidos a 25 autores y algunos anónimos (contabilizo a partir de los índices de

Ciceri 1995: 319-323). De estas piezas, casi un centenar están presentes en los dos cancioneros –entre ellas, las de Torres–, lo que nos informa de su estrecho parentesco, ya apuntado por los primeros que se acercaron al tema, como Michaëlis (1901: 449-470).³⁸⁰

Dado que la mayor parte de las piezas que componen *Módena* se localizan en una sección de *Herberay*, a la que Aubrun denomina *b* (ff. 93-193), en un principio se planteó la posibilidad de que ME1 fuese una copia parcial del otro (1951: xix);³⁸¹ no obstante, Varvaro, que atiende a la presencia de las piezas de Juan de Mena en ambas colectáneas, considera improbable que uno de ellos sirviese de fuente para el otro, pero afirma que ambos provienen de un antígrafo, al que denomina *v* (1964: 76-89).³⁸²

Los últimos estudios sobre la compilación y los materiales de estas colectáneas han conseguido afinar la información sobre la manera en que este material compartido entró en cada cancionero: según Ciceri, los dos remontan a un antígrafo común, compilado en Aragón en torno a 1450, que reuniría poesías de la corte de Juan II y al que después se añadirían textos de otros poetas como Torrellas,

³⁸⁰ Puede consultarse la relación de textos compartidos entre LB2 y ME1 en Varvaro (1964: 77-82), en Beltran (2005 b: 24-27) y en Moreno (2007 b: 25); el segundo estudio, además, ofrece los materiales comunes con otras colectáneas como SA7 y MP2.

³⁸¹ Aubrun aceptaba la tesis de Michaëlis, quien señalaba que, posiblemente, ambos provendrían de una fuente común en forma de folios sueltos o de cuadernos desligados, que el copista de ME1 habría reorganizado (no así el de LB2), lo que explicaría la agupación de parte de la obra de Mena y Torroella (1901: 216); con todo, a diferencia de la estudiosa, no descarta que uno dependiese del otro (1951: xix).

³⁸² ME1, sería el más fielmente respeta el antígrafo, frente a LB2, que habría intervenido más; al tiempo, considera que, a pesar de que el copista ofrece una antología más completa, el amanuense de LB2 parece más atento (ib. 84 y 88). La hipótesis de Varvaro, por la cual ambas colectáneas provienen de una misma tradición (*v*), es confirmada en las ediciones de otros poetas: además de la de Juan de Mena (De Nigris 1988), véase la de Lope de Estúñiga (Vozzo Mendia 1989), la de Santa Fe (Tato 2004) y asimismo la de las *Coplas de los pecados mortales* de Mena (Rivera 1982).

Santa Fe o Macías; sin embargo, ME1 no copia directamente de esta fuente, sino de un manuscrito interpuesto, español que respeta a su ascendente aunque añadiendo algunas composiciones más (como los *Proverbios* de Santillana o las *Católicas Coplas* de Mena) y que es anterior a *Herberay*.³⁸³ Después de haberse llevado a cabo esta copia intermedia, el antígrafo sufre algunas pérdidas y transposiciones que heredará LB2, lo que explica las diferencias con ME1 y, asimismo, hace de este último un ancionero más fiel a aquel arquetipo (Ciceri 1995: 26-28).³⁸⁴ Beltran, por su parte, detalla todavía más las etapas del proceso de recopilación de los dos colectáneas: coincide con Ciceri en la existencia de un antígrafo, al que denomina *primer arquetipo navarro-aragonés* (hoy perdido), que comparte precisamente un mismo espíritu literario que el *Cancionero de Palacio* y que, además, sería anterior a 1445, pues tanto la facción castellana como la aragonesa, cuyos adeptos aparecen allí representados, compartían períodos de paz;³⁸⁵ este material sería aprovechado posteriormente por el *segundo arquetipo* (también perdido), que, además de introducir una remodelación, añadiría producción relacionada con la

³⁸³ Esta estudiosa se da cuenta de que en ME1 se omiten versos que figuran en LB2, que no pueden explicarse como error por supresión, pues el copista deja un espacio en blanco o hace constar la falta en los márgenes: bebe, por tanto, de otra fuente distinta, una colección intermedia (Ciceri 1995: 27).

³⁸⁴ “Il canzoniere così composto viene fedelmente (seppur con qualche distrazione) copiato una prima volta in Spagna e completato con i “Proverbios” [...] è l’ascendente diretto del canzoniere di Modena. L’antígrafo o capostipite, scompaginato e dopo aver perduto alcuni fogli e trasposto altri, viene trascritto nella più ampia compilazione che costituisce il canzoniere di Herberay des Essarts nel 1463” (ib. 27).

³⁸⁵ “El cancionero que aquí nos interesa, y que sirvió de fuente a la sección común de LB2 y ME1, revela un mismo contenido, un mismo espíritu y una misma época que SA7. Si en ME1 encontramos a Luis de Bocanegra, en SA7 aparece Francisco de Bocanegra y los poetas centrales de ambos manuscritos son los mismos: Juan de Dueñas, Alfonso Enríquez, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, Macías, Rodrigo Manrique, Juan Pimentel, conde de Mayorga, Suero de Ribera, Juan Rodríguez del Padrón, Pedro de Santa Fe, Lope de Estúñiga, Juan de Torres y Francisco y Juan de Villalpando” (Beltran 2005 b: 31).

corte literaria de Juan de Navarra después de 1445 y, de él, copiaría ME1 (Beltran 2005 b: 31-51).³⁸⁶ Aceptando las conclusiones de Beltran y a partir del estudio de las rúbricas que en ME1 presentan los textos de Mena, Tato sugiere que ese *segundo arquetipo* del que proviene ME1 habría sido preparado en la Península Ibérica después de la muerte de Mena (1456) y siempre antes de que María de Foix saliese para Italia (1466) llevándose entre sus pertenencias ese ejemplar; por entonces, sería cuando se elaboraron esas elogiosas rúbricas que encumbran al poeta cordobés: a su juicio, tal vez, así, se rindiese un pequeño homenaje al autor del *Laberinto* (Tato 2008 a: 54-55; véase II. 1. 1).

Las canciones de nuestro escritor se localizan, precisamente, en la sección de *Herberay* que remonta a la misma fuente que *Módena*, a la que Aubrun denomina *b*, de modo que formarían parte del fondo de la tradición *v* delimitada por Varvaro, que incluye el texto de Juan de Torres en la relación de piezas que ofrece (1964: 77-78). Aunque los dos poemas figuran de forma aislada, salpicados con producción de otros escritores, lo cierto es que se encuentran en una posición cercana y paralela en ambas colectáneas, pues se rodean de las mismas composiciones: en LB2, la primera del vate que aparece, 35-ID 2257, se encuentra en el f. 160^r, tras la *Ley* de Suero de Ribera (ID 2256 “Mirat esta ley damores” LB2-133) y precede a una canción de Juan de Dueñas (ID 2259 “Ay de vos despues de mi” LB2-135), en tanto 28-ID 2263 se sitúa en los ff. 165^v y 166^r tras cuatro composiciones de Macías (ID 1437 “Pobre de buscar mesura” LB2-141, ID 0131 “Cativo

³⁸⁶ El tema ya había sido abordado con anterioridad en Beltran (1999 a). Asimismo, se puede encontrar un resumen del proceso en íd. (2011: 423). Dejo de lado el proceso por el que los otros materiales entraron en estas colectáneas, pues no afectan a la obra de Torres, para lo cual remito a Ciceri (1993) y Beltran (2005 b).

da minya tristura” LB2-142, ID 0128 “Abaxome mi ventura” LB2-143 e ID 0526 “Vedes que descortesia” LB2-144) y antes de una agrupación de tres canciones de Mossén Navarro (ID 2264 “El Sentir que ya sentí” LB2-164, ID 2265 “Senyora quien me departe” LB2-147 e ID 2266 “Desfavor, pobreza e amores” LB2-148); en ME1, 35-ID 2257 se localiza en el 89^v y 28-ID 2263 en el f. 94^v, ambas en idéntico contexto que en la otra colección.

Aunque los textos de Torres remontarían al material anterior a 1445, sobre el que se habría gestado el llamado *primer arquetipo* perdido y relacionado con los infantes de Aragón, lo cierto es que llegaron por vías diferentes a cada antología: *Herberay* se nutre directamente del antígrafo de ambos cancioneros (el *primer arquetipo*), con sus desórdenes y pérdidas; *Móderna*, en cambio, de esa interpuesta y ambiciosa colección (*segundo arquetipo*), que, sin embargo, parece más fiel a su ascendiente que LB2. La sección en que se localizan los poemas de Torres remonta, según Beltran, a un núcleo del arquetipo organizado en parte por autores (y que en LB2 llegaría al f. 177);³⁸⁷ con todo, en ella se habrían producido algunas irregularidades que podrían explicar la posición de alguna de las piezas de nuestro escritor. Y es que “se encuentran textos donde no debieran”, quizás producto de una adición posterior en espacios dejados en blanco o de alguna transposición de cuaderno (Beltran 2005 b: 37); entre los que cita, debidos a Rodríguez del Padrón, Suero de Ribera, Alfonso Enríquez o Lope de Estúñiga, menciona 28-ID 2263 (ib.). Lo cierto es que esta poesía figura, llamativamente, tras un bloque de

³⁸⁷ A partir de ese punto, se produce un notable cambio estructural, pues se encuentran series de anónimos que alternan con obras sueltas atribuidas a autores del partido aragonés (Diego de Sandoval, el infante Enrique, Carlos de Arellano, Garcia de Padilla), lo que hace pensar a Beltran que quizás aquí se introdujo una adición posterior a 1445 (2005 b: 37).

poemas de Macías y otro bloque dedicado a Mosén Navarro: no sería extraño que, ya en ese primer arquetipo se hubiese añadido en un espacio en blanco tras de la obra de Macías.

Si apenas se advertían divergencias en la lectura que ofrecen ME1 y LB2 para 28-ID 2263, en el caso de 35-ID 2257 parece darse la misma situación.³⁸⁸ Además de unas pocas variantes meramente gráficas, encontramos alguna otra que tampoco resulta especialmente significativa:

	LB2-134:	ME1-66
v. 5	Como <i>quiere</i> que mi partida	como <i>quier</i> que mi partida
v. 6	ya <i>ves</i> , Amor congoxoso	ya <i>vees</i> , Amor congoxoso
v. 7	la causa ya contecida	la causa acontecida
v. 10	<i>e</i> mostrar alegre asseo	<i>en</i> mostrar alegre asseo
v. 11	<i>pues</i> por esperiencia	<i>pues que</i> ya por experiencia

El estudio y cotejo de los testimonios en el caso de otros poetas que cuentan con más producción que Torres evidencia que *Herberay* es más atento y parece cometer menos errores que *Módena* (véase, por ejemplo, Varvaro 1964: 88 y Tato 2004: lv-lvi); ello me ha llevado a tomar como texto base de la edición el proporcionado por *Herberay*, dado que, como se ha visto, parece fuente más cercana a ese *primer arquetipo* (*v*); no obstante, algunas lecciones de ME1 permiten subsanar errores evidentes.³⁸⁹ En resumen, la *varia lectio* que presentan ambos códices, muy poco

³⁸⁸ Solo son dos los versos en los que LB2 y ME1 traen diferentes lecturas: ME1 lee con SA7 “gran” frente a LB2, que ofrece “mucha” (v. 7); asimismo, LB2 lee con SA7 “deviera”, frente al “quisiera” de ME1 (v. 9). Sobre la transmisión del texto, véase *supra* (IV. 2. 1. 1. 2).

³⁸⁹ Como sucede con el v. 5, hipométrico en LB2 en tanto ofrece la forma plena del verbo *quier* (v. 5), y con otro hipométrico (v. 11) en el que el copista de LB2 parece haber omitido un *que* (v. 11).

significativa en la poesía de Torres, pueden explicarse a partir de una misma procedencia; ello confirmaría, una vez más, el *stemma* propuesto por Varvaro.

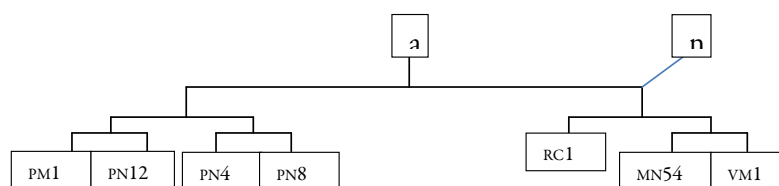
2. 1. 3. Cancioneros de la familia italiano-aragonesa

Algunas poesías de Torres se incluyeron en cancioneros relacionados con una familia distinta de LB2 y ME1, relacionada con la corte napolitana (véase II. 1. 1): me refiero a 36-ID 0590 “¡O, temprana sepultura!” (MN54-93) y 37Rq-ID 0142 “Non sabes, Johán de Padilla” (MN54-41, PN8-43 y PN12-35). El primero nos ha llegado gracias a los folios del *Cancionero de Estúñiga*, de modo que la aportación de esta colectánea es de gran valor: añade una pieza más al repertorio del escritor en la que, además, este desarrolla un motivo no abordado en el resto de su producción, pues canta su dama muerta (véase III. 2. 1. 3). En cuanto al segundo, 37Rq-ID 0142, se ha transmitido, junto a la réplica de Juan de Padilla 37R-ID 0143 R 0142, no solo en MN54, sino también en dos cancioneros parisinos, PN8 y PN12, con él emparentados, que conforman en gran parte a partir del mismo fondo poético. El hecho de que estas colectáneas recojan piezas de Torres no resulta extraño: como se verá, también contienen otras que remontan a la literatura que sonaría en las cortes de Castilla y Aragón antes de la mitad del s. XV; estos textos podrían haber circulado en un momento algo posterior a la fecha de compilación de *Palacio* (ca. 1441), lo que explicaría que no hubiesen llegado a entrar en esta fuente.

El *Cancionero de Estúñiga* (ca. 1463) consta de unas 164 composiciones debidas a aproximadamente 45 escritores, casi todos castellanos; los mejor represen-

Otras variantes presentan la sustitución de la preposición *en* de ME1 por la conjunción *e* de LB2 (v. 11), que quizás se escribía con tilde de nasalidad en el modelo de copia; con todo, la lección de LB2 también hace sentido, por lo que he optado por mantenerla.

tados, Carvajales y Juan de Tapia, pertenecen a la corte de Alfonso V de Nápoles (Salvador Miguel 1977: 47 y Moreno 2007 c: 10-11). Aun cuando la colección se prepara en la corte napolitana de la época de Ferrante, en realidad recoge también poesía que sonaba en tiempos de su padre (Salvador Miguel 1977: 29-37; véase II. 1. 1); de hecho, es posible que el destinatario de la compilación fuese Íñigo de Guevara, un caballero del círculo del Magnánimo (íd. 1990: 38-39). Los materiales que se integran en el cancionero remontan, especialmente, a dos tradiciones textuales, que Varvaro denominó *a* y *n*, presentes en varias colectáneas que fueron compiladas en Italia (entre ellas, PN8 y PN12); es este el estema que este investigador estableció (1964: 61 y 70):³⁹⁰



Estema 1: tradición *a* y *n*

Las tradiciones que nutren MN54 representan dos momentos y dos ambientes culturales diferentes: *a* y *n*. La primera, de la que transmite 45 poemas, reúne la producción amorosa y de ocasión que nace en las cortes de Castilla, Navarra y

³⁹⁰ Estema que aceptan De Nigris (1988), Vozzo Mendia (1995: 177), Tato (2004: lxxix) y Zinato (que añade un ejemplar interpuesto del que procedería VM1, *xs*; véase 2005: 36), entre otros. Omite las tradiciones *g* y *p*, testimoniadas en RC1, por cuanto no conciernen a la obra de Torres. Sobre esta familia de cancioneros véase, además de Black (1983) y Vozzo Mendia (1995), el estudio de Zinato (2012).

Aragón (Vozzo Mencia 1995: 178; Whetnall 2003: 306);³⁹¹ *n*, que conforma más de la mitad de textos de *Estúñiga*, está integrada por la producción debida a poetas relacionados con el círculo de Alfonso V (Vozzo Mencia 1995: 186). Así, pues, gran parte de los textos de *Estúñiga* remiten a los asuntos de la corte aragonesa en Nápoles.³⁹² La tradición que nos interesa ahora es la *a*, que es la que concierne al diálogo entre Juan de Torres y Juan de Padilla, 37Rq-ID 0142 e 37R-ID 0143 R 0142, dos piezas que habrían sonado, como el resto de la producción de Torres (véase II. 1. 2. 1), en el ámbito castellano y aragonés.

PN12 y PN8 provienen de un ascendiente común, frente a MN54, que figura en una rama paralela de la tradición, en la que también confluye *n* (véase estema 1). PN12, que, según Whetnall (2003: 306), es la colección parisina que mejor representa la tradición *a*, está formada, como se recordará, por cuatro piezas en prosa y 70 poemas datables entre 1440 y 1444 (ib.):³⁹³ la primera parte incluye poemas amorosos de distintos autores, la mayor parte castellanos, y algunas epístolas de amor debidas a Rodríguez del Padrón, mientras que la segunda contiene un bloque de textos de Santillana que ocupa prácticamente el resto de la colección

³⁹¹ De hecho, la nómina autores de esta tradición se compone de “quasi esclusivamente poeti legati alle corti di Castiglia e di Aragona, appartenenti alla generazione di Mena (nati cioè tra il 1401 e il 1415) e anche precedente” (ib. 178). La relación de textos, 60 piezas aproximadamente, puede consultarse en Varvaro (1964: 65-66) y en Tato (1998: 685-686). Entre sus autores encontramos a Santillana, Lope de Estúñiga, Juan Rodríguez del Padrón, Suero de Ribera, Zapata, Juan de Dueñas, Juan de Mena, Fernán Móxica, Fernán Pérez de Guzmán, Villalobos, Juan Agraz, Gutierre de Arguello, Alfonso Enríquez, Diego Enríquez, Juan de Medina, Juan de Padilla, Periníguez, Mossén Rebellas, Alfonso de la Torre, Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés, Diego de Valera y Villalpando, además de Juan de Torres (Vozzo Mencia 1995: 178).

³⁹² Y lo cierto es que en torno a 25 de los autores que forman parte de la colección pertenecieron al círculo del Magnánimo (Salvador Miguel 1977: 36) y Tato (2004: lxxii).

³⁹³ Y de hecho, la colectánea incluye la mayor parte de los textos que relaciona Varvaro de la tradición *a*, en idéntico orden (así, faltan solo cinco textos: a1-a5; Varvaro 1964: 53); en PN8, en cambio, faltan siete: a53 y a55-a60 (Varvaro 1964: 53 y Tato 1998: 687, n. 29).

(Whetnall 2003: 299); en total, en sus folios están representados unos 23 escritores.³⁹⁴ Aunque tradicionalmente se ha situado su confección en la década de 1470 (al igual que sus emparentados PN8 y PN4),³⁹⁵ hace algunos años Whetnall (2003: 299) apuntó la posibilidad de que fuese compilado en torno a 1445, de modo que “it represents a mile-stone in the history of *cancionero*” (ib.); de ser así, estaríamos ante la compilación más temprana de la familia *a*, que da cabida al texto de Torres (véase II. 1. 1). En lo que respecta a PN8, se trata de un cancionero que recoge 78 textos, alguno de ellos en prosa, debidos a 26 autores aproximadamente (Tato 2004: lxii).³⁹⁶ Con frecuencia, se ha emparentado esta antología con PN4, en tanto ambas proceden de un mismo antígrafo, paralelo al de PN12 y PM1 (Varvaro 1964: 72; véase IV. 1. 1).³⁹⁷

La pieza 37Rq-ID 0142, aunque halla cabida en algunas de las colectáneas italiano-aragonesas (MN54, PN12 y PN8), falta en otras. En este sentido, es destacable su ausencia en PN4, la colección que mayor afinidad guarda con PN8, lo que

³⁹⁴ Véase Dufal (2012 a: 2-3) y Dutton (1990-1991, III: 383-416).

³⁹⁵ Dutton indicaba que las dos colectáneas, junto con PN4, son copias tardías de la década de 1470, “that reveal by their spellings that they were ‘mass produced’ by dictation in a Catalan dominated area, almost centrainly Naples” (1979: 458); Black (1985) y Vozzo Mendia (1995), que estudian esta tradición, no profundizan, sin embargo, en PN12, y asumen la hipótesis de Dutton (véase II. 1. 1).

³⁹⁶ Proporciono esta cifra a partir del cómputo que puede hacerse gracias a los índices de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) incluidos en su descripción del códice (Dufal 2012 b: 1-2), y de Dutton (1990-1991, III: 438-470).

³⁹⁷ En un principio, se consideró que tanto PN8 como PN4 fueron copiados en Cataluña, a fines del XV, principios del XVI (Morel-Fatio 1874: 416); sin embargo, Varvaro situó la copia en Nápoles (1964: lxiii), hipótesis secundada por Dutton (1979: 458) y Black (1983: 172). En todo caso, parece que estamos ante cancioneros que se confeccionaron veinte o treinta años después de que el arquetipo fuese llevado a Nápoles (ib. 172). Los últimos estudios confirman esta información y, así, tanto Vozzo Mendia (1995: 174) como Tato (1998: 679) apuntan a esa franja de 1460-1470 (véase II. 1. 1).

determina una de las diferencias existentes entre ambas, aunque no la única.³⁹⁸ Una situación similar se da en el caso de PM1 y PN12, ambos gemelos y situados en el estema en paralelo a PN4 y PN8 (todos ellos procedentes de un mismo anti-grafo); ahora bien, PM1 incorpora apenas seis textos de *a*, de modo que prescinde de buena parte de los materiales de esta tradición: se trata de “una scelta assai modesta dei testi presenti nell’ anti-grafo di PN12” (Vozzo Mendia 1995: 176).³⁹⁹ Al tiempo, 37Rq-ID 0142 permite diferenciar MN54 de su par, VM1, pues prescinde de la sección en donde se localiza el texto de Torres.⁴⁰⁰ Por su parte, RC1, que guarda también parentesco con MN54, no incluye la pieza, algo que no extraña ya que deja de lado 38 piezas de *a*, omisión que se inicia justamente a partir de 37Rq-ID 0142 “senza que resulti chiaro in criterio di scelta” (Varvaro 1964: 60);⁴⁰¹ es posible, según este investigador, que “sia stato esemplato su un originale

³⁹⁸ Y es que esa antología omite nueve textos más de la tradición *a* que PN8 (Tato 1998: 687, n. 28).

³⁹⁹ PM1, llamado *San Martino delle Scale*, es un cancionero de paradero hoy desconocido –accesible a través de la transcripción de Dutton (1990-1991, VII: 61-71) –, cuya compilación se ha situado en Sicilia en los últimos treinta años del siglo XV, hacia 1472 (Bartolini 1956: 153 y 159, Dutton 1990-1991, VII: 61). De las 18 poesías que contiene, solo seis se adscriben la familia *a*: a47, a29, a7, a9, a28 y a46 (Varvaro 1964: 69, n. 4); por tanto, no solo omite el intercambio de Torres-Padilla, sino también gran parte de textos de esta tradición (Varvaro 1964: 66-70).

⁴⁰⁰ El *Canzoniere Marciano* (VM1) suprime parte de las composiciones del ascendente, que sin embargo se incluyen en MN54: “Si noti che V [VM1] ha trascritto tutti i primi 13 numeri di M [MN54] per saltare poi ad M n. 50 e copiare poi da M n. 115 (=V n. 15) a M n. 164 (=62) (Varvaro 1964: 59; la aclaración entre corchetes es mía): las secciones omitidas son las que contienen, precisamente, las dos composiciones que *Estúñiga* recoge de Torres (MN54-41 y MN54-93).

⁴⁰¹ En realidad, RC1 es la fuente con la que más textos comunes tiene MN54 en idéntica secuencia, “excepto las innovaciones de MN54” (Moreno 2007 c: 14). El estrecho parentesco entre estos cancioneros y aun con el *Marciano* (VM1), ha sido puesto de manifiesto por los primeros estudiosos que se acercaron al tema, aunque son Cavaliere (1943) y Varvaro (1964) quienes analizan con mayor detenimiento el material compartido; véase, sobre estos aspectos, la síntesis ofrecida por Salvador Miguel, que ratifica sus conclusiones (1977: 40-45), y, asimismo, las últimas aportaciones de Zinato (2005: 30-35 y 2009).

ancora incompleto; è però difficile che ciò sia accaduto perché la distribuzione delle presunte aggiunte non conferma questa ipotesi” (ib. 60, n. 22).

La distribución que presenta el diálogo entre Torres y Padilla en las colectáneas que la recogen no es idéntica en las tres fuentes, lo que puede apuntar a la existencia de alguna reordenación de materiales en el proceso de transmisión de *a*. En el *Cancionero de Estúñiga*, 37Rq-ID 0142 se localiza en los ff. 70^r-71^v, tras una serie de respuestas a una poesía acéfala debida a Gutierre de Argüello (ID 0039 “...Yo sennores he buscado” MN54-37, sobre la atribución, véase Salvador Miguel 1977: 53);⁴⁰² después del decir, en los ff. 71^v-72^v, se halla la réplica de Juan de Padilla, 37R-ID 0143 R 0142, conformando, así, un verdadero intercambio poético y, a continuación, figura en MN54 un texto de Suero de Ribera (ID 0045 “Gentil señor de Centellas” MN54-43).

En PN12 el intercambio se halla en los ff. 76^v-78^r en una secuencia muy parecida, pues sigue a la misma serie que en *Estúñiga*; sin embargo, precede a una pieza distinta: entre el truncado diálogo que abre Gutierre de Argüello y la composición de Suero de Ribera, se intercala una pieza atribuida Padilla, ID 0144 R ID 0142 “Bien puedo dezir par Dios” (PN12-37), bajo el título *Otra*, rúbrica que una mano posterior completó con el sustantivo *respuesta* (Dutton 1990-1991, VII: 14), lo cual ha permitido relacionar ese texto con 37Rq-ID 0142 y 37R-ID 0143 R 0142; dando un paso más, el epígrafe de PN8 reza *Otra respuesta* sin que se perciba la adición. Es decir, PN8 añade, erróneamente, un texto más a la serie dialoga-

⁴⁰² Responden a la pregunta Juan de Villalpando (ID 0040 “Todo el mundo e trastornado” MN54-38), Mosén Rebellas (ID 0041 R 0039 “En Castilla es proeza” MN54-39) y Juan de Dueñas (ID 0042 R 0039 “La franqueza muy estranna” MN54-40).

da;⁴⁰³ y es que, atendiendo a la conformación de las coplas y al contenido, puede descartarse que se trate de una réplica, de manera que en esta edición opto por prescindir de ella.

Por otra parte, en lo que toca a la ordenación de 37Rq-ID 0142, PN8 se diferencia de la que presentan MN54 y PN12 en que, después de la serie de respuestas a Argüello, figuran cuatro textos (que, por tanto, anteceden al poema de Torres) que o no aparecen en las otras colectáneas o se localizan en otro lugar (ID 0043 “Quien bien amando persigue” de Pere de Torroella, ID 0135 “En el nombre de dios de Amor” de Alfonso Enríquez, ID 0193 “A ti dama muy amada” de Sancho de Villegas PN8-41 e ID 0141 Y 0517 “Non teniendo que perder” de Suero de Ribera).⁴⁰⁴ Por lo demás, como he indicado, en esta antología se incluye la canción de Padilla como *Otra respuesta* justo tras el intercambio.

Además de las escasas diferencias en la distribución de la recuesta, textualmente las variantes que se localizan son poco significativas. Se registra alguna lectura que acerca PN12 a PN8 frente a MN54:

⁴⁰³ De hecho, la composición también se recoge en MN54, en una distribución diferente (en el f. 29^{r-v}) y bajo un rótulo que no apunta relación alguna con la contienda Torres-Padilla (*Cancion Johán de Padilla*). Sobre la composición, una canción dirigida a una dama en tono satírico-burlesco, véase Martínez García (en prensa b).

⁴⁰⁴ La distribución de PN12 y PN8 es prácticamente igual en la sección que va desde los ff. 7^v-82^v del primero (ff. 11^r-97^r del segundo), excepto en un poema de Múgica, que en el segundo aparece fuera de lugar (a31, ID 0146) y las cuatro piezas citadas, que en PN8 preceden al intercambio que nos interesa: de ellas, dos se localizan en otro lugar (ID 0193 de Sancho Villegas y ID 0135 de Alfonso Enríquez) y otras dos no pertenecen a la tradición *a* (ID 0043 de Torroella e ID 0141 de Suero de Ribera), aunque también figuran en PN4 (Tato 1998: 689). Sobre estos aspectos, véase Varvaro (1964: 46-66).

	PN8 y PN12:	MN54:
v. 10:	<i>el</i> Amor, <i>cuyo</i> mandado	<i>al</i> Amor, <i>cuy</i> mandado
v. 36:	Solamente [solament PN12] quien me <i>fable</i>	Solamente quien me <i>falle</i>
v. 45:	Señor, bien sabéis quién <i>só</i>	Señor, bien sabéis quién <i>soy</i>

No se trata de diferencias significativas, mas las lecciones de *Estúñiga* incorporan errores que alteran el esquema de la rima (vv. 36 y 38). Encontramos, asimismo, algunas variantes que acercan PN12 a MN54 frente a PN8:

	PN12 y MN54:	PN8:
v. 1	Non <i>sabes</i> , Juan de Padilla,	Non <i>sabéis</i> , Juan de Padilla
v. 16	non lo <i>pude</i> conocer	non lo <i>puede</i> conocer
v. 24	quien acogerlo <i>quería</i>	quien acogerla <i>quiera</i>
v. 29	Respondióme: <i>allá</i> só ido	Respondióme: <i>alló</i> só ido
v. 47	Dixo: <i>Andad</i> , <i>andad</i> amigo	Dixo: <i>Andad</i> amigo
v. 57	Desque l-vi tan <i>aterido</i>	Desque l-vi tan <i>aterrido</i>

PN8, como se ve, incurre en más errores, pues o bien altera la coherencia sintáctica (*lo puede*) y la rima (*quiera*), o bien dan lugar a secuencias inexistentes (*alló*); además, omite alguna palabra (así sucede en la reduplicación del verbo en *andad*).

También se registran algunas variantes que apartan PN12 de MN54 y PN8: en el v. 39 el primero ofrece “viendo”, frente al “veyendo” de los demás; en este caso, el cómputo silábico exige la variante no palatalizada, pues la otros suponen una hipermetría.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ En los vv. 36 y 58 PN12 ofrece, en el vértice “solament” y “bravament”, cuando en ambos casos la rima exige *-ente*: estamos ante formas que, quizás, se deban a un hábito del copista.

Por último, cabe destacar que todos los testimonios nos traen un verso que ofrece problemas, pues resulta hipermétrico: “Dixo: A casa del condestable” (v. 33). En realidad, no hay posibilidad de enmienda en este caso, a no ser que entendamos que aquí se ha producido un error por adición de “dixo”; y es que, omitiendo este elemento (que figura interpolado a modo de inciso o acotación verbal para advertir del cambio de voz en otras partes del diálogo), la secuencia no pierde sentido: continúa el discurso en estilo directo iniciado por Amor en la estrofa anterior (en la copla precedente ya se le había dado la palabra mediante el verbo “Respondióme”). No es imposible, pues, que estemos aquí ante un error conjuntivo común.

Para la fijación del texto, me valgo de la composición transmitida en PN12 como texto base, pues, como se ha visto, aun cuando no existen grandes diferencias, ofrece mejores lecturas, quizás porque el copista es más atento y sigue mejor la fuente, sin innovar; con todo, en los casos de error (como en los vv. 36 y 59), corrijo con el control de los otros testimonios.⁴⁰⁶

En lo que concierne a la otra canción 36-ID 0590 de Torres que se transmite únicamente en el *Cancionero de Estúñiga* (y de hecho, es una de las 17 poesías

⁴⁰⁶ Para la réplica de Juan de Padilla me ajusto al mismo testimonio (PN12). Por una parte, es más completo que el texto de PN8, que omite tres versos sin dejar espacio en blanco alguno (vv. 38-40) y, asimismo, contiene algunas lecciones erróneas (una hipermetría en el v. 19, al adicionar el adverbio “más”; igualmente, el v. 36 ofrece *rescebí* en lugar de *rescebió*, lo que altera la concordancia con el sujeto). Por otra parte, también en las lecciones de MN54 se localizan anomalías (en el v. 12 lee “gargasannillo”, término no documentado, por “zarzaganillo”; asimismo, el v. 52 omite “non”, lo que causa hipometría). Cabe decir, no obstante, que el texto de PN12 para la respuesta ofrece también errores, posiblemente debidos al copista, que enmiendo con el control de los otros testimonios: el v. 23 lee “dezía” en lugar de “fablava”; el v. 40 ofrece “contrallo” en lugar de “contrario” (en ambos casos se altera el esquema de las rimas). Ahora bien, no he considerado el *usus scribendi* de Padilla a la hora de seleccionar las variantes, ya que excede el objetivo de la tesis; en este momento, prepara el estudio y edición Martínez García (tesis en curso).

únicas de la colección, véase Moreno 2007 c: 13-14), cabe decir que se localiza suelta en el f. 112^v, tras una pieza de Contreras, que, sin embargo, se atribuye allí erróneamente a Alfonso de Moraña (ID 0589 “A la una a las dos” MN54-92), y seguida de una canción de Fernando de la Torre (ID 0591 “Quien te puso en tal cuydado” MN54-94).⁴⁰⁷ En realidad, se halla en una sección de poesías que MN54 comparte con RC1 y que copia de modo paralelo; no obstante, la pieza de Torres la única de esta parte excluida en *Roma*, por lo que cabe preguntarse si estamos ante un añadido MN54 o bien ante una omisión de RC1, que habría prescindido de una pieza de la tradición *n*.⁴⁰⁸

Lo cierto es que, según Vozzo Mendia, Juan de Torres habría formado parte de la tradición *n*, tesis que sostiene, quizás, influida por la identificación del poeta con el paje que participa en la expedición de 1432 (1995: 179).⁴⁰⁹ No puede descartarse tal propuesta, pues no es posible conocer cómo entró 36-ID 0590 en

⁴⁰⁷ Sobre el poema de Contreras, que inicia una serie dialogada en *Palacio*, véase Tato (2013 b).

⁴⁰⁸ En esta parte de la colectánea se incluye alguna composición de autores con los que Torres se relacionó, como Juan de Padilla, que, según Martínez García, es el responsable de la pregunta ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés” (MN54-87) (2014: 319); asimismo, algunos de los textos de esta sección se transmiten en *Palacio*: ID 0574 “Sennora, mi bien et amor” de Villasandino (MN54-77 y SA7-327) e ID 0577 “Los que seguides la vía” de Padilla (MN54-80, RC1-65 y SA7-107) e ID 0589 “A la una, a las dos” de Contreras (MN54-92 y SA7-280), de tal manera que estamos ante un material que habría circulado antes de 1441, en que se compila aquella fuente, en las cortes peninsulares. Sobre los dos últimos poemas y su atribución disputada, véanse Martínez García (2013) y Tato (2013 b) respectivamente.

⁴⁰⁹ Menciona a Juan de Torres como uno de los integrantes de la tradición *n*, que se compone de la producción de un elenco de caballeros ligados indudablemente a la corte napolitana del Magnánimo como Carvajal, Juan de Tapia, Fernando de la Torre, Diego de León, Diego de Valera, Alfonso de Montañés, Sarnés, Juan de Andújar, Diego del Castillo, Mendoza, Santillana, Villalpando, Pedro del Castillo, Lope de Estúñiga, Fernando de Guevara, Juan de Mena, Morana, Juan de Ortega, Suero de Ribera, Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Saldaña, Juan de Tavira, Pere Torrellas, Sancho de Villegas (1995: 178 y 179). Aun cuando no dice nada sobre ello, es posible que esta estudiosa incluya a nuestro poeta en esta tradición atendiendo a la posición que ocupa la canción única, en tanto se copia en una sección, como vimos, en la que predominan los textos que comparan otros cancioneros adscritos a la tradición *n*, como RC1.

Estúñiga;⁴¹⁰ no obstante, el hecho de que figure en un bloque de textos que remontan a *n*, no parece indicio suficiente para asegurar que la canción se hubiese gestado en la corte de Alfonso V en Nápoles, tanto más si la otra pieza de Torres incluida en MN54, 37Rq-ID 0142, se adscribe claramente, como se ha visto, al material poético proveniente de *a*.⁴¹¹ Esta idea adquiere más sentido si analizamos el contenido, ya que el decir menciona a varios personajes pertenecientes al entorno castellano, como Álvaro de Luna, Juan II, Juan de Silva o Juan de Padilla, lo que lo liga completamente con ese ambiente de la Península Ibérica (véase II. 1. 2. 1).⁴¹² En todo caso, este conjunto de poesías probablemente suscitaba gran interés en la corte aragonesa de Nápoles, ya que traerían allí muestras de lo que se cantaba en las cortes de Castilla y Aragón, territorio de origen de muchos cortesanos residentes en el nuevo reino alfonsino.

2. 1. 4. Cancionero de *Gallardo-San Román*

El *Cancionero de Gallardo* o de *San Román* (ca. 1454) recoge la pieza 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” (MH1-170 y SA7-55), que comparte, como vimos, con el *Cancionero de Palacio* (IV. 2. 1. 1. 2).⁴¹³ Aunque, según señalaba, en la edición

⁴¹⁰ Y no puede descartarse que no hubiese ido a Italia después de 1447 (véase II. 2. 2. 2).

⁴¹¹ Así, el diálogo no se recogió en algunos cancioneros que, al igual que MN54, contienen textos de la tradición *n*, como el *Cancionero de Roma* (RC1) y el *Cancionero de Venecia* o *Canzonere marciano* (VM1). Véase *supra* n.

⁴¹² Y quizás hubiese sido compuesto antes de 1445 (véase II. 1. 2. 1). También la serie que precede al intercambio en MN54 y PN12 en respuesta a Argüello remite al mismo entorno y forman parte de la tradición *a* (Salvador Miguel 1977: 35).

⁴¹³ Las primeras descripciones del manuscrito se deben a Azáteta (1954-1955), completadas después por Dutton (1979: 456-458), Beltrán (1995), Plaza Cuervo (1995), Whetnall (2003), Plaza Cuervo y Díez Garretas (2005) y Moreno (2007 d), sin olvidar las últimas conclusiones de Álvarez Ledo a partir del estudio de Lando en la colectánea (2009 y 2014: 131-137).

propongo como texto base el que ofrece SA7 en tanto presenta una mejor lectura, resulta relevante asimismo que la canción se incluya también en MH1, pues parece que no se quiso obviar el nombre del vate en una colectánea de corte ambicioso, planteada como una colección prediseñada en la que se iban copiando textos seleccionados y ordenados según la autoría, en una manufactura similar, por su sistematicidad, a la del *Cancionero de Baena*, aunque después sufrió importantes pérdidas e interpolaciones (Beltran 1995: 241-246).⁴¹⁴ La colección recoge en torno a 300 poemas debidos a poetas castellanos y aragoneses, si bien son muchas las piezas que no se conservaron, dado que al menos 80 de sus 474 folios se perdieron (Whetnall 2003: 302; véase también Moreno 2007 d: 9-11); allí se da cabida a la obra de los escritores más famosos de la primera mitad del siglo xv (Pérez de Guzmán, Santillana, Mena, Estúñiga...), pero se incluyen también algunas composiciones de los poetas veteranos de PN1, representados por al menos 30 textos (ib.).

Aun cuando son varias las manos que pueden distinguirse en el manuscrito – se ha llegado a hablar de ocho (Plaza Cuervo y Díez Garretas 2005: 145-147)⁴¹⁵ –, la sección en la que se inserta el poema de Torres (f. 336^r) se debe al amanuense más antiguo, encargado de la mayor parte de la copia del cancionero, lo que nos permite descartar la idea de que su texto fuese una adición posterior, casi debida al azar: formaba parte del planteamiento inicial.⁴¹⁶ Concretamente, se localiza

⁴¹⁴ En un principio se reservaron incluso espacios en blanco para la inserción de los textos de cada autor de forma organizada, que después fueron rellenado otros copistas con obras de distintos poetas (Beltran 1995: 245-246). Para estos aspectos, véase también a Plaza Cuervo (1995).

⁴¹⁵ Moreno, con todo, destaca las cinco manos principales, pues las demás son ocasionales y tardías (2007 d: 7).

⁴¹⁶ Los núcleos copiados por el amanuense principal se detallan en Plaza Cuervo y Díez Garretas (2005: 145-146) y en Moreno (2007 d: 7).

después de una pieza extensa de Francisco Bocanegra, ID 0433 “A la sazón quando suelen” (MH1-169) y precediendo a una canción de Diego de Sandoval, ID 0439 “O que fuerte despedida” (MH1-171), en una sección dedicada a textos de varios autores, en su mayoría únicos, que se sitúa tras los núcleos principales de composiciones de los grandes poetas cuatrocentistas, como Mena y Santillana.⁴¹⁷ Esta parte se relaciona con la corte del rey castellano Juan II, lo que armoniza con la época en que la poesía de Torres hubo de tener mayor vigencia.⁴¹⁸ La tabla que nos proporciona el cancionero, por otra parte, no incluye el nombre de nuestro autor (aunque sí menciona los poemas vecinos), pero no parece extraño atendiendo a su carácter incompleto (Plaza Cuervo y Díez Garretas 2005: 149-151).

2. 1. 5. SA10a

El manuscrito de la General Histórica de Salamanca SA10a (*ca.* 1520) contiene la canción 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!” (SA10a-45), en el f. 73^r. Se localiza tras un decir de Juan Agraz, ID 1735 “Catad que vos comere” (SA10a-44), y antecede al poema de Pedro Guillén de Segovia ID 1731 “Doledvos de mys dolores” (SA10a-46), que da comienzo a un bloque extenso de textos del mismo autor. La composición de Torres, aunque solamente cuenta con un único testimonio di-

⁴¹⁷ Sobre estas secciones, véase Beltran (1995: 243-245). Los textos únicos que rodean la canción de Torres se deben a Hugo de Urríes (representado por un pequeño grupo de poesías), Macías, Pedro de Silva y Francisco Bocanegra, entre otros.

⁴¹⁸ De hecho, la antología comparte los gustos literarios de SA7, por los que triunfará la poética de Juan de Torres, tan representado en aquella fuente: “those poets absent from O [PN1], such as Santillana, Lope de Estúñiga and Juan Agraz, are included very adequately in L [MH1], while Fernán Pérez de Guzmán and Juan de Mena, sparsely represented in O, are more than amply compensated for in L. One notes immediately that L contains far more poetry of the type common in X [SA7], as if Juan Alfonso had noted that his previous judgement of the king’s taste did not quite match the facts. Thus L can be viewed as a continuation of O influenced by the tastes revealed in X” (Dutton 1979: 458; la aclaración entre corchetes es mía).

recto, debió de tener gran difusión en la época y aún más adelante, ya que es citada por Pere Torroella en su *Desconort* (véase II. 1. 2. 4), lo que explicaría su inclusión en una colectánea de carácter tardío como esta que, con la excepción 38-ID 1736, no da cabida a otras piezas de nuestro vate. Con todo, ha de recordarse que, en realidad, aunque se fecha en 1520, su compilación, atendiendo a las obras que contiene, comprendería varias a fases: en una primera, que habría supuesto la incorporación de la canción de Torres, se copiaron materiales compuestos antes de 1460; en una segunda, a principios del XVI, se añade la obra de Hernando Colón, parece posterior (Beltran 1999 a: 46-47; véase II. 1. 1).

El cancionero, que forma parte de un códice facticio, consta de 93 folios, aproximadamente, que acogen en torno a 75 textos –dos de ellos en prosa– debidos a autores de distintas épocas: desde Pero Guillén, Diego de Valera y Hernando Colón, muy representados, hasta Juan de Mena, Villasandino y Lópe de Estúñiga, entre otros (Rodado Ruiz 2003: 1549). Asimismo, se compone de un número de únicas elevado, 51, entre las que se encuentra la pieza que aquí me ocupa (ib.).⁴¹⁹ Aun cuando revela “un celo casi exquisito por parte del compilador, que se descubre en detalles como el de incluir prólogos o introducciones a las obras” (ib.: 1549-1551), no parece aplicar la misma atención en el proceso de compilación de la poesía de Torres, de quien incluye una única composición, presentada, además, por una rúbrica concisa: *Cancion que ordenó Juan de Torres*; con todo, cabe indicar que el texto apenas contiene errores textuales (véase IV. 2. 2).

⁴¹⁹ El que más relación mantiene con SA10a es el *Cancionero General* (14 composiciones comunes), que nada tiene que ver ya con la obra de nuestro poeta. Véase Rodado Ruiz (2003: 1549).

2. 2. *Tradición indirecta*

Algunos de los versos cancioneriles aquí editados se transmiten a través de composiciones de otros poetas, que los citan. En el caso de Torres todos los poemas que incorporan versos suyos se recogen en alguna de las fuentes manuscritas que hemos visto, de modo que ninguna de sus piezas se ha conservado solamente por vía de la tradición indirecta; no obstante, esta resulta de utilidad para la fijación de alguno de sus textos, pues permite subsanar algún error. En el cuadro que sigue se indican las composiciones citadoras y su localización:

vv. citados	composición	fuentes y foliación	autor
vv. 1-4 de 1-ID 0404 “Sepas tú, señora mía” (sa7-24).	ID 0401 “Quieres saber como va”	MH1-145, f. 315 ^r	Juan Pimentel
vv. 1-4 de 5-ID 0528 “Sé que m’ á costado cara” (sa7-53).	ID 0525 “Bien sirviendo he perdido”	MH1-265, f. 381 ^r	Anónimo
vv. 1-4 de 38-ID 1736 “¡O maldida Ferosura!” (sa10a-45).	ID 3068 “Tant mon voler”	O-104, f. 293 ZA1-6, f. 200 ^r	Pere Torroella

Cuadro 13: tradición indirecta

MH1, que, como señalaba, recoge una de las piezas de Torres, incluye dos de las poesías que se valen de versos de nuestro autor. La primera de ellas, ID 0401 “Quieres saber como va”, se halla en una sección no muy alejada de 7-ID 0438 “Aunque sufro enoxo asaz” (MH1-170, f. 336^r); de hecho, es obra de la misma mano, una de las más cuidadas y antiguas del manuscrito, que abarca, entre otras, las secciones de los ff. 314-318 y 335-344 (Moreno 2007 d: 2; véase IV. 1. 2. 6). Y lo cierto es que la pieza, obra de Juan Pimentel (autor representado en *Palacio*), hubo de ser compuesta antes de 1437, fecha en que fallece (véase II. 1. 2. 4); por

tanto, sería coetánea al momento en que Juan de Torres estaba activo literariamente. La otra poesía de *San Román* que cita un fragmento de su obra, ID 0525 “Bien sirviendo he perdido”, es copiada por una mano distinta y se localiza en una parte del cancionero en la que se incluyen la mayor parte de los textos debidos a autores de PN1 (núms. 236-281) (ib. 12).⁴²⁰ En ambos casos la tradición indirecta es irrelevante para la fijación del texto, dado que apenas ofrece diferencias con el texto base;⁴²¹ a pesar de ello, las consigno en el aparato crítico, pues esas citas evidencian que la obra de Torres circuló más en la época de lo que nos permite suponer la tradición textual de su poesía (véase II. 1. 2. 4).

En lo que concierne al otro poema que se vale de versos de nuestro autor, se trata del *Desconort* de Pere Torroella, cuya composición puede situarse en torno a 1436-1451, de modo que quizás esta pieza de Torres sea algo posterior a las hasta ahora vistas (Rodríguez Risquete 2011, 1: 46, n. 49; véase II. 1. 2. 4). Esta obra de Torroella se recoge en dos manuscritos, ZA y O, que recopilan, sobre todo, textos suyos y de Ausiàs March.⁴²² El control de estos testimonios resulta útil

⁴²⁰ El decir ID 0525, anónimo, está precedido de ID 0524 “Sobre negro non ay tintura” MH1-264, que *Baena* atribuye a Gómez Pérez Patiño, y seguido de otro asignado en ese cancionero a Imperial, ID 0531 “O fortuna çedo priue” MH1-266.

⁴²¹ Así, por ejemplo, MH1 copia “*que* doquiera que seré” en lugar de “*a* doquiera que seré”, lo que no cambia el sentido del v. 2 de I-ID 0404 “Sepas tú, señora mía”.

⁴²² El *Cancionero de Zaragoza* se compila en torno a 1460; el segundo, en el último cuarto del siglo XV (Rodríguez Risquete 2011: 118). Sobre el primero, véanse Beltran (2006: 165-171) y Torró (2010); el cancionero ha sido editado por Baselga (1896) y es accesible en web a través de la digitalización de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01826529438925103010035/index.htm>> ; consulta el 03/01/15). Para el segundo, remito a Foulché-Delbosc (1903: 19-32) y Beltran (2006: 56); el manuscrito puede consultarse a través de la digitalización a cargo de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canconer-de-obres-de-mossen-ausias-march-manuscrito--0/html/017bdf6a-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>> ; consulta el 03/01/15).

a la hora de editar la cabeza de 38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!” (SA10a-45), pues permite el verbo *mora* donde en SA10a copia *mira*, quizás porque se desliza una *i* por influencia de otras palabras colindantes que también la portan; lo cierto es que conviene y resulta lección más difícil *mora*. Por otra parte, la forma del verbo *fazéis* de ZA1 se ajusta a la sintaxis, a diferencia de la que ofrecen los otros manuscritos, *fazes*, que no respeta la concordancia con el sujeto plural:⁴²³

SA10a	O	ZA1
O, maldida Ferosura, Sentido, Gracia, Bondad, ¿qué <i>fazes</i> en criatura do non <i>mira</i> piadat?	O, malditxa Ferosura, Gracia, Sentir e Beldat ¿qué <i>fazes</i> en criatura de no <i>mora</i> piedat?	O, malditxa Ferosura, Grancia, Sentir e Beldat ¿qué <i>fazéis</i> en criatura do no <i>mora</i> piedat?

⁴²³ Otras variantes que acercan ZA1 y O frente a SA10a son la sustitución de *sentido* por *sentir* y de *bondad* por *beldat* del v. 2, además de la inversión del orden de los elementos de la enumeración; en este caso, resulta llamativo que la tradición indirecta ofrezca un verso idéntico al de un íncipit de Santa Fe: “Graçia, sentir et beldat / tarde en paç se fallaron / en una, nin concordaron, / mas en vós an ermandat” (ID 2624, vv. 1-4; ed. de Tato 2004: 49). Quizás se produjo aquí un extraño cruce: tal vez porque Torroella conocía también la obra del aragonés (Rodríguez Risquete 2001, 1: 367-374) o por alguna otra razón.

EDICIÓN DE LAS POESÍAS

CRITERIOS DE EDICIÓN

A la hora de llevar a cabo la labor de edición, cabe recordar que estamos ante un corpus poético formado por obras que no conocieron un proceso de transmisión textual homogéneo. Por una parte, 34 poemas se transmiten en un *codex unicus*, casi siempre el *Cancionero de Palacio* (solo cuatro provienen de una colección distinta: 35-ID 2257, 36-ID 0590, 37Rq-ID 0142 y 38-ID 1736); por otra, tres nos llegan en varios testimonios (7-ID 0438, 28-ID 2263 y 37Rq-ID 0142).⁴²⁴ No ha de olvidarse, además, que algunas de las piezas cuentan con tradición indirecta (1-ID 0404, 7-ID 0438 y 38-ID 1736), que también he considerado en el cotejo y que ha avalado algunas de las enmiendas propuestas.

Necesariamente, el proceder editorial ha de ser diferente en cada caso. Para las piezas únicas, sigo fielmente la lección aportada por el códice en que me apoyo que, como he señalado, corresponde al *Cancionero de Palacio* en 34 ocasiones, lo que lo convierte en la fuente principal de la poesía de Torres. Además, algunas secciones que incluyen piezas suyas (2-ID 2442 a 29-ID 2597) parecen apuntar a que se trate de una fuente autorizada, pues podría no estar muy alejada del momento en que los textos de Torres comenzaron a difundirse (o incluso se compusieron) en el seno de un entorno cortesano que propició la circulación (o creación) de esa literatura (véase IV. 2. 1. 1. 1); no obstante, incluso en tales supuestos, hay lecciones erróneas, ya que no se trata de una copia atenta.⁴²⁵ Y es que, aun admitiendo la fiabilidad que ofrecen las lecturas de SA7, resultaría engañoso limi-

⁴²⁴ Ha de incluirse en esta lista el poema de Juan de Padilla 37R-ID 0143 R 0142 “Juan, señor, yo la fablilla” (MN54-42, PN8-44 y PN12-36) que, aun cuando no se debe a Torres, se integra en el diálogo que inicia este.

⁴²⁵ Y menos aún puede pensarse que Torres haya supervisado los textos (IV. 2. 1. 1. 2).

tarme aquí a declarar tal idea: parece fuente autorizada, pero es imprescindible proceder a la fijación de los textos allí copiados con cautela, pues son muchos los accidentes materiales y adiciones que se perciben en el códice (borrados, tachaduras, grafemas sobreescritos, puntos de cancelación...) y que dificultan la lectura.⁴²⁶ He procurado introducir enmiendas tan solo cuando en el texto transmitido se percibe claramente la existencia de un error, sea porque altera el esquema métrico (especialmente cuando afecta a la rima), sea porque rompe la sintaxis o afecta al sentido.⁴²⁷

Para los poemas que conocen varios testimonios, establezco siempre un texto base, aquel que, tras el estudio de la transmisión textual y el cotejo de variantes, considero ofrece mejores lecturas, aun cuando contenga algún error, que puedo enmendar, ahora con mayores garantías, gracias al control de otros testimonios (véase IV. 2. 1. 2).⁴²⁸

El orden en que presento los poemas refleja, en la medida de lo posible, la secuencia que siguen en las colectáneas que los recogen; y, ya que la mayoría de ellos nos llega en testimonio único y en SA7 (la fuente más antigua), me he acogido, preferentemente, al orden allí seguido, aunque he introducido algunos cambios cuando existen evidencias materiales y textuales que apoyan los desplazamientos que propongo; figuran al final los poemas que, faltando en SA7, se con-

⁴²⁶ Ello me ha movido a consignar en el aparato crítico, además de variantes y errores, también este tipo de incidencias, sobre todo cuando SA7 es *codex unicus*; y es que, en ocasiones, algunas de esas secuencias y marcas han causado interpretaciones erróneas en otros editores, pero también pueden arrojar luz sobre un posible error.

⁴²⁷ La misma actitud mantengo en los textos únicos que conocieron otras fuentes (35-ID 2257, 36-ID 0590 y 38-ID 1736).

⁴²⁸ Sobre este proceder, pueden consultarse las indicaciones de Blecua (1990: 123-136) y Pérez Priego (2001: 67-71 y 105-114, y 2007).

servaron en otros florilegios.⁴²⁹ En cuanto a la pieza 26-ID 2473, pieza duplicada en *Palacio* (SA7-83 y SA7-214^{bis}), se ofrece en la posición que ocupa en una de las secciones que el cancionero dedica a la obra de Torres, ya que, como he señalado, quizás ese estrato de la producción del autor nos lleve al momento en que este se dio a conocer como poeta (véase IV. 2. 1. 1. 1).⁴³⁰ Asimismo, en los intercambios edito tanto las piezas del escritor como las de los interlocutores que dialogan con él (Álvaro de Luna y Juan de Padilla), entendiendo que, para facilitar su comprensión, ha de leerse el conjunto completo (aun en el caso de que no se trata de muestras del género de las preguntas y respuestas); sin embargo, en tales ocasiones y en lo que atañe al poema debido al colutor, sigo el texto base seleccionado para la pieza de Torres, sin llevar a cabo un exhaustivo análisis de la tradición textual del otro poeta, en cuya pieza solo anoto aquellos elementos que contribuyen a una mejor comprensión de la intervención de Torres.

Ajustándome a la ordenación propuesta, asigno un número a cada poema, si bien ofrezco también la referencia ID de Dutton y el incipit para evitar confusión. Dado que los intercambios funcionan como un bloque unitario, establezco un solo número para cada serie, diferenciando los componentes que la integran mediante las siguientes siglas: P (pregunta), R (respuesta) y Rq (recuesta).⁴³¹ A modo de introducción, antes de cada poema ofrezco algunas indicaciones que dan cuenta de la localización precisa del texto en los manuscritos (primero se especifica el texto base y después, cuando los hay, los otros testimonios); detallo

⁴²⁹ En estas ocasiones, he procurado atender, secundariamente, a la cronología que se ha venido señalando para estas colecciones (II. 1. 1).

⁴³⁰ También me he inclinado por editar conjuntamente el mote y la canción que se copia tras él (véase la edición), aun cuando no resulta evidente que constituyan una unidad.

⁴³¹ Adopto, pues, el sistema utilizado por Chas Aguión (2000), del que también se ha valido recientemente Álvarez Ledo (2012).

luego las ediciones conocidas de cada poema y, de manera esquemática, preciso la métrica. Inmediatamente antes del poema, figura un breve comentario en el que atiendo a los aspectos que me parecen de mayor interés, con el propósito de anticipar la lectura del poema y, así, facilitar su comprensión.

Por lo que concierne a la presentación de las poesías, he procurado ofrecer el texto limpio de marcas críticas para agilizar la lectura, aunque en el aparato crítico hago constar las enmiendas que introduzco como editora. Numero los versos de cinco en cinco, haciéndolo constar en el margen izquierdo (sin contabilizar las rúbricas, que transcribo en negrita a imitación del uso de los manuscritos).⁴³² Visualmente, respeto tanto la separación entre la rúbrica y el poema como el espacio interestrófico que los manuscritos suelen ofrecer; en caso contrario, lo aclaro en las notas. Asimismo, me valgo de la cursiva para señalar el *retronx*.

Tras el texto figura el aparato crítico negativo, que da cuenta de las variantes y de algunos problemas que se plantean en el texto base.⁴³³ Cierra la edición de cada pieza un apartado rotulado como *Notas*, en el que, además de justificar mis decisiones editoriales y comentar algunos versos desde el punto de vista de la lengua o de estilo (incido en aquellos aspectos que resultan relevantes y que considero han de recibir atención), recojo y comento algunas lecturas de los editores anteriores cuando las diferencias son significativas.⁴³⁴

⁴³² En el caso de decires más extensos, asigno también un número romano a cada copla.

⁴³³ Hay especial profusión de ellos en SA7, y, dada su importancia en la fijación del texto, he considerado oportuno consignarlos.

⁴³⁴ Obvio, sin embargo, aquellas que resultan irrelevantes; por ejemplo, no consigno los muchos errores en que incurre Gómez Pérez Nieva (1884), como sus frecuentes confusiones entre *s* alta y *t*, o Vendrell (1945), que no es sistemática en la transcripción de algunos grafemas, como *b* y *v*. Tampoco doy cuenta de todas las diferencias a propósito de la puntuación o acentuación; asimismo, en los casos en los que el texto base seleccionado no es el mismo que el de los editores, omito la

I. TRANSCRIPCIÓN

Dado que, como se ha precisado, predominan los textos únicos, he mantenido el principio de fidelidad a la lengua que se refleja en los manuscritos que conservan los textos. Mantengo, así, diferencias fónicas ciertamente no muy relevantes (*tiengo-tengo, non-no, et-e, maldida-maldita* o *obriigo-obligo*), que podrían haberse regularizado sin dificultad.⁴³⁵ Con más razón me atengo a la representación gráfica que las distintas fuentes y escritas ofrecen de las sibilantes, pues nos alerta de que el sistema fonológico estaba cambiando: se detectan confusiones entre sordas y sonoras (-s- / -ss-, -j- y -g- / -x-, -ç- / -z-), pero también se confunden fonemas en el punto de articulación, especialmente en los textos conservados en MN54, SA10a y MH1 (*donsella, lindesa, fase...*); algunos de los trueques son frecuentes en *Palacio* (especialmente en lo que toca a -j- / -x-), pero llegan a localizarse también en otras fuentes.⁴³⁶ Ello me ha movido a mantener una actitud de respeto hacia la realidad que presenta el texto base (en muchos casos único) pues no puede descartarse que, en última instancia, el propio Torres participase de esas confusio-

mayor parte de sus observaciones, pues parten de un testimonio distinto, cuyas variantes ya se presentan en el aparato crítico.

⁴³⁵ En el caso de la fluctuación *e / et, no / non*, solo consigno la variante cuando la consonante final impide la sinalefa.

⁴³⁶ Esto afecta, sobre todo, a voces muy utilizadas por el poeta como *oxos, trebaxos* y *enoxos* (véase 17-ID 0438), que, en ocasiones son corregidas por la misma mano o por otra posterior, algo no siempre fácil de determinar (Tato 2003: 511: n. 42). En estos casos, consigno en nota la manipulación cuando se percibe: véanse, por ejemplo, *escogido* (el v. 14 de 15-ID 2453), corregido sobre un grafema no legible (15-ID 2453, v. 14); *escoxida*, sin corregir en el código (30-ID 2464, v. 19); *ageno*, escrito sobre *x* por la misma mano (otro testimonio como *ajeno*, véase 7-ID 0438, v. 6); o *oxos*, corregido por una mano posterior en *ojos* (22-ID 2592, v. 1).

nes.⁴³⁷ Incluso me atengo fielmente a las soluciones gráficas del texto base en casos como *ignocencia* (2-ID 2442, v. 9) o en aquellos en que se introduce una *h* no etimológica o innecesaria, que podrían, sin problema, regularizarse.

Ahora bien, tampoco ha sido mi pretensión reproducir con exactitud los poemas, al modo de las ediciones paleográficas, de manera que he regularizado algunas variantes que carecen de pertinencia fonológica y que incluso se transparentan en la labor llevada a cabo en un manuscrito por un mismo copista: ello se percibe, por ejemplo, en la alternancia gráfica *gualardón* o *galardón*, que en la época ya se leería como [ga-] (Sánchez Prieto-Borja 1998: 123); opto por ofrecer la segunda solución (véanse 12-ID 2450, v. 17; 23-ID 2583, v. 10; y 27-ID 2596, v. 9). Por idéntica razón, y con el objetivo de procurar una cierta homogeneidad en los usos gráficos de los distintos copistas y de los diferentes cancioneros, me he permitido obviar estas variantes gráficas tan poco significativas en el aparato crítico. En este sentido, ha de precisarse que estamos ante ocho fuentes manuscritas, que presentan diferentes usos de escritura; así, el testimonio principal de la obra (SA7) es producto de amanuenses que tienen características peculiares en el plano léxico, y, sobre todo, en el gráfico, debido a su procedencia aragonesa.⁴³⁸ Pero, en general, no son muchos los elementos que regularizo, pues, como he indicado,

⁴³⁷ Los ejemplos con los que contamos no permiten, sin embargo, determinar con claridad que el trueque sea responsabilidad suya, algo que sin embargo sí ocurre en el v. 8 de 16P-ID 2583 de Álvaro de Luna, que coloca en rima *abrasa* y *encasa* (por *encaxa*) en el diálogo con nuestro poeta, quien acepta y se ajusta sin problemas a la errónea consonancia *-asa*.

⁴³⁸ Es constante y característico de la antología el uso del dígrafo *ny* para representar la nasal palatal, el de *-t* por *-d* en final de sílaba o incluso la utilización de formas con *yod* (*veye*, *creye*...), habituales en el cancionero debido a los usos orientales de los amanuenses, si bien en 12-ID 2450, v. 15, se localiza una forma oriental (*veyendo*) que se ajusta al metro y que, al menos con certeza, no podemos imputar al copista.

Sobre estas características, véase Tato (2003: 510-512).

tiendo a respetar las soluciones que el texto base ofrece; estas son, en realidad, las regularizaciones que aplico:

- La alternancia gráfica entre *u/v* y entre *i/j/y*, sin pertinencia fonológica en la época: empleo *u* e *i* para los valores vocálicos y *j*, *y*, *v* para los consonánticos. En lo que toca a la *y*, mantengo solo su valor vocálico en aquellos casos de confluencia vocálica en que hoy en día se conserva (*rey*).

- La aparición de consonantes dobles en posición inicial de palabra y postconsonántica, *ff*-, *rr*-, *ss*-, que represento como *f*-, *r*-, *s*-.

- La variación en los distintos tipos de la grafía *s* que encontramos en los manuscritos (alta y normal) se regulariza en *s*, así como las de *r* (no respeto la *R* de martillo ni los ocasionales usos en que la vibrante *-rr-* se utiliza en lugar de la simple *-r-* o viceversa).⁴³⁹

- La alternancia *c* o *ç* ante *e* o *i*, que en los textos medievales representaba la africada dental sorda; dado que no reviste valor fonológico, ofrezco *ci* o *ce*. También en los casos en los que aparece una *c* seguida de una vocal media, como *coraçón*, rasgo gráfico conocido en aragonés y atribuible al copista (Alvar 1973-1978, I: 36 y II: 111), regularizo en *corazón* (30-ID 2464, v. 21 y 33-ID 2464, v. 3).

- En las nasales, aun cuando hay claramente diferencias gráficas entre los testimonios, me valgo siempre de la *ñ* para representar la nasal palatal (y, así, transcribo *señora* en lugar de *senyora* o *sennora*) y de la *m* para representar la nasal ante oclusiva bilabial.

⁴³⁹ Ofrezco, así, *acorrer* en lugar de *acorer* (30-ID-2464, v. 6), *arrepiento* en la lección *aRepiento* (5-ID 0528, v. 8) o *recobraré* en vez de *Recobraré* (1-ID 0404, v. 10). En algunas oportunidades, el problema se percibe incluso porque el copista interlinea una *r* que falta (*acorres*, v. 2 de 6-ID 2445).

- En el caso de las laterales, pese a que en algunas ocasiones aparece *ll* para representar la lateral simple, recupero el uso habitual, de modo que ofrezco, por ejemplo, *filó* en vez de *filló* (20-ID 2590, v. 7); opero del mismo modo cuando el problema se da en el sentido contrario (*ellas* cuando se lee *elas*, como vemos en 32-ID 2486, v. 20).⁴⁴⁰

- Regularizo el uso gráfico *qu*, frecuente en la Edad Media para representar la velar oclusiva seguida de vocal labiodental /kw/ cuando va seguida de una *a* tónica (*quando, qualquier, qual, quantas, quantos...*) en *cu*, pues carece de pertinencia fonológica. Paralelamente, en el caso del uso gráfico *qu* en posición átona, reduzco a su denotación fonética *ca* y transcribo *nunqua* como *nunca* (32-ID 2486, v. 55).

- Simplifico en *-d* la alternancia *-t* y *-d* a final de palabra (procedentes de la secuencia latina *-TE*);⁴⁴¹ igualmente, regularizo *-nd* y *-nt* en *-n*, pues, tras nasal, los dos grafemas carecen por completo de pertinencia fonológica, de modo que ofrezco *gran* por *grant* o *grand*.⁴⁴²

- Desarrollo las abreviaturas del texto base, según los criterios gráficos de la edición y dando prioridad siempre a las formas plenas que ya aparecen en el tex-

⁴⁴⁰ Mantengo, sin embargo, la lección *levélo* (37Rq-ID 0142, v. 61), en tanto que en este caso reviste diferencia fonética, pues existió la alternancia consonántica entre /k/ y /l/, si bien acabó nivelándose en /k/ (Penny 1993: 177).

⁴⁴¹ Podríamos haber actuado de modo semejante en algunos casos de vacilación de sibilantes en posición final *-ç* y *-z* (a veces con *-t* final, como en *conotca*), que probablemente no tendría trascendencia fonológica, pero, en coherencia con el criterio ya señalado con respecto a las sibilantes, he preferido reflejar las variantes de los distintos testimonios.

⁴⁴² El criterio se aplica sistemáticamente excepto en el incipit de 32-ID 2486, pues en el manuscrito se lee *grande noxo en yo bevir*, que transcribo como *grand'enoxo*, pues posiblemente así se refleja de modo más fiel la fusión por fonética sintáctica de dos vocales con idéntico timbre, ya que la variante *noxo* para *enoxo* no se registra en la poesía de Torres (siempre es *enoxo*).

to, sin indicación alguna. Lo mismo hago con las tildes de nasalidad, que resuelvo en *n o m*.

- Segmento las palabras de acuerdo con el uso moderno. Me valgo del apóstrofo (') para indicar las fusiones por fonética sintáctica en las que se pierde una vocal (*qu'es, m'á, l'alegría, dandom'a, diga'n...*), así como del punto volado (·) para representar de pronombres enclíticos con apócope (*desque·l* 'desque lo').⁴⁴³

- Aplico las normas de acentuación vigentes, dando cuenta de la lección propuesta y de la prosodia de la época, en la medida de lo posible. Para evitar ambigüedades, acentúo los pronombres *nós* y *vós* tónicos frente a *nos*, *vos* átonos; *é* ('es' y 'tengo') frente a *e* ('y'). También presento con acento la forma apocopada *só* ('soy') y el verbo *á* ('tiene').

- Me valgo de las convenciones actuales de la puntuación y del uso de mayúsculas y minúsculas. Transcribo algunos entes personificados en la obra como si fuesen nombres propios, con el fin de facilitar la comprensión del texto, no siempre fácil (*Pensamiento, Amor, Fortuna...*).

II. VARIANTES Y ENMIENDAS

La intervención editorial, tanto para los textos únicos como para los que conocen varios testimonios, se hace constar siempre en un aparato crítico negativo, en el cual consigno los errores o las variantes textuales que nos lega tanto la tradición directa como la tradición indirecta, que consigno mediante el uso de las si-

⁴⁴³ Se mantienen algunas amalgamas, frecuentes en la época, dado que podían ya formar una secuencia morfológica (Sánchez-Prieto Borja 1996: 161), como sucede con *doquiera, dondequiera, desque, aquesto, aquesta, desto, desta, della, defuera* y *daqueste*; también respeto el conglomerado en el caso de preposición *de* + verbo (*devedado*), así como los términos *noramala, dizque* y *fastaquí*.

glas convencionales de Dutton. En el caso de la pieza duplicada en SA7 (26-ID 2473) preciso el número que refleja la distribución a fin de que puedan diferenciarse los dos testimonios (SA7-214^{bis} / SA7-83).

En la presentación del aparato crítico me valgo del paréntesis cuadrado para separar la lección que ofrezco de aquella que se encuentra en el manuscrito (]); agrupo las variantes según el verso al que pertenecen separándolas mediante una barra inclinada (/), si bien, para distinguir aquellas que forman parte del mismo verso, me valgo del punto y coma (;). En lo que concierne a la transcripción de las variantes, mantengo los criterios de edición de los textos.

ID 0404: "SEPAS TÚ, SEÑORA MÍA"

SA7-24 (f. 10^v)**Otras fuentes:** MH1-145 (tradición indirecta)**Ediciones:** Pérez Gómez Nieva (1884: 251), Vendrell (1945: 144), Álvarez Pellitero (1993: 24) y Dutton (1990-1991, IV: 89).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8 b8 a8 b8 / x8 y8 x8 y8. Rimas: x: -ía, y: -é, a: -ura, b: -er (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-956, 1037-171).

Es esta una típica canción, cargada de sustantivos abstractos y caracterizada por su brevedad, que desarrolla el motivo de la imagen de la amada retenida en los ojos del enamorado, habitual en la sintomatología del amor *hereos* según la concepción medieval del amor (III. 2. 1. 1). Ausente de la dama, el enamorado piensa en ella, evoca su imagen y, por ello, se alegra, aunque, al mismo tiempo, siente tristeza por la separación, lo que nos lleva a la *cohabitatio* de dos contrarios: "plazer" - "tristura", que ocupan la posición de rima (Casas Rigall 1995: 201). Los versos de la cabeza son citados por el conde de Mayorga, Juan Pimentel, en ID 0401 "Quieres saber cómo va" (MH1-145); esto nos permite suponer que el poema fue compuesto de 1437, fecha de su muerte (véase II. 1. 2. 4).

Canción. Johán de Torres

Sepas tú, señora mía,
a doquiera que seré,
tu gaya *filusumía*
ante mis oxos veré.

- 5 Pensando en tu fermossura
siento infinido plazer,
también rezibo tristura
por absente de ti ser.
Mas toda mi alegría

10 sé bien que recobraré
cuando tu *filusumía*
ante mis oxos veré.

2. a] que *MHI* / 4. oxos] ojos *MHI* / 12. oxos] ojos *MHI*

NOTAS

1. La pieza comienza invocando a la destinataria a través de un vocativo (“Sepas tú, *señora mía*”), que utiliza de modo idéntico en otra ocasión (18-ID 2588, v. 11). El término *señora* es la fórmula por antonomasia con que los poetas cancioneriles se dirigen a las damas, en tanto que le permite aludir a su condición noble, uno de los rasgos necesarios, junto a la belleza, para convertirse en destinataria de poesía cortesana (Irastortza 1986-1987: 195). Llama la atención la utilización del pronombre *tú* para dirigirse a la interlocutora, en una época en la que la opción de tratamiento más común entre la nobleza es el *vós*; es posible que ello sea un indicativo de intimidad, puesto que ha de descartarse que el yo lírico se refiera a una mujer de rango inferior (Eberenz 2000: 95-96). Por otra parte, existía en esos momentos una corriente de pensamiento que proponía la vuelta a la sencillez de la sociedad romana y que prefería la forma *tú* en lugar del voseo; el propio Nebrija defendía la fórmula simple, basándose en que el tuteo formaba parte de los textos antiguos referentes a los reyes e incluso aplicado a Dios (ib.: 100-101).

2. *A doquiera*: ‘en cualquier parte, en toda parte’. *Doquiera* es una solución frecuente en la poesía, que admite habitualmente la preposición *a* (DCECH, s.v. *donde*).

3. *Gaya*: ‘alegre, vistosa’. Término muy presente en la lírica de los trovadores, al que Corominas y Pascual atribuyen la ascendencia occitana *gai, jai* (‘alegre’); el vocablo es frecuente en catalán y portugués, así como en castellano: recordemos la locución *gaya ciencia* con que se refieren en la época a la poesía cancioneril (DCECH, s.v. *gayo*). No hay muchos registros del adjetivo en CORDE (la mayoría aplicados a *ciencia* o *doctrina*), y, en cambio, Juan de Torres lo utiliza por dos veces como una cualidad de la dama (véase también 32-ID 2486, v. 63: “la que fallare más gaya”), aunque también he encontrado algún otro poema que refleja este uso (ID 0383 “Señora doña Marina” MH1-126, de Juan Agraz).

Filusumía: vulgarismo de *filosomía* ‘fisonomía’, que Corominas y Pascual documentan en textos posteriores, a partir de de *La Celestina* (DCECH, s.v. *físico*); la voz es utilizada también por Santillana en ID 1767 “Gentil dueña tal paresçe” (MN8-12), aunque la variante *filusumía* solo

se registra en la obra de Torres (CORDE, *s. v. filusumia*). El poeta alude, así, a la figura de la dama, que se reitera continuamente en su imaginación, a pesar de la distancia. Es este uno de los síntomas que presenta el enamorado, en tanto que el amor comienza con la visión de la mujer amada (véase III. 2. 1. 1 y III. 2. 1. 4).

4. *Oxos*: el empleo del grafema *x* por *j*, común en el códice, puede deberse a las confusiones existentes en el orden de las sibilantes, que no solo se transparentan en SA7 (Tato 2003: 511, n. 42; véanse los criterios).

La importancia de los ojos es motivo muy recurrente en la poesía de Torres, pues a través de ellos se produce el enamoramiento. Es frecuente que aparezcan personificados, participando de la belleza de la dama (7-ID 0438, 21-ID 2591 y 22-ID 2592; véase III. 2. 1. 4). En este verso, además, nos encontramos la idea de ojos mentales, en tanto que la imagen de la dama aparece en la imaginación del yo lírico, frente a los ojos físicos del v. 12, en que se alude a la presencia física de la amada. En una línea similar, Santa Fe o pone en ID 2475 “Porque partir presumí” (SA7-314) los ojos mentales (del entendimiento) frente a los sentidos corporales (que permiten recibir las impresiones y sensaciones), una noción que también hallamos en la *Celestina*: “no pienses que el oír con los otros *exteriores sesos* mi vejez haya perdido. Que no sólo lo que veo oyo y conozco, mas aun lo intrínseco con los *intelectuales ojos* penetro” (Lobera y otros 2010: 67-68; la cursiva es mía); sobre esta diferenciación, de raíz aristotélica, véase Tato (2004: 262-263).

5. *Fermossura*. No es la única vez que encontramos este término en el vértice del verso: también en la composición que sigue se coloca en posición de rima, aunque entonces encontramos la forma correcta –es decir, con la sibilante sorda– *fermosura* (2-ID 2442, v. 3). Es esta otra confusión en el orden de las sibilantes en el manuscrito, lo que denota el proceso de neutralización entre sordas y sonoras; podría deberse a los copistas orientales (Tato 2003: 510-511), aunque el fenómeno afecta a toda la Península (Alonso 1976, 2: 25), de modo que he optado por mantener la alternancia (véanse los criterios).

6. *Infinido*: ‘infinito, innumerable’ (Alonso 1986, *s.v. infinido*); Vendrell lee *infinito* (1945: 144). La imagen del placer infinito, al servicio de la hipérbole, no es habitual en los versos de Juan de Torres, que suele quejarse, precisamente, de la insatisfacción a que se ve abocado como siervo de amor.

7. *Tristura*. Variante de *tristeza*, que Juan de Torres utiliza con en alguna otra ocasión para expresar el estado emocional que suele invadir al enamorado, caracterizado por la melancolía (36-ID 0590, v. 12: “apartarme de tristura”). En este caso, los versos 5-8 aluden a la contradicción con que se suele definir el amor en la época, mediante la *cohabitatio*, pues los dos elementos coinciden en la experiencia del sujeto: “plazer”, por el recuerdo de la dama; “tristura”, por

su ausencia (Casas Rigall 1995: 201-202). Y es que la ausencia de la dama provoca un desasosiego interior en el enamorado, que necesita, al menos, un contacto visual con la amada.

8. Este verso contiene una de las claves del poema: el enamorado está separado, ausente, de la dama, una de las causas del dolor en la lírica cancioneril (el “mal de ausencia”): supone la imposibilidad de contemplar a la mujer, único consuelo en la experiencia amorosa (Rodado Ruiz 2000: 86-89; III. 2. 1. 2). Son varias las composiciones que aluden a la dicotomía ausencia / presencia como balanza fundamental en el estado anímico del yo lírico (6-ID 2445 y 35-ID 2257); dentro de este motivo destacan, además, los juegos de palabras en torno a la variación derivativa y morfológica del lexema “part-” (véase 13-ID 2451).

9-12. La visión de la dama, que estaría ante su presencia, ante sus *ojos* físicos, supondría la recuperación de la alegría del enamorado, quien se deleitaría en su figura. Esto nos lleva a la noción de *delectación* como el movimiento más poderoso de todas las pasiones: en el *Breviloquio* del Tostado se indica, precisamente, que es la hermosura de la dama la que causa ese “deleite” (Cátedra 1989: 53). El yo lírico afirma con rotundidad que recobrará así la alegría, de modo que estamos ante un poema que evoca no solo el dolor por la ausencia, sino también la posibilidad de encontrar la alegría amorosa, algo poco habitual en la poética del vate (véase III. 2. 1. 2).

ID 2442: "MUY DISCRETA CREATURA"

SA7-50 (f. 18^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 252), Vendrell (1945: 158), Álvarez Pellitero (1993: 40-41), Dutton (1990-1991, iv: 93).

Métrica: 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8, b8, a8, b8 /b8, c8, c8, y. Rimas: x: -ura, y: -anta, a: -ora, b: -encia, c: -ar (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-952, 955-41).

Canción amorosa que nos lleva al fenómeno de la *religio amoris*, en tanto que utiliza el léxico propio de la religión para describir un sentimiento profano que siente el enamorado (véase III. 2. 1. 3). En concreto, se alude aquí a dos elementos propios del culto cristiano: el objeto adorado (la dama, que se equipara a una santa), y los actos de devoción ("adora", "reverencia", "creencia", "ignocencia"). En el cierre de la composición, se exculpa a aquellos que no miran a la dama pecando de inocencia.

Canción. Johán de Torres

Muy discreta creatura,
vuestra gentileza es tanta
que, solo por fermosura,
bien merecedes ser santa.

- 5 Cualquier que non vos adora
nin vos faze reverencia
non creades vós, señora,
que vos mira con creencia,
mas con pura ignocencia
- 10 no se cura de mirar,
por ende no es de culpar
quien los oxos no levanta.

7. creades] *sobreescrito sobre una secuencia previamente borrada SA7 / 12. no] non SA7*

NOTAS

0. Cabe destacar la conformación oracional de esta pieza, que evidencia una cierta familiaridad de Torres con la creación de estructuras sintácticas paralelas a la disposición de las estrofas en aras de lograr una mayor unidad entre ambas (Beltran 1988: 88-90). Esta tendencia, según Beltran, debió de iniciarse tímidamente en la generación C (ib. 90), precisamente, entre otros, con Álvaro de Luna, figura cercana a Torres: se esforzaban en engarzar las distintas partes que en esa época presentaba la canción (todavía concebida como un conjunto de dos únicas estrofas: una simple, el estribillo; otra compuesta –mudanza y vuelta–; ib. 92). Torres demuestra ya cierta habilidad, aunque otras canciones suyas apuntan hacia una evolución, que tendió a disociar sintácticamente mudanza y vuelta a medida que triunfaba el modelo de canción regular breve. En adelante, me referiré tan solo a algunos casos de especial relevancia.

1. *Creatura*: sustantivo derivado de *criar*, ‘crear, producir de la nada’ (DCECH, *s.v. criar*). El término forma parte de una perífrasis referida a la destinataria, con la que el poeta la invoca de forma discreta (Casas Rigall 1995: 39).

2. *Gentileza*: conviene el sentido que tenía ya en los trovadores provenzales de ‘amabilidad, generosidad’, que debió de ser muy frecuente a comienzos del XV, aunque otras acepciones comunes estaban relacionadas con ‘nobleza, linaje’ (DCECH, *s.v. gentil*; Tato 2004: 271; véase también *gentil* en 34-ID 2717, v. 14). En la cabeza de la canción se aglutinan las principales características de la mujer a la que apela el yo lírico: la discreción (“discreta creatura”), la gentileza (“vuestra gentileza es tanta”) y la belleza (“que sólo por fermosura”), cualidades que nos llevan a los rasgos propios de la *donna angelicata* que encontramos en la poesía del *dolce stil novo*, al servicio de la divinización de la dama, y sobre las que ya Le Gentil había incidido: “la dame, déjà idéalisée par les troubadours, devient un ange, au sens propre du terme; en sa présence, toute pensée mauvaise s’évanouit” (1949-1952, 1: 85).

La proximidad de la mujer a una entidad divina se expresa claramente en “bien mercedes ser santa” (v. 4); incide así en su condición sagrada y conforma una hipérbole sacroprofana (Lida de Malkiel 1977: 291-308). Aunque no puede establecerse una influencia directa, ha de recordarse a Dante, principal difusor de la idea de la naturaleza celestial de la amada (Gerli 1981: 67, n. 8). Y, de hecho, ya en la época en que Juan de Torres debió de componer, circularía la traducción de su *Divina Commedia*, que Enrique de Villena vierte al castellano en 1428 (Pascual 1974: 60-66).

La voz *fermosura* aparece en alguna otra ocasión en posición de rima (véase I-ID 0404, v. 5). En el manuscrito se lee *non*, que he regularizado en *no* a fin de que se alcance el octosílabo.

4. *Merecedes*: es la solución habitual en los textos medievales; su frecuencia de uso causó un desgaste fónico que provocó la desaparición de la /d/ intervocálica, un fenómeno que se remonta ya al XIV (Lloyd 1993: 570-571). Además de la terminación en *-edes*, la obra de Juan de Torres acoge también *-eis* en *fazéis* (ID 1736, v. 3) y lo mismo ocurrirá en la terminación de los verbos de otras conjugaciones, como *-ades*, desinencia presente en todos los paradigmas regulares para del presente de indicativo y subjuntivo (Penny 1993: 187).

5-6. El yo lírico se refiere a aquellos que no guardan el debido respeto a la dama, con el fin de justificarlos en los siguientes versos basándose en su inocencia. Continúa con la metáfora sacroprofana al mencionar el comportamiento reverencial y de sumisión propio de los fieles ante cualquier entidad sagrada (“cualquier que non vos *adora* / nin vos faze *reverencia*”), lo que nos traslada al ritual habitual de los devotos al entrar en algún espacio destinado al culto. Estamos, por tanto, ante un ejemplo de lo que Gerli consideraba una nueva filosofía del amor, en la que la mujer era el centro de la teología, en lugar de Dios: “como la deidad cristiana en la especulación teológica, la dama es una abstracción moral: el foco de veneración, contemplación y meditación de todo cortesano que aspire a ser buen amador” (1981: 76).

El empleo de *adorar* es frecuente en la poesía cancioneril (Tato 2013: 73); de hecho, también aparece con este sentido sacroprofano en una de las canciones que Torres cita de Francisco Ortiz Calderón, ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187): “Ymagen tan preciosa / como es la vuestra faç, / linda, enamorosa, / vista de gran solaç, / en quien mi cor *adora*, / siempre así diré” (vv. 4-9 de la ed. de Álvarez Pellitero 1993: 187; la cursiva es mía).

7. *Creades*: ‘creáis’. Para la terminación en *-ades*, véase *supra* (n. 4).

8. *Creencia*: ‘crédito, fe’ (Alonso 1986, s.v. *creenza*, *creer*). Una nueva voz que evidencia la adopción de la terminología cristiana propia de la *religio amoris*, pues se vale del concepto teológico fe para aplicarlo al imaginario amoroso: aquellos que no adoran a la dama como a un ser divino no son fieles devotos.

9. Se produce una dialefa en la secuencia “pura ignocencia”, un fenómeno habitual en la poesía de cancionero, que ofrece vacilación entre la dialefa y la sinalefa, si bien en la segunda mitad de siglo habrá una clara tendencia a fundir en una misma sílaba cualquier tipo de confluencia (Beltrán en prensa a). En este caso, se ajusta a las normas de López de Ayala, quien fundía las vocales solo en algunos supuestos (Clarke 1955: 130; III. 2. 4. 1). De aquí en adelante obviaré el comentario en casos similares.

9. *Ignocencia*: ‘inocencia, que no hace daño’ (Alonso 1986, *s.v. ignoscencia*). Tato se pregunta si las soluciones del adjetivo *innocente* e *ignocente* son meras variantes gráficas de *inocente* o si apuntan a la existencia de una evolución patrimonial paralela a la culta, que presentaría una nasal palatal, lo que también podría aplicarse al sustantivo (2004: 168, n. 29); en último término, ello aconseja el mantenimiento del grafema *g*. El poeta disculpa a aquellos que no reconocen la divinidad en la señora, pues se trata de un comportamiento movido por la ignorancia, entendida esta como ‘simpleza’ (DCECH, *s.v. sencillo*).

10. *Cura*: verbo *curar*, que en la época y hasta el siglo XVI tenía el sentido de ‘cuidar’, ‘preocuparse de, hacer caso de’ (DCECH, *s.v. curar*; Kasten y Cody 2001, *s.v. curar*). El complemento introducido por la preposición *de* es el infinitivo *mirar*, tal vez aquí con el sentido de ‘admirar’ (DCECH *s.v. mirar*).

11. *Por ende*: fórmula introductora de la oración causal que tenía el valor de ‘por tanto’; era la preferida, al menos en tratadística y cronística castellana, durante la primera mitad del siglo XV (Eberenz 2000: 123-125).

12. *Oxos*: para la confusión de *x-j*, véase 1-ID 0404 (v. 4).

ID 2443: "A MUCHOS PREGUNTO ESTO"

SA7-51 (f. 18^v-19^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 252-253), Vendrell (1945: 158), Álvarez Pellitero (1993: 41), Dutton (1990-1991, IV: 94).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / a8, c8, c8, x8. Rimas: x: -(i)esto, y: -(i)os, a: -ía, b: -ar, c: -ón (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1171, 1174-110).

Canción amorosa en la que se continúa con la *religio amoris*, si bien ahora no es el yo lírico quien diviniza a la dama (que, en tanto enamorado, no sería objetivo), sino los otros, lo cual otorga mayor credibilidad a sus afirmaciones. Esos testigos de la belleza de la amada la presentan como algo sobrenatural: nada igual creó Dios, lo cual parece rayar en la herejía, aunque no es más que un juego hiperbólico. En esta ocasión, el yo lírico se complace no ya con la visión de la dama sino oyendo y repitiendo lo que los demás dicen de ella, de modo que predomina el léxico vinculado al habla ("pregunto", "dicen", "oír", "hablar", "contar"). Destaca, también, la personificación del corazón, al que se alude desde una perspectiva afectiva y compasiva en tanto representa, por metonimia, al propio enamorado. La poesía finaliza con la referencia a la locura ("sin razón", "loco manifiesto"), habitual en el amor *hereos* (véase III. 2. 1. 1).

Otra suya

A muchos pregunto esto:
¿qué les parece de vós?
¡Todos me dizen que Dios
no formó tan lindo gesto!

- 5 Por osarme, vida mía,
con oír de vós hablar,
yo comienço de contar
la tal fabla todavía,
a fin de dar alegría
10 a mi triste coraçón,

que ama tan sin razón
qu'es, ya, loco manifiesto.

NOTAS

1. La dialefa en “pregunto / esto”, con que se alcanza el octosílabo, parece romper las normas para la sinalefa que determina Clarke (1955: 130).

2. Según entiendo el texto, estamos ante una oración interrogativa, anticipada por el verbo “pregunto” y el pronombre demostrativo “esto”, en tanto el siguiente verso, que revela la respuesta de esos “muchos”, los interrogados, es una exclamación que enfatiza la belleza de la dama (sobre el recurso, Azaustre y Casas 1994: 65).

3-4. La alusión a la divinidad, incapaz de crear otro ser como la dama, inscribe el poema nuevamente en el marco de la hipérbole sagrada y, al tiempo, del tópico de la alabanza por participación divina (Rodrigues Sousa 2012). Para referirse a su belleza, el yo se vale de la expresión *lindo gesto*, en la que el sustantivo *gesto*, tomado del latín *GĒSTUS*, -ŪS, ‘actitud o movimiento del cuerpo’, tiene en el poema la acepción de ‘porte, aspecto’, presente ya en Juan Ruiz, o incluso el moderno ‘cara’ (DCECH, *s.v. gesto*). La utilización del término es más habitual en las cantigas de la época de PN1, como ocurre en Villasandino, en cuya poética tienen relevancia los hechos, objetos y lugares propios de la experiencia sensible (Beltran 1988: 74), aunque también Santillana se vale de él, igualmente en relación con la *religio amoris*, en ID 0288 “Non punto se discordaron” (Pérez Priego 1999: 187-188, vv. 9-14).

5. *Osarme*: aquí ‘atreverme’, aunque también es empleado en otros contextos con el significado de ‘tener descaro o ser insolente al hacer o decir las cosas’; es de uso común durante la Edad Media, en convivencia con *atreverse* (DCECH, *s.v. osar* y *atreverse*). La construcción con la preposición *con* no parece habitual: no se registra en el CORDE ni tampoco Cuervo la contempla (1994, *s.v. osar*). Este atrevimiento al que se refiere el yo lírico es el que lo lleva a la perdición, pues debido a ello se produce el enamoramiento del que nos habla.

Vida mía: vocativo con el que se refiere a la destinataria amada desde un punto de vista afectivo; lo encontramos en otra pieza de Juan de Torres (6-ID 2445).

6-7. La fuerza que produce lo que oye el enamorado sobre la amada lo trastorna tanto como la visión de su figura, de manera que, aun cuando de este texto no se puede deducir que nos hable de una dama que nunca vio, el efecto es similar al causado por el amor de oídas en la lírica provenzal. Este motivo, que nace a partir de la obra de Jaufré Rudel, no es desconocido en Castilla (Le Gentil 1949-1952, 1: 109); de hecho, en la poesía gallego-portuguesa se desarrollaron dos versiones del *amor de lonb*: el amor que se mantiene en la distancia y el amor proyectado hacia

una mujer no conocida directamente. Nuestro poema, de esta forma, conectaría con la primera modalidad, en la que el enamorado, para remediar el distanciamiento de su dama, acude al recurso de un “discurso oído” sobre su amada (Fidalgo y Souto 1995, 2: 516-517).

8. *Todavía*: ‘siempre’ (Alonso 1986, *s.v. todavía*). En estos versos se refleja la obsesión del enamorado por la dama, pues, una vez que escucha historias sobre ella, debe repetirlos en busca del contento (“yo comienço de contar / la tal fabla todavía”). Se produce, así, una *traslatio* de los efectos del amor, en que los sentidos del oído y la facultad de habla suplantán a la vista y a la imaginación: la figura de la dama, en este caso, no aparece reiterada en su imaginación una vez que el amante entra en contacto visual con ella, sino a través de las palabras que escucha el yo y que repite en alta voz (véase III. 2. 1. 1).

10. Personificación del corazón (“que ama”), órgano del amor por antonomasia y uno de los personajes secundarios más recurrentes en la poesía del siglo XV, al mismo nivel que el propio dios Amor (véase III. 2. 1. 4). Al tiempo, funciona de metonimia del propio amante, de modo que estamos ante un caso de silepsis en la que el corazón representa al enamorado (Casas Rigall 1995: 133-136). También resulta de interés el sintagma en el que se incluye, “mi triste corazón”, pues, quizás, en la época evocaba el poema de Macías ID 2651 “Pues mi triste corazón” (SA7-292; so: 12). En la obra de Torres, el adjetivo *triste* se aplica en numerosas ocasiones al enamorado (véase III. 2. 1. 1).

11-12. Las cualidades que se le atribuyen al corazón, como amante “sin razón” y “loco mani-fierto”, nos llevan a las características propias del enamorado, que sufre la locura de la enfermedad de amor (III. 2. 1. 1). No obstante, a pesar de que nos habla de una emoción descontrolada, todavía no predomina la visión negativa perceptible en otros textos del poeta, pues entre sus emociones todavía se encuentra la “alegría” (v. 9). El v. 11 se vale de la dialefa en “que ama”, para alcanzar la medida octosilábica.

ID 2444: “LO QUE TANTO DESSEÉ”

SA7-52 (f. 19^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 254), Vendrell (1945: 158-159), Álvarez Pellitero (1993: 41), Dutton (1990-1991, IV: 94).

Métrica: 3, 7; x8, y8, x8 // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8. Rimas: x: -ara, y: -ía, a: -í, b: -iento (véase Gómez Bravo 1998: núms. 112-58, 680-2).

A diferencia del resto de las canciones de Torres, en esta no se habla abiertamente del sentimiento amoroso: el yo lírico parece anhelar la pronta llegada de algo muy ansiado que pondrá fin a una “pena” a la que está condenado desde su nacimiento; nos anuncia la consecución de su deseo y el fin de su sufrimiento. El sentido es poco claro debido al uso de la perífrasis “lo que tanto desseé”; con todo, existen dos elementos propios del código cortesano que permiten relacionar esa *pena* con el amor: el lamento por el nacimiento (vv. 6-7) y la concepción de la muerte como liberación. El primero se puede relacionar con el concepto astrológico del enamorado que nace predestinado a amar y, por tanto, a sufrir (véase III. 2. 1. 2); el segundo, ha de ligarse con la muerte como fin del sufrimiento, también habitual en la poesía amorosa al servicio de la hipérbole del dolor (“Pues que muerte desseé / pora dar fin a mi pena”). De este modo, aun cuando no se dice con claridad, a partir del último verso podría inferirse que lo que ansía para dar fin a la pena es la muerte.

El mismo

Lo que tanto desseé,
pora dar fin a mi pena,
muy en breve lo veré.

5 Cuando yo, triste, nací,
 de mi propio nacimiento
 nació dolor para mí
 e terrible pensamiento:

pues que muerte codicié
pora dar fin a mi pena,
 10 *muy en breve lo veré.*

3. en] n *sobreescrita sobre grafía previamente borrada SA7*

NOTAS

1. El texto se abre con una oración de relativo sustantivada, como es habitual en las perífrasis (Casas Rigall 1995: 39). A través de este recurso, la voz poética expresa algo que anhela (“lo que tanto desee”), que parece corresponderse con el deseo de morir al que alude al final del poema (v. 8: “pues que muerte codicié”).

2. *Pora*: forma antigua de *para*, resultante de *por* y *a* (DCECH, s.v. *para*). En cuanto a *pena*, en este texto, al igual que en otros de Torres, hemos de entenderla como ‘tristeza’, aun cuando en la poesía cancioneril posterior será término usado con otros sentidos en juegos dilógicos (véase Rico 1990).

4-5. El v. 4 podría recuperar un famoso villancico “Quando yo, triste, nascí” que nos ha llegado a través de fuentes tardías de los ss. XVI y XVII, en el que una voz femenina se queja por su desdichas amorosas y su “suerte desventurada” (Frenk 2003: núm. 857). Recordemos que no es infrecuente este trasvase de elementos entre la poesía culta y popular (véase Alvar 1998 b: 105-106 y 111): el verso podría ser un eco de alguna composición tradicional que sonara en la época, aunque en este caso la pieza de Torres y el villancico no ofrecen otras similitudes. La edición de Vendrell no marca ninguna pausa entre “nací” y el resto de la secuencia que sigue en el v. 5, quizás porque se encuentra en el vértice del mismo (1945: 159), pero entiendo que debe introducirse en tanto es complemento que se integra en la oración subordinada adverbial construida con “nació”.

Destaca la repetición de formas con el mismo lexema, que comienza en este verso y sigue en los siguientes (“nací”, “nacimiento”, “nació”): las dos primeras veces en el vértice del verso, a modo de rimas derivativas; el último, en inicio de verso, de forma encadenada, lo que recuerda al recurso de la anadiplosis (Azaustre Galiana y Casas Rigall 1994: 33-34)

6. El lamento por el día del nacimiento, que tiene origen en textos bíblicos (*Liber Job* III y *Prophetia Jeremiae* XX), aparece en otras composiciones de Juan de Torres y refleja una concepción del amor como una fuerza a la que el enamorado está predestinado desde el momento de

nacer; esta idea se encuentra ya en el *Libro del buen amor*, en el que el arcipreste justificaba su irremediable entrega debido a que nació bajo la influencia de Venus (Joset 1990: 339). Y lo cierto es que en la época existía la creencia de una predisposición del hombre a un determinado destino de acuerdo a su nacimiento: el propio Alfonso X muestra, en las *Siete Partidas*, que los astros y la naturaleza de las cosas terrestres están estrechamente relacionados por una relación causa-efecto; asimismo, los tratados médicos y cosmográficos del siglo XIV con frecuencia hablan de las influencias naturales de los astros en los hombres (Vicente García 1999: 335 y 339). En relación al amor, existía la teoría de que aquellos nacidos bajo el signo de Marte o de Venus (Taurus y Libra), tenían una inclinación natural a la lujuria (Cátedra 1989: 78). Este determinismo amoroso era foco de debate en la época en que se gestó la obra de Torres: basta con citar, por ejemplo, el diálogo en el que Ferrant Manuel Lando y Fray Lope del Monte ofrecen sus argumentos sobre el tema o las cartas de Pere Torroella a Hugo de Urriés (Cátedra 1989: 79 y 83-84; Álvarez Ledo 2014: 190; véase III. 2. 1. 2).

8. *Pues que*: según entiendo el texto, conviene aquí el valor causal de *pues*, ya existente en la época junto con ‘después’ (DCECH, *s.v. pues*). La expresión del deseo de morir en la poesía cancioneril con frecuencia se asocia a la dilogía: por un lado, la alusión a la muerte es una hipérbole del dolor, “muerte como juego” según la noción de Salinas (1974: 17); por otro, la muerte es símbolo de consumación amorosa (Whinnom 1981: 37). En este sentido, la utilización del verbo *codiciar* para expresar ese anhelo de muerte podría ser un elemento más dentro de este juego de acepciones (la voz de la que deriva, *codicia*, remitía en latín a CUPIDITAS, relacionado con el deseo sexual; DCECH, *s.v. codicia*); en todo caso, lo que está claro es que la muerte significa para el yo lírico una vía de escape de su sufrimiento (Casas Rigall 1995: 70-71 y 115).

ID 0528: “SÉ QUE M’ Á COSTADO CARA”

SA7-53 (f. 19^r)**Otras fuentes:** MH1-165, f. 381^r (tradición indirecta)**Ediciones:** Pérez Gómez Nieva (1884: 253), Vendrell (1945: 159), Álvarez Pellitero (1993: 42), Dutton (1990-1991, IV: 94).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8 b8 a8 b8 / x8 y8 x8 y8. Rimas: x: -ara, y: -ía, x: -í, y: -iento (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-955, 1034-95).

Queja al Amor, al que interpela para echarle en cara que su servicio causa el propósito contrario, el deservicio a la dama, idea que se condensa mediante la *derivatio* y el oxímoron “que en servirvos, deservía”. Percibimos, así, un reproche a la deslealtad del Amor, quien, pues a pesar del servicio del enamorado, provoca el abandono de la dama. El tono utilizado puede recordar a la tradición de los decires contra el Amor que encontramos ya desde Macías, aunque en este caso estamos ante una canción. La cabeza es citada en los vv. 30-33 del decir anónimo ID 0525 “Bien sirviendo he perdido” (MH1-265) (véase II. 1. 2. 4).

Otra. El mismo

Sé que m’á costado cara,
Amor, vuestra compañía,
pues por vós me desempara
quien consolarme solía.

- 5 Siempre jamás vos serví,
sin nengún mal pensamiento,
por lo cual, triste de mí,
al presente m’arrepiento;
que, si yo considerara
10 qu’en servirvos deservía,
pensad que non vos dexara
quedar con vuestra porfía.

2. compañía] companya SA7 compañía MHI / 3. desampara] desampara MHI / 9. Yo considerara] borrón entre las palabras SA7

NOTAS

0. Introduzco un punto después del término *Otra*, que ha de tomarse como pronombre (‘otra canción’); de aquí en adelante omito el comentario en casos idénticos.

1. El poema arranca con una frase hecha, “costar caro”, utilizada con en acepción de ‘resultar mucho daño o perjuicio de la ejecución o consecución de una cosa’ (Cuervo 1994, *s.v. costar*). Así, se anticipa el carácter de desengaño de la pieza a causa de una mala acción en el pasado: la compañía de Amor.

2. *Amor*: empleo la mayúscula, al igual que Álvarez Pellitero (1993: 42), entendiendo que el yo alude a Amor como entidad abstracta, a la que atribuye cualidades humanas (“vos serví”, “pensad”); de hecho, el que confiese haber mantenido una relación de vasallaje, lo refleja con claridad (“vuestra compañía”, “vos serví”, “en servirvos”...). Estamos, así, ante la concepción del amor como una deidad, habitual en los versos cuatrocenistas y en la poética de Torres (Crosas 1995: 43-48; véase III. 2. 1. 4).

La inculpación de Amor como responsable de las desgracias del enamorado aparece en los versos cancioneriles ya desde el célebre ID 0218 “Amor cruel e brioso” de Macías, que gozó de fama y difusión entre poetas posteriores, como Santillana o Alfonso Enríquez (Tato 2008 c: 19-20), en el que, precisamente, la voz poética increpa reiteradamente al personaje por su crueldad (ib. 30). Es posible que los versos de Torres sean una reelaboración más de esta conocida tradición, aun cuando, a diferencia de la *cantiga* de Macías o de los otros textos, nuestro autor se vale del molde de la canción. La imprecación a la divinidad de los enamorados es evidente en 8-ID 2446 donde se le reprocha la falsedad (v. 1).

Compañía: en SA7 se lee el término *companya*, lo que parece un error por omisión del copista, pues, si atendemos a la rima, la palabra debe terminar en *-ía*, en tanto que ha de rimar con “solía” y, al tiempo, la nasal ha de ser palatal *ñ*. Es posible que la grafía para la nasal palatal *ny* haya inducido al error de los copistas, que se dejan llevar únicamente por el significado, pues en la Edad Media convivían las soluciones *compaña* y *compañía* (DCECH, *s.v. compañero*); de hecho,

no es el único caso que encontramos: también se registra en los versos de Santa Fe (Tato 2005: 133, n. 31).

3. *Desempara*: ‘abandona’. Solución que deriva de la voz *amparar*, bajo la habitual vacilación de timbre de la vocal átona, corriente en el castellano medieval (DCECH, *s.v. parar*). Esta voz, se ha relacionado, en la lírica gallego-portuguesa, con la metáfora bélica, pues refleja la ausencia de defensa (Corral Díaz 1997: 538), o incluso con una *traslatio* del amor como vasallaje, en tanto el *senhor*, al aceptar a su vasallo, tenía obligación de prestarle amparo, esto es, protección (Brea 2004: 222). Es posible que también en este contexto ese desamparo tenga connotaciones feudales, pues el yo lírico, servidor de Amor, es abandonado por quien debía acogerlo, la dama.

4. El referente de *quien* ha de ser la mujer amada, a la que se alude de modo velado, en tanto se evoca una relación armoniosa en el pasado, cuando el enamorado se sentía consolado ante sus penas de amor (véase III. 2. 1. 1). Estamos, pues, ante una perífrasis con la que se refiere a la dama, quizás motivada por la lógica del silencio cortés, en tanto su honor exigía mantener en secreto la correspondencia amorosa (Casas Rigall 1995: 39). Su empleo podría ser un ejemplo del habitual “decir callando”, en que el amador expresa su sentimiento sin comprometer la causa de sus suspiros (Battesti-Pelegrin 1992: 189).

5. *Siempre jamás*: el adverbio *jamás* intensifica el valor de ‘siempre’ cuando lo acompaña (DCECH, *s.v. jamás*). El servicio incondicional al que se alude en este verso es una de las características que conforman el ideal del enamorado leal.

6. *Nengún*: apócope de *nenguno* (DCECH, *s.v. no*). La alusión al *pensamiento* es usual en la obra de Torres como parte importante de la experiencia amorosa; en algún se erige incluso en entidad personificada (12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”). En el verso, el yo lírico expresa que no había mala intención en su servicio al Amor, ni siquiera de pensamiento.

7. *Triste de mí*: este autorretrato compasivo del yo lírico aparece en otras ocasiones, a modo de queja por su infortunio amoroso (véase 31-ID 2480, v. 1). El adjetivo es ampliamente utilizado por Torres (al menos 14 ocurrencias en sus 38 textos), lo que nos informa del carácter eminentemente melancólico de su poética (véase III. 2. 1. 1).

10. Se produce una *derivatio* en los términos “serviros deservía”, que, al mismo tiempo, funde dos términos contrarios que reflejan, precisamente, la paradoja amorosa, frecuente en la época de Torres (Casas Rigall 1995: 203 y 228): la entrega amorosa supone la deshonra de la dama, según los códigos sociales; por ello, el yo lírico se arrepentiría de haber servido al amor en tanto que ello suponía traicionar a su dama.

11. Pérez Gómez Nieva (1884: 253) y Álvarez Pellitero (1993: 42) leen *pensar* en lugar de *pensad*, si bien el manuscrito ofrece *pensat*. Aunque la terminación en la dental sorda *-t* es un

fenómeno frecuente en aragonés, también es conocido Castilla; y es que, dado que en esta posición la sonoridad era irrelevante, podía darse la vacilación entre las grafías *t* y *d* en posición implosiva (Penny 1993: 77; véanse los criterios).

A pesar de que la relación con Amor se basa en una jerarquía en la que el poeta ocupa un lugar inferior, como vasallo, aquí se percibe cierta rebeldía por su parte; este velado desafío aparecerá de modo explícito en el citado poema 8-ID 2446, en que llega al vituperio.

12. *Porfía*: ‘obstinación’. La voz proviene de *perfidia*, ‘mala fe’ (DCECH, *s.v.* *porfía*). Es una cualidad que forma parte del retrato de Amor en la obra de Torres, como vemos en “Amor, que siempre porfía por acrecentar dolores” (12-ID 2450 “Pensamiento, Soledad”, v. 8); también se aplica en alguna ocasión a la dama por su comportamiento es desdeñoso: “de quien su porfía / me quit’ alegría / después que la vi” (31-ID 2480, vv. 25-27).

ID 2445: "SI A MI GRAVE CUIDADO"

SA7-54 (f. 19^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 254-255), Vendrell (1945: 159), Álvarez Pellitero (1993: 42), Dutton (1990-1991, IV: 94).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, x8, x8, a8 / a8, b8, b8, x8. Rimas: x: -ado, y: -orres, a: -ente, b: -er (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1179, 1161-1).

Súplica amorosa a la dama, a la que invoca valiéndose de un interesante juego metafórico de carácter bélico, pues utiliza las figuras de su escudo para presentar a la destinataria como la única capaz de hacerle daño y también de socorrerlo: si no acude en su ayuda, esta derrocará las "cinco torres / en un campo colorado" que conforman su blasón y que, por metonimia, representan al amante (Casas Rigall 1995: 133). El discurso se torna un grito desesperado en los versos finales, en un epifonema que intensifica la necesidad desesperada de auxilio.

Otra. Johán de Torres

Si a mi grave cüidado,
vida mía, non acorres,
derribarás cinco torres
en un campo colorado.

- 5 Por bevir de ti absente,
só venido en tal estado
que pienso serme forçado
dexar la vida presente.
Pues es en ti, ciertamente,
10 poder de me guarecer:
¡non me dexes perecer,
miémbrete de lo passado!

NOTAS

1. *Cuidado*: esta voz, usual en la poesía de nuestro autor, proviene del latín COGITATUM ‘pensamiento, reflexión’; en el contexto del amor cortés, se utiliza con el sentido de ‘ansia, solicitud amorosa’ para expresar la pesadumbre y ansiedad que el amor causa (DCECH, *s.v. cuidar*; Cervo 1994, *s.v. cuidado*; Kasten y Cody 2001, *s.v. cuidado*). El diptongo del término *cuidado* ha de deshacerse a fin de alcanzar la medida octosilábica.

2. *Vida mía*: vocativo afectuoso que dirige a su destinataria. Este tratamiento nominal, que revela una mayor confianza con la mujer amada, se encuentra solamente en otro poema (3-ID 2443, v. 5).

Acorres: la asistencia de la dama al enamorado es aquí la única vía de salvación. Nótese la aliteración de la vibrante múltiple entre este verso y el que sigue (“non acorres, / derribarás cinco torres”), posiblemente evocando el estrépito de la destrucción que causa la dama.

3-4. Los versos aluden a los elementos principales de un blasón: por un lado, las cinco torres, figuras muy habituales dentro de la heráldica castellana (véase II. 1); por otro, el campo *colorado*, es decir, el esmalte ‘rojo, encarnado’ (DCECH, *s.v. color*). La referencia al propio escudo es un motivo que ya encontrábamos en los trovadores occitanos y que, sin embargo, es poco frecuente en la lírica cuatrocentista castellana (Riquer 1999: 270 y 274). El poeta se vale de la connotación militar que tienen las torres, en tanto fortalezas que protegen las ciudades, para construir una metáfora bélica, habitual en los versos cancioneriles (Casas Rigall 1995: 72): la amada tiene la capacidad de derribar esos fuertes y, de esta manera, destruir al enamorado, pero, al tiempo, puede también mitigar su “cuidado”. A través de esta *traslatio*, el yo lírico expresa el grado de debilidad extrema en que se halla, dado que deja a la voluntad de ella uno de los distintivos más importantes para un caballero en la época, las armas, que representan su identidad familiar y guerrera (II. 1).

5. De nuevo, estamos ante el motivo de la separación de la dama como causa del sufrimiento del enamorado, frecuente en los versos de Torres (véase 1-ID 0404, v. 8: “por absente de ti ser” y III. 1. 2. 1). En la pronunciación de la secuencia “ti absente” se produce una dialefa, con la que se alcanza el octosílabo.

6-8. *Só*: ‘soy’. Forma común en castellano medieval que resulta ser la etimológica, frente a *soy*, creada por analogía (Lathrop 1984: 170). En la mudanza de la canción el yo lírico continúa con un discurso hiperbólico que se va intensificando; ahora, la desesperación del enamorado llega a tal punto que contempla como liberación “dexar la vida presente”, esto es, ‘morir’: una vez más se presenta la muerte como salida del sufrimiento, lo que nos acerca al tópico del mártir de amor (Casas Rigall 1995: 70, 71 y 115; sobre la muerte, véase 4-ID 2444, v. 8 y III. 2. 1. 2).

7. *Pienso serme*: a partir del siglo XV, o incluso antes, la construcción *pensar*+infinitivo tiene el valor de ‘tener intención de’ (Serradilla Castaño 1996, *s.v. pensar*).

10. *Guarecer*: derivado de *guarir* ‘salvar, proteger’ (DCECH, *s.v. guarecer*). De nuevo se produce una entrega absoluta del enamorado a la mujer amada, única capaz de sanarlo: estamos ante la imagen de la curación del enfermo de amor (Casas Rigall 1995: 73; véase III. 2. 1. 1).

11. Vendrell lee *dexeis* en lugar de *dexes* (1945: 159).

12. *Miémbrete*: modo imperativo del verbo *membrar*, ‘acordarse’, de uso habitual entre los siglos XII y XIV (DCECH, *s.v. membrar*). En esta imploración final, a modo de epifonema, el enamorado insta a la dama a que rememore algo que sucedió en el pasado, que podría moverla a la compasión. Aunque no es claro qué hay tras la perífrasis “lo pasado”, es posible que se refiera al servicio leal que el yo lírico le profesó o, incluso, a la existencia de un pasado feliz entre ambos. Lo cierto es que, en ocasiones, encontramos en la obra de Torres alusiones, más o menos claras, a un amor feliz, en tiempo pretérito, como vemos en la perífrasis “quien consolarme solía” del poema anterior (5-ID 0528, v. 4); la dicha amorosa está claramente reflejada en 27-ID 2596, cuando la voz poética agradece al Amor por sus favores (véase III. 2. 1. 2). Por último, interesa destacar la utilización del *tú*, frecuente en sus versos para dirigirse a la mujer, que puede denotar una mayor intimidad (véase 1-ID 0404, v. 1).

ID 0438: “AUNQUE SUFRO ENOXO ASAZ”

SA7-55 (f. 19^v)**Otras fuentes:** MH1-170, f. 336^r**Ediciones:** de SA7: Pérez Gómez Nieva (1884: 255-256), Vendrell (1945: 169), Álvarez Pelli-tero (1993: 43), Dutton (1990-1991: IV: 94) y Alonso (1986: 182-183); de MH1: Dutton (1990-1991, I: 493).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8 b8 b8 a8 / x8 y8 y8 x8. Rimas: x: -az, y: -itos, a: -ar, b: -iento (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1173, 1287-69, 305-1174, 1287-70).

El enamorado se queja del comportamiento de sus ojos, personificados, a quienes maldice por acrecentar el sufrimiento amoroso, ya que, en su tesón por contemplar la figura de la dama, avivan su pasión y, por tanto, su dolor. La canción refleja el proceso de silepsis o desdoblamiento del yo lírico, en tanto una parte de su cuerpo –los ojos– se disocia del mismo y actúa en su contra, lo que nos lleva al enfrentamiento interno que experimenta a causa de la paradoja amorosa (Casas Rigall 1995: 134).

El mismo

Aunque sufro enoxo asaz
e trebaxos infinitos,
estos, mis oxos *malditos*,
no quieren que biva *en paz*.

- 5 Adrede, por me matar,
con axeno enduzimiento,
miran: ¿por qué gran turmento
triste me fazen passar!
Si los viesse de mi faç
- 10 por cualquier manera qutos,
dexar m' ían los *malditos*
siquiera bevir *en paz*.

0. Otra. Johán] Coplas que fizo Juan *MHI* / 1. enoxo] enoxos *SA7* enojo *MHI* / 2. trebaxos] trabajos *MHI* / 3. oxos] ojos *MHI* / 4. que biva] bevir *MHI* ; paz] pas *MHI* / 6. axeno] g *sobreescrita sobre x borrada SA7* ajeno *MHI* ; enduzimiento] entendimiento *MHI* / 7. miran] mirad *MHI* / 7. fazen] fase *MHI* / 9. faz] faç *SA7* fas *MHI* / 10. por] en *MHI*.

NOTAS

1. *Enoxo*: el texto base ofrece un ejemplo de confusión del fonema propio de la fuente (véase 1-ID 0404, v. 4); enmiendo tan solo para corregir *enoxos* en la forma singular, que figura en *MHI* y posibilita la sinalefa (“enoxo asaz”), con la que se alcanza el octosílabo. La voz procede de *enojar*, ‘aburrir, fastidiar, molestar’ y es muy frecuente en la lírica cortesana ya desde los trovadores (DCECH, *s.v. enojar*). En este poema se refiere a la impotencia que el enamorado experimenta ante el comportamiento de sus propios ojos.

Asaz: ‘muy, bastante, harto, suficiente’ (Alonso 1986, *s.v. asaz*). La solución castellana es un occitanismo procedente de *asatz*, que se documenta por vez primera en Berceo; a partir del XVI pertenecerá al estilo elevado (DCECH, *s.v. asaz*). Destaca la posición en rima del vocablo, que lo coloca en paralelo con “infinitos”, construyendo ambos una imagen hiperbólica del sufrimiento del enamorado: no solo es intenso, sino que también perdura.

2. *Trebaxos*: la *e* del radical puede apuntar al oriente de la Península, aunque también el fenómeno parece haberse dado en otras partes (Tato 2004: 291, n. 6; DCECH, *s.v. trabajar*). Al tiempo, la forma refleja la confusión en el empleo de *j-x* (véase 1-ID 0404, v. 4), que no se produce, en cambio, en *MHI*. El poeta incide en la idea de ‘sufrimiento, dolor, pena’, de *trabajo*, frecuente en la época (el verbo del que deriva este sustantivo proviene de la palabra TRIPALIARE ‘torturar’; DCECH, *s.v. trabajar*); con este valor se encuentra ya en los trovadores occitanos, aunque después la lírica gallego-portuguesa lo utiliza de modo limitado (Domínguez Carregal 2010: 65-68). En todo caso, es voz usual en la poesía de Torres como sinónimo de “cuita” o “mal”: la voz, así como el verbo *trabajar*, aparecen en al menos cuatro piezas (10-ID 2448, 12-ID 2450, 27-ID 2596 y 37Rq-ID 0142).

3. Se produce la personificación de los ojos del poeta, a quienes maldice por acrecentar sus males. Es este un caso de silepsis del enamorado similar a la vista para el corazón y nos lleva a un desdoblamiento de la personalidad del yo lírico (Casas Rigall 1995: 134). Según las teorías medievales del amor, este sentido era uno de los principales elementos que participaban en el

enamoramamiento, pues a través de ellos se entraba en contacto con la belleza de la dama, de ahí su importancia e incluso la de los términos relacionados con la visión (“ver”, “mirar”...; véase III. 2. 1. 1 y III. 2. 1. 4). En el poema son los responsables del sufrimiento del amador, pero no en todas las poesías de Torres tienen este rol: en algunas son los “tristes oxos”, más cercanos a las penas del yo (véase 21-ID 2591, ID 22-2592 e III. 2. 1. 4).

4. En MH1 se copia “non quieren bevir en paz”, que define a los ojos por su carácter autodestructivo; se trata de una variante de interés que no altera la métrica pero cambia el sentido del verso. A mi entender, los ojos actúan en contra del enamorado y, por ello, este se queja y los maldice; parece más conveniente la lección de SA7 “non quieren que biva” en tanto que la disociación incide en la idea principal del texto (los ojos en su empeño de mirar atormentan al amante) y, además, es característica común en la obra de nuestro autor (III. 2. 1. 4).

En MH1 se lee *pas* en lugar de *paz*, lo que nos informa de otra confusión en el orden de las sibilantes en esa posición; este trueque se repite en los vv. 7 y 8, que copian *fase* y *fás* en lugar de *fazen* y *faz*. Por lo que concierne al verbo *biva*, es la representación gráfica más habitual en la Edad Media, debida a una disimilación normal, tal como sucede en *bolver*, si bien llegará a convivir con la forma *vivir* que, de hecho, se registra en algunas piezas de Juan de Torres, como *viviere* o *vevir* (DCECH, *s.v. vivo*).

5. *Adrede*: ‘con intención, deliberadamente’ (DCECH, *s.v.*). El yo lírico retrata a sus ojos como entes malignos, que buscan no sólo su perdición, sino su muerte misma: “por me matar”. En este contexto cabe interpretar la muerte como culminación amorosa, en tanto que los ojos se empeñan en observar la figura de la dama por la sensación placentera que ello supone, es decir, la *delectatio* que se experimenta tan solo con la visión (véase 1-ID 0404, vv. 9-12).

6. *Axeno enduzimiento*: la voz *enduzimiento*, ‘persuasión’ (Alonso 1986, *s.v. inducimiento*, *s.v. inducimiento*; Covarrubias 1611, *s.v. inducir*), parece aludir a una fuerza ajena al amante, que es la que provoca el comportamiento de los ojos, quizás el Amor, a quien en otros poemas Torres culpa de actuar en su contra (véase 8-ID 2446). El término, poco usual, guarda relación con *enduzir* y *aduzir* y también lo encontramos en la obra de Santa Fe con la acepción de ‘incitaciones al mal’ (ID 2639 “Poys por Favor, cierto sey” SA7-263, v. 8; Tato 2004: 86), que también armoniza con la canción de Torres. En MH1 figura *entendimiento*, que puede tomarse como trivialización; y es que, aun cuando ofrece una lectura válida, no expresa la idea de manipulación, de pérdida de autonomía a causa de una influencia externa, por la que se da el enamoramamiento. Pérez Gómez Nieva transcribe la voz como *endurimiento*, que define en nota como “dureza, obstinación” (1884: 255, n. 1).

7-8. En MH1 se lee *mirad*, que asigna un sujeto distinto a la oración, dándole un carácter de llamada a un destinatario colectivo a través del imperativo, que no aparece en el resto del poe-

ma. De aceptar tal lectura, hemos de entender que el yo lírico invita al auditorio a que se concentre en la acción maliciosa de los ojos para con él; esta interpretación nos llevaría a una secuencia sintáctica que sería necesario convertir en una exclamación a modo de queja, pues, de otro modo, carece de sentido. Por otra parte, no sería difícil de explicar el error producido en MH1: a partir de *miran*, lee *mirad*. En cualquier caso, parece más conveniente *miran*: de los ojos, que ya eran el elemento esencial de la cabeza, se continúa hablando en esta estrofa (ahora se predica de ellos). Ha de entenderse la siguiente secuencia, que se aplica a los ojos, como interrogativa y exclamativa (de ahí la combinación de los signos en la edición del texto).

La voz *turmento*, variante de *tormento*, ‘desgracia, infelicidad’, es poco habitual en los textos castellanos, que suelen presentar *o* en lugar de *u* (DCECH, *s.v. torcer*).

8. En MH1 encontramos la variante *fase* por *fazen*, un error por omisión del fonema final, pues el sujeto, *mis oxos*, es plural.

9. *Faç*: ‘cara’. La voz resultará arcaica a finales del siglo XV (Coromines 1990-1995, *s.v. faç*; DCECH, *s.v. haz*); tal vez se explique aquí por la exigencia de la rima. Para el problema de las sibilantes, véanse los criterios.

10. MH1 ofrece *en* en lugar de *por*, que no cambia el sentido.

Quitos: el adjetivo se usa en la Edad Media con valor de ‘libre o exento de una deuda u obligación’, como semicultismo procedente del latín QUIETUS (DCECH, *s.v. quitar*). En el contexto cabe también el sentido de *quitar* ‘arrebatar’, ya presente en Berceo (ib.), pues el enamorado expresa su deseo de verse desprovisto de ojos con el fin de liberarse del sufrimiento que le causan: la ceguera constituye para él una solución a su padecimiento; y de hecho, la incapacidad para ver se relacionaba en algunas teorías del amor con la imposibilidad de amar: Andreas Capellanus indicaba en su *Tratado sobre el amor* que “la ceguera impide amar, ya que un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse; así pues, el amor no puede nacer en él” (ed. de Creixel Vidal-Quadras 1990: 67).

El motivo de la ceguera es evocado también por Santillana, pero desde un punto de vista distinto, pues no se queja a los ojos por el sufrimiento que le provocan, sino que les augura un gran sufrimiento ante la partida de la señora, de modo que la única forma de alivio sería quedarse sin vista: “¡O, mis ojos!, ¿qué fazéis? / Hartadvos bien de mirar, / porque avedes de llorar / la partida que veréis; / ciegos quiero que quedéis, / pues que perdéis tal señora/ luego desde aquella hora / que jamás non cobraréis” (ID 4338; ed. de Pérez Priego 1999: 204, vv. 17-24).

ID 2446: "AMOR FALSO, PUES ME FAZES"

SA7-56 (ff. 19^v-20^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 256-257), Vendrell (1945: 160), Álvarez Pellitero (1993: 43-44), Dutton (1990-1991, IV: 94).

Métrica: 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8, x8 // c8, d8, d8, c8 / x8, y8, y8, x8.
Rimas: x: -azes, y: -é, a: -ía, b: -ado, c: -í, d: -er (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1172, 1289-169...170).

Imprecación al Amor que, de modo expresivo, se resume en el compuesto "estragasolaces" del *retronx*; y es que esta entidad, causante de la infelicidad del enamorado, tiene la capacidad de hacer y deshacer a su antojo la relación de los enamorados, concediendo y quitando favores. Llama la atención el tono amenazante del poema, aun cuando al final se convierte en una invitación a la reconciliación por parte del yo lírico.

Otra. El mismo

¡Amor falso, pues me fazes
sin plazer, no sé por qué,
sabe que te llamaré
jamás estragasolazes!

- 5 Quitásteme l'alegría
en que bivia pagado,
e dísteme al cuidado
que m'atierra todavía
e, después desto, complazes
- 10 algunos que te diré;
por lo cual te llamaré
jamás estragasolazes.

Avísote desd'aquí

que me tornes mi poder:
 15 cata que non quieras ser
 vituperado de mí
 e trata conmigo pazes
 dándom' a quien pediré,
 e nunca te llamaré
 20 jamás estragasolazes.

15. quieras ser] quieras SA7.

NOTAS

1. El primer verso trasluce el tono maldiciente que impera en el poema, anticipando así su carácter de seria reconvencción contra el destinatario. La apelación a “Amor falso” inscribe el poema en la tradición de las quejas contra Amor, bien conocida desde Macías y que Juan de Torres también cultiva (véase 5-ID 0528, v. 2). Dado el carácter exaltado de la composición, me valgo, a diferencia del resto de los editores, de la puntuación exclamativa, que refleja mejor la intensidad emocional de las quejas o desavenencias verbales.

2. La expresión “tan sin plazer”, que se construye mediante lítote (Casas Rigall 1995: 42-43), aparece en alguna otra ocasión para, al igual que en este verso, reflejar la infelicidad del enamorado (32-ID 2486, v. 27).

3. *Sabe*: segunda persona del imperativo de *saber*, que mantiene el carácter directo y apelativo del discurso.

4. *Jamás*: ha de leerse con el sentido de ‘siempre’, como refuerzo de la afirmación que el yo hace del futuro (DCECH, *s.v. jamás*).

Estragasolazes: voz compuesta, separada en el manuscrito, que está formada por el verbo *estragar*, proveniente de *STRAGARE ‘asolar, devastar’, usual en la lengua literaria en el siglo XV (DCECH, *s.v. estragar*) y el sustantivo *solaz*, ‘placer, regocijo’ (ib. *s.v. solaz*); Corominas y Pascual consideran que el segundo vocablo es descendiente del occitano *solatz*, muy habitual en la poesía trovadoresca; el término solía aplicarse sobre todo al arte del juglar. A través de este compuesto, el autor presenta la acción destructora del Amor sobre la felicidad.

Álvarez Pellitero apunta, acertadamente, que puede tratarse de un juego retórico con la variante *derramasolaces*, pues no he encontrado más casos en que se use el compuesto *estragasolazes*

(1993: 43, n. 4; CORDE, *s.v. derrama solazes*). En el perqué de Juan de Mena ID 0508 “Pregunto por cuál razón” (MH1-244), se aplica *derramasolaces* a la pobreza (v. 21); con todo, es voz rara: la búsqueda en el CORDE vierte cuatro ocurrencias (*s.v. derramasolaces*).

5-6 Parece que el Amor despoja al enamorado de la alegría de la que gozó en otro tiempo, de tal modo que volvemos a encontrar un contraste entre el pasado feliz y el presente desdichado, que hallamos en otras canciones (5-ID 0528, v. 4 y 6-ID 2445, v. 12; véase III. 2. 1. 1). *Pagado*, participio del verbo *pagar*, ‘contentar, satisfacer’ (DCECH, *s.v. pagar*), incide de nuevo en esta idea.

7. Se produce una dialefa en “dísteme al” a fin de alcanzar la medida octosilábica. Para la voz *cuidado*, ‘ansia amorosa’, véase 5-ID 2445 (v. 1).

8. Atierra: verbo *aterrar*, ‘abatir, derribar’ (Alonso 1986, *s.v. aterrar*). A través del adverbio *todavía*, ‘siempre’ (Alonso 1986, *s.v. todavía*), se construye una imagen por la que el “cuidado”, es decir, el sufrimiento amoroso, derroca continuamente al enamorado. Una imagen semejante aparece en Santa Fe, que canta “Si mi senyora llagada / fuese del mal que m’atierra” (ID 2239 “Como yo, mi amor caya”, vv. 15-16; véase Tato 2004: 224 y 226, n. 16).

9. Después: variante de *después*, con la que convive en la lengua antigua (DCECH, *s.v. pues*).

13. La canción se cierra con un claro desafío en el que el yo lírico, tras formular su amenaza de vituperio al Amor, parece sugerirle que le conviene más tratar paces con él.

ID 2447: "SI POR MAL EN QUE ME VIESSE"

SA7-57 (f. 20^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 257), Vendrell (1945: 161), Álvarez Pellitero (1993: 44), Dutton (1990-1991, IV: 94).

Métrica: 3, 7; x8, y8, y8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8. Rimas: x: -iesse, y: -arte, a: -i, b: -(i)entos (véase Gómez Bravo 1998: núms. 133-549, 801-10).

Breve declaración amorosa plagada de fórmulas de gran expresividad, como la conjura al diablo, que trata de convertir en incuestionable el dolor que el enamorado siente por la ausencia de la amada y su lealtad. En el fondo, se trata de una exhortación a la dama para que confie en sus afirmaciones.

Otra. El mismo

Si, por mal en que *me viesse*,
jamás yo *pensé olvidarte*,
¡el diablo aya en mi parte!

Depués que partí de ti,
5 causa de mis pensamientos,
é sofrido asaz tormentos,
¡esto cree, tú, de mí!
Mas, por cuita en que *me viesse*,
si jamás *pensé olvidarte*,
10 *¡el diablo aya en mi parte!*

1. viesse] *la primera e volada sobre la i SA7* / 6. é sofrido] *sobreescrito sobre una secuencia borrada SA7*; tormentos] tormentos r *volada sobre la o SA7*

NOTAS

1. *Mal*: sustantivo procedente del adjetivo latino MALE, con el valor de ‘desgracia’ (DCECH, s.v. *malo*; Penny 1993: 157), que en el texto hace referencia al sufrimiento amoroso.

2. Hemos de tomar el adverbio *jamás* con el sentido de ‘alguna vez’, en tanto que se utiliza en una oración de carácter condicional (Cuervo 1994: s.v. *jamás*). El poeta se dirige a su destinataria para asegurarle que nunca ha considerado olvidarla a pesar del dolor que experimenta; el v. 4 aclara algo más el temor de ese olvido: la separación.

3. Hasta finales del siglo XV, *diablo* era por lo general trisílaba (DCECH, s.v. *diablo*). El verso recuerda la paremia “El diablo haya parte en quien Dios no cree, y a misa va y viene” (Correas 1992: 153), que refleja una idea también presente en refranes del tipo “llevársele a alguien los demonios”, “venderle el alma al demonio” o “darse al diablo” (Buitrago 2002: 888-89). Aquí el yo parece convocar al diablo con el propósito de reafirmar lo que dice: de esta manera el enamorado asegura su sinceridad y lealtad pues, de lo contrario, condena su alma al infierno. Para reflejar el tono exaltado de la expresión, me valgo de la puntuación exclamativa, a diferencia del resto de editores.

La insistencia en la sinceridad de su palabra aparece en otros versos, en los que refleja que es un enamorado que “ama verdadero”, frente a aquellos que fingen amar a través de sus versos (véase III. 2. 1. 2). Por otra parte, el binomio amor sincero / amor fingido es foco de debate en las definiciones de amor; dice Villalobos en sus *Sentencias sobre el amor*: “el amor se divide en dos partes, que hay amor fengido y no fengido; o ay amor falso y amor verdadero” (Cátedra 2001: 224).

4. *Partí*: pretérito perfecto simple de *partir*, ‘ponerse de camino’, ‘separarse’ (DCECH, s.v. *parte*). El verbo nos informa de la separación de la dama, lo que causa los tormentos del enamorado (“partí de ti”). Es tópico habitual en la poética de Juan de Torres, que suele quejarse del mal que causa la ausencia (véase 1-ID 040, v. 8, e III. 2. 1 1). Para *depués* ‘después’, véase 8-ID 2446 (v. 9).

5. *Causa de mis pensamientos*: aposición de carácter explicativo referida a la dama. En este contexto la voz *pensamiento* parece encerrar la connotación de *cuidado*, es decir, ‘preocupación’, ‘ansia amorosa’ (véase 6-ID 2445, v. 1).

6. *É sofrido*: la variante *sofrir* es la forma más frecuente en la Edad Media (DCECH, *s.v. sufrir*). Sobre la voz *tormentos*, véase 7-ID 0438 (v. 7), en donde también el término es intensificado a través de un adverbio, como hipérbole de dolor.

7. La interpelación a la dama mediante el pronombre “tú” y el imperativo “cree” hace más llamativa la expresión del deseo del yo poético, que ha de leerse, por tanto, como oración exclamativa. El enamorado pretende como sea conseguir la confianza de la dama y, por ello, se vale de un discurso directo y enfático, sin cuidar en exceso la cortesía de su lenguaje.

8. *Cuita*: derivado de *cuitar*, ‘apurar, mortificar, poner en cuita’, tomado del occitano *coitar*; es término usual en las *cantigas* gallego-portuguesas (DCECH, *s.v. cuita*). La voz proviene de la lírica trovadoresca, si bien ha llegado al español a través del uso del gallego-portugués en Castilla (Penny 1993: 306). Estamos ante la noción de “coita” o pena de amor, que engloba los distintos estados de sufrimiento por los que pasa el enamorado no correspondido: “segundo uma linha que parte dos olhos do poeta e da sua imprudente exposição à presença da dama, passa através das várias gradações do sofrimento, e acaba no pranto e, mais frequentemente, na loucura e na morte por amor” (Tavani 1990: 128; sobre el término y su presencia en esta tradición, véase también Brea 2008). El término aparece en la canción que sigue inmediatamente a esta composición en el manuscrito (10-ID 2448, v. 8), aunque es su pariente “cuitado” el más frecuente en las poesías de Torres (22-ID 2448, v. 9; 29-ID 2597, v. 1; y 37Rq-ID o142, v. 11) o su propio corazón (23-ID 2593, v. 11).

ID 2448: "EN ME SENTIR AMADOR"

SA7-58 (f. 20^r-20^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 258), Vendrell (1945: 161), Álvarez Pellitero (1993: 44-45), Dutton (1990-1991, IV: 95).

Métrica: 5, 9; x8, y8, y8, x8, y8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8, x8, y8. Rimas: x: -or, y: -ado, a: - (iese), b: -ales (véase Gómez Bravo 1998: núms. 439-48, 1593-5).

Canción amorosa en la que el amante expresa a la dama la desesperación que padece al saberse no correspondido. Además del discurso hiperbólico que incide en su dolor, destaca la personificación del corazón, víctima primera del amor, cuyo padecimiento se vería aliviado si ella diese crédito a los sentimientos que manifiesta y a sus servicios.

Otra. Johán de Torres

En me sentir amador
de ti, que non soy amado,
bivo tan desesperado
que non siento quien dolor
5 no aya de mi cüidado.

Mas, aünque padeciese
por ti, mi bien, que lo vales,
cuitas, trabaxos et males,
si tu merced me creyese
10 que yo soy tu servidor,
por amores, mal pecado,
mi coraçón travaxado
perdería ya temor
de jamás ser olvidado.

3. desesperado] desesperado SA7 / 6. padeciase] e *volada sobre la i SA7*

NOTAS

1-2. La canción comienza con la identificación clara del yo como “amador” de la dama, a la que interpela mediante la fórmula “de ti”, de modo que de nuevo nos topamos con el uso del tuteo para dirigirse a ella (véase 1-ID 0404, v. 1). Interesa destacar el políptoton entre los términos colocados en el vértice del verso (“amador”-“amado”), que le permite destacar la clave del poema (Casas Rigall 1995: 227): se incide en la no correspondencia amorosa por parte de la dama, una de las causas del sufrimiento amoroso. Se introduce, pues, el motivo de la dama cruel, de gran importancia en la lírica francesa, que tiene especial peso en algún otro texto de Torres (38-ID 1736 “¡O, maldida Ferosura!”; véase además III. 2. 1. 3).

Si en este verso al término *sentir* le conviene la acepción de ‘pensar, opinar’ (es decir, “al ver que soy amador”), en el v. 4 volvemos a encontrarlo con el valor de ‘oír’, también frecuente en la época (DCECH, *s.v.* *sentir*).

3. *Desesperado*: en el manuscrito se lee *desperado*; sin embargo, la elisión de la segunda sílaba convierte el verso en hipométrico. Por ello, parece necesaria la enmienda *desesperado*, ya propuesta anteriormente por Pérez Gómez Nieva (1884: 258) y Álvarez Pellitero (1993: 44).

4-5. Estamos ante una hipérbole de la desesperación del enamorado, formulada mediante una construcción intensiva, usual en Torres: todo el mundo siente compasión por el sufrimiento que padece. La doble negación contribuye a ponderar esta idea (“*non* siento quien dolor *no* aya de mi cuidado”). *Sentir* ‘oír’ (véase n. 1). Para la voz *cuidado*, ‘preocupación, solicitud’, ha de leerse el con hiato para lograr el octosílabo, véase 6-ID 2445 (v. 1).

6. *Aunque*: la forma *aun* tenía en español antiguo una pronunciación bisilábica, a juzgar por su utilización en Berceo, si bien a partir del siglo XIV empezó a ser monosilábica (Cuervo 1994, *s.v.* *aun*). En este texto *aunque*, creado a partir de *aun*, ha de leerse también con hiato, pues, de lo contrario, resultaría un verso hipométrico.

7. *Mi bien*: vocativo que el poeta utiliza para dirigirse a la dama de forma cercana, presente en varias piezas (29-ID 2597 y 35-ID 2257; véase III. 2. 1. 3). Nótese el paralelismo en la construcción “por ti” y “de ti” a comienzo de verso en los vv. 2 y 7.

8. *Cuitas, trabaxos et males*: enumeración de términos vinculados al sufrimiento amoroso, que se reiteran continuamente en la poética del vate (sobre *cuita*, véase 9-ID 2447, v. 8; para *traba-*

jos, 7-ID 0438, v. 8). Esta acumulación de voces del campo semántico del dolor, además de proporcionar ritmo, dota de mayor énfasis al discurso y nos lleva a una especie de *gradatio*, una progresión formal de sinónimos cuyo orden supone un *incrementum* semántico (Casas Rigall 1992: 35). La lección *trabaxos* nos lleva a la confusión entre *x-j* (véase 1-ID 0404, v. 4).

9. *Tu merced*: en el texto tiene el mismo valor que *su merced*, que es el tratamiento antiguo equivalente a *usted* (Cuervo 1994, *s.v. merced*). La utilización del tuteo con *merced* se documenta rara vez e implica cierta confianza o intimidad: lo emplea Gómez Manrique para dirigirse a su esposa Juana de Mendoza y también se encuentra en la *Celestina* (Eberenz 2000: 105-107). Al igual que en la pieza anterior (9-ID 2447, v. 7), encontramos la preocupación del enamorado de no tener la confianza de la dama: ahora, saber que ella lo cree no solo serviría de consuelo de sus penas, sino que justificaría todo el dolor que siente.

10. El término *servidor* nos lleva a la metáfora de servicio amoroso que los poetas castellanos heredan de la poesía occitana, en que la relación entre la dama y el caballero se basa en el vasallaje; se produce, así, una *traslatio* de la estructura social, basada en estamentos, al ámbito amoroso (Casas Rigall 1995: 70).

11. *Mal pecado*: la voz *pecado* es muy frecuente en la literatura hispánica; acompañado del adverbio *mal*, recuerda al portugués *mal-pecado!*, que tenía, entre otros, el sentido de ‘infelizmente’; y, asimismo, al vocablo gallego *malpocado* ‘desdichado’ (edición electrónica del DCECH, *s.v. pecar*). El CORDE registra bastantes textos con este sintagma en la época de nuestro poeta, siendo bastante usual ya desde Macías: “Esta lançada sin falla, / ¡ay, cuitado!, / no me la dieron del muro / ni la prise en batalla, / *mal pecado*; / mas viniendo a tu seguro, Amor qui me firió sin tardança / e fue tal la mi andança / sin ventura” (ID 0447 “Ay señora en quien fiança, vv. 25-34, ed. de Álvarez Pellitero 1993: 301; la cursiva es mía). Es Villasandino el que, sin duda, más se vale de la expresión, aunque también aparece en versos de Santa Fe, Baena, Lando, Cañizares, Torquemada o Fernando de la Torre, entre otros (CORDE, *s. v. mal pecado*). En Torres, conviene el sentido de ‘desgraciado, cuitado’, referido al propio corazón del enamorado.

12. Vivificación del corazón, que en esta pieza siente temor. El órgano, que sufre los males del amor, tiene una función metonímica, en tanto que representa al propio amante (Casas Rigall 1995: 133-136; véase III. 2. 1. 4). El adjetivo *trabaxado*, lleva consigo la idea de ‘con sufrimiento’, lo que evoca la imagen de un corazón torturado (véase 7-ID 0438, v. 2). Para la confusión de las sibilantes, véase 1-ID 0404 (v. 4).

13. La simple aceptación por parte de la dama del enamorado como su vasallo amoroso ya es motivo de consolación para el mismo.

ID 2449: “EN TANTO DOLOR ME VEO”

SA7-59 (f. 20^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 258-259), Vendrell (1945: 161), Álvarez Pellitero (1993: 45), Dutton (1990-1991, IV: 95).

Métrica: 5, 4, 5; x8, y4, z4, z8, y4 // a8, b8, b8, a8 /x8, y4, z4, z8, y4. Rimas: x: -eo, y: -ía, z: -ar, a: -ente, b: -ido/-igo (véase Gómez Bravo 1998: núms. 460-1, 1605-1).

Es la expresión del dolor el elemento que da cuerpo al poema: ese sufrimiento es grande (“en tanto dolor”), cotidiano (“cada día”) y trastorna el sentido del enamorado, lo que lo lleva a plantearse la conveniencia de desamar (“desamar me cumplía”). La forma de esta canción, poco usual, posiblemente ayuda a reflejar ese desorden emocional del que nos habla.

Otra. El mismo

En tanto dolor me veo
 cada día
 por amar,
 que, por cierto, desamar
 5 me cumplía.

Cuidado tan bravamente
 desordena mi sentido
 que, de mi hablar, conmigo
 non avré quien se contente;
 10 esto me causa desseo
 con porfía
 et pesar,
 en ti, que me puedes dar
 alegría.

5. cumplía] *sobreescrito sobre una secuencia borrada SA7* / 10. avré] *aver SA7*

NOTAS

0. *Otra*: puede entenderse que el pronombre *otra* remita a *canción*, término solo empleado en la rúbrica de las dos primeras (1-ID 0404 y 2-ID 2442) de esta sección. Pero lo cierto es que esta es una canción que destaca por su heterometría, por la extensión de la cabeza y por la carencia de *retronx*; no se ajusta al patrón típico de la canción breve en SA7. Es posible que el ritmo creado por los quebrados evoque el caos de la emoción amorosa e incluso que mitigue la ausencia de *retronx* (véase III. 2. 4. 1).

3-4. Se produce una antítesis entre las palabras en posición de rima, basada en la *derivatio* anti-tética (“amar”-“desamar”), que le permite ponderar estos términos clave (Casas Rigall 1995: 227). En cuanto al sentido, el verbo *desamar*, derivado de *amar*, por lo general, significa ‘odiar’ (DCECH, *s.v. amar*); pero, según entiendo el texto, puede significar también ‘dejar de amar’, pues el yo lírico no busca una nueva emoción fuerte, diversa de la del amor, como es la del odio, sino la liberación del sentimiento que lo subyuga en el presente. En todo caso, estamos ante una idea no frecuente en el ámbito de cancionero y contraria, además, a las características del buen vasallo (la constancia y la fidelidad); puede relacionarse, en este sentido, con el tópico de la “desintoxicación amorosa” de la poesía catalana: “en la literatura moral de desenamorament, la intervenció del judici o la conexença solien conduir fins a la desintoxicació del malalt” (Rodríguez Risquete 2011, 1: 333-334). Y, aunque no existe relación directa, es posible conectarlo con la modalidad del *maldit*, cultivada por poetas catalanas y valencianos, y heredera de la *mala cansó* provenzal: en ella se habla mal de la dama y se la vitupera a causa de su rechazo (Archer y Riquer 1998: 16). Torres no llega a tal extremo y no la desprestigia a la dama, si bien coincide con aquellas tradiciones en insinuar su abandono amoroso como remedio para su mal.

5. *Cumplía*: verbo *cumplir*, descendiente del semiculto, COMPLIRE ‘llenar, completar’; en el poema, ‘convenir, importar’, ‘remediar a uno y proveerle de lo que le falta’ (Alonso 1986, *s.v. cumplir*; DCECH, *s.v. cumplir*).

6-7. Se percibe una cierta vivificación de entidades abstractas (*cuidado* y *sentido*) con el objeto de materializar el desorden emocional que causa el amor en los afectos del enamorado (véase 12-ID 2450). El *cuidado*, ‘ansia amorosa’, se presenta como una fuerza violenta que altera el *sentido*, es decir, ‘juicio práctico’, ‘entendimiento, razón’ del yo lírico (DCECH, *s.v. sentir*); su

capacidad perturbadora es intensa, como evidencia el adverbio *bravamente*, ‘cruel, ásperamente, con bravura’ (DCECH, *s.v. bravo*) y, así, el enamorado pierde la razón –es decir, está loco–, como un enfermo de amor (véase III. 2. 1. 1). Sobre la voz *cuidado*, véase 6-ID 2445 (v. 1).

8. Al igual que Pérez Gómez Nieva (1884: 259), considero el pronombre *comigo* como complemento de “se contente”, frente a Vendrell (1945: 161) y Álvarez Pellitero (1993: 45), que lo ligan a “mi hablar”, de ahí la diferente puntuación. El desequilibrio que causa la locura por amor es tal que el yo lírico no puede tener una conversación coherente con los demás (véase III. 2. 1. 1).

9. El código ofrece *aver*, que es la lección establecida por todos los editores. En mi opinión, sin embargo, ha de tratarse de un error del copista, pues el infinitivo no puede ser el verbo principal de la oración; por otra parte, fácilmente puede explicarse la sustitución de *aver* por *avré*: en el verso anterior la desinencia de infinitivo *hablar* habría propiciado la confusión. La enmienda que propongo soluciona la incoherencia sintáctica sin alterar el cómputo silábico.

Sería posible introducir también *avrá*, que cambiaría el sentido de la secuencia al remitir a un sujeto distinto del yo; sin embargo, ya que *avré* se aparta menos de la lección del código y se sostiene semánticamente, me he decantado por esta forma.

10-12. A través del pronombre *esto* el poeta se refiere a la acción devastadora del “cuidado” sobre su “sentido” presentada en los versos anteriores (vv. 6-9), pero ahora introduce una amplificación para detallar que ese desorden interno que siente a causa su total descontrol emocional, idea que se refleja a través de la acumulación de palabras clave en posición de rima que, en algunos casos, semánticamente se hallan cercanas (“desseo”-“porfía”) y, en otros, son antitéticas (“pesar”, “alegría”).

La voz *desseo*, que proviene del latín *DESIDIUM* ‘deseo erótico’, a veces aparece, en castellano antiguo, como en este caso, con *ss* sorda, quizás por influencia gráfica de los derivados de *des* en palabras que comienzan por *s-*, dado que en las lenguas romances domina la sonoridad (DCECH: *s.v. desseo*).

En cuanto al significado, puesto que estamos en un contexto amoroso, no ha de descartarse la acepción erótica: parece hacer referencia a la apetencia sensual que, por lo general, el amor provocaba (véase 21-ID 2591); el sintagma “desseo con porfía / e pesar”, realzado por el ritmo rápido de los quebrados, evoca, desde luego, la desesperación y la locura que provocaba en los enamorados la eterna insatisfacción. Sobre *porfía*, véase 5-ID 0528 (v. 12).

Pesar: ‘tristeza y cuidado que carga el espíritu y le aflige, como cogiéndole debajo’ (*Covarrubias* 1611, *s.v. pesar*). El término forma parte del campo semántico del sufrimiento, tan recurrente

en la obra de este escritor junto con “cuidado”, “pena”, “tristura”, “dolor”, “desdicha” y “tribulación” (véase III. 2. 1. 1, véase también 25-ID 2595).

13. A través del sintagma *en ti* el yo interpela a la destinataria del texto, la única capaz de cambiar el estado de ánimo del enamorado. Este complemento preposicional incide, a mi juicio, sobre “causa desseo”, de manera que aquí se explicitaría que es la dama la causante de su situación.

14. El poema se cierra con la alusión a la “alegría”, en contraposición al “dolor” con que se abría el texto, pero, en realidad, es una alegría solo posible, ya que, de los versos, se deduce que la mujer puede proporcionársela y no lo hace.

ID 2450: "PENSAMIENTO, SOLEDAD"

SA7-60 (f. 21^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 259-260), Vendrell (1945: 162), Álvarez Pellitero (1993: 45-46), Dutton (1990-1991, IV: 95).

Métrica: 7, 4, 7; x8, y4, z8, x8, y4, z8, x4 // a8, b8, a8, b8 / x8, y4, z8, x8, y4, z8, x5. Rimas: x: -ad, y: -eo, z: -ón, a: -ía, b: -ores (véase Gómez Bravo 1998: núms. 819-1, 1985-1).

De nuevo nos encontramos con una canción que destaca por su construcción y esquema inusual, algo no infrecuente en la poesía de Torres (III. 2. 4. 1). El ritmo inconstante que aporta la utilización de los quebrados parece estar al servicio del contenido del poema, que, como el que lo precede inmediatamente, muestra el desorden y desequilibrio interior del enamorado. Destaca la vivificación de las potencias del alma, afectos y sentimientos, que representan los conflictos que se producen en su espíritu a causa de la pasión amorosa; encontramos, así, una pluralidad de entes abstractos, pues el Pensamiento, la Soledad y el Deseo llevan al amante a tener esperanza de piedad de una dama que, sin embargo, parece cruel.

Otra suya

Pensamiento, Soledad
 et Deseo
 trabaxan mi corazón,
 atendiendo piedad
 5 de la que veo
 oy ser en disposición
 de crüeldad.

Amor, que siempre porfía
 por acrecentar dolores,
 10 el cual faze todavía
 la contra de mis tenores,

si usasse de verdad,
 yo bien creo
 recaudar consolación:
 15 veyendo la lealtad
 que posseo,
 me daría galardón
 de voluntad.

NOTAS

1-2. El poema comienza con una enumeración de elementos que forman parte de la experiencia interna del enamorado (“Pensamiento, Soledad et Deseo”) y que dota de un ritmo rápido al texto. He optado por presentar estos sustantivos con mayúscula, a modo de nombres propios, pues el yo lírico se refiere a ellos como entidades abstractas, al igual que suele hacer con Amor; funcionan, pues, como elementos individualizados y vivificados (“trabaxan”) y carecen del determinante habitual que suele anteceder a estos sustantivos en otras ocasiones, cuando son nombres comunes (“mi pensamiento”, “el desseo”...).

Esta pieza es una clara muestra de la tendencia a la utilización del lenguaje abstracto, que predomina en esta época, posiblemente por influjo de la corriente de poesía alegórica, de gran éxito entre los poetas de la primera mitad del siglo XV, que años después retomará Jorge Manrique (Beltran 2013: 143-144). Una imagen similar, en tanto se produce la personificación del pensamiento, se halla en el romance ID 1020 “Caminava el pensamiento” (LB1-335) de Rodrigo Manrique: esta entidad camina acompañada de otras emociones como la tristeza y, oprimida por los conflictos provocados por la *gloria* y la *razón*, desea la muerte como remedio de sus penas (Campos Souto 1997: 435); con todo, parece que en Torres el Pensamiento, más que una víctima del amor, es un cómplice que alienta la pasión sin esperanza del corazón junto a la Soledad y el Deseo. Sobre la voz *desseo*, véase 11-ID 2449 (v. 10).

3. *Trabaxan*: la noción del corazón como víctima primera del amor es recurrente en los versos del autor, pues es el centro de las emociones (véase III. 2. 1. 4). En este poema, además, aparece torturado por otras entidades, tortura semejante a lo que la dama le causa en 10-ID 2448, que dice “mi corazón trabaxado” (v. 12). Para la confusión de las sibilantes, véase 1-ID 0404 (v. 4).

4. *Atendiendo*: ‘aguardando’ (DCECH, *s.v. tender*; Cejador 1990, *s.v. atender*). En último término, nos hallamos ante el motivo de la esperanza inútil del enamorado; aquí son el Pensamiento, la Soledad y el Deseo los que perseveran para que el yo la consiga: “La esperanza constituye la verdadera causa de la enfermedad de amor, en tanto sume al paciente en na suerte de

neurosis obsesiva por la amada, solo remediable a través del coito, a ser posible, con la persona deseable” (Morros 2001: 207-208). Esta idea es clave también en 15-ID 2453 (vv. 1-2).

Piedad: su pronunciación habitual era con hiato hasta el Siglo de Oro; de ahí la diéresis empleada (DCECH: *s.v. pío*). En el verso carece de la connotación religiosa que tiene en ocasiones; puede entenderse como ‘misericordia, conmiseración y lástima’, según la definición del *Diccionario de Autoridades*, pues alude a una virtud de la dama (NTLLE: *s.v. piedad*). La compasión por parte de ella es la vía por la cual el enamorado puede ver su amor recompensado: él espera que la amada atienda sus súplicas y, quizás, que llegue el galardón tan ansiado por los poetas cancioneriles, que el propio Torres menciona más abajo (v. 17).

5-6. La oración de relativo es perífrasis con la que se refiere a la dama (Casas Rigall 1995: 39), de la que se recuerda su poca inclinación a la piedad. La regla del pie quebrado permite regularizar el pentasílabo en tetrasílabo, pues precede un octosílabo agudo; lo mismo sucede en el v. 18 (Navarro Tomás 1991: 137).

7. Se produce una antítesis de las palabras en rima “piedad”-“crueldad”, que representan dos cualidades opuestas; por lo general, *crueldad* era trisílabo, al igual que en el texto (DCECH: *s.v. crudo*). La expresión “en disposición de” se registra en numerosos textos con el sentido de ‘preparado para’, ‘disponible para’ (CORDE, *s.v. en disposición*): la dama es más proclive a la crueldad que a la piedad, lo que nos lleva a un rasgo propio de la dama desdeñosa, de la que Torres nos habla en 38-ID 1736, v. 2 (véase III. 2. 1. 3).

8-9. *Porfiar*: ‘insistir, obstinarse’ (DCECH: *s.v. porfía*). El Amor es retratado como un enemigo que se empeña en “acrecentar dolores”.

11. Según entiendo el texto “la contra de mis tenores” puede explicarse como metáfora musical para mostrar la frustración amorosa, en tanto el Amor altera la existencia del enamorado; y es que el verso recuerda la expresión “no son contra ni tenor”, constituida por términos propios de la disciplina musical. La primera palabra, *contra*, se aplica a las voces que contrastan con el “contralto” (Cuervo 1994, *s.v. contra*); la segunda, *tenor*, proveniente del latín TENOR, TENORIS, ‘constitución u orden firme y estable de una cosa’, ‘curso ininterrumpido’ (Alonso 1986, *s.v. tenor*; DCECH, *s.v. tener*), se relacionaba, desde el punto de vista musical, con la voz principal que sostenía la melodía en las combinaciones armónicas en las que participaban varias voces: “cuando el *tenor* servía de base a la armonía se le llamaba *contra-tenor*, y cuando se empleaba una parte más grave que el bajo se le llamaba *contra-bajo*” (Fasla 1998: 372-373). De este modo, el yo lírico se refiere al Amor como una melodía que funciona de contrapunto con respecto a su propia armonía vital (que acaba por solapar o destruir); la combinación de ambos tonos, que suenan al mismo tiempo pero en distinta tonalidad, representan el alma desordenada del enfermo de amor.

La alusión a la terminología propia del campo musical parece habitual en la poesía cancioneril: Villasandino se vale del término *tenores* en ID 1184 “Por una floresta oscura” (PN1-41) (Dutton y González Cuenca 1993: 64, vv. 9-13); asimismo, Santillana emplea los mismos vocablos que Torres en su *Triunfete de Amor* (ID 0291 “Siguiendo el plaziente estilo”): “Ya passava el agradable / mayo, mostrante las flores, / e venía el infernable / junio con grandes calores; / de melodiosas aves, / unisonus, muy süaves / *triples, contras e tenores*” (Pérez Priego 1999: 251, vv. 9-16); también Torroellas, autor que cita a nuestro vate, recurre a este tipo de metáfora (Rodríguez Risquete 2011, 1: 378, n. 119-122). En todo caso, este juego metafórico resulta de gran interés, pues nos informa de que el escritor disponía de ciertos conocimientos musicales. Vendrell erróneamente transcribe *temores* (1945: 162).

12. Mediante la expresión “si usasse de verdad” nos deja entender que implícitamente no lo hace y que, por tanto, el Amor es mentiroso; ello nos lleva de nuevo a la falsedad de esta entidad, que encontrábamos claramente en 8-ID 2446. La secuencia “si usasse” se pronuncia con dialefa pues, de lo contrario, el verso resultaría hipermétrico. En cuanto al verbo *usar*, conviene aquí el sentido de ‘tratar, frecuentar’ (DCECH, s.v. *usar*).

13-14. La puntuación de Vendrell omite los dos puntos y no conecta las dos secuencias (1445: 162); sin embargo, según entiendo el texto, han de diferenciarse dos proposiciones que comparten el mismo sujeto (*Amor*); así lo han entendido, también, los demás editores. El verbo *recaudar* ha de leerse según la acepción antigua ‘conseguir’, que pervive hasta el XVI (DCECH, s.v. *recaudar*). En cuanto a *consolación*, ‘consuelo’, estamos ante una variante que convive en los textos medievales con *consuelo* y *consolamento* (Alonso 1986, s.v. *consolación*) y que nos lleva al motivo del galardón, al que se alude claramente en el cierre del poema.

15. *Veyendo*: aunque con frecuencia los verbos que presentan yod (-eye) en el manuscrito pueden indicar rasgo aragonés propio del copista (Tato 2003: 510-511) e incluso en alguna oportunidad causan error (37Rq-ID 0142, v.53); en este caso cabe suponer que el poeta se sirviese de *veyen-* para cuadrar el octosílabo.

Lealtad: la fidelidad sin límites es la característica principal del enamorado que nos muestra Juan de Torres en sus versos y condición imprescindible en todo vasallo amoroso (véase III. 2. 1. 2).

17. *Galardón*: en el manuscrito leemos *gualardón*, aunque posiblemente que en la época no hubiese ya distinción fonética (DCECH, s.v. *gualardón* y Sánchez-Prieto Borja 1998: 123; véanse los criterios). El motivo del galardón, presente ya en la poesía occitana, es otro ejemplo de trasvase del mundo feudal al ámbito amoroso, pues, con este término procedente del lenguaje jurídico, se aludía al premio o a la recompensa del señor por los méritos o servicios del vasallo, como se puede ver en las *Siete Partidas* (Corral 2009: 93). Ya en la época de nuestro poeta es

posible que la metáfora feudal se hubiese lexicalizado en la lengua normal, al igual que la expresión del amor como servicio; en todo caso, estamos ante la idea de la recompensa amorosa por parte de la dama, que encontramos en otras poesías de Torres (23-ID 2593 y 24-ID 2594; III. 2. 1. 1). Este tópico se desarrolla especialmente en 27-ID 2596 (v. 10).

18. *De voluntad*: expresión común con el valor de ‘de grado’, ‘con todo interés’ (DCECH, *s.v. voluntad*). Si el amor conociese las buenas cualidades del enamorado, lo recompensaría voluntariamente.

ID 2451: “DEPARTA EN TODA PARTIDA”

SA7-61 (f. 21^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 260-261), Vendrell (1945: 162), Álvarez Pellitero (1993: 46), Dutton (1990-1991, IV: 95).

Métrica: 4, 8; x8, y8, x8, yb // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8, y8. Rimas: x: -ida, y: -ir, a: -arte, b: -ido (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-948, 1034-93).

Canción amorosa construida por medio de la *annominatio*: el autor se vale de la *derivatio*, del políptoton y de la diología en torno a “partir”, clave temática del texto; el procedimiento alcanza especial relevancia en el vértice del verso, lo que nos lleva a la técnica del mozdobre y del *mot refrain*. El yo lírico declara la conveniencia de marchar a un lugar que lo aleja de la dama, sin que con ello cambie su sentimiento hacia ella, sino todo lo contrario. Destaca también la silepsis del enamorado a causa de ese distanciamiento, mediante la personificación de su corazón y su voluntad.

Otra. El mismo

Departa en toda partida
quien quisiere departir
de la mi triste partida,
c'ora me convién partir.

- 5 Pártome donde se parte
mi corazón, tan partido
que non sabe de si parte
en gracia ni buen partido.
Mi voluntad no es partida,
10 aünque quiero partir,
pues la tengo ya partida
con quien la puede partir.

4. convién] conviene SA7 / 11. ya] *sobreescita sobre secuencia borrada SA7*

NOTAS

0. El lexema *part-* se halla presente en todas las rimas de la composición, en una combinación en la que, como indicó Vendrell, puede percibirse el influjo de una técnica ya presente en los provenzales, relacionada con el *trovar clus* (1945: 162). Aun cuando en muchos casos se repiten términos con el mismo significado –como se verá en las correspondientes notas–, algunas de las voces colocadas en el vértice del verso, a modo de rima homónima, reflejan acepciones distintas e, incluso, a veces remiten a una categoría gramatical dispar. De este modo, lo que superficialmente resultaría una rima pobre se torna un ejercicio de agudeza por parte del autor, que se preocupa por situar en esa posición la misma palabra adscribiéndola a distintas categorías gramaticales o dándole diferentes significados; recurre, así, al mozdobre y a la técnica del *mot-refrain*, por la que se reitera un término a final de verso (*palavra-rima* en la lírica gallegoportuguesa). Sobre estos procedimientos véase Lorenzo Gradín (1994) y Pérez Barcala (2001: 323-325 y 2006: 161-164, 179-181).

Lo cierto es que la *derivatio* con *part-* es habitual en la lírica de cancionero; Mossén Navarro, que comparte fuente con Juan de Torres y, como él, es autor de un lay (véase III. 2. 4. 4), se vale de un juego de palabras muy similar en LB2-147 ID 2265 “Señora quien me departe”, si bien no utiliza el mozdobre.

1. El poema se abre ya con el juego de palabras en torno al lexema *part-*. La voz *partida* tiene valor polisémico, aunque aquí le corresponde el sentido de ‘región, país’ (Alonso 1986, *s.v. partida*), una acepción que encontramos ya en el *Victorial* (“otrosí venían a él los más famosos ballesteros armadores que entonçe heran en aquella partida”; ed. de Beltran Llavador 1993: 391). En cuanto a *departa*, lo encontramos con el valor de ‘hable, converse’ (DCECH, *s.v. parte*); parece, pues, que no le importa lo que hablen los demás, que podría parafrasearse del siguiente modo: “que hable quien quiera hablar en cualquier parte del mundo”.

2. Fórmula que recuerda a otras de obra de Juan de Torres, como “sepa Dios e todo el mundo” o “sepa quien saber quisiere” (32-ID 2486, vv. 49 y 73; véase también 19-ID 2589, v. 1), con la que suple a menudo el indefinido *todos*, en algún caso para conferir casi carácter de verdad y autenticidad a lo que dice.

3-4. *C’ora*: fusión de la conjunción *ca*, ‘porque’, y *ora* (dcech, *s.v. ca y ora*). En estos versos el valor de *partida* y *partir*, que proceden del lat. PARTIRI (‘dividir, partir, repartir’), está en rela-

ción con ‘ponerse de camino’ (DCECH, *s.v. parte*). Así, el yo lírico expresa su necesidad de irse de un lugar, lo cual, como vemos mediante el calificativo de “triste”, resulta doloroso para él, pues supone la separación de la dama; sin embargo, no explica las razones, en las que quizás resulte determinante su estado anímico, y de ahí la reserva que exige el código cortés (Battesti-Pelegrin 1992: 189 y Morrás 2002: 336).

Convién: en la fuente se lee *conviene*, dando lugar a un verso eneasílabo; la enmienda que propongo ha sido ya apuntada por Álvarez Pellitero: “podría resolverse la hipermetría elidiendo la *e* final en *conviene*” (1993: 46, n. 4). Tiene el valor de ‘ser oportuno y ventajoso’, como sucede cuando el sujeto del verbo *convenir* es un infinitivo (Cuervo 1994, *s.v. convenir*).

5. El verso comienza con una nueva forma construida con el mismo lexema *part-*, lo que recuerda a las *coblas capfinidas*; al tiempo, da cabida a un políptoton, lo cual convierte la idea de la partida en obsesiva. En cuanto al sentido, aquí ha de tomarse con la anterior acepción de ‘ponerse de camino’, que se aplica tanto al yo lírico (“pártome”) como a su corazón (“se parte”): aquel se dirige allí a donde se dirige su corazón, como si no tuviese voluntad; asistimos, pues, a la usual personificación del corazón, que actúa con autonomía y arrastra al enamorado (Casas Rigall 1995: 133-136).

6-7. En “tan partido” conviene el sentido de *partir* ‘hender, rajar, dividir’ (Cuervo 1994, *s. v. partir*). El corazón, roto por la cuita amorosa, representa al enamorado; al tiempo, la personificación del órgano (“non sabe”, “parte”), está al servicio de la hipérbole del dolor, pues los males que padece son de tal magnitud que no puede discernir si la separación a que se ve sometido tiene una causa positiva o negativa: a *parte* corresponde, cambio, el valor de ‘irse de un lugar’.

8. *En gracia ni buen partido*: “ir en gracia de”, “partir en gracia de” hubo de ser expresión común (y más en el ámbito religioso); aquí ha de entenderse que el dolor que siente el corazón –y, por tanto, el galán– le impide discernir si cuenta con el favor de su señora. Por lo que se refiere a “buen partido”, puede tomarse *partido* como ‘territorio’ que parece desconocido por el yo lírico (Covarrubias 1611, *s. v. parte*); de hecho, en 15-ID 2453 este sentido resulta más claro: el enamorado se siente forastero: (“car por mí fue escogido / el partido / de que me fallo’strangero; vv. 14-16).

9. *Voluntad*: término que procede del lat. VOLŪNTAS, -ĀTIS, derivado del verbo *velle* (DCECH, *s.v. voluntad*). En el contexto se refiere a la determinación de amar a la dama, que no está *partida*, ‘dividida’. La voz poética evoca el único elemento que no ha experimentado división ni rotura, su lealtad y firmeza, una de las características más importantes del galán según el código cortés (III. 2. 1. 2).

11-12. Volvemos a encontrar el adjetivo “partida”, ahora en relación nuevamente a la voluntad, pero, en este caso, estamos, a mi parecer, ante una imagen similar a la del “corazón partido”: la voluntad, es decir, la capacidad de decisión y autonomía del enamorado, pertenece a la dama, “quien la puede partir”.

ID 2452: "SI EL PENSAR"

SA7-62 (f. 21^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 261-262), Vendrell (1945: 163 y 129), Álvarez Pellitero (1993: 46-47 y 6-7), Dutton (1990-1991, IV: 95 y 84).

Métrica: 3x7; a4, a8, b8, b4, a8, a4, b4 // a4, a8, b8, b4, a8, a4, b4 / a4, a8, b8, b4, a8, a4, b4.

Rimas: a: -ar, b: -ido (véase Gómez Bravo 1998: núms. 584-1...3).

Nos encontramos con una canción, rotulada como tal, de estructura inusual, que juega con la polimetría (III. 2. 4. 1); la precede un mote que no parece guardar relación directa con ella, aunque, dada su problemática, tampoco puede excluirse tal posibilidad (III. 2. 4. 4). En la canción, el enamorado se identifica como vasallo ideal y promete su servicio amoroso a una dama que, a pesar de su constancia y fidelidad, parece traicionarlo (idea que se reitera en el estribillo). Destaca la vinculación indisoluble del amor con la poesía y del cantar con el amar.

Mote de Johán de Torres**Cor diu qui a un plet****Canción suya**

Si el pensar
de quien amo e é de rimar
contra mí es fallecido,
por perdido
5 a mí cumple declarar
que, sin errar,
soy traído.

Mi ayudar
es servirla sin dudar,
10 con todo puro sentido,
sin olvido:

yo, quedo, puedo hablar,
que, sin errar,
soy traído.

- 15 De loar
su gesto muy singular
jamás non seré partido:
con gemido
cantaré o faré cantar,
20 que, sin errar,
soy traído.

0. cor diu qui a un plet] cordiu qui un plet SA7 / 2. e é] et é SA7 / 3. errar] ar *sobreescrito sobre secuencia borrada SA7*

NOTAS

0. La rúbrica está mutilada en la parte superior por la acción de la cuchilla; no obstante, puede leerse la secuencia “cor diu qui un plet”, aunque con mucha más dificultad *mote de*, solo identificado recientemente (Tato 2012: 309; véase IV. 2. 1. 1. 1). Tal como se ha transmitido el texto, su sentido resulta de gran oscuridad; Pérez Gómez Nieva lo interpretó erróneamente como “cordiu qui emplet”, ‘corazón de Dios que lleno’, que dota de religiosidad al verso de un poeta cuya obra es, en su integridad, profana (1884: 161).

El segmento parece estar escrito en una lengua distinta a la utilizada en el resto de la obra (castellano), pues se perciben algunos verbos y elementos orientales de difícil interpretación; para su edición, me valgo de una de las propuestas, aún inéditas, de Tato (2010), que contempla la posibilidad de que estemos ante una frase catalana (“cor diu qui a un plet”), sin descartar totalmente que pueda tratarse de un híbrido lingüístico con presencia del francés (“cor diu qui-m plet”) (ib.).

La voz *cor* ‘corazón’ mantiene idéntico el lexema latino del que procede, COR (DCECH, *s.v.* corazón); no es este el único caso en que se registra en la poesía cancioneril: también la canción de Ortiz Calderón ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187), que el propio Torres cita en 33-ID 2526, se vale del término: “Ymagen tan preçiosa / como es la vuestra faç, / linda, enamorosa, / vista de gran solaç, / en quien mi *cor* adora” (ed. Álvarez Pellitero 1993: 187; sobre *cor*, véase también Tato 2013: 71). En cuanto a *diu*, podría relacionarse con el verbo *dir* o *dire*,

‘decir’, existente, al menos en catalán antiguo, como forma de la tercera persona de singular (Coromines 1990-1995, *s.v. dir*). Al tiempo, *qui* podría funcionar como pronombre relativo equivalente al ‘quién’ castellano, también frecuente en otras modalidades como el catalán o el francés (Badia Margarit 1985, 1: 254 y Étienne 1980: 283); *plet*, en cambio, ofrece varias posibilidades de interpretación: en catalán podemos encontrarlo con el valor de ‘litigio, especialmente en el terreno legal’, muy cercano al castellano *pleito* (Coromines 1990-1995: *s.v. plet*), en tanto en otras lenguas, como el francés, podría corresponderse con una variante de la tercera persona del verbo antiguo *plaisir*, ‘gustar’ (Tato 2010).

Aun cuando no pueden descartarse otras interpretaciones, lo cierto es que en la obra de Juan de Torres es habitual la alusión del corazón como órgano que padece las desgracias de amor, de modo que, atendiendo a su poética, parece más acorde la propuesta de edición, que toma *plet* como catalán ‘pleito’, por la que se identificaría el dolor con un pleito. De aceptar esta lectura, habría que admitir que el segmento se ha transmitido con algunos problemas textuales, pues carece de un verbo que aporte coherencia a la oración subordinada: *qui un plet* ‘quien un pleito’; puede restituirse *a* del verbo *aver* (Tato 2010), quizás suprimido por error. El sentido sería el siguiente: “el corazón dice quien tiene un pleito”.

Otro problema es el de relacionar el mote con algún poema de Torres, pues no es clara la conexión ni con el texto que sigue ni con el que precede; de cualquier modo, puede pensarse que, quizás, fue empleado de modo autónomo como mote y se copió, tal vez, donde no correspondía (Tato 2010). Estaríamos, pues, ante un texto breve, que quizás circuló independientemente (véase III. 2. 4. 4).

Por lo que concierne al segundo rótulo, *Otra canción*, conviene indicar que, aun cuando adscribe la composición que figura después a este género, sus características son atípicas (no hay mudanza ni vuelta): el poema, heterométrico, está formado por tres estrofas con idéntico esquema y rima, a modo de *coblas unisonans*. Tal forma es extraña en la lírica de cancionero y revela un fondo musical importante; la inserción de una combinación polimétrica podría deberse a la intención de acercarse a la estética francesa o incluso a los *discors* de PN1 (véase III. 2. 4. 1).

1. *Si el pensar*: la voz *pensar* es un duplicado semiculto de *pesar*, proveniente de la voz latina PENSARE, que tiene el sentido figurado de ‘sopesar mentalmente, meditar’, (DCECH, *s.v. pesar*). En este poema el verbo está sustantivado mediante un determinante: sería un sinónimo de *pensamiento*, que figura acompañado de un sintagma preposicional encabezado por *de* (“el pensar de quien amo...”) que lo relaciona con la dama, a quien ama y a quien alude en el v. 2 a través de una perífrasis (Casas Rigall 1995: 39).

2. Vendrell ofrece *amar* por *rimar* (1945: 163); Álvarez Pellitero, por su parte, respeta la lección del manuscrito, *é de rimar*, aunque se decanta por la lectura de Vendrell en la nota, ya que, de lo contrario, el verso parece hipométrico (1993: 46, n. 2). Sin descartar un posible error del copista, en mi opinión no hay necesidad de cambiar la lectura de SA7, pues la hipometría podría resolverse si pensamos en la posibilidad de pronunciar en una sílaba la secuencia “et he” (por ello he optado por eliminar la *-t* final de la conjunción, que impide la sinalefa). Finalmente, interesa destacar la expresión del compromiso amoroso entendido no solo como deber de “amar”, sino de “rimar”; de modo que se establece una clara relación entre la condición de amator y la de poeta (véase III. 2. 1. 2).

3. *Contra*: ‘hacia’ (DCECH, *s.v. contra*). En cuanto a la expresión *ser fallecido*, el verbo tenía el sentido de ‘morir’ (DCECH, *s.v. fallir*), aunque aquí conviene el de ‘faltar’ o de ‘decaer’, no infrecuente en los poemas de PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 899). En mi opinión, en los versos de la primera estrofa el poeta viene a decir “si el pensamiento hacia mí decae...”, “si la que amo deja de pensar en mí..”. Hemos de leer “contra mí es” con dialefa para no incurrir en hipometría.

4. *Perdido*: participio *perder*, utilizado posiblemente con la connotación de ‘morir, fenecer’. El empleo de este verbo, frecuente en la poesía cancioneril debido a su ambivalencia, permite el juego de sentidos, como “ocasionar a uno ruina o daño en la honra”, “padecer uno daño o ruina espiritual o corporal, y especialmente quedar sin honra” o “desorientarse, obsesionarse”, que también pueden aplicarse en este poema (Whinnom 1981: 76-80).

5. Parece una fórmula con la que el enamorado hace constar, públicamente, su perdición.

6. *Que*: aunque puede tomarse como conjunción con causal (‘porque’), valor aplicable en el resto de las ocasiones que aparece en el *retronx*, aquí conviene entenderla como conector que introduce una subordinada completiva dependiente de *declarar*, pues otorga más fuerza a la función de estos versos como declaración. Estamos ante un pentasílabo que por compensación con el verso precedente puede reducirse a tetrasílabo (Navarro Tomás 1991: 114-115).

7. *Traído*, participio del verbo antiguo *traer*, ‘traicionar’, proveniente de TRADĒRE (DCECH, *s.v. dar*). El enamorado, a pesar de su condición de vasallo ideal, no recibe el trato merecido; el sintagma “sin errar” del verso anterior incide, precisamente, en su falta de culpa (*errar*, aquí ‘equivocarse’; DCECH, *s.v. errar*).

8. *Mi ayudar*: se refiere aquí, de modo ambiguo, a la única vía efectiva de la que dispone para seguir adelante, pero no resulta claro quién es el receptor de esa ayuda (la dama, que recibe el servicio; el propio amante, que no rompe sus lazos amorosos).

10-11. El enamorado precisaría con estos complementos (“con todo puro sentido”, “sin olvido”) la excelencia de su servicio. *Puro*: ‘libre y exento de imperfecciones morales’ (Cuervo 1994, *s.v. puro*). Para la voz *sentido*, véase 11-ID 2449 (v. 7).

12. *Quedo*: Álvarez Pellitero le atribuye el valor de ‘humilde’ (1993: 47, n. 12); sin embargo, creo más apropiado el significado de ‘quieto, tranquilo’ (Alonso 1986, *s.v. quedo*), pues refleja la serenidad que siente en tanto no ha cometido errores y, por tanto, la traición es injustificada.

15. *Loar*: ‘alabar’: tomado del francés o el catalán, aparece en español ya en el siglo XIII, sobre todo en el lenguaje noble (DCECH, *s.v. loar*). Vendrell lee *e loar*, que enmienda en *e de loar* para restituir el tetrasílabo (1945: 163 y 440, n. 62), aunque, tratándose de un verso agudo, no parece necesario el cambio.

16. El yo lírico hace referencia al compromiso de alabar la belleza de la dama. El adjetivo que acompaña a “gesto” incide en su excepcionalidad (*singular* ‘único’, DCECH, *s.v. sencillo*); para *gesto*, véase 3-ID 2443 (v. 4).

17. *Seré partido*: construcción pasiva del verbo *partir*, con sentido de ‘ponerse de camino’ (DCECH, *s.v. parte*).

18-19. El enamorado no renuncia a loar a la dama; puede entenderse que lo haría a través del canto, de la poesía, como ya apunta en el v. 2. Es esta una asociación frecuente en la poesía cancioneril, que a veces incluso nos lleva al verbo *dezir* (véase Gómez-Bravo 1999 a). Álvarez Pellitero, al igual que Pérez Gómez Nieva, lee erróneamente *osaré cantar* en lugar de *faré cantar* (1993: 47).

ID 2453: “ESPERANDO DESESPERO”

SA7-63 (ff. 21^v-22^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 262-263), Vendrell (1945: 164), Álvarez Pellitero (1993: 47), Dutton (1990-1991, IV: 95).

Métrica: 6, 2x10; x8, x4, y8, y8, y4, x8 // y8, a8, a8, y8 / x8, x4, y8, y8, y4, x8 // b8, c8, c8, b8 / x8, x4, y8, y8, y4, x8. **Rimas:** x: -ero, y: -ido, a: -ierto, b: -ar, c: -exo (véase Gómez Bravo 1998: núms. 493-4, 1845-1, 1853-1).

Canción singular que destaca tanto por su constitución métrica (las mudanzas son más breves que las vueltas y la cabeza cuenta con seis versos), como por los recursos estilísticos de los que el autor se vale. El poema se abre de manera brusca, con varias formas construidas a partir del mismo lexema (*esper-*); la *derivatio* y el políptoton oscurecen la comprensión y reflejan, así, el sinsentido en que vive el enamorado. Es interesante aquí el juego que nos remite a la apariencia y al desengaño.

Otra suya

Esperando desespero,
 pues espero
 para siempre ser perdido.
 Leal es vuestro apellido:
 5 ¡m'á traído
 este mal de que yo muero!

D'esperança fui vestido
 e de lealtad cubierto:
 ¡cuando cuidé ser despierto
 10 falléme muy adormido!
 Mas, pues amo verdadero,
 yo quiero

padecer lo padecido,
 car por mí fue escogido
 15 el partido
 de que me fallo' strangero.

Aunque me vedes quejar,
 sabed que de mí me quexo,
 porque veo que non dexo
 20 a quien me quiere dexar.
 Pero non soy postrimero
 ni primero
 daqueste dolor ferido;
 e, si m'an aborrecido,
 25 bien comido
 que non por ser lisongero.

3. ser] *sobreescibe una grafía borrada SA7* / 14. escogido] *g sobreescrita sobre algo borrado SA7* / 19. dexo] *sobreescrito sobre secuencia borrada SA7*

NOTAS

1-3. El poema se abre con la *derivatio* y el políptoton que ponen en relación dos acciones aparentemente contrarias (“esperando desespero / pues espero”) a modo de *cohabitatio* (Casas Rigall 1995: 201), pues ambas conviven en el sujeto y que, eficazmente, inciden en el desasosiego de la espera incierta.

El verbo *desesperar* podía tener en la época dos significados: ‘perder la esperanza’ y ‘matarse a sí mismo’ (Morros 2001: 213), de manera que podemos estar ante un juego dilógico que le permite introducir la idea de su perdición –que podemos entender como muerte–. Sobre los efectos de la esperanza en el enamorado, véase 12-ID 2450 (v. 4).

3. La expresión “para siempre” refuerza, desde luego, la idea de pérdida irreversible. Para la voz *perdido*, véase 14-ID 2452 (v. 4).

4. En mi opinión, el yo se dirige al Amor con cierta ironía, pues, al ponerle el sobrenombre “leal”, a renglón seguido indica lo contrario. Esta idea del personaje Amor es frecuente en la poesía de Torres; recordemos el incipit “Amor falso, pues me fazes” (8-ID 2446; III. 2. 1. 4).

6. Se vale, ahora ya con claridad, de la metáfora de la muerte por amor que padece el enamorado (Casas Rigall 1995: 71). La voz “mal” puede referirse a la enfermedad de amor (véase III. 2. 1. 1).

7-8. *D’esperança fui vestido / e de lealtad cubierto*: metáfora de la vestimenta, en la que, como es usual, “los paños [...] con que el enamorado se viste pueden estar tejidos de ideas abstractas” (Casas Rigall 1995: 78). A través de esta *traslatio*, el autor evoca la imagen de un amante preparado para el amor, pues cuenta con dos de los elementos imprescindibles: la esperanza de ser amado y la lealtad; el recurso cobra más fuerza por la posición de rima que ocupan los términos “vestido” / “cubierto” y por la contigüidad en la que se presentan. Cabe destacar, por otra parte, que estas abstracciones se corresponden a las nociones expresadas, en el mismo orden, en la cabeza mediante otras formas léxicas: “esperando” (v. 1) y “leal” (v. 4).

9. *Cuidé*: ‘pensé, juzgué’ (DCECH, *s.v. cuidar*; véase 6-ID 2445, v. 1).

10. *Adormido*: ‘dormido’, ‘entumecido, privado de la sensibilidad o del movimiento’ (Alonso 1986, *s.v. adormido y adormir*). Encontramos dos versos en los que se contraponen la vigilia con el sueño, como se ve claramente en la antítesis entre los términos colocados en el vértice del verso (“despierto” / “adormido”). El juego metafórico de la indumentaria de esperanza y lealtad podría integrarse en esa especie de visión onírica: en el sueño estaba dispuesto para amar y tenía ilusión (vestido y cubierto de lo necesario), pero, cuando despierta (“cuidé ser despierto”), se da cuenta de lo contrario (“falléme muy adormido”), lo que lo lleva al desengaño de la desilusión. Encontramos aquí un amante que no sabe discernir entre el sueño y la realidad; algo parecido sucede en Santa Fe: “mas el velar fue dormir / dormiendo fue a sentir / e sintiendo presumí / que mi sentido fallí / e fallido m’avisé” (vv. 15-20 de ID 2248 “En la cort d’amor puyé”; véase Tato 2004: 11).

12. *Quiero*: el cómputo silábico requiere que se pronuncie con hiato.

13. Con el políptoton se intensifica la connotación de dolor que el verbo “padecer” encierra.

14. *Car*: ‘pues’. Proviene del latín QUARE y se documenta por primera vez en el *Cancionero de Baena*. Según Corominas y Pascual, en el dominio español figura solo en textos aragoneses y es en parte catalanismo, de modo que puede ser producto de los copistas de SA7 (DCECH, *s.v. car*). Ha de recordarse que en español antiguo se usaba con el mismo valor la conjunción *ca* (ib. *s.v. ca*), que se localiza, por ejemplo, en 13-ID 2451, v. 4 (“c’ora”): quizás el amanuense la convirtió por error en *car*. Se produce una dialefa en la secuencia “fue escogido”, con la que se alcanza la medida octosilábica del verso.

15. Estamos ante una perífrasis metafórica, para el poeta: el amor se identifica con un lugar extraño. El término *partido* es polisémico; a partir del contexto, podemos asignarle la acepción ‘territorio’ (Covarrubias 1611, *s.v. parte*; véase 13-ID 2451, v. 8).

16. *Estrangero*: término procedente del francés *estrangier*, derivado de *estrangle*, ‘extraño’, con el sentido de ‘que es o viene de otro país’ (DCECH, *s.v. extraño*; Alonso 1986, *s.v. extranjero*). El yo es un forastero en ese territorio que, sin embargo, él mismo ha elegido.

17-20. Estos cuatro versos finalizan con el políptoton de los verbos “quexar” y “dexar”, a modo de mozdobre, un recurso usual ya en la lírica gallego-portuguesa (véase III. 2. 4. 1). En los dos primeros destaca la alusión a un destinatario plural, universal (“vedes”, “sabed”), que funciona de testigo de este padecimiento del yo lírico; en los dos últimos, se hace referencia a la amada a través de una perífrasis que incide, nuevamente, en su crueldad, pues quiere abandonar a su vasallo (véase 12-ID 2450, vv. 5-7 y III. 2. 1. 3).

21-23. Destaca la antítesis entre las palabras en rima: *postrimero*, derivado de *postremo* (DCECH: *s.v. postrimero*), y *primero*; parece sugerir, por esta vía, el número y desfile de los enamorados que penan a causa de la herida de amor, metáfora habitual en los versos cancioneriles (Casas Rigall 1995: 73).

24. *Aborrecido*: derivado de *aburrir*, ‘tener aversión a’; en este contexto conviene implícitamente el sentido de ‘abandonar’ (DCECH, *s.v. aburrir*). El yo lírico parece referirse a la dama.

25. *Comido*: para Vendrell, el término remite a “que lo mido” (1945: 440); a mi entender, estamos ante la primera persona del verbo *comidir*, ‘pensar, recordar’ (Alonso 1986, *s.v. comidir*).

26. *Lisongero*: ‘que lisonjea’, ‘adulador’. El término proviene del occitano *lauzenjar*, *lauzengier*, de gran importancia en la tradición poética de los trovadores (Alonso 1986, *s.v. lisonjero*; DCECH: *s.v. lisonja*). Ha de sobreentenderse el verbo *ser*: “si me han abandonado, bien comido que no fue por haber sido lisongero”. La voz lírica incide, así, en su sinceridad: ha sido aborrecido o abandonado, pero es consciente de que el desdén de su amada se debe a un error en su servicio. Como sucedía en la pieza inmediatamente anterior, el enamorado se presenta como vasallo ideal, traicionado y sin culpa.

ID 2583: “DIZQUE MÁS SABE’N SU CASA” E ID 2584 R 2583: “LA VERDAD ESTÁ
MUY RASA”

SA7-201 y SA7-202 (f. 89^o)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 276; solo edita la respuesta), Vendrell (1945: 283), Álvarez Pellitero (1993: 194-195), Dutton (1990-1991, IV: 133), Dutton y Roncero López (2004: 269-270). **Métrica:** 1x8; a8, b8, b8, a8, c8, c8, c4, a8. Rimas: a: -asa, b: -(u)ena, c: -ienda (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1235-1 y 1235-2).

Estamos ante dos esparsas, 16P-ID 2583 “Dizque más sabe’n su casa” (SA7-201) y 16R-ID 2584 R 2583 “La verdad está muy rasa” (SA7-202), que constituyen una unidad, pues conforman un intercambio: la primera pieza tiene el carácter inquisidor habitual de la modalidad de las preguntas (Chas Aguión 2002: 87 y 97); la segunda, formulada como respuesta, imita la estructura de su antecedente y va por sus consonantes (ib. 93 y 99; véase III. 2. 2). El diálogo se construye mediante la interpolación de refranes populares, que oscurecen el mensaje y contribuyen a la construcción de una especie de enigma, algo frecuente en el género de las pregunta y respuestas (Casas Rigall 1995: 95), aun cuando aquí parece tener un carácter particular, difícil de percibir fuera del contexto. Con todo, mi propuesta de edición se percibe el planteamiento de una cuestión (“contienda”), en la que Luna pregunta si un loco que sufre una gran pena (“a fuego s’abrsa”) debe exponer toda su “fazienda”; la respuesta de Torres (“enmienda”), que comienza augurando un mal inicio al viejo que contrae nupcias, anuncia que él abandonará su casa antes de que comience a arder (no arriesgaría).

**Luna, Condestable.
Esparça**

Dizque más sabe’n su casa
el loco que no’n l’ajena
el cuerdo: sufre gran pena;
diciendo “a fuego s’abrsa”
5 ¿pone toda su fazienda?
Mas yo dexo’sta contienda

e la emienda
quiero ver cómo s'encasa.

**Respuesta Johán
de Torres**

La verdad está muy rasa
e, señor, la razón buena,
pero tiene mal estrena
cualquier que viexo se casa;
5 mas levantaré mi tienda
ante qu'el fuego s'encienda,
bien s'entienda.
¡Quiera Dios que tenga el asa!

16P: 2. ajena] j *superpuesta sobre grafía borrada* 16R: 7. entienda] t *sobreescrita sobre grafía borrada* SA7

NOTAS 16P

0. Se formula una pregunta utilizando no el molde del decir, como es habitual en PN1, ni de la canción, como sucede en la serie iniciada por la perdida pregunta de Francisco Villalpando (Chas Aguión 1999), sino mediante la esparsa, algo no infrecuente en SA7 (Tato en prensa: 729; véase III. 2. 4. 2).

1-2. A través de la forma *dizque*, 'dicen que' (Cuervo 1994, *s.v. decir*), se inserta el refrán "Más sabe en su casa el loco que no en la ajena el cuerdo", al que Dutton asigna el número ID 8012 (1990-1991, VII: 297; véase también *íd.* y Roncero López 2004: 269, n. 281). La paremia debió de gozar de gran popularidad en la época, pues se documentan distintas variantes ("más sabe el loco en su casa / que membrado en la allena, "más sabe un loco en su caza que un sabio en caza de otro"; véase O'Kane 1959: 78); de hecho, ya se registra en el *Corbacho* ("Curad bien de vuestros fechos, que yo bien sé qué pedaço de pan me abonda; *que más sabe el loco en su casa quel cuerdo en el agena*", ed. de Gerli 1987: 116; la cursiva es mía) y, años después en el *Quijote*, en boca de Sancho (Cantera Ortiz de Urbina 2005: 89). A diferencia de los otros editores, que entienden los dos primeros versos como una oración, considero que la interpolación del proverbio llega hasta el v. 3, en que encontramos al "cuerdo", pues es así como se registra en casi todas las colecciones de refranes; de ahí mi propuesta de puntuación.

En cuanto al sentido, Covarrubias lo explica de la siguiente manera: “aquí se toma loco por hombre arrojado e inconsiderado en las cosas graves y públicas, pero en cuanto al gobierno particular de su casa están advertidos de lo que les conviene, evitando los inconvenientes que el defuera della no alcanza” (1611, *s.v. loco*). Así, está claro que en estos versos loco y cuerdo se contraponen, pero resulta difícil entender el motivo subyacente a esa oposición, como también ocurre con los verbos que vienen a continuación (“sufre”, “pone”). En mi opinión, no puede descartarse que este refrán, empleado en un determinado contexto, permitiese asociar el loco a la figura del enamorado, puesto que, como veremos a continuación, la pregunta puede entenderse desde el punto de vista sentimental; con todo, Chas Aguión no la incluye en su estudio de diálogos de tema amatorio (2000) y, según Beltran, “no parece amoroso” (en prensa a). No sería imposible que el condestable aludiese a su propia experiencia amorosa: hemos de recordar que contrajo segundas nupcias con Juana Pimentel en 1431 (Carriazo 1940 a: 120); tal vez la esparsa hubiese sido escrita poco antes y dirigiese su consulta a Torres, un joven por entonces enamorado y loco (véanse las notas de la respuesta). En todo caso, y, como bien indicó Bizarri, es la metáfora que se encuentra en esta primera parte la clave que podría aclarar toda la composición (2004: 176-177), pues sirve como preámbulo o introducción a la cuestión planteada.

En vista de la naturaleza críptica del mensaje, tampoco pueden descartarse otras posibles interpretaciones. Por ejemplo, cabe también que el verso oculte otro refrán relacionado con el anterior: “el loco por la pena es cuerdo” (Covarrubias 1611, *s. v. cuerdo*, Correas 1992: 269 y O’Kane 1950: 187), con el que Luna establecería un juego entre dos paremias que se valen de un campo semántico similar con el fin de plantear después su interrogante; el proverbio se documenta en algún texto posterior, como la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva: “Mas, pues no quiere tomar nuestro consejo, déxale, pélelo, que *el loco por la pena es cuerdo*” (ed. de Baranda 1988: 430; la cursiva es mía).

3. *Sufre*: aun cuando es difícil desentrañar el sentido del verso, sintácticamente no es imposible que el sujeto de este “sufre” fuese el cuerdo y, por tanto, según entiendo el texto, se refiere al condestable, hombre de edad que ama. Después de “pena,” se plantea el problema: don Álvaro sufre y vive una circunstancia en la que ha de tomar una resolución, causa que provoca la demanda.

4. *A fuego se abrasa*: parece, cuando menos, frase hecha; Dutton llega a identificarla con un refrán (ID 8689). La sintaxis resulta poco clara, pues es difícil determinar el sujeto de *s’abrasa*, es decir, ‘se quema, se reduce a brasas’ (Alonso 1986, *s.v. abrasar*), aunque podría ser el mismo que el del verbo “diciendo”, que introduce la secuencia. En mi opinión, si entendemos que es el cuerdo el que sufre, también parece más coherente que sea el que se dice estar ardiendo; es posible, además, que ese fuego se vincule a la materia amorosa, pues, en la lírica cancioneril era

frecuente la *translatio* que asociaba la pasión amorosa con el fuego con el que el galán se consume (Casas Rigall 1995: 73-74). De entenderlo así, el loco interpolado habría de ser un enamorado.

Otra pieza en la que, según Dutton, se halla esta frase hecha es *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma* (ID 4907 “Oh mundo dime quien eres” NN2-4), un diálogo entre un viejo con el Amor en el que el primero relaciona a su interlocutor con el fuego: “Eres un fuego escondido que las entrañas abrasa” (vv. 190-191, Dutton 1990-1991, III: 55). Me interesa traer aquí la cita porque, como veremos más adelante, también Torres evoca la figura del viejo interesado en amores en relación con el fuego (véanse vv. 2 y 3 de la respuesta).

5. A diferencia del resto de los editores, considero que constituye una sección interrogativa, en la que se formula la pregunta. Asimismo, entiendo que el sujeto del verbo *pone*, ‘arriesga’, ‘emplea’ (Kasten y Cody 2001, *s.v. poner*), es de nuevo el enamorado que sufre (el cuerdo). A la voz *hazienda*, de carácter polisémico, le conviene el valor de ‘bienes, riquezas’ (DCECH: *s. v. hacer*), de modo que podemos leer el fragmento del siguiente modo: “el loco (enamorado), que sufre gran pena, cuando dice que se abrasa en fuego (de amor), ¿ha de arriesgar todo su estado?”.

6-8. El cierre de la esparsa constituye una invitación a entrar en el debate a manera de desafío literario que espera contestación. A través de la voz *contienda*, ‘pelea, disputa’ (Alonso 1986, *s.v. contienda*), Luna aludiría al problema que acaba de plantear y, así, la solución que espera es la *enmienda* ‘remedio, reparación, compensación’ (Kasten y Cody 2001, *s.v. enmienda*). El verbo *s’encasa*, ‘se encaja’, por su parte, incide en la dificultad que plantea tal solución, a modo de puzzle. Estamos ante un tipo de “pregunta libre”: el replicante no se ve obligado a elegir entre las opciones propuestas por el interrogador (Chas Aguión 2000: 55). Nótese la confusión en el punto de articulación de las sibilantes (*encasa* por *encaxa*), aquí atribuible al autor en tanto se presenta en rima; Torres respeta sin cuestionar esa consonancia, quizás porque a su oído no resultaría extraña. Para el problema de las sibilantes, véanse los criterios.

NOTAS 16R

1-2. La respuesta comienza con una técnica discursiva propia de las réplicas: por una parte, apela a su interlocutor, Álvaro de Luna, mediante el vocativo *señor*, que es la fórmula más usual de los documentos medievales con función vocativa (Eberenz 2000: 102); por otra, anticipa la simplicidad de esa *enmienda* que debe dar: “la verdad está muy *rasa*”, esto es, ‘plana, lisa, desembarazada de estorbos’ (Alonso 1986, *s.v. raso*), y “la razón buena”, presagiando la resolución de la cuestión propuesta por el condestable.

3-4. El poema se vale, al igual que su precedente, del lenguaje paremiológico, de modo que en estos versos se introduce el refrán ID 8690 “Tiene mal estrena cualquier que viejo se casa”, que nos remite a la imagen negativa del viejo enamorado; de él se localiza otra variante en la *Cara-jicomedia* (ID 8333 “Al muy impotente carajo profundo” 190B-60), que nos lleva a principios del XVI (Dutton y Roncero López 2004: 210, n. 284): “Notar en la entrada me mandó temprano / de cómo era grande y a todos abierta; / mas una centella yaze encubierta, / que dize que quema muy más que la brasa, / *qu’el desventurado que viejo se casa / puebla su bosque y destruye su huerta*” (copla XXVII, ed. de Alonso 1995: 55, la cursiva es mía; nada dice el editor sobre el refrán). Y lo cierto es que el motivo es de gran popularidad incluso en proverbios modernos, como “vejez enamorada, chochera declarada”, “vejez con amor, no hay cosa peor”, “mal se quiere el viejo que amores tiene”, “viejo que se enamora, cerca tiene su última hora” o “viejo que boda hace, requiescat in pace” (Martínez Kleiser 1989, nn. 37.073, 62.643, 62.644, y 62.646-62. 648). Se evoca aquí el tópico del *senex amans* (el viejo enamorado), frecuente en la literatura burlesca desde época clásica. Quizás no sea casual el hecho de que Torres aluda a la figura del viejo que se casa, una idea que, aparentemente, no guarda relación con la pieza anterior; nuevamente me pregunto si el poeta, al menos 10 años menor que el condestable, estaría aludiendo a la condición de Luna, pues sabemos que casa en segundas nupcias con Juana Pimentel en 1431, momento en el que Torres ya podría estar activo literariamente (véase II. 2. 3. 1).

Estrena, ‘presagio, regalo que se hace en día festivo para que sirva de buen augurio’ (DCECH, s.v. *estrena*); en este caso, dado que habla de un viejo que va a contraer matrimonio, puede aludir a las dádivas que recibiría antes del acontecimiento (quizás incluso en las ceremonias previas), si bien el adjetivo *mal* anticipa que sus presentes son negativos.

5-6. El yo lírico se vale de un enunciado adversativo para introducir el refrán “Levantaré mi tienda antes que el fuego se encienda” (ID 8692), una expresión que puede vincularse a los refranes “levantar el campo”, con el sentido de ‘dar por finalizada una empresa, o desistir de ella’, o “levantar la casa”, es decir, ‘recogerla para irse a otro sitio’ (González 1998: 221-222). Por otra parte, también existe, dentro del lenguaje militar, la frase hecha “levantar tienda” o “alzar tienda”, con el sentido de ‘plegar tienda, levantar campo’ (Kasten y Cody 2001, s.v. *tienda*). Posiblemente, viene a decir que no solo no arriesga su hacienda, sino que se retira de modo inmediato.

Encontramos la referencia a la primera persona en la desinencia de *levantaré* y el posesivo *mi*, de modo que el yo lírico asume en su persona la situación planteada, aludiendo al carácter precavido con que actuará ante ese “fuego” en torno al que se establece el juego poético. En esta línea, es posible suponer que la contraposición entre el cuerdo y el loco esconda una alusión a

los participantes en el debate: Luna representaría la cordura y la vejez (por ello solicita consejo), mientras que Torres sería el enamorado experto en los problemas que la pasión provoca.

8. La pieza finaliza con la expresión “Quiera dios que tenga el asa”, relacionada con la frase hecha “tener la sartén por el asa”, que Dutton identifica como refrán (ID 8692): manifestaría, así, el deseo de ser capaz de ‘manejar la situación’ o estar en disposición de afrontarla.

ID 2587: "CORAÇÓN, DEVES SABER"

SA7-206 (f. 90^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 276-277), Vendrell (1945: 285), Álvarez Pellitero (1993: 197-198), Dutton (1990-1991, IV: 134).

Métrica: 2x9; a8, b8, -4, b8, a8 / a8, c8, c8, a8 // d8, e8, -4, e8, d8 / e8, f8, f8, e8. Rimas: a: -er, b: -ido, c: -ar, d: -eo, e: -iste, f: -ella (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1612-1, 1613-1).

Se trata de un diálogo interestrófico en el que participan, como mínimo, dos interlocutores, el yo lírico y su corazón, lo que entronca con la tradición de los diálogos ficticios, presentes ya en la lírica occitana (Chas Aguión 2012 b: 199). Está formado por dos coplas en las que sobresale la utilización de un quebrado sin rima; esta estructura podría estar motivada por el carácter dialógico de la composición, pues el cambio de voz no se anticipa, como en otros casos, mediante didascalias: en el quebrado habla el corazón, en tanto el arranque de cada copla parece dirigido a este. Interesa también destacar la silepsis del enamorado, que anuncia una mala noticia a su corazón, así como la imagen de una doncella triste que aparece en el cierre del poema, poco usual en la poesía de cancionero.

Coplas de Johán de Torres

- Coraçón, debes saber
que un gran mal t'es venido.
- ¿Qué mal es?
- Señor, de merced te pido,
5 pues que más no puede ser,
 que no tomes desplacer;
 car debes considerar
 que, de todo tu pessar,
 mi parte tengo d'aver.
- 10 - Coraçón, tuyo desseo

de ver fastaquí troxiste.
 - ¿Pues qué dizes?
 - Cierito soy qu'es oy tan triste
 que, quien bien viere su asseo,
 15 dígote que yo bien creo
 que dirá que no es aquella
 la muy graciosa donzella
 de quien tanto bien dixiste.

13. soy] *sobreescrito sobre secuencia borrada SA7*

NOTAS

0. *Coplas*: fórmula rara en la primera mitad del siglo XV, que acabará siendo sinónima de *dezir* y que a principios de la centuria parece aplicarse de modo ocasional a piezas breves con tres estrofas (Tato en prensa: 729-731). El epígrafe proporciona muy poca información sobre el poema, lo que dificulta la percepción de su carácter dialógico. Así, Pérez Gómez Nieva (1884: 276-277) y Vendrell (1945: 285) no contemplaron el texto como un diálogo en su edición, ni tampoco interpretaron los quebrados como oraciones interrogativas; de hecho, el primero apunta que el segundo tetrasílabo, el v. 12, es un verso incompleto (1884: 277). En mi opinión, se pueden diferenciar, al menos, dos voces distintas, de modo que me valgo, al igual que Álvarez Pellitero (1993: 197-198), del uso del guión para marcar el cambio de voz.

1. La pieza comienza con el vocativo “Corazón”, con el que el primero de los interlocutores entabla una conversación. La vivificación del órgano da lugar a una disociación que nos lleva al fenómeno de la silepsis, frecuente en la obra de Torres (véase III. 2. 1. 4).

2. Entiendo que la voz poética apela a su corazón para informarlo de una mala noticia, de modo que el término “mal” hace referencia a un daño o desgracia; son pocos los datos que obtenemos sobre la identidad de este yo lírico, que se reducen a algunas referencias a la primera persona (“mi parte”, v. 9; “soy”, v. 14; “dígote que yo bien creo”, v. 15) y a la utilización de un tono de sumisión con respecto al corazón (v. 4), pero todo apunta a que se trata del enamorado. El segmento “que un” ha de leerse con dialefa, pues, de lo contrario, el verso resultaría hipermétrico.

3. Según mi lectura, el corazón toma voz para preguntar por ese “mal”, de ahí el tono interrogativo.

4. El verso comienza con una invocación de cortesía, “Señor”, seguida de la fórmula “pedir de merced” o “pedir en merced”, con valor de ‘pedir como acto de compasión’ (Kasten y Cody 2001, *s.v. merced*); de hecho, el semiculto *merced* es frecuente en el ámbito religioso y cortesano (DCECH, *s.v. merced*). En castellano los enunciados que se valían de esta forma con frecuencia servían para predisponer favorablemente al interlocutor respecto a sus propósitos: Nebrija llega a relacionar el vocablo con ‘misericordia’ (Eberenz 2000: 108).

5. El verso está en relación con la petición de compasión anterior: “pues que más [de merced] no puede ser”.

6-8. *Desplazer*: ‘desagrado, disgusto’ (Alonso 1986, *s.v. desplazer*). La voz poética ruega encarecidamente al corazón que no sufra y que no se vea afectado por esa noticia que le va a revelar, porque también él resultaría afectado por ello (v. 9). En este sentido, estos versos provocan expectación, pues anuncian un gran dolor y no aclaran la causa, que acaba por descubrirse al final del texto (vv. 16-17). Nótese el uso de la sinonimia en las palabras colocadas en el vértice del verso: “desplazer”, “pessar”, recurso que aparece en alguna otra composición de Torres (véase 15-ID 2453, vv. 7-8; III. 2. 4. 1).

9. Como todo que son el yo y el corazón, aquel le solicita que no se altere y no sufra, pues, si lo hace, el daño revertirá en los dos: a través de esta idea el yo asume su parte de pena en la experiencia triste que viven.

10-11. Entiendo que la voz “Corazón” actúa como vocativo, en paralelo a lo que ocurría en la misma posición en la estrofa anterior; esta anáfora a comienzo de cada copla nos lleva, además, a las *coblas capdenals* de la tradición occitana.

Tuyo sería un posesivo desplazado por necesidad de rima y *desseo* un sustantivo sobre el que incide. La construcción resulta rara por la utilización del posesivo pleno; sin embargo, la búsqueda en CORDE registra algún otro ejemplo y, por ello, mantengo la lección: he documentado el segmento “tuyo amor” en el *Calila e Dimna* y, asimismo, “tuya mano” en un texto notarial ovetense (véanse CORDE, *s. v. tuyo amor* y *tuya mano* y Cacho Blecua y Lacarra 1984: 206). Ahora bien, no puede descartarse que estemos ante un error *cuyo*, gráficamente similar.

Es posible entender que es el “deseo de ver” a la dama lo que ha llevado a ambos –el corazón y su portador– al momento y lugar (“festaquí”) en que se encuentran; el yo, reconociendo antes que el corazón a la mujer, pese a su estado, trata de mitigar con la noticia el impacto que tal visión va a producir en el corazón.

12. En sintonía también con la copla anterior, considero que el quebrado se corresponde con una interrogación en boca del corazón, que demanda, de nuevo, más información a su colutor.

13. A partir de este verso entiendo que es otra vez el yo poético quien responde al corazón. Vendrell propone “cierto soy que’stoy tan triste”, de modo que atribuye el segundo verbo al sujeto “yo” (Vendrell 1945: 285); la enmienda sería innecesaria, dado que el verbo *ser* en la época podría tener valor de ‘estar’ (DCECH, *s.v. ser*) y, de hecho, ya Gómez Pérez Nieva ofrecía “cierto soy que soy tan triste” (1884: 277). Sin embargo, coincido con Álvarez Pellitero en que la lectura ha de ser “cierto soy qu’es oy”, pues parece que el sujeto que está triste es una tercera persona a la que se refieren otros verbos que siguen (“no es”, v. 16) y que en los vv. 16-17 sabemos que es una mujer. Así, según mi interpretación, el yo lírico alude a su convicción en “cierto soy” (‘estoy seguro de’), de la transformación que el estado de ánimo causa en la dama (“qu’es oy tan triste”).

14-15. Se inicia la secuencia con una oración consecutiva, que expresa la magnitud de la tristeza de la doncella.

La voz *asseo*, ‘apariencia exterior de una persona’ alude a la compostura (DCECH, *s.v. asear*; Kasten y Cody 2001, *s.v. aseó*). El término, frecuente en PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 881), aparece en algún otro verso de Torres para evocar la belleza de su destinataria (29-ID 2595, v. 2 y 34-ID 2717, v. 14), valor con que lo utilizan también Imperial y Santillana (Pérez Priego 1999: 173 y 178), o incluso en referencia al propio aspecto del yo lírico (35-ID 2257, v. 10).

16-18. En los versos que cierran el poema, se desvela explícitamente algún rasgo de la identidad de la persona de la que hablan el enamorado y el corazón, “la muy graciosa donzella”, que además se corresponde con la amada, como se precisa en la perífrasis del verso final (un recurso muy presente en la obra de Torres; véase III. 2. 1. 3). La voz *donzella* es menos común que *señora* en la lírica de cancionero; aquí incide en la juventud y la condición soltera de la dama (Green 1949: 284; III. 2. 1. 3).

El adjetivo *graciosa*, ‘llena de encantos, de aspecto muy hermoso’ (Kasten y Cody 2001, *s.v. gracioso*), nos remite al retrato de la mujer, a su belleza física; sin embargo, en este poema se consigue el efecto contrario mediante la negación “te dirán que no es...”, lo que nos traslada a la imagen de una dama que, invadida por la tristeza, ha mudado completamente de apariencia, hasta el punto de ser irreconocible para el propio enamorado. Por tanto, entiendo que es la tristeza de ella la mala noticia a la que se alude en la apertura del poema, que causa el dolor del corazón y del enamorado: es raro que en sus versos el autor aluda a la pena de la amada, pues más bien habla de su belleza, frialdad, gentileza... (véase III. 2. 1. 3). No obstante, en otra de sus composiciones encontraremos la visión una dama poco común: una joven que ha muerto y a la que canta (36-ID 0590).

ID 2588: "NON ME BASTA DISCRECIÓN"

SA7-207 (ff. 90^v-91^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 277-278), Vendrell (1945: 285-286), Álvarez Pellitero (1993: 198), Dutton (1990-1991, IV: 134).

Métrica: 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8, y8. Rimas: x: -(i)ón, y: -ura, a: -ible, b: -eo (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-953, 1034-94).

El tema principal es el sufrimiento que padece el enamorado debido a la indiferencia de la amada. Destaca la personificación del corazón del amante, principal víctima de esas penas de amor, lo que, en cierta medida, conecta el texto con el anterior; igualmente, ha de notarse la idea de la frustración que supone el amor insatisfecho y que desemboca en la locura de amor.

Johán de Torres

Non me basta discreción
a'ntender por cuál figura
pueda ya mi coraçón
algún tanto aver folgura.

- 5 Yo veo tan imposible
aver fin mi gran desseo,
por lo cual es muy terrible
mi locura, según veo:
tener imaginación
- 10 de servir, por aventura,
a quien, de tribulación
que a mí venga, no cura.

2. a'ntender] antender SA7.

NOTAS

1. *Discreción*: tomado del latín DISCRETIO, -ONIS ('discernimiento'), en el poema con el valor de 'discreción, prudencia' (DCECH, *s.v. cerner*; Kasten y Cody 2001, *s.v. discreción*). Estaríamos ante una de las cualidades del enamorado en el código cortés, junto con la firmeza, la franqueza, la constancia, la mesura y el esfuerzo; de hecho, es la más importante según los manuales de gentileza de la época (Chas Aguión 2000: 97 y 2009: 156; sobre este tipo de literatura, véase también *íd.* 2002 a: 103-124). Y es que la prudencia le permite amar a su dama sin poner en evidencia el secreto amoroso y, asimismo, sufrir en silencio como buen siervo de amor.

2. En el manuscrito se lee *antender*, que cabe segmentar como *a'ntender*, 'entender', solución por la que optan Vendrell (1945: 285) y Álvarez Pellitero (si bien la segunda solamente lo consigna en nota; 1993: 198, n. 2) y por la que yo misma me inclino; con todo, no descarto que este *antender* pueda estar por *a atender* 'aguardar', que daría otro sentido a la frase (DCECH, *s.v. tender*), en tanto que el yo lírico espera impaciente y del modo que sea un alivio para su corazón. *Figura* es un sustantivo procedente del latín FIGŪRA, 'configuración, estructura', 'figura, imagen', 'forma' 'manera de ser' (DCECH, *s.v. figura*), aunque aquí conviene 'manera', valor con que aparece también en algunos textos de autores de PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 900).

3. Personificación del corazón del enamorado, que sufre, tópico frecuentísimo en la obra de nuestro escritor (véase III. 2. 1. 4).

4. *Algún tanto*: es una secuencia cuantitativa, muy frecuente en el siglo XV (se encuentran más de 90 ocurrencias en el CORDE, entre 1400 y 1500), tenía el mismo funcionamiento y significado que el actual "un poco", más raro entonces (Meilán García 1991: 216).

Folgora: voz derivada de *holgar*, 'descansar, estar ocioso', 'divertirse, disfrutar, alegrarse' (DCECH, *s.v. holgar*). El verso refleja el anhelo del yo por que su corazón encuentre consuelo.

5-8. Ahora es el yo lírico el que sufre de amor, pues experimenta un deseo que no puede realizarse, lo que solo le causa frustración y lo lleva a la locura (véase III. 2. 1. 1). Destaca la imagen hiperbólica de un deseo infinito, presente en en alguna otra poesía de Torres (32-ID 2486, vv. 13-14) y que en este verso se expresa a través de la imposibilidad de que esa emoción finalice ("aver fin mi gran desseo"); el sintagma "aver fin", que también se registra en varios autores medievales, como Juan Manuel o Garci Sanchez de Badajoz (CORDE, *s.v. aver fin*), ha de entenderse con el valor de 'tener un final, finalizar'. Pero además, no puede descartarse el sentido de *fin* como 'consumación de toda cosa' (Covarrubias 1611, *s. v. fin*), lo que nos llevaría a la idea de un deseo no consumado; parece, pues, que en este contexto la palabra *desseo* puede encerrar un significado sexual (sobre el término, véase 11-ID 2449, vv. 10-11).

9. En mi opinión, a partir de este verso se explica la causa de la locura del yo: la imaginación, que en otros versos encontramos bajo la variante *maginança* (véase 33-ID 2526, v. 31). En este contexto, la palabra puede estar vinculada a la noción de ilusión por el servicio amoroso.

10. *Por aventura*: parece expresión hecha, con valor de ‘quizá’, ‘por suerte’; lo encontramos en varias poesías de PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 881; véase también Álvarez Ledo 2012: 177).

11. *Tribulación*: ‘congoja, pena, aflicción o tormento que inquieta y turba el ánimo’, ‘persecución o adversidad que padece el hombre (Alonso 1986, *s.v.* *tribulación*; DCECH: *s.v.* *atribular*). El término aparece en algunas otras poesías de Torres para expresar las penas que afligen al enamorado ante el desdén de su amada (véanse 24-ID 2544, v. 2 y 33-ID 2526, v. 2).

12. Según entiendo el texto, el sujeto del verbo *cura* es “quien”, pronombre con el que se refiere a la dama (v. 11); y es que estamos ante una de las habituales perífrasis con que las que la denomina (III. 2. 1. 3): en este caso, reflejando su indiferencia ante los padecimientos a los que somete al enamorado, una presentación que la acerca a la *belle dame sans merci* francesa. Se produce una dialefa en la secuencia “que a”, con la que se alcanza la medida octosilábica; para la voz *curar* ‘preocuparse de’, véase 2-ID 2442 (v. 10).

ID 2589: “QUIEN LO LEE BIEN S’AVISSE”

SA7-208 (f. 91^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 278-279), Vendrell (1945: 286), Álvarez Pellitero (1993: 198-199), Dutton (1990-1991, IV: 134).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8, x8. Rimas: x: -isse, y: -í, a: -etra, b: -ir (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1178, 1289-171).

El enamorado, que alude a su poesía como texto leído, declara su amor y expresa su tristeza, quizás ante la partida; da a entender cómo la dama, a quien dirige sus versos, lee una carta suya, la cual no necesariamente es identificable con esta pieza, que no presenta los rasgos propios de una epístola. El *retronx* expresa de un modo hiperbólico el amor que el yo siente por la amada mediante la alusión a su propio nacimiento.

Johán de Torres.**Otra suya**

Quien lo lee bien s’avisse
et sepa tanto de mí:
que jamás, desde nació,
persona tanto no quise.

5 Pues tú, que lees mi letra,
 piensa qué deve sentir
 quien, de tu vista partir,
 el corazón le penetra.
10 Aunque non se devise,
 triste beviré por ti,
 que jamás, desde nació,
 persona tanto no quise.

2. tanto de mí] tanto tu de mí SA7 (*la u sobreescrita sobre algo no legible SA7*)

NOTAS

1. El verbo *avisar*, en construcción reflexiva, se usaba con el valor de ‘venir en conocimiento’ (DCECH, *s.v. avisar*); por tanto, estamos ante una formulación similar a “sepa”. Se apela, de este modo, a un destinatario todavía general e indefinido (“quien lo lee”, que vale por “cualquiera”, “todos”), bastante común en Juan de Torres (véase 14-ID 2451, v. 2). La canción comienza hablando del texto como objeto escrito y más adelante parece aludir, también, a una carta de amor (v. 5). No es esta la única ocasión en que Torres relaciona poesía y lectura, pues también en 32-ID 2486 el yo lírico se refiere a sus versos como texto leído (“yo suplico a quien leyere / las simbles coblas presentes”; vv. 17-18).

2. En el manuscrito se lee “et sepa tanto tú de mí”, lo que convierte el verso en hipermétrico. Coincido con Álvarez Pellitero en que la presencia del pronombre *tú* carece de fundamento (1993: 198-199); se trataría de un error por adición, quizás debido a la influencia del otro *tú* que figura en el v. 5. El sujeto de *sepa* se sobreentiende, al ser el mismo que el de *avisse*.

En cuanto al adverbio *tanto*, he entendido que anticipa la secuencia de los vv. 3-4 (tanto como esto), de ahí los dos puntos de los que me valgo; y quizás originalmente figurase *esto*, ya que dos versos más abajo vuelve a repetirse *tanto*.

3-4. El estribillo refleja la intensidad de su amor mediante una hipérbole en la que la doble negación se otorga mayor fuerza al aserto. La referencia al nacimiento, presente en otros versos de Juan de Torres (véase 4-ID 2444, vv. 4-6; III. 2. 1. 2), le sirve ahora para reflejar la fortaleza de un amor perenne a lo largo de la vida del enamorado, desde el momento en que comienza su existencia.

La voz *persona*, que aparece gramaticalizada como pronombre indefinido, equivale a ‘nadie’ (DCECH, *s.v. persona*); ha de entenderse que en la construcción en que se integra falta el término de la comparación (tanto *como*), que sería la dama.

5-6. La mudanza comienza con la referencia explícita a la amada, a la que se apela de modo directo mediante el pronombre *tú* y los verbos en segunda persona (“lee”, “piensa”): de ella se indica que lee una carta que el enamorado le ha dirigido (*letra* ‘carta misiva’, DCECH, *s.v. carta*). La escena no resulta extraña, pues el recurso al género epistolar en materia sentimental era cauce de comunicación ya en la Antigüedad (las *Heroidas* de Ovidio), que es retomado en el *Filostrato* de Boccaccio y en el *salut d’amor* de los poetas occitanos (Le Gentil 1949-1952, 1:

225-227; véase también Salvador Miguel 1977: 261 y Pérez Priego 1979: 249). En la lírica castellana, el ejemplo más antiguo de carta de amor se debe a Santillana, ID 0324 “Gentil dueña, cuyo nombre”, pieza que lleva por rúbrica *Carta a su amiga* (Pérez Priego 1979: 249 y 1999: 198, n. 1).

En el caso de nuestra canción, sin descartar totalmente que “mi letra” haga referencia al propio poema, más bien parece aludir a otro escrito que la dama conoce; y es que la pieza no se atiene a las recomendaciones que el *ars dictaminis* establecía sobre su construcción (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*; véase Vilches Fernández 2010: 1778), ni siquiera incluye alguna de las secciones más comunes como el saludo inicial. El *Cancionero de Palacio* incluye algún otro poemas en el que se evoca la existencia de una carta, uno de ellos debido a Juan de Dueñas (véase la nota que sigue) y otro a Suero de Ribera: “la *carta*, senyora, dize, / después de las humildades, / por qué partir me mandades / pues yerro nunca vos fize” (ID 2454 “Senyora de alto brio” SA7-64, vv. 5-8 ed. Álvarez Pellitero 1993: 48; la cursiva es mía); esta última canción se localiza, precisamente, tras 14-ID 2453 de Torres (sobre el poeta, coetáneo al nuestro, véase II. 1. 2. 4). Con posterioridad, las epístolas amorosas serán cultivadas por otros vates, como Juan de Mena, López de Haro, Cartagena o Garci Sánchez de Badajoz, entre otros (véase Blay Manzanera 2000). En cualquier caso (y admitiendo que tal vez *letra* no se aplique en 19-ID 2589 al propio poema), interesa el hecho de que Torres nos hable de una dama que lee cartas (y, posiblemente, también poemas).

7-8. Evoca el dolor ante la partida: así entiendo que “de tu vista partir...” nos lleva a la imagen del alejamiento del enamorado, que ya no podrá ver a su amada (para *partir* ‘alejarse’, véase 13-ID 2451, v. 4); al dejar de ver a la dama, quizás esa última visión convierta la despedida en el instrumento que penetra su corazón. Esta interpretación permite explicar mejor la imagen de la dama que lee una carta, quizás entregada por el yo en el momento de la partida. El relativo *quien*, sujeto de “deve sentir”, se integra en una perífrasis con que se refiere a sí mismo.

Penetrar: del latín *pēnētrare* (‘hacer entrar, penetrar’), tiene aquí el valor de ‘herir’, lo que nos lleva a la imagen del corazón llagado. No parece término frecuente en la poesía de la época, pues el CORDE solo lo registra en algunos versos debidos a Villasandino, Montañós, Juan de Dueñas, Sancho de Villegas o Juan de Mena, entre otros (*s.v. penetra*). Llama la atención que dos de estas poesías aludan, como la de Torres, al género epistolar: Dueñas evoca la existencia de una *letra*, como nuestro poeta: “Vi, senyora, una carta, / pero non de vuestra letra, / cuya yntención penetra / mi corazón e lo farta / de dolores ynfinitos; / mas Dios quiera, pues mintieron, / que, lo[s] que tal vos dixieron, / todos sean d’Él malditos” (ID 2606 “Vi senyora una carta” SA7-233, vv. 1-8, ed. de Álvarez Pellitero 1993: 224; la cursiva es mía); Villegas, en cambio, escribe una carta de amor en verso, con dedicatoria y fecha al final: “Resistir puede tu letra

/ la mucha tristeza mía; / el dolor que me *penetra* / tornarás en alegría” (ID 0044 “A ti dama muy amada”, vv. 42-49; ed. de Salvador Miguel 1987: 147; la cursiva es mía).

9. *Devise*: de *divisar*, ‘discernir visualmente’ (DCECH, *s.v. dividir*). Se retoma el tópico del enamorado que sufre en silencio, que no exterioriza ni manifiesta sus sentimientos, lo que nos conecta con el motivo del “decir callando”, con el que parece continuar en el texto que sigue (20-ID 2590, v. 1).

10. El uso del futuro forma parte de la declaración amorosa por parte del yo lírico, que muestra su fidelidad a la dama a pesar de su dolor y asume la tristeza como buen amador.

ID 2590: "MIS PASSIONES, SIN DEZILLAS"

SA7-209 (f. 91^r-90^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 279), Vendrell (1945: 286), Álvarez Pellitero (1993: 199), Dutton (1990-1991, IV: 134-135).

Métrica: 1x8; a8, b8, b8, a8, c8, c8, c8, a8. Rimas: a: -illas, b: -er, c: -(i)ó (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1234-163).

Se trata de una esparça en la que el enamorado expresa su sufrimiento por la pasión de amor, evidente para todos pese a su silencio, pues no participa en divertimentos. Sin embargo, al final de la composición, y mediante epifonema, manifiesta verbalmente su queja invocando a su camisión, que posiblemente es prenda amorosa ligada a la dama, que lo habría tejido o hilado; ello da más énfasis y patetismo a su desolación, causada por la amada ("quien me entristeció").

**Copla esparça.
Johán de Torres**

Mis passiones, sin dezillas,
cualquier las deve creer,
pues yo non tomo plazer
por juegos nin maravillas;
5 pero quien m'entristeció
me faze que diga yo:
¡dolor de quien te filó,
mi camisión con orillas!

NOTAS

0. Hay un claro error de discordancia en el códice (*coplas esparça*), que he corregido, al igual que el resto de los editores. Tal vez esto se explica porque poco antes la misma mano había copiado el epígrafe “Coplas de Juan de Torres” (véase 17-ID 2587).

1. *Passiones*: término usado con frecuencia en la poesía de cancionero con más de un sentido (Macpherson 1985: 54), aun cuando aquí el significado no plantea ambigüedad (se refiere al sufrimiento amoroso); lo que resulta llamativo es el uso del plural, quizás por exigencias métricas.

Dezillas: la terminación *-illas* representa el pronombre átono enclítico al verbo (‘decirlas’); y es que, cuando seguía a un infinitivo, daba lugar a la pronunciación palatal (García de Diego 1981: 221-222). El yo lírico mantiene la idea con que finalizaba el poema anterior, en el que defendía su condición de vasallo amoroso sin que ello resultase perceptible visualmente: “aunque no se devise” (19-ID 2589, v. 9). Subyace, pues, aquí también el tópico del “callar” o “no decir”, que se explica por la importancia del secreto con el que se protegía el honor de la mujer amada y la reserva amorosa (Battesti-Pelegrin 1992: 189-190).

2. *Cualquier*: apócope del pronombre indeterminado *cualquiera* (Alonso 1986, s.v. *cualquier*).

3-4. Álvarez Pellitero (1993: 199) lee *juego* en lugar de *juegos* y altera la armonía entre los dos términos del sintagma bimembre en el que se integra, dado que “juegos e maravillas” está en plural.

El enamorado afirma que su pena, sus *passiones*, son constantes e impiden el *plazer*, que ni siquiera alcanza con distracciones, algo que solía recomendarse en los tratados como remedio de amor: Gordonio propone, por ejemplo, que se lleve al enfermo a “montes y fuentes de hermosas vistas”, con “hermosos tañeres”, pues ello puede hacerle olvidar su pena (Dutton y Sánchez 1993: 524).

Maravillas: ha de leerse con valor de ‘suceso o cosa extraordinaria que causa admiración’ (Alonso 1986, s.v. *maravilla*), probablemente aludiría a una realidad similar (“juegos nin maravillas”), espectáculos y artificios en los que el enamorado no encuentra diversión. A diferencia de Vendrell, separo en dos oraciones distintas los vv. 4-5 (1945: 286).

5. Nueva perífrasis con que se refiere a la dama, esta vez a partir del verbo *entristecer*, que incide en el sufrimiento del enamorado (III. 2. 1. 3). No ha de olvidarse que en la obra de Torres es muy frecuente la alusión al amante o a su corazón como *triste* (véase III. 2. 1. 1).

7. *Filó*: verbo *filar*, ‘hilar’ (Alonso 1986, s.v. *filar*). En el manuscrito se lee *filló*, que he regularizado (véanse los criterios) como antes había hecho Álvarez Pellitero (1993: 199, n. 7).

8. Dutton identifica los versos con el refrán ID 8693 “quien te filló mi camisón con orillas”, aunque no ofrece referencia a ninguna fuente ni lo explica (1990-1991, VII: 313).

Camissón: encontramos aquí otro de los ejemplos de confusión en la orden de las sibilantes (la solución correcta sería *camisón*; véase I-ID 0404, v. 5). La voz se utiliza, en algunos textos, para referirse a la camisa de hombre, aunque uno de sus valores antiguos es ‘cota de malla’, una parte de la indumentaria propia de un guerrero (Alonso 1986, *s.v. camisón*; DCECH, *s.v. camisa*). En ese uso se registra en distintas fuentes, aunque a veces presenta una forma similar: Gago-Jover define *camisote* como “cota de mallas con mangas que llegaban hasta las manos” (2002: *s.v. camisote*); Riquer registra *camisol* como una cota de malla lujosa, en tanto disponía de adornos y bordados (1968: 98); Leguina registra *camisón* y *camisote* como una cota de mallas en forma de camisa, “forjado e remachado, tenía generalmente mangas y falda que llegaba hasta la rodilla” (1912, *s.v. camisón*).

Aunque no puede descartarse que Torres aluda a esta prenda bélica, lo cierto es que el término también se documenta como simple ‘prenda interior de tela’ en no pocos textos: en la poesía de cancionero, se encuentra en una respuesta de Sánchez Calavera a Juan Sánchez de Huete (ID 1670 R 1669 “Tengo que la gracia de dios fue comigo” PN1-544) y en dos poemas de Montoro dirigidos a un escudero, que hablan de un *camisón de olanda* –es decir, de un tejido de hilo fino– (ID 1922 “Muy gentilonbre nouel” e ID 3009 “Otorga quien con mal anda”); asimismo, es una de las prendas de dormir que porta Pero Niño, según el *Victorial* (Beltran Llavador 1997: 391). Es esta, por tanto, la acepción más probable en el poema de Torres, sobre todo si pensamos que ha sido “hilado” y que dispone de adornos (véase también II. 1. 1).

Orillas, ‘bordes’ (DCECH, *s.v. orilla*). Bernis Madrazo define este término como “guarnición tejida y sobrepuesta”, colocada no solamente en los bordes, sino también en medio de la tela, que se empleaba en las tocas moriscas y también en las camisas con fines ornamentales, sinónimo de *cintas* (1979: 110); también Dávila Corona nos da una acepción semejante para *orillo*, “elaborado generalmente con un hilo más basto y de uno o más colores” (2004: *s.v. orillo*).

Tal como se ha transmitido el texto, parece que el yo lírico se dirige a su camisón, que le recuerda a la persona que hiló sus bordes y que es causante del dolor que padece: se establece mediante la prenda una relación metonímica de contigüidad, que explica la relevancia otorgada por el yo al camisón (es importante por las manos que lo han tejido). Así, pues, hemos de pensar que en el pasado la dama hubiese bordado la camisa para su amado; ello, que debería ser motivo de alegría, ahora le causa dolor, pues ya solo forma parte del recuerdo.

Lo cierto es que la camisa como prenda de amor aparece en la tradición lírica de las cantigas de amigo, junto con las cintas u otros elementos; puede recordarse la poesía que reza “Levantou-s’a velida, / levantou-s’alva / e vai lavar *camisas* / eno alto: / vai-las lavar alva”, en la que la alu-

sión a la camisa se inserta en un contexto específico, con connotaciones eróticas, como el alba y la fuente fría (véase Lemaire 1987: 128-141, esp. 139). Esta relación aparece también en la lírica tradicional castellana, en la que lavar la camisa del amigo tendría la misma significación erótica que peinarse los cabellos: “Cervatica tan garrida, / no enturbies el agua fría, / que he de lavar la camisa / de aquel a quien di mi fe” (Sánchez Romeralo 1969: 64). En el poema de Torres, no se percibe la connotación sexual de manera clara, pero parece que la vestimenta supone un símbolo de amor para los amantes. Sobre el motivo del intercambio de prendas de amor, véanse, entre otros, Corral (2010) o España Torres (2012).

ID 2591: "SI MIS TRISTES OXOS VEEN"

SA7-210 (f. 91^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 279-280), Vendrell (1945: 286-287), Álvarez Pellitero (1993: 199), Dutton (1990-1991, IV: 135).

Métrica: 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8, y8. Rimas: x: -een, y: ean, a: -ea, b: -ee (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-958, 1037-172).

El yo lírico invoca a Amor, personificado, para advertirle de que no quiere enamorarse si no puede ver satisfecho su deseo. Y es que, si se le priva de la visión o la posesión del objeto deseado, sufrirá; si, por el contrario, se le concede, podrá deleitarse en esa experiencia. La canción se construye a partir del mozdobre: todas las rimas ofrecen distintas formas de tres verbos "ver", "desear" y "poseer", cuyo significado parece evocar las diferentes etapas de la experiencia amorosa (la visión, el deseo y la posesión). Cabe destacar la vivificación de los "tristes" ojos del enamorado, que refleja la importancia de la visión en el hecho amoroso; tras ello subyace la silepsis o desdoblamiento del amante.

Canción suya

Si mis tristes oxos veen
 ante sí lo que dessean
 faç, Amor, que non desseen
 lo que nunca jamás vean.

- 5 El que buen tiempo dessea
 góçasse cuando lo vee,
 pero lo que nunca vea
 no quieras que lo dessee:
 que si mis oxos poseen
 10 lo qu'en ver siempre posean,
 plegaré que non desseen
 lo que nunca jamás vean.

10. *possean*] *possan* SA7.

NOTAS

1. Personificación de los ojos, capaces de experimentar tristeza y deseo. Adquieren un papel similar al del propio enamorado o al de su corazón, que sufren los males causados por el amor; incluso el adjetivo *triste*, que se aplica siempre al enamorado y funciona como sinónimo suyo cuando está sustantivado (III. 2. 1. 1), aquí se refiere a los ojos.

El tratamiento de estos órganos como entidades autónomas se encuentra, asimismo, en el poema que sigue (22-ID 2592). Para la confusión de las sibilantes (lee *oxos* por *ojos*), véase 1-ID 0404 (v. 4).

2. *Ante sí*: nos habla de la visión a través de los ojos físicos, en presencia, una idea que aparece en algún otro texto de Torres (1-ID 0404, v. 12).

3. *Faç*: una forma de imperativo apocopada de *fazer* (Penny 1993: 54). El enamorado invoca a Amor, personificado y como deidad, para pedirle que el objeto de sus anhelos esté al alcance de su vista (véase III. 2. 1. 4). Para la confusión de sibilantes en esta posición, véanse los criterios de edición.

4. En el estribillo rechaza claramente el amor alejado, no visible, poniendo en rima distintas formas de los verbos “ver” y “desear”; ello podría evocar el verso “sino ver e desear”, que Dutton registra como refrán (ID 8234), quizás por su paralelismo con el proverbio “verse y desearse” (Correas 1992: 658).

La fórmula debió de gozar de gran popularidad en la época, pues es un ejemplo de trasvase entre la lírica culta y la de tipo tradicional. En el corpus cancioneril se localiza ya en Macías y Villasandino, que interpolan el verso “sinon ver e desejar”, aunque el primer autor que parece valerse del binomio es Johan Mendiz de Briteira (Toro Pascua y Vallín 2006: 177). En el ámbito tradicional, se encuentra también en villancicos recogidos en fuentes del s. XVI; en concreto, uno de ellos refleja la idea de la visión de la amada como detonante de la apetencia sexual, que Frenk cataloga como “amor gozoso”: “Aquí no ay que esperar / sino ver y desear / aquí no veo / sino morir con deseo” (2003: núm. 287). Nos consta que Juan de Torres hubo de conocer el motivo, pues precisamente es cultivado por Gonzalo de Cuadros en el poema que nuestro autor cita en 33-ID 2526: “De vos servir et loar, / señora, no me despido / et de vos non he avido / sinon ver et desear” (vv. 1-4 de ID 2515 “De vos servir et loar” SA7-124); por tanto, es posible que estemos ante una reelaboración consciente del octosílabo. También Mosén Mon-

cayo y Juan de Tapia, poetas representados en *Palacio*, se valen de él en sus poesías (Toro Pascua y Vallín 2006: 177 y 184-185).

5-9. El poeta parece formular una premisa cuya validez general como verdad le permite, en la segunda semiestrofa, aplicar esa especie de silogismo al caso de sus ojos.

Buen tiempo: circunstancia o entorno positivo. Sin descartar que con el sintagma aluda a las condiciones atmosféricas propicias, lo cierto es que la referencia al gozo (“góçasse cuando lo vee”) le permite al autor evocar el placer que supone alcanzar aquello que se desea: dada la asociación constante de desear y ver, no puede excluirse que haya una connotación erótica también en ese deseo, tal como percibe Whinnom en muchos textos (1981: 36); de hecho, en este de Torres, como se ve más abajo, el *ver / desear* da paso al *desear / poseer*.

10. *Possean*. En el manuscrito se lee *possan*, error ya consignado por todos los editores anteriores. La enmienda es clara: la rima exige *-ean*, que respeta los mozdobres que configuran el texto (“veen”-“vean”, “desseen”-“dessean”, “posseen-possean”). El verbo se integra en una construcción sintáctica no fácil: encabeza el sintagma una preposición, “en ver”, que puede tomarse como circunstancial de tiempo (“al ver”); es posible, pues, entender: “que si mis ojos poseen, lo que al ver / siempre posean”.

El binomio *ver / desear* da paso ahora a *ver / poseer*, lo que, en cierto sentido, nos remite a los distintos estadios de la escala amorosa hacia la consumación sexual, pues, igual que el término *gozar, poseer* se utilizaba en la época como eufemismo de la unión sexual (Whinnom 1981: 36 y 88). De este modo, el yo opone al amor sensorial, *cupiditas*, capaz de satisfacer al enamorado, el amor imposible, platónico, que causa el sufrimiento del enamorado por su carácter imposible (véase III. 2. 1. 1).

11. *Plegaré*: el significado habitual del verbo es ‘clavar’, que no conviene al contexto (Alonso 1986, *s.v. plegar*, DCECH, *s.v. plegar*); sin embargo, *plegar* o *pregar*, raros en castellano, se encuentran en otras tradiciones peninsulares, como el gallego o el catalán, con el valor de ‘demandar per obtener algo’, que es el que conviene en la secuencia (DCECH, *s.v. preces*; Coromines 1990-1995, *s.v. pregar*). El CORDE registra la variante *pregar* en textos de Berceo, Alfonso X, Juan Fernández de Heredia (*s.v. pregar*).

Tras dejar establecida la necesidad de *ver* y *desear*, es decir, de que el amante no sea privado de la visión de su dama, el enamorado ruega al Amor poder gozar de aquello que anhelan sus ojos (y, por tanto, él mismo).

ID 2592: “MIS OXOS, LLORANDO, NO VEEN LA LUMBRE”

SA7-211 (f. 91^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 280), Vendrell (1945: 287), Álvarez Pellitero (1993: 200), Dutton (1990-1991, IV: 135).

Métrica: 1x9; A12, B12, B12, A12, C12, D12, D12, C12, C12. Rimas: A: -umbre, B: ora, C: -í, D: -(i)era (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1577-1).

Esparça en la que destaca el uso del arte mayor, poco habitual en esta modalidad, por más que el discurso no resulta elevado o difícil, sino que, como en otros poemas de arte menor, es la emoción y la expresión de los afectos lo que lo caracteriza (como refleja la profusión de exclamaciones e interrogaciones). Enlazando temáticamente con los dos textos anteriores a partir del motivo del *ver* y del *desear*, el yo lírico manifiesta su sufrimiento y trastorno por no poder ver a la dama: no es, para él, concebible poder vivir así. Destaca la clara personificación de los ojos, que lloran y que, por metonimia, muestran el padecimiento del enamorado ya desde el primer verso.

Copla suya.
Esparça

5 ¡Mis oxos, llorando, no veen la lumbre
 a ti desseando, mi dulce señora,
 que tu gran desseo, a mí es agora,
 assí como muerte por mudar costumbre!
 ¿Que quién me dixiera que, sin ver a ti,
 pudiera yo 'star que non me muriera?;
 por jura ninguna yo non lo creyera
 nin creer lo quiero: ¡según fastaquí
 me sigue Fortuna, cuitado de mí!

1. oxos] j *sobreescrita sobre x posteriormente SA7.*

NOTAS

0. El uso de la esparsa en arte mayor es muy poco frecuente en la lírica de cancionero: no encontramos ningún otro ejemplo en SA7; se localiza, con todo, alguna muestra en la obra Antón de Montoro y en Crespi de Valldaura (véase III. 2. 4. 2).

1. El texto se abre de modo abrupto dejando oír directamente la voz del enamorado que se queja a su señora por su desgracia; por ello, frente al resto de las propuestas editoriales, he optado por leer estos versos en tono exclamativo. Lo mismo sucede en el cierre de la composición, que refleja una especie de protesta por su mala suerte. Por otra parte, interesa destacar que, si en el poema anterior nos decía “mis tristes oxos” (21-ID 2591, v. 1), ahora esa tristeza cobra forma en el llanto.

Lumbre: aquí ‘llama’ o ‘fuego que ilumina y proporciona calor’, aunque conoce otras acepciones (‘cuerpo que despidе luz’, ‘sentido de la vista’, etc.; DCECH, *s.v. lumbre*). Parece que el enamorado, que desea ver a su amada, no puede ver la luz por un motivo que no se desvela, pero que, como se percibe en los siguientes versos, guarda relación con el hecho de que no ella no está.

Entendiendo *lumbre* como elemento que da luz, es posible que estemos ante una metáfora lumínica, de gran fortuna ya en el *dolce stil nuovo* y en la lírica de cancionero, que identificaba a la dama con el resplandor de la luz, el alba o algún astro del firmamento (Casas Rigall 1995: 75). Y es que era habitual que los poetas italianos para loar la belleza de la mujer amada comparasen su figura con imágenes propias del ámbito de las luces, ya presente en los occitanos; ello se relaciona con la corriente metafísica de la luz, en boga sobre todo a partir del s. XIII, por la que se establecía una correlación entre luz, belleza y espíritu frente a las tinieblas, la fealdad y la materia. De hecho, en la filosofía medieval la belleza era equivalente a la armonía, la luz o el orden (Blanco Valdés 1994: 195-197).

El *topos* está presente también en la poesía cancioneril: así, por ejemplo, Villasandino se refiere a su amada como luz de sus ojos en “Desde de vos me partí / lume d’estos ollos meus”, una imagen ya presente en varios textos de la lírica gallego-portuguesa (ID 1161, vv. 1-2; ed. de Dutton y González Cuenca 1993: 28; sobre este verso, véase también Blanco Valdés 1994: 199-200); Santillana, por su parte, se vale de la voz *lumbre* para evocar la *faz* de la dama, casi divina: “Non es humana la lumbre / que de vuestra faz proçede” (ID 0290, vv. 1-2; ed. de Pérez Priego 1999: 176). Es muy posible que la *traslatio* provenga de su aplicación en el ámbito religioso, pues no faltan ejemplos en los que la Virgen se relaciona con la luz que sirve de guía, ya

desde los textos bíblicos (Fidalgo 2003: 159): Berceo identifica también a María con una “estrella clamada, estrella dos mares, guõna deseada [...] estrella matutina” (Gerli 1989: 75); Alfonso X, asimismo, evoca esta imagen en sus loores a la santa: “Santa María, Strela do día” (Fidalgo 2003: 156). No puede olvidarse, tampoco, que en *lumbre*, además de la luz, hay calor y fuego, dos de los elementos que dan cuerpo a no pocas metáforas en el siglo XV. Finalmente, es de notar la similitud de un verso compuesto por Juan Ruiz de contenido satírico-burlesco: “Mis ojos no verán luz / pues perdido he la Cruz” (ed. Joset 1990: 127, c. 115).

Sobre el problema de las sibilantes en *oxos* y su manipulación posterior, véase Tato (2003: 511, n. 42) y 1-ID 0404 (v. 4).

2. *Mi dulce señora*: apelativo afectivo que aplica a la dama y en el que destaca el adjetivo *dulce*, que no vuelve a aparecer en la obra de Juan de Torres y que era, en cambio, habitual en el retrato femenino de los *stilnovistas* (la *dolcezza*), quienes evocaban la imagen de una mujer con los rasgos propios de la *donna angelicata* (Rodado Ruiz 2000: 27). Interesa también hacer notar que en los dos primeros versos hay rima interna en los hemistiquios (véase III. 2. 4. 2).

3. Se produce una dialefa en la secuencia “mí es”, con la que se alcanza el cómputo silábico. En estos versos recurre a la *derivatio* “desseando”-“desseo”, términos que explican la causa principal de las penas del enamorado, en tanto la desea y no la ve, lo cual supone un cambio tal que trastorna su vida y lo acerca a la muerte. Es idea, ya tratada desde otra perspectiva, en el poema anterior (véase 21-ID 2591).

4. Dutton reconoce en este verso el refrán “mudar costumbre es a par de muerte” (ID 7597), que se localiza también en los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, “mudar costumbre par es de muerte” (Bizarrri 1995: núm. 445; véase también íd. 2004: 178) y en Covarrubias (1611: s.v. *costumbre*); y es que la muerte, sin duda, muda costumbre (tanto que acaba con ella): incluso los más refractarios al cambio de hábitos se ven inexorablemente sujetos al trastorno que la muerte causa. Sin embargo, en el ámbito cancioneril, podría verse en la expresión “mudar costumbre” cierta ironía, como señalan Casas Rigall y Azaustre, pues la muerte es constante y habitual, no implica cambio alguno (1994: 25, idea que se mantiene en Casas Rigall 1995: 35). Ahora bien, según entiendo el texto, el refrán incide eficazmente en la idea de que el deseo por la dama y la privación de su visión suponen una drástica alteración en la costumbre: antes la deseaba y podía verla; ahora no. Pero, además, Torres parece cargar el sentido de la palabra *muerte* y recupera la acepción habitual que entrañaba (fin de la vida), pues nos da a entender que no solo ha mudado en sus costumbres (desear y no ver), sino que realmente su vida no parece tal y está a par de muerte.

5-6. Opto por presentar la oración como interrogativa para destacar la incredulidad del enamorado expresa ante la idea de poder vivir sin ver a la dama.

7-8. *Jura*: ‘juramento’ (Alonso 1986, *s.v. jura*). No solo no da crédito, sino que parece negarse a aceptarlo (ni siquiera quiere creerlo). El uso del políptoto en torno a “creer” refuerza la idea de incredulidad.

9. Personificación de la Fortuna; por ello, me valgo de la mayúscula (carece de determinante). Se cierra el texto, como en otros casos, con un epifonema que, además, supone un cambio de rumbo en el discurso: de la incredulidad del yo pasamos a un grito de queja contra Fortuna.

La noción de la fortuna, de gran trascendencia en la época, no siempre es, en los textos literarios, la misma: por un lado, representaba la fuerza a la que Dios confía los asuntos del mundo; por otro, se identificaba con la diosa pagana, inconstante y veleidosa, que causaba las desgracias del hombre al mover la rueda. El motivo, con esta polivalencia, es recurrente en la poesía cuatrocenista ya desde el *Cancionero de Baena* (Le Gentil 1949-1952, 1: 351-356). Los versos de Torres recuperan la idea de la deidad caprichosa, relacionada con la noción que Green denomina “Fortuna de tejas abajo”, en tanto que atañe solo a los avatares terrestres (1969, 2: 313-376). Así, es frecuente la imprecación a la diosa, o ventura, como culpable de los males, ya desde el *Libro de buen amor* (Tato 2004: 284); en materia sentimental, no faltan las quejas del enamorado a la deidad, relacionada con la desventura amorosa (Rodado Ruiz 2000: 90-97 y Crosas 1995: 28-40).

El poema de nuestro autor se inserta en esta tradición, pues se presenta como una víctima de Fortuna, que ha cambiado su vida (antes gozosa en tanto deseaba y veía a la dama, ahora triste). Su falta de alegría se evidencia también en la alusión lastimera a sí mismo, “cuitado de mí”, que debía de ser una exclamación impropia de uso habitual, relacionada con la cuita (véase 9-ID 2447, v. 8). La idea se localiza en algún otro verso del autor, en que esta fuerza “sigue” al enamorado y, por tanto, lo predispone al amor (véase 32-ID 2486, vv. 56-57).

ID 2593: "PADEZCO, NON MERECIENDO"

SA7-212 (f. 92^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 281), Vendrell (1945: 287), Álvarez Pellitero (1993: 200), Dutton (1990-1991, IV: 135).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, b8, b8, x8. Rimas: x: -iendo, y: -el, a: -ido, b: -anto (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1177, 1174-111).

Lamento del amador por su padecimiento amoroso, que solo se podría remediar con el reconocimiento de su servicio por parte de la dama. Destaca la alusión a su corazón como compañero de penas: anhela para él la obtención del tan esperado galardón.

**Canción. Johán
de Torres**

Padezco, non merciendo,
mal et pena muy crüel,
más amarga que la fiel,
como cativo, sirviendo.

- 5 Si el servir agradecido,
¡triste!, me fuesse algún tanto,
el enoxo et gran quebranto,
que yo tengo et he tenido,
luego sería partido:
10 ¡si oviesse galardón
mi cuitado coraçón
de quien tanto bien atiendo!

10. oviesse] *la primera e volada sobre i SA7*

NOTAS

1-2. “Padezco” ya proporciona la clave temática del poema: el sufrimiento de amor, que continuará en el verso siguiente con voces del mismo campo semántico del dolor, como vemos en la construcción bimembre “mal et pena”.

Esta breve presentación del enamorado responde al modelo cortesano del galán entregado al amor con un comportamiento impecable, lo que hace que ese dolor sea injusto (“non mereciendo”); además, a través del término “cruel” insinúa la causa de ese padecimiento: la indiferencia de la dama, motivo de la pena del enamorado en otros poemas del autor (véase 38-ID 1736 y III. 2. 1. 3).

3. *Más amarga que la fiel*: sintagma habitual en la época, que se vale de la sinestesia gustativa (Casas Rigall 1995: 80): “cuando queremos encarecer la amargura de una cosa, decimos más amargo que la hiel” (Covarrubias 1611, *s.v. hiel*). Y es que la *fiel* o hiel (la *f*- todavía se mantiene en el siglo XV) formaba parte de la teoría de los humores, tan importante en la medicina de la época: concretamente, era el humor amarillo causante de la furia del hombre (ib.). Es un símil que, de modo plástico y sensorial, le permite dar la idea de la naturaleza de su pena.

4. *Cativo*: aunque era habitual el valor de ‘preso’, aquí conviene el de ‘desgraciado, infeliz’ (DCECH, *s. v. cautivo*), próximo al “triste” que se registra en algún otro caso; no es claro, pues, que estemos ante una metáfora carcelaria, habitual en los versos cancioneriles (Casas Rigall 1995: 72).

5. Se abre la mudanza con la misma palabra que cierra la cabeza en infinitivo “serviendo”- “servir”, lo que nos lleva al recurso de las *coblas capfinidas*, que encontramos en alguna otra ocasión en la producción de Torres (véase 13-ID 2451, v. 5).

6. La inserción repentina del segmento exclamativo *triste* ha entrañado no pocos problemas para la comprensión de la estrofa, los cuales se han visto incrementados por la alteración del orden sintáctico. A diferencia del resto de los editores, entiendo el adjetivo *triste* como un interjección impropia que el sujeto se aplica a sí mismo, de ahí la puntuación exclamativa; ello dota de mayor intensidad emocional y patetismo a la expresión del dolor, pero, además, no es infrecuente que el enamorado se retrate como “triste” (véase III. 2. 1. 1). Por otra parte, tomo como atributo del predicado “me fuese algún tanto”, cuyo sujeto es “el servir” del v. 5, el adjetivo “agradecido”, que aparece en un orden distinto al habitual, quizás a modo de espejo del propio desorden interior del enamorado.

En todo caso, esta proposición tiene un sentido condicional, (“si...”), con el que el yo lírico nos deja ver la condición no real de lo afirmado (es mera hipótesis): la segunda parte de la oración se encuentra en los vv. 7 y 8, que remiten a la desaparición de los males en caso de que existiese indulgencia.

7. El sintagma bimembre “el enoxo e gran quebranto” se compone de léxico relacionado con el campo del dolor, pues, aunque son dos los elementos que lo conforman, funcionan como unidad: son el sujeto del verbo singular “sería partido”. El *quebranto* tenía el sentido de ‘aflicción, dolor o pena grande’ (Alonso 1986, *s.v. quebranto*).

8. Nótese el uso de políptoton con el verbo “tener”: el uso del pasado y del presente evoca la constancia de ese *amor-tristeza*. Se produce una dialefa en la secuencia “tengo et”, con la que se alcanza la medida octosilábica.

9. *Partido*: ‘alejado’ (13-ID 2451, v. 4). El verso completa la primera proposición condicional: es la apódosis en la que se expone el resultado alcanzado (la desaparición de todos sus males) en el caso de que se cumpla la hipótesis planteada. El uso del subjuntivo (“fuese”) y el condicional simple (“sería”) nos llevan a una condicional irreal.

10. Considero que estos versos tienen carácter exclamativo; el yo expresaría el anhelo de recompensa amorosa: habiendo establecido la condición para el alejamiento del enojo y el gran quebranto que sufre (que su servicio fuese agradecido), en un segundo momento anhela con fuerza el deseo de obtener galardón. Así, pues, aun cuando nuevamente encontramos la forma *si*, no cabe entenderla, como han hecho los demás, como conjunción condicional: se trata de *si*, variante de *así*, con valor desiderativo, ‘ojalá’.

Se produce una dialefa en la secuencia “si oviessi”, con la que se completa el verso octosílabo; para *galardón*, véase 12-ID 2450 (v. 17).

12. Nueva perífrasis para referirse a la dama, de la que espera tanto bien (III. 2. 1. 3). Sobre la voz *atiendo*, véase 12-ID 2450 (v. 4).

ID 2594: "SI NUNCA TE Á DE MENGUAR"

SA7-213 (f. 92^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 281-282), Vendrell (1945: 288), Álvarez Pellitero (1993: 200-201), Dutton (1990-1991, IV: 135), Alonso (1986: 183).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8, x8. Rimas: x: -ar, y: -(i)ón, a: -ado, c: -er (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1180, 1289-172).

El corazón, ya presente en el texto anterior, ahora se alza a la condición de interlocutor silencioso del yo, quien lo interpela para recriminarle su empeño y constancia en amar a pesar de la pena que padece y de que el amor que siente es irrealizable. Se produce, pues, una nueva silepsis o desdoblamiento en el que el enamorado se disocia de su órgano, que sigue al amor.

Otra suya

Si nunca te á de menguar,
por servir, tribulación,
dime, loco corazón:
¿qué tema tienes d'amar?

5 Ya sabes que tu cuidado
non se puede fenecer,
nin tu pesar en plazer
nunca puede ser tornado.
Pues non esperas gozar
10 nin cobrar consolación,
dime, loco corazón:
¿qué tema tienes d'amar?

2. servir] *la segunda* r *volada* SA7

NOTAS

1-2. El poema comienza ya apelando a una segunda persona (“te ha”), que se corresponde con el “loco corazón”, al que se dirige mediante el vocativo más adelante (v. 3). Dando un paso más con relación a la canción anterior, en la que se planteaba una hipótesis en subjuntivo, el yo abiertamente declara la imposibilidad de ver las penas de amor compensadas (“nunca te á de menguar...tribulación”), de modo que increpa al corazón reprobando su tenacidad. Ahora no es un compañero de penas (véase III. 2. 1. 4), sino antagonista que incrementa su sufrimiento, en un papel similar al de los ojos, a los que llegaba a maldecir (véase 7-ID 0438). La idea del dolor se refleja mediante la voz *tribulación* (véase 18-ID 2588, v. 11).

3. Destaca el tono de reprimenda, perceptible en el apóstrofe y el imperativo con que se dirige al corazón, que aparece personificado; se refleja, así, el conflicto interno del yo. Esta lucha de emociones es síntoma de la enfermedad de amor, que desembocaba, según vemos en el propio texto, en la locura (“loco coraçon”); la ausencia de razón por parte del órgano asoma en otros poemas de Torres (véase 3-ID 2443, v. 12; III. 2. 1. 4).

4. *Tema:* ‘idea fija, manía’, ‘obstinación, empeño, terquedad’ (DCECH, *s.v. tesis*). Aun cuando el resto de los editores también perciben su uso en función vocativa y el carácter inquisitivo de la secuencia que sigue, solamente Pérez Gómez Nieva se vale de la puntuación interrogativa (1884: 281-282), que, en mi opinión, otorga mayor expresividad a la frase y contribuye a reflejar mejor esa especie de enfado en que se halla el yo lírico. La pregunta, con claro carácter retórico, es una forma de increpar al corazón y reconvenir su actitud obstinada (no cesar en su sentimiento a sabiendas de que ello resulta perjudicial para ambos).

5. Sobre el “cuidado”, recurrente en Torres, véase 6-ID 2445 (v. 1) y (III. 2. 1. 1).

6. *Fenecer:* ‘terminar, poner fin a’ (DCECH, *s.v. fin*; Kasten y Cody 2001, *s.v. fenescer*). La utilización reiterada de la negación, estratégicamente situada al inicio de cada verso (“non”, “nin”, “nunca”), vuelve a destacar la imposibilidad para el amante.

7-8. Se emplean en la misma construcción los términos antitéticos *pesar-plazer*, si bien en este caso no suponen oxímoron o paradoja: tan solo confirman la idea del placer imposible; y es que ambos vocablos dependen del verbo *tornar* ‘mudar a una persona o cosa su naturaleza o su estado’, ‘convertirse, transformarse’ (Alonso 1986, *s.v. tornar*).

9-10. Encontramos, en rima, los términos “gozar” y “consolación”, que hemos de tomar como emociones ligadas a la concesión del galardón. Según Rodríguez Risquete, se produce aquí un

acto de conciencia por parte del enamorado, presente ya en el discurso de Petrarca y en el *dolce stil nuovo*, que recuerda a la literatura moral: “L’enamorat, en la meitat del seu periple, s’altra a contemplar el seu passat i a comparar-lo amb el present, i d’aquí en dedueix un futur poc prometedor” (2011, 1: 334).

ID 2595: “MI PESAR”

SA7-214 (f. 92^{r-v})

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 282-283), Vendrell (1945: 288), Álvarez Pellitero (1993: 201), Dutton (1990-1991, IV: 135).

Métrica: 4, 8; x4, y4, y4, x4 // a8, b8, a8, b8 / x4, y4, y4, x4. Rimas: x: -ar, y: -er, a: -ea, b: -ura (véase Gómez Bravo 1998: núms. 320-1, 1103-1).

Canción heterométrica y sin *retroux*, en la que el yo lírico apela a la dama para mostrarle la pena que siente cuando no puede verla, lo que nos lleva a la habitual dicotomía *ausencia / presencia* como detonante de las emociones amorosas. Comienza oponiendo la alegría por la visión de la dama con la tristeza que supone su ausencia, idea que destaca en rima a través de dos términos antitéticos (“pesar”-“plazer”), para luego recurrir también a la personificación del corazón, que experimenta el dolor y acaba en la desesperación y la pena propias del amor *he-reos*, enumeradas mediante amplificación sinonímica que se acumula en los quebrados del cierre de la composición.

El mismo

Mi pesar
es non vos ver;
mi plazer,
a vós mirar.

5 Una ora que no vea
señora, vuestra figura,
mi corazón vos dessea
e siempre jamás se cura
de llorar,
10 e padecer,
e querer
desesperar

11. e querer] a querer SA7.

NOTAS

0. La forma de la composición destaca en el cancionero por su rareza, sobre todo debido al uso predominante de versos de pocas sílabas en la cabeza y la vuelta, que, además, y en contraste con la mudanza, son agudos (véase III. 2. 4. 1).

1-4. Secuencia fácil, basada en la repetición de la sintaxis, que juega con la isodonamia por negación: se produce una *amplificatio* sinonímica a partir de la repetición de un concepto mediante la negación de su contrario; ello se conjuga con la combinación de los antónimos *pesar* y *plazer*, frecuente en la poética de Torres desde distintas perspectivas retóricas (véase 24-ID 2594, vv. 7-8). Ambos términos resultan reforzados por el paralelismo de la construcción (determinante+sustantivo) y la anáfora de *mi*. Llama la atención la ausencia de adjetivos a lo largo de todo el poema y la abundancia de verbos (en buena parte en posición de rima).

5. Con el sintagma “una ora” destaca la imperiosa necesidad de ver a la amada: no puede estar privado de su visión ni un momento. La secuencia ha de leerse con dialefa, pues, de lo contrario, el verso sería hipométrico.

6. Se vale del vocativo para apelar a la señora (véase 1-ID 0404, v. 1), a la que ya se dirige desde los primeros versos de la composición mediante los pronombres *vos* y *vós* (vv. 2 y 4). Cabe entender aquí *figura*, que conoce otras acepciones, como la imagen física de la dama (véanse 18-ID 2588, v. 2, 1-ID 0404, v. 3).

7. Personificación del corazón que, por sinécdoque, representa al enamorado que desea. El yo lírico se refiere a él, por tanto, desde un punto de vista empático, en tanto que es la víctima principal del amor: es el corazón el que, ante la ausencia de la dama, la anhela.

8. *Se cura*: ‘se preocupa, de’ (véase 2-ID 2442, v. 10). El adverbio *jamás* refuerza el sentido de ‘siempre’ (véase 5-ID 0528, v. 5).

9. Desde aquí y hasta el final de la composición, se extiende enumeración de verbos relacionados con la materia sentimental, que informan de distintas actividades propias del amante (“llo-rar”, “padecer”, “querer desesperar”); varios de ellos se inscriben en el campo del dolor y sus manifestaciones. El polisíndeton intensifica el carácter de acumulación de las tristezas, que se refuerzan aún más gracias al tetrasílabo.

11. En el manuscrito se lee “a querer” en lugar de “e querer”, lo cual rompe la secuencia, ha de tomarse como un error del copista, del que también advierte Álvarez Pellitero en nota (1993: 201, n. 8).

ID 2473: "SI VOS PLAZE QUE MANTENGA"

SA7-214^{bis} (f. 92^v)**Otros testimonios:** SA7-83 (f. 31^{r-v}).**Ediciones:** Pérez Gómez Nieva (1884: 267), Vendrell (1945: 180), Álvarez Pellitero (1993: 67), Dutton (1990-1991, IV: 135 y 101).**Métrica:** x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / a8, y8, y8, x8. Rimas: x: -enga, y: -eo, a: -ar, b: -ado (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1181, 1176-5, 305-1182, 1176-6).

El enamorado, que solo encuentra alivio a sus padecimientos cuando contempla a la dama, le pide que asegure su amor, aun cuando ello implique vivir en la tristeza que supone este sentimiento, pues lo demás no le importa.

El mismo

Si vos plaze que mantenga
la tristeza que poseo,
seguradme del desseo
e lo otro vaya e venga.

- 5 Yo siempre desseo' star
de vós no mucho apartado,
por partir, de mí, cuidado
algún tanto en vos mirar.
Señora, pues mi pensar,
10 bien alongado lo veo,
seguradme del desseo
e lo otro vaya e venga.

0. El mismo] Canción de Johán de Torres SA7-83 / 1. plaze] place SA7-83 ; tristeza] tristura SA7-83 / 4. vaya] *sobreescrito sobre secuencia borrada* SA7-214^{bis} / 5. Yo siempre desseo'star] yo deseo siempr'estar SA7-83 / 7. cuidado] cuitado SA7-83

NOTAS

0. *El mesmo*. La pieza se halla duplicada en SA7: se copian en el f. 31^{r-v} y en el 92^v, y se debe a dos manos distintas. He optado por esta rúbrica, aun cuando contiene menos información que la de SA7-83 (no se precisa el género), porque la canción se incluye en uno de los bloques compactos de textos de Juan de Torres, que, según he explicado (véase IV. 2. 1. 1. 1), incluye textos que pudieron llegar al compilador desde el mismo entorno de su circulación (o creación). Los demás editores optaron por transcribir la de SA7-83, posiblemente porque es la primera que aparece en el códice tal y como hoy se encuentra.

1. La versión de SA7-83 ofrece erróneamente *place* en lugar de *plaze*; es este un ejemplo de la frecuente confusión en la orden de sibilantes (Tato 2003: 511). El yo lírico plantea una clara petición a la dama (“seguradme del desseo”), si bien lo hace a modo de súplica, valiéndose incluso de una fórmula de cortesía que apela a la voluntad de la destinataria.

2. En SA7-83 encontramos la variante *tristura*, lección que mantienen el resto de editores. Lo cierto es que esta voz es más usual en la poética de Torres que *tristeza*, pues la encontramos en otras tres poesías (1-ID 0404, v. 7; 27-ID 2596, v. 5; 36-ID 2590, v. 12), de modo que no sería extraño que estemos ante un caso de error por sustitución; con todo, he optado por mantener la lección del texto base. El yo se refiere a un estado de melancolía, característico de los enamorados, que Green llama “amor-tristeza” (1949: 269), y que puede entenderse como un efecto del amor *hereos* (Cátedra 1989: 58). Así, el galán asume su sufrimiento amoroso, siempre y cuando esto agrade a la dama: tan solo le pide garantías que avalen su deseo.

3. *Seguradme*: imperativo de la variante antigua del verbo *asegurar*, con la que convive ya desde el siglo XIII, aunque en el XIV prevalecerá la segunda forma (DCECH, *s.v. cura*). Hemos de tomar el verbo como ‘persuadir a uno que está seguro y sin peligro’ (Covarrubias 1611, *s.v. asegurar*). Quizás aquí el poeta solo se refiera al deseo no realizado pero no imposible, no infrecuente en Torres, que todo el tiempo habla de un galardón que no obtiene.

4. *E lo otro vaya e venga*: estamos ante una frase hecha en la época, presente en la *Celestina*, cuando Pármeno le habla a la alcahueta de los dones prometidos por Calisto: “Tu saya y manto, y aun mi sayo, cierto está; *lo otro vaya y venga*. El cuándo lo dará, no lo sé” (Lobera y otros 2010: 209; la cursiva es mía). El verso se construye a partir la estructura bimembre “vaya e

venga”, basada en una la antítesis (“ir” y “venir”). Asimismo, entiendo “lo otro” como ‘todo lo demás’, que para el enamorado no es importante, ya que le preocupa solo poder mantener la pasión amorosa del deseo.

5. En la versión de SA7-83 se presenta el orden sintáctico más lógico, por el cual el adverbio va pospuesto al verbo (“deseo siempre estar”), tal como vemos en las ediciones anteriores. Con todo, la lección del texto base, que mantengo, es la más habitual en la poética de Torres, pues prácticamente todos los versos en los que incluye el adverbio *siempre* precede al verbo: “Siempre jamás vos serví” (5-ID 0528, v. 5), “Amor, que siempre porfía” (12-ID 2450, v. 8), “Para siempre ser perdido” (15-ID 2453, v. 3), “Siempre jamás se cura” (25-ID 2595, v. 8), “Pues siempre serví” (31-ID 2480, v. 4), “Siempre de vos bien servir” y “ya siempre vos loaré” (33-ID 2526, vv. 12 y 33).

6. Se vale de la lítote al negar el concepto contrario a lo que quiere decir (“de vos no mucho apartado”) con el fin de incidir en la importancia de estar cerca de la dama. La repetición del mismo lexema en el verso siguiente nos lleva a una *derivatio* con que encadena las dos secuencias (“apartado” y “partir”).

7. En SA7-83 se lee, en este verso, la voz *cuidado*, mientras que SA7-214^{bis} reza *cuidado*, lo que nos lleva a una distinta interpretación. Ateniéndonos a la secuencia sintáctica en que se integra, solo resulta coherente la lectura *cuidado*, voz que, por otra parte, se registra más veces en la obra de Torres (ocho ocurrencias), con el sentido de ‘pensamiento, preocupación’ (véase 6-ID 2445, v. 1). Ahora bien, el resto de los editores se inclinan por *cuytado*, aunque Álvarez Pellitero advierte del error en nota (1993: 67, n. 7); Vendrell acepta *cuytado* pero lee, erradamente, “parar” en lugar de “partir” (1945: 180).

Según entiendo el texto, al verbo *partir* le corresponde el valor de ‘alejar’ (véase 13-ID 2451, vv. 6-7), aplicado al “cuidado”.

8-9. Su pesar, su cuidado, solo puede evitarse con la contemplación de la dama. El sintagma “algún tanto”, equivale a ‘un poco’ (Meilán García 1991: 216; véase 18-ID 2588, v. 4). La secuencia “en vos mirar”, basada en una construcción no infrecuente en Torres (en+infinitivo), posee un valor cercano al del gerundio (“mirándoos” o “al miraros”), de modo que la preposición “en” es equivalente a “al” (DCECH, *s.v. en*).

10-11. En los versos finales la petición del yo se convierte en una súplica, pues, tras apelar a la dama mediante el vocativo *señora*, el enamorado expresa la situación límite que padece. El sentido de los versos no es fácil. Puede interpretarse la idea de que su preocupación ya es extrema; así, el sintagma “mi pensar” funciona como infinitivo sustantivado equivalente a ‘mi pensamiento’, casi como sinónimo del anterior “cuidado” (véase 9-ID 2447, v. 5). La secuencia puede entenderse referida al deseo que manifiesta en los vv. 5-8: no quiere estar lejos de la da-

ma. Ese anhelo (“mi pensar”) ahora le parece lejano (*alongado* ‘apartado, alejado’, DCECH, *s.v.* *luengo*).

ID 2596: "SI GRAN TRABAXO PASSÉ"

SA7-215 (f. 92^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 283), Vendrell (1945: 288-289), Álvarez Pellitero (1993: 202), Dutton (1990-1991, IV: 135).

Métrica: 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8, y8. Rimas: x: -é, y: -iste, a: -ura, b: -ado (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-957, 1034-96).

Reconocimiento explícito hacia Amor, que parece haber recompensado al enamorado satisfaciendo su servicio tras haberle hecho sufrir un tiempo. Es un planteamiento poco usual en la obra de Juan de Torres, que normalmente invoca a la deidad como enemiga (véase 8-ID 2446). Sin embargo, no es algo anómalo, pues también se localizan otros poemas de SA7 que nos hablan de un amor correspondido, sin olvidar que, con frecuencia, el poeta evoca un pasado feliz en contraste con un presente desgraciado.

Otra. Johán de Torres

Si gran trabaxo passé
en te servir, según viste,
Amor, yo nunca diré
que mal lo satisfiziste.

5 Sofrí pesar et tristura
 en el tiempo ya passado
 e maldixe mi ventura
 por me ver desconsolado.
 Empero, si trabaxé,
10 muy buen galardón me diste,
 por lo cual te serviré
 pues tanto bien me feziste.

NOTAS

1. *Trabaxo*: ‘sufrimiento, dolor’ (véase 7-ID 0438, v. 2). El enamorado alude a los males que experimentó en el pasado a causa del amor, como vemos en la utilización del verbo en pretérito; es, sin embargo, más habitual que el planteamiento se dé en la dirección contraria: evocar un pasado de alegría y correspondencia en contraste con un presente de tristeza y desolación (III. 2. 1. 1).

2-3. *Amor*: entiendo que se refiere aquí al Amor como entidad (incluso como deidad) a la que sirve, de modo paralelo a lo que hace en 5-ID 0528: si en aquella canción el yo culpa a la divinidad porque su vasallaje supuso un “deservicio” a la dama, ahora parece que le muestra gratitud por la recompensa. No puede, sin embargo, excluirse la posibilidad de que el término *amor* sea un vocativo con el que se refiera a la dama desde un punto de vista afectivo, pues, aun cuando no volvemos a encontrar así usado en otros versos del poeta existen otros sintagmas que reflejan cierta intimidad (“mi bien”, “vida mía”...; véase III. 2. 1. 3).

4. El objeto directo del verbo *satisfacer*, ‘pagar enteramente lo que se debe’ (Alonso 1986, s.v. *satisfacer*), es ese “trabaxo” padecido.

5-6. Hace referencia a los padecimientos por amor, a través de la secuencia bímembre “pesar e tristura”, frecuente en la obra del escritor (véase III. 2. 1. 1), con la que define su estado anímico en un tiempo anterior. Normalmente, como he indicado, es el pasado el que supuso alegría y el presente tristeza.

7. *Ventura*: aquí lo entiendo como ‘fortuna, suerte’. Sobre la noción de la *fortuna*, véase 22-ID 2592 (v. 9).

8. La falta de consuelo es una de las causas de las penas del enamorado en la obra del escritor, en la que abundan los versos que ruegan por la obtención de esa “consolación”, a menudo relacionada con el galardón o gozo amoroso. Pérez Gómez Nieva desprovee el texto de sentido al omitir este verso (1884: 283).

9. *Empero*: compuesto por *en(de)* y *pero*, con el valor primitivo de ‘sin embargo de ello’ (DCECH, s.v. *pero*).

10. Estamos ante los únicos versos en los que explícitamente el portavoz lírico afirma que ha conseguido el tan ansiado galardón, un tema poco habitual no solo en la obra de Juan de Torres, sino también en el resto de la poesía de su tiempo. Y es que, si la alegría de amar era la nota imperante en la lírica occitana (el *joi*), en el trasvase del amor cortés a la lírica gallego-portuguesa el tono optimista se diluyó en favor de la expresión de la *coita*, que después fue tomada como motivo por los poetas de cancionero (Fidalgo 1994: 66-69). No obstante, no faltan en gallego-portugués algunas muestras de cantigas de amor que evoquen un amor alegre

(véase *ib. e íd.* 2015); asimismo en el corpus cancioneril se localizan composiciones en las que también predomina el *joi*, varias de ellas en *Palacio* (Martínez García en prensa c; véase III. 2. 1. 1). Así, pues, esta canción de Torres se inserta en una tradición en la que el enamorado muestra el agradecimiento a Amor, de la que se hallan muestras ya en el corpus gallego-portugués (Fidalgo 1994: 71). Sobre la voz *galardón*, véase 12-ID 2450 (v. 17).

11-12. El enamorado, al ver que al fin recibe la recompensa que tanto había solicitado en sus versos, se muestra agradecido y ofrece su servicio fiel a Amor, declarándole fidelidad y lealtad. Es significativo el hecho de que en otro de los poemas de Juan de Torres no recogido en SA7, en el que dialoga con Amor, este le promete compensación por los males pasados: no puede descartarse una conexión textual entre las dos piezas (véase 37Rq-ID 0142, vv. 69-72).

ID 2263 “ESPERAR BIEN RECEBIR”

SA7-216 (f. 93^r)**Otros testimonios:** ME1-77 (95^v) y LB2-145 (165^v -166^r).**Ediciones:** de SA7: Pérez Gómez Nieva (1884: 283-284), Vendrell (1945: 289), Álvarez Pelli-tero (1993: 202-203), Dutton (1990-1991, VII: 135-136); de ME1-77: Ciceri (1993: 201), Dutton (1990-1991, I: 336); de LB2: Aubrun (1951: 160-161) y Dutton (1990-1991, I: 418).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8 b8 a8 b8 / x8 y8 x8 y8. Rimas: x: -as, y: -itos, a: -ar, b: -iento. Rimas: a: -ir, b: -ás, c: -ança, d: -ido (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1173, 1287-69, 305-1174, 1287-70).

Se plantea aquí el motivo de una esperanza dilatada y jamás satisfecha por parte de la dama, a quien apela en la cabeza, donde se emplea, además, del juego de palabras en torno al lexema “esper-”, el políptoton y la *derivatio*, que se extiende al primer verso de la mudanza y al *retroux*. Si en el texto anterior asistíamos a la concesión del galardón por parte del Amor, ahora aquellas expectativas parecen frustrarse.

Otra suya

Esperar bien recibir
de vós, señora, es demás
e, por tal, pueden dezir:
espera qu'esperarás.

5 Con verdadera'sperança
 muy gran tiempo he atendido,
 aviendo gran confiança
 en quien me faç ser perdido,
 que deviera, por servir,
10 ir delante et voy atrás,

*mas, por tal pueden dezir:
espera qu'esperarás.*

0. Otra suya] Joán de Torres *ME1*; Johán de Torres *LB2* / 2. de vós, señora, es demás] es señora por demás *ME1 LB2* / 3. e] que *ME1 LB2* / 6. muy gran tiempo he] he muy gran tiempo *ME1 LB2* / 7. gran] mucha *LB2* / 8. faç] faz *LB2 ME1* / 9. deviera] quisiera *ME1* / atrás] detrás *ME1 LB2* / 10. delante] adelante *SA7*.

NOTAS

0. En este caso, *Otra suya* parece significar ‘otra canción suya’, pues se halla en medio de una sección de Torres y por tanto hace referencia al texto anterior del mismo género. En cambio, en los otros testimonios la canción se intercala entre piezas de otros autores; de ahí, quizás, surgió la necesidad de indicar el nombre del poeta (véase IV. 2. 1. 1. 2).

1. Aliteración de los sonidos [e] y [r], posiblemente anticipando el tema principal del poema: la esperanza inútil del enamorado.

2. Se localiza, una vez más, el vocativo *señora*, como término aplicado a la dama (véase 1-ID 0404, v. 1), a quien se presenta como poco proclive a conceder galardón, pues se afirma que es “demás” recibir bien de ella: *demás* ha de tomarse como ‘lo que es en exceso’ (Covarrubias 1611; *s.v. demás*). La lección de *SA7* focaliza la atención en la actitud de la dama que no concede (“de vós”); la lectura que ofrecen los otros testimonios nos habla de un “recibir” más generalizado (“es, señora, por demás”). Analizando el poema en su conjunto vemos que la amada es, en efecto, la que convierte en baldía la esperanza (véase v. 8).

3-4. “Espera que esperarás” es una secuencia expresiva que transmite, mediante el políptoton del verbo “esperar” en presente y en futuro, la idea de esperar indefinidamente o de modo inútil. Es posible que el *retronx* remita a algún refrán que circulase en la época; sin embargo, no he encontrado ocurrencias en los refraneros consultados.

5. La esperanza es, en la poética de Juan de Torres, uno de los motivos del sufrimiento del enamorado, pues alimenta su motivación para perseverar en el servicio de la dama, con la ilusión de poder recibir algún día la recompensa por sus males (véase 12-ID 2450, v. 4). Recuérdese, por ejemplo, la pieza 15-ID 2453, en la que la espera tiene tintes dramáticos, pues es un amor abocado al fracaso. También en esta canción se refleja la idea derrotista de una esperanza sin sentido.

6. La alusión al “gran tiempo”, es decir, “mucho tiempo”, y el uso del verbo en pasado nos remite al carácter fiel y constante del servicio amoroso. Los otros testimonios alteran el orden

sintáctico del auxiliar (“he muy grand tiempo atendido”), lo que no provoca cambios en el sentido.

7-8. Aquí LB2 ofrece “mucha”, dando lugar a un verso hipermétrico. ME1 lee con SA7 “gran”, un adverbio más habitual en la obra de Torres.

La “confiança” de ser correspondido por la señora en el pasado, contrasta con la pérdida de la ilusión del presente. Al tiempo, encontramos la perífrasis con la que se refiere esta vez a la dama, “en quien me faç ser perdido”, que corrobora lo anunciado en el arranque del poema: es inútil esperar algo de ella. Sobre el término *perdido*, ‘desorientado, obsesionado’, véase 14-ID 2453 (v. 4).

9. ME1 lee “quesiera” en lugar de “deviera”, también posible.

10. En SA7 se lee “adelante”, lo que convierte el verso en hipermétrico. La lección “delante”, es la ofrecida por las otras fuentes. Tanto Vendrell (1945: 289) como Álvarez Pellitero (1993: 203), que editan el texto de SA7, mantienen el error; Gómez Pérez Nieva, sin embargo, ya corrige el mismo en su edición (1884: 284, n. 1). Con la secuencia “ir delante et voy detrás”, que parece frase de la lengua usual, muestra lo mal pagado que resulta como servidor, pues se aleja del lugar en el que le correspondería estar, a través de la contraposición de términos antitéticos (los adverbios “delante” y “detrás”). Cabe señalar que, valiéndose de estas formas, ofrece una contraposición similar sobre el lugar que ocupa el amante en los versos “pero non soy postrimero / ni primero / daqueste dolor ferido”, véase 15-ID 2453, vv. 21-23va).

ID 2597: “¿QUÉ SERÁ DE MÍ, CUITADO?”

SA7-217 (f. 93^r)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 284-285), Vendrell (1945: 289), Álvarez Pellitero (1993: 203), Dutton (1990-1991, IV: 136).

Métrica: 5, 8; x8, y8, y8, x8, y8 // a8, b8, b8, a8 / a8, c8, c8, x8. Rimas: x: -ado, y: -eo, a: - (i)osso, b: -ava, c: -í (véase Gómez Bravo 1998: 439-49, 1174-112).

Estamos ante una composición singular dentro de la obra de Juan de Torres, no solo por la forma (solo cuenta con otra canción formada por una quintilla; véase III. 2. 4. 1), sino también por el tema tratado, pues el enamorado toma voz para quejarse de que ya no puede ver a la dama: de lo contrario, el “cruel falso’envidioso”, cuya identificación –difícil de desvelar– no se precisa, lo matará, un planteamiento que no se da en ningún otro poema de Torres.

Otra. El mismo

¿Qué será de mí, cuitado,
 pues non miro vuestro’ asejo,
 que, por miedo del desseo,
 que me tiene amenazado,
 5 muchas veces non vos veo?.

El cruel falso’avidioso,
 por envidia, vos miraba:
 ¡dixo que quién me mandava
 mirar gesto tan fermosso!
 10 Por tanto, mi bien, non oso
 miraros como solía:
 pensat que me mataría
 c’ assí lo tiene jurado.

4. tiene amenazado] tienen amenazando SA7 / 6. el cruel] *sobreescrito sobre secuencia borrada* SA7 / 13. c'así] car assí SA7.

NOTAS

1. Mi propuesta de lectura de los primeros versos coincide con la de Álvarez Pellitero (1993: 203), y, así, considero que comienza con una oración de carácter interrogativo con la que se evoca el lamento lastimero, si bien ella prescinde de los signos de interrogación. Para *cuitado*, ‘desdichado, triste’, véase 9-ID 2447 (v. 8).

2. La infelicidad del yo se debe a la no visión de la dama; y es que, como es habitual en la poesía de Torres, la imposibilidad de contemplar la ‘apariencia exterior’ de ella, su *aseo* (véase 17-ID 2487, vv. 14-15), que otros versos refieren como *figura o filosomía*, es una de las causas por las que el enamorado suele mostrar desasosiego; en realidad, su estado anímico depende de que pueda ver a la dama (véase III. 2. 1. 2).

3-4. El deseo, como se ha visto en otras piezas, es la manifestación del amor en forma de apencia sexual del enamorado, que es provocado por la contemplación de la belleza del objeto amado (véase 11-ID 2449, v. 10). En este caso, es el deseo el que amenaza al enamorado y le impide ver a la dama.

En el manuscrito se lee “que me tienen amenazando”, que causa hipermetría y altera la rima. Los editores han optado por distintas enmiendas para restituir el cómputo silábico, pero no se dan cuenta de la alteración en la rima: Gómez Pérez Nieva edita *tien* en lugar de *tiene*, restituyendo, así, el cómputo silábico (1884: 284, n. 3); Álvarez Pellitero, por su parte, respeta el manuscrito, pero propone en nota *tiene* por *tienen*, que liga, en silalefa, con *amenazando* (1993: 203, n. CCXXI). Parece, por tanto, que lo más ajustado es corregir tanto la forma *tienen* como *amenazando*, errores fácilmente explicables en tanto el copista repite el grafema *n*. De este modo, la oración se vale de la construcción perifrástica “tener + participio”, que se reitera en el cierre del poema (“tiene jurado”), y que refleja una acción cuando está acabada.

5. El miedo que siente a causa del deseo le impide mirar el *aseo* de la dama, y podemos llegar a pensar que es él mismo quien se retiene de mirar. Estaríamos, así, ante la imagen de un galán que baja los ojos ante la señora para no ver, intimidado, quizás, por la amenaza que entraña la pasión que siente, que, con su fuerza, puede provocar que alguien perciba el secreto amoroso, como sucede en *Cárcel de Amor* con la relación de Leriano y Laureola (véase Parrilla 1990: 9-10).

6-7. *Cruel falso'nvidioso*: parece tratarse de una perífrasis con la que se alude a un enemigo y competidor del enamorado, que no llega a individualizarse. Tras analizar otras posibles interpretaciones, creo que puede referirse a un tercero, quizás el murmurador que se interpone entre los enamorados; es este un tópico muy habitual en la poesía occitana que, sin embargo, no tiene acogida en la poesía de cancionero, en tanto que el amor cantado en ella no es adúltero y, por lo general, no conoce ese tipo de amenaza (Battesti-Pelegrin 1992: 189). En cualquier caso, si se acepta esta lectura, habríamos de pensar en un amor correspondido, que debe ocultarse, al que Juan de Torres suele aludir en otros textos evocando un tiempo pasado (véase III. 2. 1. 1).

7. *Por envidia*: la voz *envidia*, que se utiliza ya en Berceo (DCECH, s.v.), así como el hecho de que en que la perífrasis que precede se emplee el adjetivo *envidioso*, me ha hecho pensar en el *gilós* de la poesía provenzal, quien, a causa de sus celos, amenaza la relación de los enamorados (Battesti-Pelegrin 1992: 192 y Riquer 1989, 1: 94). Aunque nada es claro en el poema, no puede descartarse que el amor aquí cantado fuese extramatrimonial, al estilo del *fin amors*, algo raro en la poesía de la época, pero no imposible, dado que los usos amorosos del siglo XV también se basaban, según apunta Rodado Ruiz, en la disociación del matrimonio y del amor (2000: 43-44).

8-9. El poeta introduce, en estilo indirecto, la voz de ese enemigo que importuna al enamorado y le prohíbe deleitarse con la visión de la hermosa amada: si la mira, lo matará. La belleza de la dama resulta así encarecida por el rival, que parece valerse de la expresión “gesto tan fermoso”. Para *gesto* véase 3-ID 2597 (v. 4).

10. El yo apela directamente a la señora mediante un vocativo afectuoso, “mi bien”, presente en otros poemas del escritor (véase 10-ID 2449, v. 7 y III. 2. 1. 3).

11-12. Ofrece ahora una justificación a la dama del cambio en su comportamiento: ya no la mira como antes porque, de hacerlo, “El cruel falso'nvidioso” lo mataría. Implícitamente, nos deja entender, además, que entre los enamorados, con anterioridad habría existido una complicidad, una comunicación visual consentida.

13. *C'assí lo tiene jurado*: en el manuscrito se lee *car assí lo tiene jurado*, verso hipermétrico. El término *car* puede ser error de copia en SA7, en donde esta conjunción abunda; la enmienda que propongo se basa en una solución que se encuentra en otros versos de Torres (“c'ora me convién partir”, 13-ID 2451, v. 4).

ID 2464: “POR VER EL TIEMPO ACAVARSE”

SA7-73 (ff. 25^v-26^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 264-267), Vendrell (1945: 170-172), Álvarez Pellitero (1993: 55-57), Dutton (1990-1991, IV: 97-98).

Métrica: 26x2; aa / bb / cc... (con alguna anomalía). Rimas: a: -iento, -amo, -ir, -ado, -uerte, -al, -oso, -ida, -on, -ar, -or, -ía, -ellas, -ores, -ados, -ura, -ora, -eye, -ança, -iene, -er, -ado, -are, -ar; b: -iento, -i, -er, -ado, -ir, -uerte, -al, -oso, -ida, -on, -ar, -or, -ía, -ellas, -ores, -ados, -ura, -ora, -eye, -ança, -iene, -er, -ado, -are, -ar, -an (véase Gómez Bravo 1998: núms. 58-112...137).

Estamos ante una de las primeras muestras conservadas de *perqué* de materia amorosa, junto al *Razonamiento* de Alfonso Enríquez-, y, de hecho, es el primer texto adscrito ya desde la rúbrica a esta categoría—: contiene todos los elementos propios del género: además del rótulo que explicita su condición de *perqué*, todos los versos, en pareados, comienzan por la anáfora *por qué* y, asimismo, puede considerarse que se abre con una primera parte introductoria (Chas Aguión 2012 a: 13-46; véase III. 2. 2. 1). A través de las preguntas, a las que no se responde, el yo lírico refleja su desazón, pues la acumulación de dísticos interrogativos expresa el desorden de pensamiento o sinrazón que padece. Atendiendo a la estructura interna del poema, pueden diferenciarse claramente varias partes tras lo que entiendo como mínimo preámbulo o introducción (vv. 1-2): en la primera (vv. 3-24), el enamorado se centra en sí mismo y en su dama, es decir, en su propia experiencia amorosa, basada en el “bien amar”; se evoca luego (vv. 25-46) la falsa vivencia amorosa de otros amantes y señoras, desleales; finalmente (vv. 47-52), vuelve a fijarse en su estado, aunque no personalizando ya la primera persona, deducimos que es de él de quien habla como amator singular que, por ello, sufre. En cierto sentido, se establece un contraste entre el dolor que experimenta el yo como vasallo leal y la manera superficial con que los demás viven el amor, lo que convierte al poeta en enamorado excepcional. Cabe destacar, asimismo, que las preguntas, yuxtapuestas e independientes entre sí desde el punto de vista sintáctico, han de leerse en cadena, pues así el sentido resulta enriquecido (algo que se percibe incluso en el uso de algunas formas pronominales).

Perqué que fizo Johán de Torres

Por ver el tiempo acabarse
só puesto en tal pensamiento:

¿Por qué non veo nin siento
quien aya duelo de mí?

5 ¿Et por qué suyo me llamo
et non me quiere acorrer?

¿Et por qué me faz viver
siempre atribulado?

10 ¿Et por qué mi gran cuidado
fue siempre de la servir?

¿Et por qué me faz morir
tan despiadada muerte?

¿Et por qué se muestra fuerte
a su servidor leal?

15 ¿Et por qué la fizo tal
el Señor Dios poderoso?

¿Et por qué bivo deseoso
et triste toda mi vida?

20 ¿Et por qué es escoxada
esta, sobre cuantas son?

¿Por qué ya mi corazón
nunca cessa de llorar?

¿Por qué no puedo fallar
a quien cuente mi dolor?

25 ¿Por qué no ay amador
que ame como devía?

¿Por qué veo cada día
uno amar tres donzellas?

30 ¿Por qué ya también ellas
tienen tres servidores?

¿Por qué a los mis dolores
non deven ser igualados?

¿Por qué los enamorados
non tienen lealtad pura?

35 ¿Por qué por aventura
uno ama una señora?

¿Por qué razón s' enamora
d' otra que después veye?

40 ¿Por qué en aquella no creye
et no le tiene lealtança?

¿Et por qué si mucho alcança,
et la dama poco tiene?

¿Por qué razón no mantiene
lo que deve mantener?

45 ¿Et por qué aborrecer
quiere aína lo pasado?

¿Por qué deve ser loado
quien agora bien amare?

50 ¿Por qué si gran mal pasare
 por amor, l'es de loar?

 ¿Por qué será singular
 entre todos cuantos aman?

2. puesto] *la p legible en un borrón de tinta* SA7 / 7. viver] vivir SA7 / 12. despiadada] *i sobreescrita sobre algo borrado* SA7 / 17. biva] bivo SA7 / 23. Puedo] puede SA7 / 39] Por qué] Et por qué SA7

NOTAS

0. La rúbrica nos da noticia de la modalidad poética a la que se adscribe la composición, el *perqué*. Estamos ante un género minoritario, del que se conservan, al menos, 17 muestras, estudiadas por Chas Aguión (2001 y 2012 a: 13-46); de estos textos, son al menos siete los que, como esta composición, versan sobre materia sentimental (ID 0001 “Por la muy aspera via” de Alfonso Enríquez, ID 0693 “Caminando por mis males” e ID 0723 “Despedido de consuelo” de Garcí Sánchez de Badajoz, ID 6725 “Señores que me mandays” e ID 6726 “Entre Valencia y Alcaçar” de Quirós, ID 4468 “Dezid vida de mi vida” de Juan del Enzina e ID 4757 “O mi señora y mi gloria” de Pedro Manuel de Urrea). El *perqué* de Torres es, junto a ID 2395 “Pues no quiero andar en corte” de Diego Hurtado de Mendoza e ID 0001 “Por la muy aspera via” de Alfonso Enríquez, una de las muestras más tempranas de la categoría (ib. 13); de hecho, atendiendo a las últimas investigaciones sobre la cronología de Diego Hurtado de Mendoza, que lo identifican ya no con el almirante sino con el hijo de Santillana (López Drusetta 2014 b), cabe pensar que es el texto de Torres el más antiguo (véase III. 2. 2. 1).

Los editores anteriores no siempre marcan los dísticos interrogativos como aquí se ofrecen: Pérez Gómez Nieva presenta algunos dísticos como interrogativos y otros como explicativos (1884: 264-267); Vendrell, a la que siguen Navarro Tomás (1966: 101) y Baehr (1989: 230) a la hora de definir la modalidad, concibe la totalidad del *perqué* como enunciados explicativos (1945: 170-172). Álvarez Pellitero, con la que coincido, entiende que han de leerse como preguntas introducidas por el anafórico *por qué*, que es interrogativo (1993: 55-57); con todo, en mi opinión no se trata de preguntas que buscan respuesta, sino más bien de preguntas-queja, que materializan el espíritu revuelto del enamorado ante algunas injusticias o hechos poco recomendables en materia amorosa, casi a manera del *fluir* de su conciencia.

1-2. El primer pareado funciona de introducción a las reflexiones que le siguen. Sin descartar otras lecturas, podemos ver en el primer verso la alusión al tiempo que se acaba, quizás dentro

del ámbito amoroso: la experiencia del yo lírico en ese terreno le permite reflexionar sobre ciertas cuestiones del cortejo y las relaciones amorosas. Así, aun cuando el segundo verso liga con el siguiente, parece que estamos ante una mínima presentación que da sentido a los *porqués* que siguen; en otros *perqués* esta estrofa suele tener mayor peso, en tanto consta de mayor longitud (Chas Aguión 2012 a: 19).

3-4. Comienza aquí el uso anafórico del interrogativo *por qué* o *et porqué*, presente en el resto del texto, como es preceptivo en la modalidad; con el paso del tiempo, se irán incorporando otras unidades anafóricas distintas o incluso acabarán desapareciendo (Chas Aguión 2012 a: 20-25). Se expresa la sensación de desamparo y la falta de amigos o confidentes que empaticen con el enamorado, a la que alude Juan de Torres en alguna otra ocasión (véase 32-ID 2486, vv. 31-32).

5-6. El primer verso aparece repetido en el manuscrito, a causa de un error de copia por repetición, como ya advirtió Álvarez Pellitero (1993: 55, n. 5). Por mi parte, me pregunto si el amanuense no habría copiado este segmento por error en lugar de otro que figuraba en su fuente, en el que encontraríamos una estructura interrogativa cuyo primer verso rimase con *-í* con el el v. 4 y, el segundo en *-amo* con el v. 5, de manera que no quedase ningún verso suelto; contaríamos, así, con un dístico interrogativo más (véase IV. 2. 1. 1. 2).

El portavoz lírico muestra su entrega total a la dama a través del pronombre posesivo *suyo*, con el que se identifica como su vasallo; ella, en tanto señora, tenía como obligación la de acudir en socorro de su servidor, cosa que no hace, pues no lo *acorre* ‘socorre’ (véase 6-ID 2445, v. 2).

7. En el manuscrito se lee *vivir*, que rompe la rima y la estructura del pareado; es posible que fuese un error de sustitución de *viver*, muy cercana a la solución ofrecida. El verbo es una solución propia del occidente, que quizás Torres parece utilizar por ser el más adecuado en el esquema métrico; con todo, no era ajena en el resto de la Península, pues también se documenta en el *Libro de Aleixandre* (DCECH, s. v. *vivir*).

8. La causa de la aflicción del enamorado es el rechazo de la dama, de modo que estamos ante el tópico, no infrecuente en los versos de Torres, de la mujer cruel (véase III. 2. 1. 1); pero además, parece un elemento común con gran parte de los *perqués* amorosos, en los que también se refleja el sufrimiento injusto de aquel que, bien amando, es desdeñado por la amada, lo que se ve claramente en el poema de Juan del Enzina, ID 4468 “Dezid vida de mi vida”.

El verso ha de leerse con hiato en “siempre” y dialefa en “siempre atribulado”, pues, de lo contrario, resultaría hipométrico. Ahora bien, aun cuando, en su caso puede resolverse mediante licencias, lo cierto es que el adverbio *siempre*, muy habitual en la obra, es en los demás versos del escritor bisílabo; por tanto, no se descarta la irregularidad del verso, que por otra parte no es rara en la modalidad del *perqué* (Tato en prensa: 705-706); y es que en este tipo de textos, el

ritmo, posiblemente, venía determinado, sobre todo, por el uso de la anáfora. De hecho, en esta poesía se hallan otros versos anisosilábicos, algunos de ellos solventables (véanse el 9 y el 28).

9-10. El enamorado expresa que la única preocupación como siervo de amor es su dedicación por entero al servicio de la amada. Para *cuidado* ‘ansia’, véase (6-ID 2445, v. 1).

11-12. El uso de la *reflexio* en torno a la muerte (“morir”-“muerte”), en situación de rima, enfatiza la hipérbole habitual en la lírica de cancionero por la cual el sufrimiento amoroso se identifica con morir (véase III. 2. 1. 2). El término “despiadada” se pronuncia con hiato y no con diptongo, conformando así el verso octosílabo; de hecho, no debía de ser esta una lectura inusual de la palabra, pues la voz de la que deriva, *piEDAD*, con frecuencia era trisílaba (véase 12-ID 2450, v. 4).

13-14. El hecho de que se afirme que la dama se muestra fuerte ha de ponerse en relación con su dureza, una resistencia que no halla justificación, pues el enamorado se presenta como “servidor leal”.

15-16. La participación divina en la creación de la amada aparece en algún otro verso de Juan de Torres (2-ID 2442 y 3-ID 2443; sobre el tópico, véase Rodrigues de Sousa 2012); sin embargo, no parece aquí una hipérbole sacroprofana con la que se destaca la belleza de la dama: aunque no ha de excluirse esa lectura, atendiendo a los interrogantes que preceden, cabe pensar que el yo lírico se pregunte cómo pudo Dios hacer una dama así de cruel.

17-18. La dicotomía *deseo / tristeza* evoca la imagen de la condena de los enamorados: el deseo de unión con la dama está abocado a la eterna insatisfacción, lo que causa la desesperación y la tristeza del amador, muy presente en la obra de Torres (véase III. 2. 1.1). En el manuscrito se lee *biva*, que rompe la coherencia de la oración; según entiendo el texto, es este un error de sustitución del copista, que enmiendo en *bivo*. Por lo que toca al adjetivo *deseoso*, ha de leerse como trisílaba, pues, de lo contrario el verso resulta hipermétrico.

19-20. La desesperación en la que se encuentra el enamorado le hace cuestionarse por qué ha elegido servir a una dama así de cruel, con el fin de poner de manifiesto su sufrimiento. En este verso no se produce sinalefa entre el interrogativo *qué* y el verbo. Para la confusión de las sibilantes perceptible en *escOXida*, véanse los criterios (v. 1).

21-22. Personificación del corazón, que llora. Llama la atención que el llanto no se asocia aquí a los ojos, como se veía en otros versos (véase 22-ID 2592), sino al órgano del amor, que con frecuencia es el más afectado en la vivencia de esa pasión; y es que, por metonimia, representa, como es habitual, al propio enamorado (véase III. 2. 1. 4). La imagen del llanto que nunca cesa,

que se refleja a través del adverbio *nunca*, supone una hipérbole del dolor, con la que se refleja el destino aciago del que no puede escapar el enamorado.

23-24. Como ocurre en los versos 3-4, se expresa el desamparo en que vive el enamorado, en este caso para destacar que no cuenta con un confidente para contarle sus penas, anhelo que encontramos en otros versos del escritor (32-ID 2486, vv. 37-40). En el manuscrito se lee *puede*. Sin embargo, ha de tratarse de un error del copista, pues carece de coherencia sintáctica; y es que el sujeto ha de ser el yo lírico, que habla en primera persona (“mi dolor”). Álvarez Pelli-tero también propone esta enmienda en nota, aunque mantiene el error en la transcripción (1993: 56, n. 23).

25-26. Comienza ahora una serie de demandas que ya no tienen por centro el mundo y los comportamientos del portavoz lírico, sino los de su entorno, y aborda comportamientos poco éticos de los amadores de su tiempo, tanto desde el punto de vista de los hombres como de las mujeres. Cuestiona, así, a los enamorados que cortejan a varias señoras y a las damas que aceptan el servicio amoroso de varios caballeros, lo que revela el entramado real existente bajo un código cortesano en el que imperaba la lealtad y el honor de los amantes. Esta visión negativa del mundo amoroso aparece en algunas otras piezas cancioneriles, que establecen el código de conducta del galán y su opuesto: así, por ejemplo, en ID 2188 “A vos vanedat mundana”, atribuida a Hugo de Urriés, se critica el comportamiento de los caballeros ante las damas, y también se ocupa de amonestar a las señoras por sus engaños (Chas Aguión 2009: 144-145, después actualizado en *íd.* 2012 a: 118-119; véase también III. 2. 1. 2). Para evitar la hipometría, ha de evitarse la sinalefa entre “no hay” (v. 25) y “que ame” (v. 26).

28-30. Interesa destacar la concatenación lógica de las cuestiones: una vez planteado el interrogante sobre porqué no hay amador que ame debidamente, es cuando introduce dos preguntas sobre esos usos amorosos indebidos. La secuencia “uno amar” se lee con dialefa, a fin de alcanzar la medida del octosílabo. El verso que sigue, hipométrico, podría ajustarse al metro octosilábico leyendo con hiato los términos “también” y “tienen”; sin embargo, estamos ante palabras usuales en la obra de Torres, que siempre aparecen como bisílabas, de modo que no puede descartarse que estemos muestras de irregularidad (véase n. 8).

31-32. Entiendo que aquí se compara la situación del yo lírico con la de los enamorados anteriormente mencionados, pues es el único que sufre un gran dolor a causa del amor que siente y, por ello, se pregunta la razón por la que aquellos no experimentan su mismo sufrimiento. Es este el único verso en el que explícitamente se presenta un contraste entre los otros amadores y el yo lírico.

33-34. Frente a la actitud de constancia y firmeza del yo, presentada hasta el v. 25, ahora se cuestiona por la deslealtad del resto de los enamorados.

35-36. Otra vez hemos de encadenar los interrogantes para que el todo cobre sentido pleno: en estos versos la cuestión es por qué uno se enamora de una determinada señora, que olvida en los vv. 37-38 por el amor de otra y, así, no guarda lealtad a la primera, *aquella* de los vv. 39-40. Puede percibirse, así, que esa conexión entre las demandas se refleja incluso en el uso de las formas lingüísticas: *una señora* (v. 36) se corresponde con el *otra* del v. 38, en tanto el *aquella* del v. 39 anafóricamente a *una señora* del 36.

Por aventura: ‘quizá, suerte’ (véase 18-ID 2588, v. 10).

En el v. 35 se produce una hipometría que no cabe resolver mediante aplicar licencia métrica alguna; es posible que el verso contase con la conjunción “e”, que encabeza, como vimos, algunos versos de la composición. Asimismo, en el v. 36 se produce dialefa en la secuencia “uno ama”.

38. *Veye:* forma propia del aragonés que mantengo por necesidades métricas; es posible que se explique por influencia de los copistas, aunque hay algún otro *veyendo* en interior de verso (véase 12-ID 2450, v. 15), que también permite cuadrar el octosílabo y que nos permite sospechar sobre la actuación de Torres: quizás incorporaba una u otra variante según convenía. El verbo *ver* en el castellano medieval con frecuencia aparecía también en la forma larga *veer* (Penny 1993: 264-265); así, también se halla en alguna otra pieza de Juan de Torres (21-ID 2591). Tanto si se mantiene la variante *veer* como *veyer*, el verso resulta hipométrico, un problema fácilmente solventable si se piensa restituir la preposición *de* y aplicar la dialefa en la secuencia “d’otra”; menos ajustado sería leer el adverbio *después* como trisílabo, pues en el resto de su poesía es bisílabo.

39. Tal como se lee en el manuscrito, estamos ante un verso hipermétrico; la enmienda es fácil, pues con la supresión de la conjunción “et”, que encabeza el verso, el metro se adecuaría al octosílabo (Álvarez Pellitero 1993: 57, n. 39), de ahí mi enmienda. No es imposible, por otra parte, que el copista la añadiese, ante la tendencia general del poema a alternar, a comienzo de verso, la secuencia *et por qué* con el interrogativo *por qué* (más abajo, de hecho, figura “et por qué”).

40. *Lealtança:* variante antigua de ‘lealtad’, con la que convive en castellano ya desde Berceo y Juan Ruiz (DCECH, s.v. *ley*). Ha de pronunciarse como trisílaba para evitar la hipermetría. En este verso el demostrativo deíctico *aquella*, con que se alude a un referente lejano, alude, como he anticipado, a la señora que se evoca en el v. 36, a la que este galán del que habla el yo es desleal. La alusión a este tipo de amadores no resulta infrecuente en los perqués de tipo sentimental, pues aparece en al menos otros dos: en Alfonso Enríquez el yo, que habla consigo mismo, menciona a aquellos capaces de olvidar a la señora por otra: “–Pues, ¿como sería bien fecho / desamar yo a mi senyora, / lo qual nunca fasta agora / pensé nin pensar podría? Nunca jamás

creerá / que tal cosa ser pudiese. –Sí podrías, si te ploguiese, / como ya otros amaron / los
 quales porque fallaron / en sus damas crüeldad, / mudaron de voluntar” (ID 0001, vv. 61-71,
 ed. de Álvarez Pellitero 1993: 164); también Quirós se refiere a las injusticias que padece el
 buen amador, frente a aquellos que fingen: “Porque por aquesta vía / son muchos los maldi-
 zientes. / Porque los inconvenientes / son los mismos malhechores. / Porque de este mal de
 amores / los menos son hostigados. / Porque son muchos llamados / y pocos los escogidos. /
 Porque todos los fengidos / son los que libran mejor. / Porque tienen el Amor / en mano, co-
 mo pardal (ID 6725, vv. 89-100; ed. de González Cuenca 2004: 384).

41-42. La alusión a lo mucho que estos enamorados alcanzan puede estar vinculada a la entrea-
 ga de los favores de la dama o del galardón amoroso. Es posible que en este contexto “lo alcan-
 zado” tenga connotaciones sexuales, lo que explicaría que la señora tuviese poco. Aunque no
 he localizado ninguno idéntico, el segmento es semejante a alguno de los refranes que circularían
 ya en la época, como “Quien mucho abarca, poco aprieta” o “Quien mucho come, poco
 come” (Correas 1992: 423).

43-44. Pienso que nuevamente ha de relacionarse esta pregunta con la anterior, de modo que
 el sujeto debe de ser todavía el amador, del que se incide en su deslealtad. Se produce polípto-
 ton en las palabras en rima en torno al verbo “mantener”.

45. La secuencia “qué aborrecer” ha de pronunciarse con dialefa, a fin de alcanzar el octosílabo.

46. *Aína*: ‘aprisa, presto’, ‘fácilmente’ (Alonso 1986, *s.v. aína*). El adverbio incide en la facili-
 dad con que estos enamorados olvidan sus amores pasados. Siguiendo el sentido al que nos
 lleva la concatenación de las cuestiones, parece que ese *lo pasado* ha de referirse a lo que ha
 alcanzado, que ahora ya suscita no suscita su interés.

47-53. Se produce aquí un nuevo cambio en el foco desde el que se formulan las demandas.
 Después de los distintos planteamientos sobre las relaciones amorosas que no siguen estricta-
 mente el código cortesano, es decir, el “bien amare”, el yo lírico cierra el texto aludiendo a la
 actitud del enamorado que sí mantiene las premisas del vasallo leal y se pregunta por qué ello
 lo convierte en especial y loable, si en realidad le provoca mayor sufrimiento. Es evidente que
 no se refiere ya a los otros amantes, a los que evocaba como modelos del mal amar, sino que
 atiende a la excepción, que precisamente se corresponde con esa vivencia propia con la que
 abría la composición, aun cuando ahora no se vale de la primera persona. Así, a través de la
 comparación con el resto de los amadores, el poeta se singulariza y se erige como un cortesano
 de conducta ideal, basada en la lealtad y fidelidad a una dama que, sin embargo, solo le provoca
 dolor a causa de su dureza.

ID 2480: “¡AY, TRISTE DE MÍ!”

SA7-86+SA7-3 (ff. 2^{r-v} y 32^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 268-269), Vendrell (1945: 182 y 129), Álvarez Pellitero (1993: 70 y 6-7), Dutton (1990-1991, IV: 101 y 84), Whetnall (2009: 71-72).

Métrica: 6x6; a6, a6, b6/a6, a6, b6//b6, b6, c6/b6, b6, c6//c6, c6, d6/c6, c6, d6//d6, d6, e6/d6, d6, e6//e6, e6, a6/e6, e6, a6//a6, a6, b6/a6, a6, b6. Rimas: a: -i, b: -er, c: -ar, d: -e, e: -ía (véase Gómez Bravo 1998: núms. 105-9...12).

Estamos ante el único texto de la lírica cancioneril castellana cuya rúbrica lo presenta como *lay*, que podemos leer en su integridad solo desde hace poco (Whetnall 2009: 70-72), pues han de colocarse los folios que los contienen de modo que al 2 siga el 32 (véase IV. 2. 1. 1. 2). El poema, de forma singular en tanto no se vuelve a encontrar ninguna otra muestra de la modalidad en esta tradición, se estructura en torno al número seis: está formado por seis estrofas de seis versos hexasílabos y, además, la última copla retoma la rima de la primera, dándole al texto un carácter cerrado y circular (véase III. 2. 2). Es notable también el hecho de que, a diferencia de las canciones de la época, en las que la estructura sintáctica es paralela a la disposición de la copla (Beltran 1989: 90), buena parte de las estrofas del *lay* están sintácticamente interconectadas, algo que sucedía también en el *perqué* (30-ID 2464). Se trata de una lamentación del yo, que sufre de amor, algo que se percibe ya con la interjección de dolor *ay*, que anticipa el carácter de queja del resto de la composición, en la que destaca el tono de desesperanza, en gran medida conseguido a través del planteamiento de interrogantes a los que el propio yo responde.

Lay de Johán de Torres

¡Ay, triste de mí!
 ¿por qué padescí
 sin lo merescer?,
 pues siempre serví

5 leal fastaquí,
a mi entender,

a quien su saber
ya non puede ser;
me faze pensar
10 que, sin su querer,
ya non puede ser
sin mucho pesar.

¿Por qué de llorar
et de sospirar
15 ya non cesaré?,
pues que por loar
a quien fui amar
yo nunca cobré

lo que deseé
20 et desearé
ya más todavía;
aunque, cierto sé,
que menos avré
qu'en el primer día

25 de quien su porfía
me quit' alegría
después que la vi,
que ya más querría
morir algún día
30 que bevir ansí.

Mas, pues presomí
qu'é, desde nascí,
por ti padescer,
pues gran mal sofrí,
35 resciba de ti
agora plazer.

3. merescer] c *sobreescrita sobre otra grafía SA7*

NOTAS

0. Edito los dos fragmentos desgajados que gracias a Whetnall hemos podido reconstruir (véase IV. 2. 1. 1. 1). En el manuscrito, la pieza se dispone visualmente en 12 trísticos que se separan entre sí por un espacio en blanco; la conformación de la rima, sin embargo, indica que esas dos aparentes semiestrofas se agrupan formando coplas de seis versos, tal como se presentan en la edición, aun cuando no todas corresponden necesariamente con fragmentos sintácticos autónomos: como he indicado, las oraciones no concluyen con la estrofa, de modo que una misma construcción sintáctica puede extenderse a lo largo de varias coplas. Todos los editores imitan la presentación del texto del manuscrito y organizan los versos en trísticos, excepto Álvarez Pellitero (1993: 70), que ya dispone los versos de seis en seis. La voz *lay* que encontramos en el rötulo es rara en castellano; aquí se utiliza como término técnico que designa un tipo de composición habitual en la lírica francesa, caracterizada por la heterometría y la heteroestrofía (véase III. 2. 2): el de Torres es el único texto en la lírica cancioneril castellano que ya la rúbrica identifica con esta modalidad.

1. La composición comienza con un marcado tono de queja, con la que el poeta se autocompadece; por ello lo entiendo como secuencia exclamativa. La interjección *ay*, en tanto grito expresivo para la queja, permite, además, ligar más claramente el poema a la categoría del *lay*, pues en la lírica francesa del cuatrocientos solía identificarse con un lamento amoroso ya desde la época de Machaut, quien así lo definía: “Et *lai* c’est lamentation” (Bétemps 2009: 4). Ahora bien, el verso de apertura coincide con el de un villancico que se recoge en fuentes del siglo XVI, “Ay, triste de mí, /y cuán diferente / es esto presente / de lo en que me vi!” (Frenk Alatorre 2003: núm. 826), con el que presenta similitudes temáticas, pues también alude a un pasado mejor, que contrasta con el presente (vv. 22-24).

2-6. Me valgo, al igual que Vendrell y Whetnall, de la puntuación interrogativa, frente a Pérez Gómez Nieva, que opta por mantener la exclamación, y Álvarez Pellitero, que concibe los versos como enunciados afirmativos. En mi opinión, el yo formula aquí una pregunta con la que expresa la incomprensible injusticia de no ser amado: la interrogación se ajusta más a su estado anímico; en ella introduce la metáfora del vasallaje amoroso (“siempre servi”), en la que el enamorado se presenta como un siervo ejemplar, pues cumple dos de las características esenciales: es leal a la dama y sufre por amor. El último verso de la copla, que exige dialefa en “mi en-

tender”, parece un inciso explicativo sobre lo que acaba de decir, aunque, a la vista de la dificultad que encierran los versos siguientes, tampoco podría descartarse que incidiese sobre ellos.

7-12. La segunda estrofa repite dos veces la secuencia “ya non puede ser” (vv. 8 y 11), algo que no sucede en el resto de las coplas, lo que me hace pensar que se trate posiblemente de un error debido al copista, sobre lo que ya Whetnall advertía: “the text is undoubtedly corrupt, as seen in the repetition of the same line in stanzas 3 and 4” (2009: 71). Debido a esta anomalía, la comprensión del pasaje resulta difícil, pues los primeros versos aparecen truncados sintácticamente y semánticamente. En todo caso, estamos ante una perífrasis con la que el yo se refiere a la amada, que no resulta clara tal vez por el error. Vendrell lee “pensar” en lugar de “pesar” (1945: 183).

13. Aquí da comienzo la parte que figura en el v. 2, atribuida por algunos estudiosos a Álvaro de Luna (véase IV. 2. 1. 1. 1). Según entiendo el texto, vuelve a introducirse una pregunta retórica mediante la misma fórmula interrogativa del segundo verso (*por qué...?*), con la que el enamorado expresa la injusticia de estar condenado al sufrimiento eterno, en la misma línea que encontramos en algunos dísticos del *perqué* (véase 30-ID 2464, vv. 17-18 y 25-26); con todo, en la edición de Vendrell y Álvarez Pellitero, el trístico se edita como un enunciado afirmativo.

14. *Sospirar*: variante de *suspirar*, con la que convive durante largo tiempo (DCECH, s.v. *espirar*).

16-18. Alusión al galardón que, a pesar del servicio leal del enamorado, la dama no le entregará; puede vincularse al motivo de la recompensa amorosa que, de manera más expresiva, aparece en alguna otra ocasión en la obra de Juan de Torres (24-ID 2594, vv. 9-10). El verbo *cobrar* proviene de una derivación regresiva a partir de *recobrar*, con idéntico significado (DCECH, s.v. *recobrar*); el objeto directo figura en la siguiente estrofa, lo que implica un fuerte encabalgamiento.

19-21. El verbo ha de encontrarse en la copla anterior (*cobré*). Se menciona el galardón amoroso mediante la perífrasis “lo que deseé / e deseare”, que juega con la *annominatio* de las palabras en rima en torno al verbo “desear”. La conjugación en presente y en futuro refleja el tema de amor perpetuo por parte del yo lírico, que se intensifica mediante la expresión “ya más todavía”. La noción del deseo es muy importante en la poética de Torres (así por ejemplo en 29-ID 2597 es personificado; véase III. 2. 1. 4).

24. A través de ese “el primer día” el portavoz lírico parece referirse al primer contacto visual con la dama, lo cual es importante en el proceso de enamoramiento (véase III. 2. 1. 1), pero no supone concesión alguna por parte de la dama. De ahí, quizás, la afirmación de no esperar que le conceda más.

25-30. De nuevo encontramos varias perífrasis en referencia a la amada: en la primera, se evoca como una dama cruel, en tanto que se caracteriza por la *porfía* ‘obstinación’ (véase 6-ID 0528, v. 12); ello hace que el amante prefiera la muerte, que, como es habitual en la lírica del cuatrocientos, se convierte en una escapatoria para acabar con la desesperación amorosa (véase III. 2. 1. 2). La voz *ansí* es variante vulgar de *así*, por influjo de la preposición *en*, empleada en muchas locuciones verbales; es una solución común en la Edad Media y los Siglos de Oro (DCECH, *s.v. así*).

31-36. La última estrofa se caracteriza por interpelar directamente a la dama, de quien con anterioridad hablaba en tercera persona (“por ti padecer” / “reciba de ti”). A través de este giro discursivo, el cierre dota de mayor fuerza a la composición, que de un lamento amoroso pasa a ser una apelación directa a la amada, con el fin de exigir una recompensa amorosa. El requerimiento adquiere intensidad gracias al uso del subjuntivo *reciba*, que transmite la orden, y al adverbio *agora*, que reclama inmediatamente. El verbo *presomí*, que procede del latín PRAESUMERE, ‘tomar de antemano’, ‘imaginar de antemano’ (DCECH, *s.v. sumir*), ha de leerse con el sentido etimológico ‘aceptar sin prueba’ (Kasten y Cody 2001: *s.v. presumir*).

ID 2486: "GRAND' ENOXO EN YO BEVIR"

SA7-95, ff. 40^v y 41^v

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 269-273), Vendrell (1945: 195-197), Álvarez Pellitero (1993: 91-94), Dutton (1990-1991, IV: 105-106).

Métrica: 9x8, 4; a8, b8, b8, a8 / c8, d8, d8, c8 (la finida a: -iere, b: -arte). Rimas: a: -ir, -abe, -ere, -idos, -ar, -usa, -undo, -ar, -igo, -iere; b: -ía, -o, -entes, -er, -ible, -es, -ado, -una, -ad, -arte; c: -ida, -eo, -iento, -on, -igo, -ir, -or, -iga, -igo; d: -ar, -exa, -ar, -ien, -ir, -ivo, -al, -aya, -er (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1284-649...657, 305-1175).

Estamos ante el decir más extenso de Juan de Torres. Es de gran interés el planteamiento de una parte de la pieza como poesía escrita para ser leída, dirigida no a la dama, sino a un conjunto indefinido, quizás identificable con el vocativo *amadores* (v. 67); y es que estructuralmente pueden diferenciarse dos partes claras: en la primera, el yo lírico expone una serie de razonamientos que lo llevan a decidir declarar públicamente, mediante escrito, el amor por su dama; la segunda parte, es la declaración propiamente dicha, de modo que recurre a la inserción de un texto dentro de otro texto. Se trata, en realidad, de una especie de queja en la que se plantea la situación personal del yo ante un conjunto para demostrar de modo fehaciente su condición de amor leal y su sufrimiento y, al tiempo, aliviar sus penas, pues al contar lo que le pasa encuentra cierto consuelo. Se incluyen la mayor parte de los tópicos que encontramos en la poética del autor: la comparación del sufrimiento amoroso con la muerte; la personificación de entes que forman parte de la experiencia amorosa, como el Corazón, el Amor, el Deseo o la Fortuna; la necesidad de un amigo confidente con quien compartir las penas amorosas; la hipóbole sagrada, que identifica a la amada con una criatura excepcional; o el motivo del decir / callar, entre otros. La finida se vale del recurso de la interpolación de un fragmento de un texto anónimo, que se conservó gracias al decir y a una canción de Alfonso de Barrientos, ID 2567 "Cuando pienso en la canción" (SA7-181), que también emplea la cita (véase II. 1. 2. 2).

Dezir de Juhán de Torres

I

¡Grand' enoxo en yo bevir!:
ya siente el alma mía
muerte de cada un día
ciertamente rescebir,
5 que yo veo assí perdida
mi persona, por amar,
do non me puedo quexar
a presona desta vida.

II

Yo sufro lo que Dios sabe
10 e omne del mundo no,
mas ¡noramala nasció
donde tanto dolor cabe!,
que, continúa Deseo,
infinito, non me dexa,
15 después, Amor, que me quexa
de tal sazón que devaneo.

III

Yo suplico a quien leyere
las simples coblas presentes
que non quieran parar mientes
20 al yerro que en ellas viere,
que mi flaco sentimiento
no podría concertar
lo que faz desordenar
mi travieso pensamiento.

IV

25 Ya non vieron los nascidos,
ni verán los por nacer,
corazón tan sin plazer
nin omne tan sin sentidos

30 como yo he mi corazón
somos oy, por querer bien:
¡si dezir pudiesse a quien
avría consolación!

V

35 Solamente en yo callar
sufro dolor muy terrible,
tanto que serié' mposible
mi vida mucho durar,
car non tengo tal amigo
a quien osase dezir:
40 "cata, que me faz morir
esto que fablo contigo".

VI

Aunc' antigüidad acusa
en fablar tal entremés,
dizqu'el miedo por qué es
cuando muerte non s'escusa.
45 Pues deseando salir
de la gran pena'n que vivo,
por esta razón escrivio
lo que se querrá seguir:

VII

50 "Sepa Dios e todo el mundo
que yo só enamorado
–non puedo dezir amado–,
mas, en tal razón me fundo
que cierto soy amador
de huna señora tal
55 a quien nunca fizo equal
creo que Nuestro Señor.

VIII

La que, por muerte me dar,
 me mandó servir Fortuna,
 en el mundo es sola una
 60 a quien no se falla par.
 Pues qu'en muchas partes siga,
 que por todo'l mundo vaya:
 ¡la que fallare más gaya
 conotca ser mi amiga!

XI

65 Aquesto todo que digo
 fazerlo'ntiendo verdad,
 pues, amadores, guardad
 que me dispongo et obligo
 que, si alguno me dixere
 70 ál de lo que digo ser,
 yo lo pe
 a quien me contradixere”.

Fin

“Sepa quien saber quisiere
 e diga'n toda parte
 75 que soy amador sin arte
 e seré, mientras viviere”.

2. siente] e *corregida en o SA7 / 3. de] e sobreescrita sobre algo borrado SA7 / 5. yo veo] sobreescrito sobre secuencia previa, con manchas de tinta SA7 / 5. yo] sobreescrito sobre non SA7 / 7. puedo quejar] do puedo assi quejar puntos de cancelación en assi SA7 / SA7 31. dezir] i sobreescrita sobre una grafía previa SA7 / 32. avría] aría SA7 / 33. callar] callayar SA7 / 41. acusa] ascute SA7 / 47. escrivo] escrivo sobreescrito sobre algo borrado, tinta posterior SA7 / 57. me dar] sobreescrito sobre secuencia previamente borrada SA7 / 71. pe] p sobreescrita sobre f, el resto del verso en blanco SA7 / 73. quisiere] quien quisiere SA7.*

0. *Dezir*: término genérico que adscribe el texto a una categoría concreta, no muy frecuentada por Torres (véase III. 2. 2. 1).

1. A diferencia del resto de editores, considero que el texto se abre con un enunciado exclamativo, pues expresa el enfado que siente por la experiencia vital que padece. Por una parte, no es inusual en la obra del autor el arranque expresivo a través de segmentos exclamativos que destacan sobre todo su estado emocional, como se ha visto en el texto anterior (véase III. 2. 1. 2). Por otra parte, la alusión al *enoxo*, ‘fastidio, molestia’ es recurrente: en 7-ID 0438 (v. 1), el yo lírico se queja del comportamiento de sus ojos, que le provocan ese *enoxo* en tanto actúan en su contra y los versos que siguen, como aquí, son, también una expresión de la frustración amorosa. Sobre la confusión de las sibilantes, véase dicha composición.

2-3. El alma, según los tratados médicos de la época, tenía importante papel en el proceso del enamoramiento. Para Aristóteles, cuyas teorías influyeron en el pensamiento medieval, el alma era el aliento vital, llamado *pneuma* o *spiritus*, que se asentaba en el corazón y que se asimilaba por el aire, que luego era difundido por las venas y las arterias (Serés 1996: 54-86). En la imagen que propone nuestro autor, el alma es una víctima más de las torturas del amor, que la condena a una muerte diaria; ello se observa en la expresión hiperbólica “muerte de cada un día”, que evoca una imagen martirial. A fin de que el verso alcance la medida octosilábica, ha de leerse la secuencia “siente el” con dialefa.

5. Álvarez Pellitero indica en nota que el pronombre *yo* es una corrección con distinta letra. Así, en el manuscrito debajo de *yo* se lee tachado *non* (1993: 91, n. 5), una enmienda, en cualquier caso, acertada. Para el adjetivo *perdida*, ‘dañada, moribunda’, véase 14-ID 2453 (v. 4).

6. El adjetivo *perdida* se atribuye a “mi persona”, expresión registrada de antiguo que servía como sustituto cortés o modesto del *mí* (Lapesa 2000: 315). Véase más abajo otro sentido de la voz.

7. En el código se lee “do non me puedo assi quejar”, que convierte el verso en hipermétrico. Sin embargo, bajo la voz *assi* aparecen puntos de cancelación, de modo que, de nuevo, estamos ante una corrección posterior que viene a corroborar un error, quizás provocado por influencia del *assi*, que figura en situación próxima, en el v. 5. Aun cuando *do* es un adverbio relativo ‘donde’, podría entenderse como ‘de que, de lo cual’ (Kasten y Cody 2001, *s.v. do*).

8. *Presona*: variante vulgar de la pronunciación que existía en la Edad Media; en el texto, la voz se presenta gramaticalizada como pronombre de tercera persona, con el sentido de ‘uno, la gente’, algo usual en el siglo XV, aunque aquí quizás convenga ‘nadie’ (DCECH, *s.v. persona*; véase también 19-ID 2589, v. 4). El poeta alude a la falta de un amigo o confidente al que contarle su dolor (idea repetida en los vv. 31-32 y 33-40). El tema, de gran importancia en este

decir, se encuentra en otros poemas de Torres, como 30-ID 2464, que igualmente refleja el sufrimiento que el enamorado padece en silencio. Pérez Gómez Nieva omite el verso (1884: 269).

9-10. El portavoz lírico se refiere a Dios como único testigo de la intensidad su dolor, lo que, por un lado, le sirve como hipérbole del sufrimiento en tanto que el resto de los mortales (“e omne del mundo no”) no conocen ese nivel de padecimiento que él experimenta (sufren menos); pero, por otro lado, remite de nuevo al silencio que guarda.

11. Pérez Gómez Nieva malinterpreta la abreviatura de *omne* y así lee *como del mundo no* en lugar de *e omne del mundo no* (1884: 269).

Noramala: ‘en hora mala’, expresión formada a partir de “hora” y opuesta a “enhorabuena”; el yo lírico se vale de ella para maldecir su propio nacimiento, pues está destinado a sufrir (DCECH, *s.v. hora*). La idea de que el momento del nacimiento guarda relación con un destino doloroso, causado por amor, se encuentra en varias ocasiones en Juan de Torres: en algún caso, desde un punto de vista de derrota (4-ID 2444, vv. 3-5); en otro, como una muestra de su condición de siervo ejemplar (31-ID 2480, vv. 31-36). Aun cuando la estructura sintáctica resulta confusa, a mi entender, el sujeto de “nasció” puede ser “mi persona” (v. 6), de tal modo que el yo poético se refiere a su propio nacimiento, con un planteamiento cercano al del verso que abre el poema, en el que se quejaba de su vida. El tono que le corresponde a esta secuencia, como lamento o queja, es el exclamativo y así me valgo de la puntuación exclamativa, frente a lo que hacen otros editores, que presentan estos versos como enunciado afirmativo.

12. Encontramos, de nuevo, una hipérbole del sufrimiento amoroso. *Donde* funciona de perífrasis locativa que se refiere al propio enamorado, que es el lugar donde se deposita el deseo (Casas Rigall 1995: 40).

13-14. La magnitud del deseo se expresa mediante la utilización de dos adjetivos que inciden sobre el sustantivo de forma hiperbólica y que aportan énfasis a través de la repetición sinonímica: *continuo*, es decir, ‘consecutivo, sin pausa’, e *infinito*, esto es, ‘sin fin’. Asimismo, el deseo se presenta como un ente personificado (“no me dexa”), que no da tregua al enamorado; para facilitar esta interpretación, me valgo de la mayúscula. Ha de leerse con hiato la voz “contínüo”, pues, de lo contrario, el verso resultaría hipométrico.

15. *Quexa*: del verbo *quexar*, ‘apremiar’ (DCECH, *s.v. quejar*). Si el Deseo no abandona nunca al enamorado, el Amor viene luego para apremiarlo y aturdirlo; opto por presentar también la entidad en mayúscula, al igual que Álvarez Pellitero, pues estamos ante una vivificación.

16. *Sazón*: ‘de tal modo’. El término, acompañado del determinante *tal*, forma parte de una oración consecutiva que apela al gran poder con que el Amor actúa sobre el yo lírico, al que

enloquece. Es voz habitual en el *Cancionero de Baena*, con valor de ‘siempre’ o ‘todo momento’ (Dutton y González Cuencao 1991: 925).

Devaneo: del verbo *devanear*, ‘hablar desconcertado o desvariado’, ‘disparatar, conducirse de una manera incoherente y loca’ (DCECH, *s.v. devanear*; y Kasten y Cody 2001, *s.v. devanear*), de modo que se evoca uno de los síntomas más habituales de la enfermedad de amor, que es la incapacidad de hablar de forma lógica. El término debería de leerse con sinéresis a fin de evitar la hipermetría, pero en este caso no es recomendable en tanto rompería la rima (-*ea*); así, Pérez Gómez Nieva ya no admite la sinéresis en “devaneo” y apunta, en nota, que “en este verso sobra algo que lo hace largo, acaso el *que*” (1884: 270).

17-18. *Coblas*: como indica Álvarez Pellitero, puede tratarse de un posible catalanismo, por *coplas* (1993: 92, n. 18). Además del término, con el que se denomina con propiedad las coplas del decir, importa destacar la alusión a los destinatarios, lectores del texto. Resulta de interés la referencia a la lectura de su poesía, que, en cierto modo, corresponde al cambio de concepción que se está produciendo en esos momentos sobre esta literatura, pues no se trata ya de una producción destinada siempre al canto, sino también a la lectura, seguramente en voz alta (Gómez Bravo 1999 a y 1999 b). En la obra del escritor encontramos otras alusiones a la práctica poética en la época, siempre relacionada con el canto, algo que resulta coherente si atendemos al carácter lírico y breve que suelen tener sus composiciones, canciones breves posiblemente ligadas a la música (14-ID 2452, 33-ID 2526 y 34-ID 2717), aunque también encontramos alguna composición donde la concepción de la poesía leída es clara (19-ID 2589; sobre estos aspectos, véase III. 1. 2. 2).

En estos versos acude, además, al tópico clásico del fingimiento de modestia por parte del poeta, con el fin de ganarse la simpatía de sus destinatarios, a modo de *captatio benevolentiae* (Curtius 1976, 1: 127-131): aplicando el adjetivo “simples” a sus poemas (“las simples coblas presentes”).

19-20. *Parar mientes*: construcción formada a partir de *mente*, que se encuentra ya en el siglo XIV con el significado de ‘prestar atención a una cosa, considerarla, reparar en ella’ (Alonso 1986, *s.v. miente*; DCECH, *s.v. mente*). Se mantiene el motivo de la modestia literaria, esta vez apelando a los destinatarios, a quienes pide no tengan en cuenta sus errores, pues son causados por la flaqueza que le provoca el amor.

21-24. Contrapone aquí sentimiento y pensamiento con el fin de materializar el conflicto que el amor provoca en su interior: parece que el pensamiento, que hemos de entender es lo que ocupa su mente (su obsesión amorosa), desordena el mundo interior del enamorado; el sentimiento no puede “concertar” ese caos del pensamiento a la hora de componer versos, lo cual se presenta como causa de los yerros de su poesía.

La voz *sentimiento* a menudo se utilizaba con el valor de ‘pesadumbre’ o ‘emoción’, aunque conocía también el significado recto del verbo del que proviene, *sentir* ‘percibir por los sentidos’ (DCECH, *s.v. sentir*), con el que se documenta en varios textos del CORDE (*s.v. sentimiento*); de hecho, también *Autoridades* tiene en cuenta esta acepción: ‘acción de percibir por los sentidos los objetos’ (NTLLE, *s.v. sentimiento*), por la que me inclino. El adjetivo *flaco*, ‘sin fuerzas, débil’ (DCECH, *s.v. flaco*), parece venir a apoyar esta idea: su emoción es fortísima, son sus sentidos los que, por debilidad, lejos de percibir la realidad, la distorsionan. En la copla siguiente la afirmación “omne tan sin sentidos” redundante en la misma idea.

No se refleja aquí, por tanto, una antítesis habitual en el código cortés y en la poesía de Juan de Torres, en la que el juicio es subyugado por la pasión amorosa (véase III. 2. 1. 1). En relación a esta antítesis, se contraponen también los verbos “concertar” y “desordenar” en posición de rima.

25-30. En estos versos, el poema, una vez más, incide en su dolor superlativo como amador. Se presenta como una excepción, y se vale de una construcción coordinada negativa (“ya no vieron ni verán”) y de una comparación, en la que destaca la utilización *annominatio*: por una parte, el políptoton de “vieron” y “verán” refleja la idea de atemporalidad o eternidad; por otra, el mismo recurso se halla en las palabras que cierran los versos, “nacer”-“nacidos”, que representan el conjunto de la humanidad, al que se refiere en distintas ocasiones (vv. 8 y 10). Asimismo ha de señalarse la silepsis del enamorado a través de la personificación de su corazón, de modo que ambos parecen dos entes diferenciados: el corazón, que supone una metonimia del amante, es el que sufre (“tan sin placer”); el hombre, en cambio, experimenta la pérdida de razón y cordura, “tan sin sentidos”. El deterioro de ambos se subraya mediante el paralelismo (sujeto + tan sin...). A través del sintagma “sin sentidos” se incide en la falta de entendimiento, lo nos lleva a la turbación de la capacidad sensitiva que padece un amante, como explicará Santa Fe: “Los hombres d’ amor tocados / non sienten ni oyen ni veen” (Tato 2004: 208 y Rodado Ruiz 2000: 70). Vendrell, desacertadamente en mi opinión, separa el sujeto “yo e mi corazón” del verbo “somos” (1945: 196).

Querer bien: expresión popular que se usaba como sinónimo de *amar* (DCECH, *s.v. amar*), que en otros casos se evoca mediante sintagmas como “bien amar”, “buen amor”, etc. (véase III. 2. 1. 2).

31-32. Se evoca la necesidad de tener un confidente a quien contar las penas de amor, lo que aliviaría el estado del portavoz lírico. Es este un tópico presente en varias piezas de Juan de Torres, que apelan a la soledad y desamparo que padece todo enamorado (véase n. 7-8).

El manuscrito ofrece *arí*, que no hace sentido, de ahí mi propuesta. El resto de los editores no enmiendan y, además, ofrecen una lectura de los versos como enunciados afirmativos; he op-

tado por restaurar *avría* y valerme de la exclamación: el yo formula una hipótesis en subjuntivo en la que el verbo *dezir* es utilizado sin objeto directo (implícito en lo anterior: el sufrimiento) y con un objeto indirecto impreciso, *a quien* (que hemos de entender como ‘si tuviese a alguien a quien contar’); cierra la secuencia la apódosis *avría consolazió*n (‘yo tendría consuelo’). Toda la oración sería exclamativa, ya que en ella expresa su anhelo de encontrar consuelo en un confidente.

33. En el códice se lee *callayar*, lo que supone un error de adición de una sílaba final, como ya advirtieron anteriormente el resto de los editores.

35. *Seríe’mpossible*: se produce una relajación de la vocal *i* que propicia la sinalefa entre el verbo y el adjetivo. Con frecuencia los condicionales de la segunda y tercera conjugación presentaban, en la época, la tendencia a la ruptura del hiato, tal como sucede en este caso (“serién” por “serían”); es un fenómeno muy frecuente en PN1 (Ariza 2012: 97-98).

36. Hipérbole que expresa el dolor del enamorado, cuya magnitud excede lo soportable; por ello, duda de que su vida dure mucho.

37. *Tal amigo*: el amigo que desea se caracterizaría por su bondad y por ser capaz de guardar el *secretum* amoroso, pues, de lo contrario, la fama de los enamorados peligraría; la figura del confidente del enamorado tiene gran peso en *Cárcel de Amor*, obra en la que el protagonista deposita toda su confianza en el autor, pues se convierte en su mediador con Laureola (ed. Parrilla 1995: 11).

39. *Cata*: imperativo del verbo *catar*, ‘mirar, ver’ (Alonso 1986, *s.v. catar*). Estamos ante un enunciado en estilo directo, presentado en el verso anterior por el verbo *dezir*, de modo que el poeta incorpora la técnica de la escena, si bien en este caso no llega a reproducirla, sino que se queda en la fórmula introductoria.

41-42. El pasaje resulta difícil debido a que nos ha llegado un texto deturpado. El más grave de los errores afecta al vértice del v. 41, en el que se lee *ascute*, voz que rompe el esquema de rimas y que no he localizado en otros documentos de la época, al menos dentro del corpus incluido en el CORDE (*s.v. ascute*). Vendrell mantiene el error (1945: 196); Dutton, ya señala la anomalía (1990-1991, IV: 106), en tanto Álvarez Pellitero defiende que el verso podría finalizar en *escusa*, procedente del pretérito fuerte de *esconder*,**ascuse*, con valor de ‘rehuir’, de tal modo que parafrasea los versos de la siguiente manera: “aunque antigüedad rehúye el tema, lo hace por miedo” (1993: 92, n. 18; DCECH, *s.v. esconder*). Lo cierto es que resulta claro que la consonancia reclama una palabra terminada en *-usa*, y una solución posible, que se aparta menos del *ascute* del códice, es *acusa*, del verbo *acusar*, un cultismo derivado *causa* con el valor de ‘dar noticia’, ‘denunciar a uno como culpable de algún delito, culpa o vicio’, ‘imputar’, ‘recordar’,

‘confesarse’, ‘ser acusado’, (DCECH, *s.v. acusar*; Kasten y Cody 2001, *s.v. acusar*; Cuervo 1994, *s.v. acusar*). La voz *antigüedad*, que sería objeto directo de *acusa*, procede de *antiguo*, ‘calidad de antiguo’, ‘tiempo antiguo’, ‘lo que sucedió en tiempo antiguo’ (Alonso 1986, *s.v. antigüedad*, DCECH, *s.v. antiguo*). Podría entenderse el verso como una suerte de excusa por valerse de un recurso o procedimiento (el que aparece en el verso siguiente), poco oportuno y anticuado que se aplica en la oración en el complemento “en hablar tal entremés”.

En hablar tal entremés: entiendo que es este el elemento que denota antigüedad, del que, pese a ello, el poeta no prescinde, posiblemente porque le permite esclarecer aquello que quiere transmitir. El término *entremés*, tomado del catalán *entremès*, ‘manjar entre dos platos principales’, ‘entretenimiento intercalado en un acto público’, en las crónicas de la época tiene el sentido de ‘diversión que forma parte de un acto público y solemne’, mientras que en Torres Naharro es ‘divertimiento musical, serenata’ (DCECH, *s.v. entremés*). Para Covarrubias, “está corrompido del italiano *intrameso*, que vale tanto como entremetido o enxerido, y es propiamente una representación de risa y con gracia, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio” (1611, *s.v. entremés*). En suma, el entremés parece ser pieza de carácter breve que se inserta en medio de otra de mayor alcance; puede entenderse que, en realidad, la voz poética aplica la expresión al segmento introducido por *dizque* que, como veremos, puede relacionarse, al menos, con un refrán, pero no es imposible que así se iniciase algún breve ejemplo o facecia de carácter popularizante (y quizás antiguo). El poeta habría interpolado, en su grave reflexión amorosa, un segmento más cotidiano y simple.

43-44. Estos versos ofrecen también dificultades de interpretación, pero son los que me han permitido dar sentido a los precedentes. Nos encontramos con un refrán, presentado por la voz *dizque*, una expresión familiar que se utilizaba con el sentido indeterminado ‘dicen que’, que también precede una paremia en la pregunta de Álvaro de Luna (véase 16P-ID 2583, v. 1). El verso “si la muerte non s’escusa” recuerda el refrán “Pues morir no se excusa, ¿mal vivir por qué se usa?” (González 1998: 283), que refleja la imposibilidad de eludir la muerte, lo cual resta cualquier valor a sufrir durante la vida; en la versión que nos presenta el poeta, se expresa la inutilidad de temer la llegada del inevitable final. Estamos, a mi entender, ante una metáfora del estado anímico del yo lírico, que se debate entre contar sus penas y, de este modo, sentir algún alivio, o mantener su silencio amoroso: al igual que la muerte, este padecimiento es una condena forzosa, pues nunca recibirá los favores de su amada, de seguir callando las penas por miedo carece de sentido.

45. *Salir*: en el manuscrito se lee *sallir*, que he regularizado en *salir* (véanse los criterios), aunque es una variante gráfica antigua, que se utilizó hasta el siglo XVI (DCECH, *s.v. salir*).

46-48. La reflexión anterior le permite justificar lo que parece una declaración escrita y formal del sufrimiento que padece, que encontramos en los versos que siguen (“por esta razón escribo”, v. 47); como he indicado, es este un texto dentro de otro texto, con el que la queja del yo adquiere categoría de declaración oficial: tras anunciar la razón que lo mueve a escribir, el enamorado cambia el registro y reorienta el discurso. Al igual que Vendrell, me valgo de los dos puntos, pues el verso constituye una fórmula introductiva a los siguientes versos.

49-52. Proclama su amor, aunque no correspondido, a través de una fórmula propia de las declaraciones públicas, “sepa Dios e todo el mundo”, que dota a la confesión de un carácter oficial, casi a modo de documento escrito. El trasvase de estos textos legales al ámbito literario es habitual en la poesía cancioneril, que acoge testamentos, juramentos, cartas o memoriales (Beltran 2001: 66-68; véase asimismo Chas Aguión 2006 y 2012 a: 79-99).

Es aquí cuando más claramente se percibe su condición de enamorado que sufre y la causa: ama pero no es amado; en el v. 51 he recurrido al inciso para facilitar su comprensión como tal, pues la sintaxis de la copla nos lleva a una única oración.

Me fundo: verbo *fundar*, ‘declarar algo’, ‘apoyar con razones eficaces’ (DCECH, *s.v. fondo*; Kas-ten y Cody 2001, *s.v. fundar*). Considero que lo explicado en los versos siguientes constituye la razón en que se fundamenta su amor.

53. *Cierto:* ‘conocido como verdadero, seguro, indubitable’ (Alonso 1986, *s.v. cierto*). El yo lírico incide en el carácter verdadero de su amor y defiende, así, su condición de buen vasallo amoroso. La insistencia en su sinceridad es un tema recurrente en otras poesías de Juan de Torres (véanse, por ejemplo, 12-ID 2450 o 15-ID 2453).

54-56. Hipérbole sagrada que expresa la singularidad de la dama. La presentación de la amada como obra maestra de Dios aparece en varias ocasiones en su poesía (véanse 2-ID 2442 y 3-ID 2443); en este verso, parece que la amada es lo más perfecto, sin igual, que Dios crea.

57. Tomo *por muerte me dar* como complemento de *mandó servir*, de ahí la puntuación.

58. *Fortuna:* término frecuente en la poesía cancioneril, que en el poema aparece como ente abstracto y personificado, sujeto del verbo *me dar*, por ello me valgo de la mayúscula, al igual que Álvarez Pellitero (1993: 93). En este caso, es la Fortuna la que lanza al enamorado al sufrimiento, expresado mediante la hipérbole que lo identifica con la muerte: “por muerte me dar”. Nuestro autor acude en alguna otra ocasión a esta entidad (véase 22-ID 2592, v. 9).

59-60. De nuevo se presenta una perífrasis que retrata a la dama como una criatura especial, inigualable, continuando así la hipérbole sacroprofana iniciada anteriormente (vv. 54-56).

61-62. Tras el enunciado afirmativo que presentaba a la dama como única y sin par (vv. 57-59), puede entenderse que el poeta construye dos oraciones paralelas que pueden tomarse co-

mo consecutivas: se inicia con *pues*, pero, en realidad, equivalen a ‘así, pues’. En ellas manifiesta el deseo de que por todo el mundo se difunda el mensaje contenido en los dos últimos versos de la estrofa. Por tanto, considero que los verbos *sigá* y *vaya* se predicán de ese mensaje.

63-64. El yo lírico parece pretender que la más gayá de todas las damas reconozca ostentar esa condición, que la convierte en su amiga. Sobre el término *gayá*, véase 1-ID 0404 (v. 3).

Mi amiga: se refiere a su amada; es la voz más usual dentro de la lírica gallego-portuguesa o la lírica de corte tradicional, que, por lo general, evocaba un amor correspondido, aunque en la obra de Torres es más frecuente “señora” (véase III. 2. 1. 3).

65-66. *Aquesto todo que digo:* de esta manera recapitula todo lo indicado en la declaración de hacer realidad todo lo dicho.

67-68. El poeta invoca al resto de los enamorados mediante el vocativo *amadores* y el uso del imperativo. El verbo *guardad*, de *guardar*, tiene el valor de ‘atender, mirar lo que otro hace’ (Alonso 1986, *s.v.* *guardar*; DCECH, *s.v.* *guardar*). El yo parece hacer una advertencia, casi un desafío, a los apelados, cuya naturaleza no conocemos por causa de una laguna (v. 71). Álvarez Pellitero cierra el v. 67 con dos puntos, a modo de presentación del siguiente (1993: 93). Sin embargo, desde mi punto de vista, estamos ante una oración sustantiva encabezada por la conjunción *que*. Sirve de fórmula en la que enuncia un compromiso, que no solo pretende alcanzar (“dispongo”), sino que considera obligación; así *disponer*, tomado de *dispōnere* ‘poner separadamente’ ‘disponer’, se usaba en la época con valor de ‘deliberar’, ‘afirmar’ (DCECH, *s.v.* *poner*; Kasten y Cody 2001, *s.v.* *disponer*).

69-72. Se introduce aquí la subordinada dependiente de *dispongo e obligo* que precisa ese compromiso. Podría tratarse de una especie de desafío o amenaza: si alguno defendiese algo distinto a lo declarado en las estrofas que anteceden (VII y VIII), sería reducido, obstaculizado o detenido por el propio poeta. Parece, casi, un cartel en que reta a aquellos que pretenden contradecirlo, que encontramos también en los versos de García de Pedraza, también autor del *Cancionero de Palacio*: “A quien diz ser mexorada / sobre todas su senyora, yo le ruego desd’ agora / qu’ eche mano por l’ espada” (ID 2610, SA7-237, vv. 1-4; ed. Álvarez Pellitero 1993: 227); sobre este motivo, véase asimismo 33-ID 2526 (v. 36). Desafortunadamente, la laguna del v. 71 solo nos permite percibir la naturaleza de la amenaza; y es que estamos ante un verso incompleto, en el que faltarían cuatro sílabas (la última, aguda). No es claro si el comienzo es “yo lo pe”, “yo lo fe” o “yo lo se”, pues la primera grafía presenta dos letras yuxtapuestas (*p y fo s* alta); la rima, en cambio, exige que acabe en *-er*, por lo que podría ser un infinitivo. No he intentado siquiera proponer alguna solución concreta porque considero que, en esta oportunidad, el blanco del verso es suficientemente elocuente.

72^{bis}. *Fin*: es el término más habitual para referirse al apéndice de la composición, también llamado *fnida* o *tornada*, que normalmente estaba ligado a las rimas de la semiestrofa final; su sentido era el de mera conclusión, a modo de sentencia (Navarro Tomás 1991: 122-123; véase también III. 2. 4. 3).

73-74. Estamos ante la cita de un texto perdido, recogido también por Alfonso de Barrientos en ID 2567 “Quando pienso en la canción” (SA7-181) que, además, nos informa de que era una canción. Gracias a Torres disponemos de tres versos más de esa composición no conservada (véase II. 1. 2. 2). Mediante la incorporación de estos versos el poeta acude, de nuevo, a una expresión que parece de un ámbito más formal, “sepa quien saber quisiere”, que refleja el carácter universal a que aspira el texto, en tanto autoproclamación del yo lírico como vasallo amoroso. El v. 73 contiene un error de repetición del pronombre relativo *quien*, que ya enmendaron los editores anteriores.

75: Refleja la idea de carencia de artificio en su proceder amoroso, que lo hace verdadero, sin engaño, y así la acepción más común en la Edad Media para *arte* era ‘engaño, fraude’ (DCECH, *s.v. arte*).

76. *Mientras*: ‘mientras’. Procedente del latín de DUM ‘mientras’ e ITERIM ‘entretanto’, que da lugar a *domientras* con variantes como la actual (DCECH, *s.v. mientras*). La *derivatio* de varios términos (“sepa” y “saber”; “soy” y “seré”), aporta mayor solemnidad a la declaración conclusiva del texto.

ID 2526: “NON PODRÍA HOMBRE PENSAR”

SA7-138 (ff. 66^{r-v})

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 273-276), Vendrell (1945: 243-244), Dutton (1990-1991, IV: 121), Álvarez Pellitero (1993: 147-149), Dutton y Roncero López (2004: 396-98).

Métrica: 6x8; 8a 8b 8b 8a / 8a 8c 8c 8a. Rimas: a: -ar, -ir, -(i)ón, -al, -é, -ado; b: -(i)ón, ía, -aya, -eze, -(u/i)ere, -er; c: -alle, -arte, -ora, -ança, -ora, -ar (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1135-1895...1900).

Estamos ante el único decir con citas de Juan de Torres, que intercala de forma sistemática, cerrando cada copla, versos de canciones debidas a otros poetas. Tres de los segmentos que interpola no se conservan en otra fuente, lo que dota de mayor valor al poema, pues recupera textos perdidos que, posiblemente, eran muy conocidos en el momento e incluso musicados, como sucede con la mayor parte de este tipo de literatura (Whetnall 2005: 186). Los autores citados que podemos reconocer, Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco Ortiz Calderón y Gonzalo de Cuadros, son vates de la época del *Cancionero de Baena* (véase II. 1. 2. 3); asimismo, uno de los textos perdidos, como se verá, puede deberse a Macías (“Cuidados y maginança a mí fazen grande mal”), de modo que en la selección de las *auctoritates* parece claro el interés por traer versos de aquellos ya considerados veteranos, quizás para rendirles homenaje en su poesía. La integración formal y semántica de cada cita en la estrofa remite a lo que será una característica del género de la glosa, que se desarrollará más tarde; de hecho, es precisamente en SA7 en donde se encuentran los orígenes del género (Tomassetti 2009: 1732 y 1744). Interesa de modo especial la intervención de Torres sobre el poema de Ortiz Calderón pues convierte los heptasílabos en octosílabos a fin de refundir sus versos sin romper el metro. A través de las interpolaciones, en los que predomina el uso de la metáfora del servicio amoroso, se evocan los principales tópicos de un vasallo de amor, como el sufrimiento ante el desdén de la dama y las cualidades del buen siervo (la entrega absoluta, la constancia y la lealtad).

Dezir. Johán de Torres

Non podría hombre pensar
la grave tribulación
que siente mi corazón,
señora, en vos desear;
5 por én, entiendo cantar,
dondequiera que vos falle:
“Devedado me an la calle
por donde solía passar”.

Como aquel que bien servir
10 vos cobdicia todavía,
en viendo, señora mía,
siempre de vos bien servir,
aunque sopiesse morir,
cantaría en toda parte:
15 “Si la muerte no me parte,
amor, non quiero partir”.

Yo tengo buena opinión,
nenguno non lo retraya,
que, por muy mal que me vaya,
20 tengo en vos servir razón;
cantaré, por conclusión,
este cantar toda ora:
“Quien de linda s’enamora
atender deve perdón”.

25 El mi pensamiento es tal,
señora, que siempre creze,
e jamás non defalleze
para se mudar en ál
salvo en sí, siempre leal,
30 cantando con esperança:
“Cuidados e maginança
a mí fazen grande mal”.

Ya siempre vos loaré
 por dondequiere que fuere,
 35 e quien de vós mal dixiere
 yo gelo combatiré;
 empero que cantaré
 como aquel que vos adora:
 “De vos bien servir, señora,
 40 jamás nunca cessaré”.

En caso que olvidado
 vos plega de me tener,
 non poría yo creer
 que mi servir es perdido;
 45 é, por ende, comedido
 dezirvos este cantar:
 “De vos servir et loar,
 señora, no me despido”.

5. por én entiendo] por entiendo *la i aparece sobreescrita sobre g*; *el resto del verso en blanco SA7 / 6.*
 fable] falle / 21. conclusión] *c sobreescrita sobre una grafía borrada SA7 / 32.* Grande] gran *SA7 / 36.*
 combatiré] combatiré *SA7 / 42.* vos plega] vos me plega *SA7*, *la e de plega está ligeramente borrada SA7*
 /46. dezirvos] dezir /48. me despido] mendespido *SA7*

NOTAS

1. El decir comienza con una hipérbole del dolor muy similar a las que encontramos en la pieza anterior (32-ID 2486): acude a la incredulidad de la humanidad entera para expresar que su sufrimiento se escapa a los límites del pensamiento universal.

2. *Tribulación*: ‘congoja, pena, aflicción o tormento que inquieta y turba el ánimo’ (véase 18-ID 2588, v. 11). El adjetivo *grave*, que encontramos en otra ocasión, sirve para intensificar, precisamente, la idea de dolor (véase 6-ID 2445, v. 1).

3. Se produce, como es habitual, la vivificación del corazón, en tanto órgano al que afectan las penas de amor (“siente”), que nos traslada a una metonimia en la que el ente representa al propio enamorado (véase III. 2. 1. 4).

4. En el verso se invoca a la dama con el fin de desvelar la causa principal del sufrimiento amoroso, el deseo, lo que nos lleva a un motivo frecuente en la poesía de Torres (véase III. 2. 1. 1).

5. Verso incompleto en la fuente, que reza “por entiendo...”. Pérez Gómez Nieva (1884: 273) lee *por emiendo*; Vendrell (1945: 243) nos ofrece *por egendo* y Álvarez Pellitero (1993: 148) *por entiendo*. No obstante, la construcción formada por la preposición *por* y un verbo conjugado en primera persona resulta anómala por inusual (Cuervo 1994, *s.v. por*). La solución que propongo, *por én entiendo*, contempla *én* como un adverbio pronominal, procedente del latín INDE, más el verbo *entender*, con su valor etimológico de ‘proponerse algo’ (DCECH, *s.v. ende y tender*); la omisión de la secuencia sería un error fácilmente explicable: el copista suprime por error *en* en la secuencia *en entiendo*. Más difícil resulta entender como error de copia la omisión del resto del verso, lo cual provoca, además, un problema en el esquema de rimas; quizás en este caso el amanuense tenía ya un modelo deturpado (véase IV. 2. 1. 1. 2). Aun cuando el resto de los editores no propone ninguna reconstrucción para el final del verso, también me he atrevido a intervenir en esta ocasión: la enmienda conjetural *cantar* no solo atiende a la *res métrica* (la rima del poema exige el cierre -ar), sino al proceder del autor en el resto del poema, en el que cada cita se anticipa siempre con alguna forma del paradigma de este verbo o bien con el sustantivo *cantar*; y es que, internamente, si atendemos a la estructura del resto de estrofas, vemos que todas siguen un mismo patrón: abren la copla algunos versos en boca del yo lírico, tras los que el poeta introduce una fórmula enunciativa basada en un *verbum dicendi*, con el fin de anunciar la intercalación de dos versos ajenos, con los que se cierra cada estrofa. Estas marcas de transición, que funcionan como apuntes metapoéticos, son siempre las mismas (“cantaría”, “cantaría en toda parte”, “este cantar toda ora”, “cantando con esperanza”, “empero que cantaré”, “dezir este cantar”) y revelan el carácter de canto que tienen los segmentos incorporados; bajo mi punto de vista, nada hay que nos haga pensar que la primera estrofa pueda ser una excepción. Por tanto, la reconstrucción completa que propongo del verso es *por én entiendo cantar*.

6. *Dondequiera*. Compuesto formado por el adverbio *donde* y el verbo *querer*, con valor adverbial y de significado ‘en cualquier parte, en toda parte’ (DCECH, *s.v. donde*).

Falle: el códice ofrece *fable*, lo que provoca una anomalía métrica; parece un error de sustitución por *falle*: podría pensarse que el copista tenía escrito en la fuente *fale* y lo reinterpretó como *fable*. Álvarez Pellitero presenta esta solución en su edición (1993: 148), aunque ya Pérez Gómez Nieva apuntaba tal posibilidad en nota (1884: 273, n. 3).

7-8. *Devedado me han la calle / por donde solía passar*: la voz *devedado*, utilizada en la época como derivado de *vedar* ‘prohibir, vetar’, se encuentra también en la obra de otros vates can-

cioneriles como Juan de Mena (Alonso 1986, *s.v. devedado* y DCECH, *s.v. vedar*). El verso resulta hipermétrico, pues se lee *por donde solia* passar, aunque esta anomalía tiene fácil solución: es posible que *do* estuviese por *donde* (variante también usada por Torres; véanse 32-ID 2486, v. 7 y 38-ID 1736, v. 4).

Estamos ante una cita formada por dos versos que remiten a una imagen de frustración e imposibilidad: la prohibición de pasar por un lugar habitual, en el que encontraría a la dama. Este segmento es únicamente citado por Juan de Torres y no aparece en ninguna composición autónoma. Dutton y Roncero López (2004: 397) apuntaron la idea de que nos encontremos ante un recuerdo del cantarillo ID 0434 “No paséis el escudero” (ME1-125b, MP2-197 y TP2-1), en el que una voz femenina le pide a su amante que no pase por donde vive a fin de evitar las reprimendas de la madre: “Non passades escudiero / a tal ora por aquí, / se non bassaré mis oios, / iuraré que no os ví // Cabda vez que vos passades / da mi madre soy ferida, / dizidme que me amades / e io os más que mi vida. // Por quedar esta rennida / non passades por aquí, / se non bassaré mis oios / iuraré que non os ví” (ed. de Ciceri 1991: 316). Sin embargo, a la vista de que el poema integra, en el resto de coplas, versos de otros textos cancioneriles, no sería extraño que estemos ante la cita de un poema no conservado que, al tiempo, recuperase una tradición similar a la de este cantar procedente de la lírica tradicional; el villancico trata el tema de los amores desiguales desde el punto de vista social: se advierte del peligro de la murmuración al miedo de ponerse en evidencia (Iglesias Recuerdo 2002: 38-39). Cabe suponer que también el texto del que bebe nuestro vate recrease un amor ilícito y censurado. Y lo cierto es que la imagen de prohibición de contacto con la amada por miedo a represalias externas aparece en alguna otra pieza de Juan de Torres (véase 29-ID 2597).

9-10. Se introduce el vasallaje amoroso mediante la fórmula *bien servir*, que remite a la idea del “bien amare” o “querer bien”, localizable en otros versos de Juan de Torres (30-ID 2464, v. 49 y 32-ID 2486, v. 30). Estamos, así, ante el comportamiento del servidor fiel, que ama “sen ningún mal pensamiento” (5-ID 0528, v. 6).

11-12. Resulta extraña la colocación en rima de la misma secuencia (*servir-servir*), un procedimiento reprochable entre los trovadores y poco habitual en la obra de Torres: me pregunto si en esta estrofa podría haberse producido un error en la transmisión del texto, que repetía por error el sintagma “bien servir” en lugar de otra secuencia que figuraba en el original. Mantengo esta lectura del códice, porque ni cuento con otro testimonio ni en esta oportunidad la poesía del autor proporciona ayuda. Además, en este poema la frase vuelve a aparecer en el v. 39 como parte de una cita, por lo que tampoco puede descartarse que sea una repetición consciente de un sintagma clave.

13. Cuando el verbo *saber* está precedido por *aunque*, el sentido se halla entre ‘poder’ y ‘saber’, expresando un valor de ponderación; de hecho, en ocasiones *saber* termina por convertirse en

un pleonasma o un auxiliar aspectual, de manera que el verso significaría ‘aunque muriese’ (DCECH: *s.v. saber*).

14. La alusión al canto nos indica que, al menos, las piezas citadas dispondrían de melodía, lo que las haría más conocidas para el auditorio. De hecho, esto explica que muchas de las canciones más célebres y extendidas no se hayan transmitido en papel (Whetnall 2005: 186). La mayor parte de las citas intercaladas son introducidas, como he indicado, por alguna forma del verbo *cantar* (véase n. 5).

15-16. *Si la muerte no me parte, / amor, non quiero partir.* Estamos ante la cita de una nueva composición no conservada, que Dutton considera pieza autónoma, ID 2527, de la que es único testimonio este decir. En estos versos, el yo invoca a la destinataria del texto mediante el vocativo afectivo *amor*, para declararse siervo de amor hasta la muerte. Destaca el uso de la *derivatio* “morir”-“muerte” (vv. 13 y 15) y del políptoton “parte”-“partir” (vv. 15-16). Asimismo, encontramos la utilización de una misma forma en el vértice del verso, “parte”, pertenecientes a distintas categorías gramaticales (sustantivo y verbo), a modo de rima homónima o *mot equivoc*.

17. *Tiengo*: 1ª persona del presente del verbo *tener*. La diptongación de la vocal breve *e* es un fenómeno frecuente en el aragonés, de tal modo que podría atribuirse a uno de los tres copistas del cancionero (Tato 2003: 505, n. 28; y 511, n. 43). Sin embargo, la vacilación entre formas diptongadas y no diptongadas en el morfema radical de un verbo es rasgo que encontramos también en castellano (Penny 1993: 176); de hecho, más adelante se localiza la otra solución, más frecuente en la obra de Torres (v. 20). El yo lírico intenta persuadir a la dama de su comportamiento ejemplar mediante el sintagma “buena opinión”, es decir, ‘buena fama, reputación’ (Alonso 1986: *s.v. opinión* y DCECH, *s.v. opinión*).

18. *Retraya*: tercera persona del verbo *retraer* ‘echar hacia atrás’, ‘reprochar’ (DCECH, *s.v. traer*).

19-20. El servicio del enamorado es leal y constante, pese a la adversidad.

23-24. *Quien de linda s’enamora / atender deve perdón*: el dístico forma parte de la cabeza de la cantiga ID 1176 “Quien de linda se enamora” (PN1-31), atribuida a Villasandino y localizada únicamente en el *Cancionero de Baena* (ff. 14^v y 15^r); en ella el de Illescas elogia la belleza de una mujer árabe (véase II. 1. 2. 3 y apéndice II, 1). La interpolación le sirve a Torres para loar a la dama y, al tiempo, reflejar la idea hiperbólica de que, ante tal belleza, el siervo de amor merece la piedad de la amada, pues no puede culparlo del enamoramiento.

25-27. El yo lírico vuelve a apelar a la dama mediante el vocativo “señora”, a fin de declararle la magnitud de un amor constante y leal, siempre en aumento, para lo cual se vale de la isodonomía por negación (“que siempre creze / e nunca defallece”) y, al tiempo, de la colocación de

dos palabras antitéticas en rima: *creze*, ‘aumenta’, y *defallece*, variante antigua de *desfaller* que, aplicado a objetos, tiene el valor de ‘disminuir’ (DCECH, *s.v. fallir*; Cuervo 1994, *s.v. desfallecer*). El recurso de la antítesis se encuentra, también, en los adverbios que acompañan a los verbos citados (“siempre”-“jamás”), que evocan un amor en continuo movimiento.

28-29. No ha de leerse este octosílabo desgajado del anterior, en tanto que es una subordinada final dependiente del *defalleze*. Así, la voz *ál*, ‘otra cosa’ (véase 32-ID 2486, v. 70), es negada por la oración principal (“e jamás non defalleze”) y, por tanto, su significado es el contrario: ese “pensamiento” nunca *muda*, es decir, no ‘cambia’ (ib, *s.v. mudar*). El sintagma *salvo en sí* ha de incorporarse también en esta secuencia, pues incide sobre *ál*, subrayando aún más la inmutabilidad del pensamiento.

30. Se introduce aquí otra noción importante en la poética del poeta: el motivo de la esperanza que alimenta la persistencia en el amor (véase III. 2. 1. 2).

31-32. Aunque en el códice se lee *Cuidados e maginança / a mí fazen grande mal*, Vendrell omite el primer verso de la cita (1445: 244). Se trata del fragmento de una composición perdida que hubo de tener gran relevancia en la época, ya que el dístico es citado en otras en poesías de autores diferentes: en Rodríguez del Padrón ID 4292 “Pues que dios y mi ventura” (MN20-7) y en la anónima ID 2508 “Un día por mi ventura” (SA7-118). La primera es una intercalación lírica en la obra *Siervo libre de amor*, y en ella el yo lírico alude a Macías como paradigma del sufrimiento amoroso, de manera que el texto se estructura en torno a citas del mártir de amor. La segunda pieza, de autor desconocido, se encuentra solamente en el f. 55^{r-v} de *Palacio*: el poeta evoca su encuentro con Macías, que le canta sus desgracias de amor. Es posible que estemos ante un texto perdido del autor, pues, excepto Juan de Torres, todos lo ponen en boca de este personaje (Tato 2001 b: 20-21).

La transmisión de la cita por vía indirecta nos permite observar la existencia de variantes: el texto anónimo, localizado en *Palacio*, reza “Cuidado e maginança / a mí faze mucho mal / porque vivo en esperança / de la que puede e no mi val” (vv. 57-60 de ID 2508 “Un día por mi ventura”; apéndice II, 4), de tal modo que presenta el binomio “cuidado y maginança” en singular, al igual que el verbo *faze*; asimismo, en lugar de *grande* (*grant* en el ms.), se lee *mucho*, que se ajusta silábicamente al octosílabo. Por su parte, Rodríguez del Padrón tan solo incorpora lo que sería el íncipit, que no ofrece variantes con respecto a la cita de Torres (ID 2508 a 4291 “Pues que dios y mi ventura”; vv. 5-11; véase apéndice II, 5).

Maginança: ‘imaginación’, derivado de *maginar*, ‘pensar, imaginar’; la variante sin *-i* es común en la Edad Media, desde el *Rimado de Palacio* (DCECH, *s.v. imagen*). Estamos ante la noción de la fantasía como elemento importante en el hecho amoroso, que algún otro poema de Torres aparece bajo la variante *imaginación* (véase 18-ID 2588, v. 9).

Grande: en el v. 32 el código ofrece la variante *grant*, habitual en SA7 y en Torres. La enmienda persigue restituir el octosílabo pues, de lo contrario, estaríamos ante un verso hipométrico que no se da en ID 2508 (SA7-118), que lee *mucho*.

33-36. Tras anunciar que ante toda circunstancia loará a la dama, es decir, continuaría sirviéndola, profiere un interesante desafío: quien de ella diga mal, habrá de vérselas con el enamorado, amenaza que también encontrábamos en 32-ID 2486 (v. 74).

El manuscrito ofrece *combatré*, de modo que se produce una síncope o supresión medial que podríamos mantener, en caso de estar al servicio de una licencia métrica (Paraíso 2000: 119); no obstante, dado que la síncope convierte el verso en hipométrico, considero oportuno restituir la *i* interconsonántica, que salvaguarda el verso octosílabo, solución ya adoptada por Álvarez Pellitero en su edición (1993: 148). Vendrell, que no corrige *combatré*, lee también mal, *a quien vos mal dixiere*, en lugar de *e quien de vos mal dixiere* (1945: 244). Nótese la similitud de esta estrofa con los versos de Suero de Ribera “A vos, linda, loaré / de muy gracioso gesto; / quien dixiere contra esto / yo se lo combatiré” (ID 2456, vv. 1-4; ed. Periñán 1968: 50), quizás porque este juego de retos y desafíos amorosos era entonces frecuentes a través de la poesía.

Gelo: forma común en la Edad Media, que proviene de ILLIS ILLUM; permitía hacer referencia tanto a un objeto indirecto singular como plural. En este caso, equivale a ‘se lo’ (Penny 1993: 137).

37. *Empero*: ‘sin embargo’, véase 37-ID 2596 (v. 9).

38. Parece que el autor se vale de las mismas palabras en posición de rima que la composición de la que inserta unos versos más abajo, debida a Francisco Ortiz de Calderón, que también utiliza término *adora* en rima con *señora* (véase también 2-ID 2442, vv. 5-6).

39-40. *De vos bien servir, señora, / jamás nunca cessaré*: versos de exordio que encabezan una canción de Ortiz de Calderón, ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187), localizado en el f. 86^r del *Cancionero de Palacio*. Es una declaración de amor en heptasílabos, en la que el enamorado ofrece su servicio leal a la dama; Torres inserta el adverbio *bien* y sustituye el pronombre *non* por *nunca* para acrecentar una sílaba más en cada verso y lograr el isosilabismo (véase III. 2. 3).

41. El olvido por parte de la dama es uno de los temores del enamorado en la obra poética de Juan de Torres (véase 14-ID2452).

42. En el manuscrito se repite el pronombre *me*, dando lugar a un verso hipermétrico: “vos me plega de me tener”. Ya Pérez Gómez Nieva suprime en su edición uno de los pronombres (1884: 275); por su parte, Álvarez Pellitero señala el error en nota (1993: 42).

Plega: 2ª persona singular del presente de indicativo del verbo *placer*, que deriva del latín PLACĒAT; era variante irregular arcaica, común en los textos medievales, (Cuervo 1994, *s.v. placer* y Penny 1993: 169). Tanto Pérez Gómez Nieva (1884: 275) como Vendrell (1945: 244) leen *plaga* en lugar de *plega*.

43. En el manuscrito se lee *poria*, variante de *podría* documentada en el catalán antiguo (Moll 1991: 176), que cabe explicar atendiendo a la procedencia del códice. La forma castellana figura también en el v. 1 del poema, en una construcción paralela a este verso (“Non podría hombre pensar”); no obstante, no es imposible la vacilación entre una y otra en el propio Torres, lo que me ha movido a conservarlo.

43. *Creyer*: la forma con yod es un fenómeno frecuente del aragonés, modalidad propia del copista (Tato 2003: 510-511). Pero el hecho de que en alguna otra ocasión figuren en la obra del autor soluciones semejantes que no podemos eliminar sin causar problemas métricos me lleva a mantener la forma (véase 12-ID 2450, v. 15).

44. *Perdido*: participio del verbo *perder*, aquí utilizado con el sentido de ‘desperdiciar, desaprovechar’ (Cuervo 1994, *s.v. perder*). El enamorado se refiere a su servicio como algo que tiene sentido y, por ello, no puede creer que resulte perdido, inútil (sobre el término *perdido*, véase 14-ID 2452, v. 4).

45. *Comedido*: ‘cortés, atento’ (DCECH, *s.v. comedido*).

46. *Dezirvos este cantar*: en el manuscrito el verso es hipométrico, “dezir este cantar”. Mi enmienda se fundamenta en que, con el pronombre *vos*, se restituye el cómputo silábico, pero, sobre todo, en el hecho de que, como se percibe en el único testimonio del poema citado (también recogido en SA7), dirige el discurso a la dama.

47-48. *De vos servir et loar / señora no me despido*: estos versos forman parte de la cabeza de la canción ID 2515 “De vos servir et loar” (SA7-124) de Gonzalo de Cuadros, conservada únicamente en el f. 57 del *Cancionero de Palacio*, que es una declaración de vasallaje amoroso eterno. En el caso de nuestro poema, se trata de un cierre perfecto, pues resume la idea principal que recorre la composición: la lealtad y el bien servir del enamorado, que ahora declara seguir manteniendo su servicio. En la fuente se lee *mendespido*, un error que no figura en el texto de Cuadros.

ID 2717: “CUITADO CUANDO CUIDO”

SA7-364 (ff. 177^v-177^v)

Ediciones: Pérez Gómez Nieva (1884: 285-286), Vendrell (1945: 364), Álvarez Pellitero (1993: 382-383), Dutton (1990-1991, IV: 178).

Métrica: 3x8; a8, b8, b8, a8 / a8, c8, c8, a8. Rimas: a: -ido, -ado, -í; b: -ía, -iene, -(i)ón; c: -es, -eo, -edes (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1135-1892...1894).

Breve decir en el que el enamorado emite una expresiva queja a la dama, causante del desorden interno que padece. Destaca el uso de la anáfora “cuando”, que aparece en el inicio de las estrofas (excepto la primera), a manera de coblas *capdenals*, y que remonta al momento del enamoramiento, en que pierde sus facultades mentales. Resulta llamativa la personificación de los ojos de la dama y de su “gentil aseo”, que reflejan el proceso del enamoramiento a través de la metáfora de un rapto, del que el galán es víctima: su juicio y su corazón se presentan como los objetos robados, en una imagen íntimamente relacionada con el motivo del robo del corazón y con la noción del amor como una enfermedad en la que se pierde la razón. En el cierre se vale del recurso de la cita al mencionar el incipit de ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179), una canción del poeta con el que más se relaciona literariamente, Juan de Padilla, que, quizás, le servía para apuntalar mejor la emoción que pretende transmitir (véase II. 1. 2. 3).

Dezir. Johán de Torres

¡Cuítado cuando cuido
 e bien pienso en aquel día
 que, por desventura mía,
 yo vos ove conocido!
 5 sin más haver deservido
 nin caer más en errores,
 vuestros oxos robadores
 me robaron mi sentido.

10 Cuando he considerado
 el bien que, de vós, me biene:
 es pensar, que me mantiene
 con infinito cuidado,
 e deseo afincado
 de vuestro gentil aseo,
 15 el cual este, según veo,
 á mi corazón robado.

20 Cuando bien dirán por mí,
 sin sentido e corazón,
 aquesta antiga canción,
 qu'el comienzo dize así:
 "Pues que siempre padescí",
 que, si toda la leedes,
 señora, vós sentiredes
 parte de lo que sentí.

3. desventura] desventura SA7

NOTAS

1. Como sucede en otros textos de Torres, el arranque presenta una queja en la que la emoción desdibuja la sintaxis y da lugar al grito expresivo. La fuerza de la voz *cuitado*, resulta intensificada por la cercanía con *cuido*, próximos fonética y formalmente pero distintos desde el punto de vista del significado: el adjetivo *cuitado* está relacionado con la noción de la *cuíta* 'desdicha', en tanto el verbo *cuido*, del paradigma *cuidar*, 'preocuparse, pensar de algo o de alguien'; ambas son voces habituales en la obra del poeta (véase 9-ID 2447, v. 8 y 15-ID 2453, v. 9). Para lograr el octosílabo ha de romperse el diptongo de *cuitado*.

2-4. Se evoca el momento en que se produce el enamoramiento, en el primer contacto visual con la dama, que el yo lírico considera un infortunio, dado que es la causa de sus males ("por desventura mía"). A través del pronombre *vos* se dirige a la destinataria del poema, la señora, lo

que acentúa el tono de reproche. En el manuscrito se lee *desaventura*, que causa una hipermetría; he corregido en *desventura*, sinónimo con el que tiene gran cercanía fonética.

5. El yo lírico se retrata como un vasallo ideal, no merecedor de las penas que sufre; la repetición del adverbio *más*, con el sentido de ‘jamás’, y el carácter negativo de las dos coordinadas otorga a la queja mayor contundencia, al tiempo que ensalza al amador. La alusión al “deservicio” amoroso aparece solamente en otra ocasión, en la obra de Juan de Torres, para expresar que el vasallaje al Amor supone una falta a la dama (27-ID 2596, v. 10).

7. A través de la personificación de los ojos de la dama se refleja el poder de su mirada ante el galán; el que se valga de dos voces construidas a partir del mismo lexema (*robadores, robaron*), no hace sino subrayar el motivo. Para el problema de las sibilantes, véase 1-ID 0404 (v. 4).

8. *Sentido*: ‘entendimiento, razón’ (véase 11-ID 2449, vv. 6-7); se alude así a la pérdida del juicio que sufre el enamorado, víctima del amor, en lo que reincide más adelante (v. 18).

9-10. Introduce una secuencia que, sintácticamente, supone un quiebro: comienza con un circunstancial de tiempo que luego da paso directamente a la consideración que anuncia en el v. 9, sin que medie fórmula de transición alguna. Ha de entenderse que la elide, de modo que viene a decirnos “cuando é considerado el bien que, de vós, me viene”. Su estado anímico parece, pues, también repercutir en la sintaxis, que a veces avanza como a golpes.

La utilización de la misma grafía para los vocablos “bien” y “viene” puede ser intencionada: como ya indicó Casas Rigall, en ocasiones el poeta de cancionero se vale de la ortografía para marcar visualmente la paranomasia, es decir, la colocación en cercanía de dos vocablos similares fónicamente, pero distintos desde el punto de vista semántico (1995: 222-223); por ello, resulta pertinente conservar el uso gráfico, aun cuando, en la obra de Torres, el término “venir” suele encontrarse con *v* (véase, por ejemplo, 26-ID 2473, vv. 4 y 12: “e lo otro vaya e venga”). La secuencia “cuando he” ha de leerse con dialefa, pues, de lo contrario, el verso resultaría hipométrico.

11. *Pensar*: personificación del *pensamiento*, una de las principales entidades que colaboran en el sentimiento amoroso (véase 12-ID 2450, v. 1).

13. *Afincado*: ‘premio, violento, que atormenta’ (DCECH, *s.v. hincar*; Kasten y Cody 2001, *s.v. afincado*). Nos lleva a la idea de un deseo que actúa en el enamorado de forma insistente y perseverante.

14. *Gentil*: ‘gracioso, amable, bello, que posee gentileza’, frecuente ya a comienzos del siglo XV (véase 2-ID 2442, v. 2). Aquí se aplica a su *aseo*, término con que frecuentemente el yo lírico evoca la apariencia de la dama de una manera abstracta (véase 17-ID 2487, vv. 14-15).

16. El corazón se convierte en una prenda robada por el “gentil aseo”. Esto nos lleva al motivo del robo del corazón, presente en distintas tradiciones líricas (Casas Rigall 1995: 77).

17-20. La última estrofa del poema se estructura en torno a la cita de una “antiga canción”, con la que el yo se identifica, pues asume que sus males serán cantados (“Cuando bien dirán por mí”), Asimismo, el octosílabo “sin sentido e corazón” resume la condición del *yo* y codensa la imagen del robo presentada en los versos anteriores (vv. 8 y 16).

21. El verso se corresponde con el incipit de ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179), de Juan de Padilla, también recogido únicamente en *Palacio*. En aquella pieza el yo lírico expresa la gran aflicción amorosa que sufre desde el momento en que vio a su amada y se declara, a pesar de ello, un amante leal: “lealmente sirviendo” y sin hacer “mudança” (vv. 10 y 11). Juan de Torres presupone que el poema citado es conocido por su dama, que reconocería el mensaje, y la insta a leer el texto de Padilla completo, de forma que, una vez más, Torres insiste en su condición de mujer lectora.

ID 2257 “ABSENTE DE TU PRESENCIA”

LB2-134 (f. 160^r)Otros testimonios: ME1-66, 89^v**Ediciones:** de ME1: Dutton (1990-1991, I: 415), Ciceri (1993: 189); de LB2: Aubrun (1951: 155), Dutton (1990-1991, I: 333-334).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8 b8 a8 b8 / x8 y8 x8 y8. Rimas: x: -encia, y: -eo, a: -ida, b: -oso (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-946, 1035-42, 261-947, 1035-43).

Canción breve, construida a partir de la oposición *ausencia/presencia*, que plantea el motivo de la separación del amador con respecto a su amada. Estamos, además, ante un ejemplo en que el tono hermético oscurece por completo el mensaje del texto, basado en la alusión a elementos velados y al uso de la *annominatio* y la antítesis. El *retronx* contiene la clave temática que permitirá aportar algo de luz, pero igualmente está encriptada, ocultada en el pronombre *lo*, que representa aquello ante lo que el enamorado ha mudado de parecer: apenas podemos entrever que se establece un juego en torno al trinomio *duda / experiencia / creencia*, que parece evocar una historia anterior (“la causa acontecida”), si bien no se percibe si positiva o negativa para el enamorado.

Johán de Torres

Absente de tu presencia,
 presente de mi desseo,
 ya, mi bien, *por experiencia*
lo que más dudava, creo.

5 Comoquier que mi partida
 ya ves, Amor congoxoso,
 la causa acontecida
 me faze ser sospechoso.

10 Ya non me basta sciencia
 e mostrar alegre asseo,
 pues que ya, *por experiencia*,
lo que más dudava creo.

0. Johán de Torres] canción de Juan de Torres ME1 / 3. *esperiencia*] *experiencia* ME1 / 4. *dudava*] *dubdava* ME1 / 5. *Comoquier*] *comoquiere* LB2 / 6. *ves*] *vees* ME1 / 7. *ya acontecida*] *acontecida* ME1 / 10. e] en ME1 / 11. *pues que*] *pues* LB2 / 3. *esperiencia*] *experiencia* ME1 / 4. *dudava*] *dubdava* ME1

NOTAS

1. Se produce una antítesis entre los términos localizados en los extremos del verso: *ausente* y *presencia*, que reflejan la idea de separación del enamorado de su dama, a quien se dirige mediante el uso de la segunda persona. Es habitual en la obra del escritor la alusión a la ausencia como causa del dolor del enamorado, cuya felicidad depende de tener, al menos, contacto visual con la dama (véanse, como ejemplo, los poemas 1-ID 0404, 6-ID 2445 y 25-ID 2595).

2. El verso se encadena con el anterior mediante la repetición del mismo lexema (*presencia-presente*) y una construcción paralela. La voz *presente*, en mi opinión, puede leerse con el sentido de ‘don’, con que aparece ya en el Cid (DCECH, *s.v. ser*). En cuanto a la interpretación, el octosílabo constituiría una aposición explicativa de *presencia* en la que el yo lírico consideraría la presencia de la dama como recompensa a su deseo, una idea que, por otra parte, transmite en no pocas de sus poesías.

3. La voz poética apela a la destinataria del texto mediante el vocativo “mi bien”, de carácter afectivo (véase III. 2. 1. 3).

Esperiencia: el término procede del latín *experientia*, que deriva de *experiri* ‘intentar, ensayar, experimentar’, y presentó la vacilación *exper-* y *esper-* durante largo tiempo, hasta el siglo XVIII (DCECH, *s.v. experientia*), de ahí la variante *esperiencia* de LB2, que mantengo. El enamorado evoca un hecho que ha experimentado, al que se alude también como “la causa ya contecida” más adelante (v. 8). ME1 ofrece la solución más habitual *experiencia*.

4. Se produce una antítesis en los verbos “dudava” y “creo”, que muestran un cambio en la actitud del enamorado, ahora alejado de la dama. El pronombre “lo” encierra el enigma que propone el poeta, difícil de desentrañar.

5. En LB2 se lee “como quiere que mi partida”, verso hipermétrico que en ME1 se resuelve gracias a la apócope de *comoquiera* (*comoquier*), que apoya la enmienda propuesta; ambos son duplicados habituales en la época con valor concesivo (DCECH, *s.v. querer*). El sustantivo *partida*, del verbo *partir* ‘ponerse en camino’ (13-ID 2451, vv. 3-4), descubre el motivo de la ausencia el enamorado ha abandonado el lugar donde, presumiblemente, la amada se encuentra. Ese distanciamiento resulta negativo, como se percibe en los versos siguientes.

6. Es una apelación a Amor, que aparece como entidad vivificada, a la que se le atribuye el adjetivo *congoxoso* ‘penoso, con congoja’, que también se documenta en textos debidos a Santillana, Juan del Encina o Garci Sánchez de Badajoz, entre otros, quienes aplican el adjetivo, por lo general, al enamorado desdichado (CORDE, *s. v. congoxoso*); según esta interpretación, el Amor sufriría también ante el distanciamiento de los enamorados, lo que nos llevaría a un retrato atípico de la deidad. Por ello, me pregunto si en este verso el adjetivo puede tener el valor de ‘que provoca congoja’, que no he documentado pero que, sin embargo, parece más acorde con el retrato habitual de Amor. ME1 ofrece la lectura *vees*, que da lugar a un verso hipermétrico.

7. Encontramos de nuevo una alusión a una historia anterior, “la causa ya contecida”, no explicada. Por otra parte, la secuencia entre el sustantivo y el participio ha de leerse con dialefa, pues, de lo contrario, el verso resultaría hipométrico. ME1 omite el adverbio “ya”, lección que no altera la rima ni el sentido.

8. *Sospechoso*: aunque poco frecuente en la poesía, se documenta, en algunos textos de Santillana, Santa Fe, Juan de Mena, Diego de San Pedro o Juan del Encina, entre otros (CORDE, *s. v. sospechoso*). Entiendo *ser sospechoso* como tener sospecha de algo y, sin duda, lo que hace sospechar es la enigmática “causa acontecida”.

9. *Sciencia*: cultismo, habitual en la época, que procede del latín *scientia* ‘conocimiento’ (DCECH, *s.v. ciencia*). El verso resulta hipométrico, de modo que el diptongo del término debía ser heterosilábico, conservando la escansión original, como sucedía con algunos latinismos (Beltran en prensa b); también sería posible leer el vocablo según la variante antigua (*esciencia*), utilizada por algunos poetas coetáneos a Torres como Santillana (Alonso 1986, *s.v. esciencia*).

10. En ME1 se lee “en mostrar alegre aseo”, lo que modifica el valor sintáctico y semántico de esta copla, pero no le resta coherencia, de modo que resulta difícil privilegiar una sobre otra; ofrezco la de LB2 en tanto constituye el texto base. La voz *aseo* tiene aquí el valor de ‘compostura, prestancia’ (véase 17-ID 2587, vv. 14-15).

ID 0590: “¡O, TEMPRANA SEPOLTURA!”

MN54-93 (f. 112^v)

Ediciones: Fuensanta del Valle y Rayón (1872: 266), Alvar y Alvar (1981: 206-207), Salvador Miguel (1987: 460-461), Dutton (1990-1991, II: 342).

Métrica: 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, c8, c8, x8 // d8, e8, e8, d8 / x8, f8, f8, x8.
Rimas: x: -ura, y: -ora, a: -(i)ento, b: ón, c: -uerte, d: -ero, e: -ado, f: -ança (véase Gómez Bravo 1998: núms. 305-1176, 1285-32...33).

Estamos ante una de las canciones del autor de más intensa emoción, un planto con el que el yo llora la muerte de su señora (algo excepcional en su poética), de ahí el uso de la exclamación y la interjección. Apenas hay aquí adornos o artificios retóricos: tenemos la sensación de intensa amargura y dolor, de un Torres que desnuda su alma. Aun cuando se perciben otros motivos habituales en su obra, como la personificación del corazón, el lamento por el propio destino o la visión de la muerte como liberadora del mal, no parecen aquí meros tópicos repetidos, pues nos permiten entender el sufrimiento evocado.

Johane de Torres

¡O, temprana sepultura
de mi donosa señora!
¿qué será de mí la hora
que veré vuestra figura?

5 ¡Qué pesar et qué tormento,
qué pena sin galardón
sentirá mi corazón
ante el vuestro enterramiento!
¡O, mi maldita ventura,
10 mi sino y esquiva suerte!
¿por qué non viene la muerte

a apartarme de tristura?

Yo, cativo, non espero
 sinon bivar en cuidado,
 15 pues quedo desamparado
 del mi buen amor primero.
 Donsella cuya mesura
 me mantuvo en esperança:
 19 ¡Dios aya de vós membrança
 por la su sanctidad pura!

12. a apartarme] apartarme MN54

NOTAS

0. Coincido con el resto de editores al presentar la mayor parte de la composición como oraciones exclamativas en las que el enamorado sufre y se desespera ante el entierro de su amada.

1. En los primeros versos ya se descubre el motivo principal de la canción: la muerte de la señora. El término *sepoltura* es una variante vulgar de *sepultura*, que en el texto parece responder a la acepción de ‘entierro’ (DCECH, *s.v. sepultar*; Kasten y Cody 2001, *s.v. sepulcro*). Por su parte, el adjetivo *donosa*, que se aplica a la señora, es un derivado de *donaire* ‘don natural’, con el sentido de ‘graciosa, agradable’ (DCECH, *s.v. donar*). La muerte de la dama es una imagen poco frecuente en la lírica cuatrocentista castellana de carácter amoroso, aunque el motivo ya existía y era conocido en el entorno Trastámara, dado que la *Divina Commedia* de Dante circulaba en la traducción de Enrique de Villena, ya en 1428 (Pascual 1974: 60-66). Así, no parece extraño que algunos poetas recurran al motivo de la muerte de la dama, al que Le Gentil llama “mort prématurée de la dame” (1949-1952, 1: 144, n. 154), a fin de ensalzarla y divinizarla, al estilo de la Beatriz dantesca o incluso la Laura petrarquista. Entre los pocos textos que tratan el tema, encontramos el soneto V de Santillana, un lamento puesto en boca del infante Enrique a la muerte de su esposa, la infanta doña Catalina (ID 0058 “No solamente al templo divino”), con claros ecos de los sonetos de Petrarca (Whetnall 2006: 84-88). Con todo, lo novedoso de este poema es que se evoca el entierro de la dama, que lleva a algunos estudiosos a contemplar la posibilidad de que se trate de una muerte real (Rodado Ruiz 2000: 100). Otras composiciones que retoman el motivo, algo más tardíos, son los debidos a Cartagena y Juan del Encina (véase III. 2. 1. 3).

3-4. El yo lírico hace referencia al gran dolor que sufrirá en el momento en que vea la imagen de la dama muerta, durante el entierro. La “figura” de la señora suele aparecer relacionada con una emoción de alegría en la obra de Juan de Torres, vinculado al deleite que supone su visión. Sin embargo, en este caso es fuente de dolor. Así, la expresión “¡qué será de mí!” muestra el desamparo y la sensación de abandono del sujeto ante la pérdida irreparable, aunque tampoco podemos descartar que esté aludiendo a un futuro después de la muerte, en el que volverá a encontrarse con su dama: también el soneto de Santillana, antes citado, evoca la posibilidad de reencuentro con la amada, a través del suicidio (Whetnall 2006: 85).

5-6. Enumeración de términos que definen el estado del enamorado en el momento del inminente entierro (“pesar”, “tormento”, “pena sin galardón”...), que se estructuran mediante la repetición del pronombre exclamativo *qué*, a fin de intensificar el carácter elegíaco del texto. Como se ha visto en otras ocasiones, el *galardón* suele aparecer, en los versos amorosos, como sinónimo de la recompensa que ansían los vasallos de amor de su dama, tras haber penado en la espera (sobre el motivo, véase 12-ID 2450, v. 17); en este poema la expresión “pena sin galardón” subraya el sentido del sufrimiento, que en ningún caso se verá recompensado.

7. El corazón aparece personificado, como en otros textos (véase III. 2. 1. 4), pues es el órgano del amante que padece toda esa tristeza a la que se alude, en una imagen metonímica del propio yo lírico (“sentirá”).

9-10. Se mantiene el tono plañidero, esta vez para maldecir al propio destino, en la enumeración de términos sinonímicos “ventura”, “suerte” y “sino”, un tópico habitual en la tradición de la poesía elegíaca (Simó 2001: 108-109). En la obra de Juan de Torres el motivo aparece, con frecuencia, relacionado con el lamento por el propio nacimiento a causa de sus desdichas amorosas (véase especialmente 17-ID 2444, vv. 5-6 y III. 2. 1. 2).

11. La voz poética apela a la muerte, personificada (“viene”), en tanto que es la única capaz de liberarlo del dolor.

12. Antes del verbo en infinitivo *apartarme* debe entenderse la preposición *a*, en tanto que estamos ante una forma de complemento régimen, una solución que adoptan también Alvar y Alvar (1981: 206). No obstante, tal vez la supresión no haga sino reflejar la fusión de dos vocales en una, algo a lo que obliga el cómputo silábico.

14-15. Tanto el adjetivo “cativo” como el sustantivo “cuidado” forman parte del campo asociativo del sufrimiento amoroso en la poesía cancioneril, si bien adquieren aquí una connotación fúnebre. Para *cativo*, ‘desdichado’, que funciona casi como interjección impropia, véase 23-ID 2593 (v. 4); la voz *cuidado* actúa como complemento circunstancial de *bivir*, de modo que puede tomarse como ‘vivir con pesadumbre’ (sobre el término, véase 6-ID 2445, v. 1).

16. El sintagma “buen amor”, que describe su relación con la dama, recuerda las secuencias “bien amar” o “querer bien”, que encontramos en otras poesías de Juan de Torres, en referencia al amor (véase III. 2. 1. 2). El adjetivo “primero” lleva consigo una connotación de nostalgia. Un sintagma parecido se encuentra, precisamente, en una carta de Fernando el Católico a su Reina, a fin de evocar los días felices del pasado y su deseo de reencuentro (Burrus 1998: 117).

16. A través del término *donsella* se deduce que la dama era joven, lo cual hace de su muerte que la muerte sea aún más dolorosa. La *mesura* era una de las cualidades importantes en una dama y también para las normas de cortesía; así lo vemos en los manuales de gentileza (Chas Aguión 2009: 156; véase est tipo de literatura, también *íd.* 2012 a: 103-124). Estamos ante un nuevo ejemplo de confusión dentro de la orden de las sibilantes (véanse los criterios).

19-20. A diferencia de Alvar y Alvar (1981: 207) y Salvador Miguel (1987: 461), me valgo de la puntuación exclamativa para indicar el carácter desiderativo de los versos; constituye, a mi entender, un epífonema, recurso al que nuestro autor recurre en varias ocasiones (III. 2. 1. 2). La construcción formada por artículo + posesivo + sustantivo fue habitual hasta el siglo XIV (Penny 1993: 142); así, toda esta fórmula es una perífrasis con función vocativa con la que se alude a la dama, a fin de expresar su deseo de que Dios la tenga en cuenta, con el que se cierra la canción.

Membrança: ‘memoria, recuerdo’ (Alonso 1986, *s.v.* *membranza*).

ID 0142 “¿NON SABES, JUAN DE PADILLA?”

PN12-35, ff. 74^v- 76^r.

Otros testimonios: MN54-41 (ff. 70^r- 71^v) y PN8-43 (ff. 90^v- 92^r).

Ediciones: de PN12: Coca (1989: 69-70), Dutton (1990-1991, III: 459-460); de MN54: Fuen-santa del Valle y Rayón (1872: 162-165), Alvar y Alvar (1981: 145-147), Salvador Miguel (1987: 307-311), Dutton (1990-1991, II: 324-325); de PN8: Dutton (III: 408).

Métrica: 9x8; a8 b8 b8 a8 / c8 d8 d8 c8. Rimas: a: -illa, -illo, -í, -ado, -able, -ada, -ara, -ido, -er; b: -ó, -ado, -ar, -ía, -adas, -era, -or, -ente, -í; c: -ero, -er, -ía, -ido, -allo, -ó, -ento, -ego, -anno; d: -igo, -ó, -ava, -er, -ura, -igo, -ar, -ía (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1284-658...684 y 1284-322...348).

Estamos ante un intercambio poético entre nuestro poeta, que es quien lo inicia, y Juan de Padilla; todos los testimonios han recogido las dos composiciones en vecindad, y lo cierto es que su lectura en conjunto enriquece la comprensión de cada una de ellas en particular. El diálogo, como es habitual, no es interestrófico, sino que cada intervención da lugar a una pieza entera, ambas con idéntica estructura; no obstante, pese a las rúbrica introductoria (*Pregunta*), el texto que abre el debate carece del carácter inquisidor propio del género, de modo que se trata de una recuesta (Chas Aguión 2001: 70-85; véase III. 2. 2). Juan de Torres se dirige a Juan de Padilla para relatarle un encuentro que tuvo con Amor, al que encontró desolado en las afueras de la “villa”. Esta pieza recuerda a lo que Le Gentil llamó “debat narratif”, pues el yo relata un diálogo que tiene con Amor, tras una introducción en que sitúa la acción (1949-1952, 1: 508); puede, pues, insertarse dentro de las tan habituales disputas entre el Amor personificado y el caballero, que denotan ese gusto por la alegoría que crecerá a fines de la centuria (Casas Rigall 1995: 143-145).

El poema contiene un número elevado de sustantivos concretos y verbos de acción en pasado, al servicio de la narración, algo poco común en la poética de Torres, de carácter esencialmente lírico (III. 2. 1). Asimismo, se emplea tanto el discurso directo como el indirecto, con que el poeta relata a Padilla su conversación con Amor. La pieza puede estructurarse en tres partes: tras el encuentro con Amor en las afueras de la “villa”, el poeta reproduce la conversación que tiene con él, que le cuenta lo vivido con varios personajes de la época, a los que presenta en lo que parece un orden jerárquico (el rey, el condestable, Juan de Silva y Juan de Padilla); por

último, Juan de Torres, conmovido, lo acoge y, frente al fuego, le cuenta las desdichas amorosas que sufrió, ante lo cual el Amor le promete recompensa. Además de su personificación, destaca el retrato que se refleja en Amor: un ser desvalido, desprotegido y repudiado por los nobles, poco habitual en los versos cancioneriles, como ya apuntó Rodado Ruiz (2000: 145). Así, si en la poesía de Juan de Torres es frecuente la queja del yo por su propia suerte o la maldición de su destino como enamorado, sin que falte alguna imprecación a la entidad (véase 8-ID 2446), en este poema, en cambio, hay una inversión de papeles, y el desventurado es el propio Amor (causante de las desgracias de los amadores): estamos ante una especie de carnavalesización en tanto que se presenta el mundo al revés: el que se lamenta no es ya el enfermo de amor, sino el propio dios.

Pregunta de Juan de Torres a Juan de Padilla

I

¿Non sabes, Juan de Padilla,
señor, qué me aconteció?
Anteyer venía yo
por defuera de la villa
5 en un trotón, caballero;
un escudero comigo,
el cual puede ser testigo
desto que dezirvos quiero.

II

Vi asentando en un lozillo
10 el Amor, cuyo mandado
fezistes, e yo, cuitado,
triste, flaco e amarillo.
¡Mas así vea plazer
de quien servir me mandó,
15 que, fasta que me fabló,
non lo pude conoscer!

III

Mas, desde que lo conoscí
e tan triste lo vi estar,

20 ove terrible pesar,
 ¡así Dios sea por mí!
 Preguntéle qué fazía;
 díxome que allí se estava,
 que en la villa non fallava
 quién acojerlo quería.

IV

25 Yo fii maravillado
 de aquello que me dezía;
 preguntéle si avía
 al gran palacio llegado.
 30 Respondióme: - Allá só ido,
 donde el rey me pudo ver,
 mas quiso dar a entender
 que non me avía conocido.

V

 Dixo: -A casa del condestable
 só ido muchas vegadas;
 35 fallé las puertas cerradas.
 Solamente quien me fable
 nin me responda non fallo:
 ¡ved si es gran amargura!
 Viendo mi mala ventura,
 40 baxo mis oxos e callo.

VI

 También -diz- a la posada
 de Juan de Silva que fuera,
 e que en breve le dixiera
 tal razón non muy limada:
 45 -Señor, bien sabéis quién só,
 ¿puedo en vós fallar abrigo?
 Dixo: -¡Andad, andad, amigo,
 tiempo fue que se pasó!

VII

50 También cuenta que llegara
 donde vos posáis, señor,
 pero, si fue con dolor,
 trasdoblado lo tornara,
 viendo en vos tal mudamiento
 que non vos osó falar,
 55 non pensando de fallar
 en vos buen acogimiento.

VIII

60 Desque l·vi tan aterido
 e llorar tan bravamente,
 trabaxé que de presente
 pudiese ser acorrido;
 levélo comigo luego,
 pensé de le complazer
 faziéndole luego ser
 asentado tras el fuego.

IX

65 Allí le fize saber
 cuánto trabajo sofrí
 después que lo conocí,
 sin jamás yerro fazer.
 Respondió: -Todo tu daño
 70 yo mucho trabaxaría
 por tornarlo en alegría
 saliendo de cabo d'año.

0. Juan] Johane *MN54* Joán *PN8* / 1. Sabes] sabéis *PN8* ; Juan] Johán *MN54* Joán *PN8* / 3. anteyer] antayer *MN54* / 5. comigo] conmigo *PN8* / 8. dezirvos] desirvos *MN54* ; / 9. asentado] assentado *PN8* / lozillo] lusillo *MN54* luzillo *PN8* / 10. el] al *MN54* ; cuyo] cuy *MN54* / 11. fezistes] fesistes *MN54* ; e] et *MN54* / 12. flaco] flacco *MN54* ; e] et *MN54* / 13. así] assí *PN8* ; plazer] plaser *MN54* / 16. lo pude] le puede *PN8* / 19. pesar] pezar *PN8* / 20. Así] assí *PN8* *MN54* / 21. Preguntéle] preguntélo *MN54* ; fazía]

fasía MN54 / 22. se estava] estava PN8 / 24. acogerlo] acogerla PN8 acogerlo MN54 ; quería] quiera PN8 / 25. maravillado] maravillado PN8 decía] disía MN54 / 29. Allí] allo PN8 / 31. quiso] quiso PN8 / 33. A casa] A la casa PN8 ; condestable] conde estable MN54 / 34. só] soy PN8 / 36. solamente] solament PN12 ; fable] falle MN54 / 39. Viendo] veyendo MN54 PN8 / 40. oxos] oyo MN54 ; e] et MN54 y PN8 / 41. diz] dis MN54 / 42. Juan] John MN54 Joán PN8 / 43. dixiera] dixera MN54 / 44. razón] raxón MN54 rasón PN8 / 45. só] soy MN54 / 47. Andad, andad] andad PN8 / 48. tiempo] tempo MN54 ; pasó] passó PN8 / 54. osó] ozó PN8 / 56. acogimiento] acogimiento MN54 PN8 / 57. Desque l- vi] desque le vi MN54 / 58. bravamente] bravament PN12 / 59. trabajé] trabagé PN8 / 60. Pudiese] podiesse PN8 / 61. levélo] levéle PN8 ; conmigo] conmigo PN8 / 62. complazer] complaser MN54 / 63. faziéndole] fasiéndole MN54 ; ser] eser PN8 ; asentado] assentado PN8 / 65. Fize] Fise MN54 / 66. Trabajo] trebajo PN8 / 67. lo] le PN8 / 70. trabajar] trebajaria PN8

NOTAS

0. Como es usual en los intercambios, pese a que se titula *pregunta*, no lo es: los primeros versos, aunque son interrogativos, no plantean una cuestión que precise respuesta, sino que más bien se trata de una fórmula que atrae la atención del interlocutor para que escuche el relato (véase III. 2. 2. 1. 4).

1. Concibo, al igual que Salvador Miguel (1987: 307), los dos primeros versos como una oración interrogativa. El resto de los editores ofrecen la secuencia como enunciativa, así como el resto del texto, comentario que obviaré de aquí en adelante. En la apelación directa a Juan de Padilla se transparenta la existencia de una relación, al menos literaria, entre ambos poetas (véase II. 1. 2. 1).

3. *Anteyer*: variante de *anteayer*, presente incluso en textos del Siglo de Oro (DCECH, s.v. *ayer*). En MN54 se lee *antayer*; Salvador Miguel indica, al respecto, que “probablemente el autor escribiría *anteyer*, forma usada todavía por Lope de Vega y testimoniada por *Pe* y *Pb*” (1987: 307, n. 3).

4. *Defuera*: ‘fuera’. Combinación latina, documentada en castellano ya a partir de Berceo (DCECH, s.v. *fuera*).

Villa: ‘ciudad’. Corominas localiza el término con este sentido ya en textos tempranos como el Cid o en Berceo y así se utiliza para hacer referencia a un núcleo de población mayor que una aldea (DCECH, s.v. *villa*). La alusión “fuera de la villa” nos lleva a un ámbito cotidiano y común, en los márgenes de un núcleo urbano, donde el yo tiene la visión de Amor, lo que anticipa el carácter humorístico de la composición, pues, por lo general, la tradición cancioneril sitúa este tipo de encuentro en un espacio idealizado y de contorno irreal, como por ejemplo la selva (Le Gentil 1949-1952, I: 256-258). Algo parecido sucede en el decir ID 2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13) de García de Pedraza, una imitación temprana del *Infierno de amor*

de Santillana en la que también los lugares por los que pasa el yo son cotidianos, como la posada o la venta rural (véase López Drusera 2013: 439-440).

5-7. En estos versos el poeta se identifica como un caballero, pues menciona elementos propios de su condición, como la posesión de un caballo y el acompañamiento de un escudero, lo que resulta de gran pertinencia para la reconstrucción del perfil histórico del escritor, pues lo vinculan a la caballería y, en consecuencia, nos remite a esa imagen de poeta que maneja las armas, habitual durante el cuatrocientos (véase II. 1).

Trotón: el término *trotón* proviene de *trotar*, un verbo de origen alemán con el sentido de ‘andar, caminar’; según Corominas, pasó al castellano a través del francés o el italiano. Así, se documenta ya desde Juan Ruiz, con las acepciones ‘correr’, ‘andar deprisa’ o ‘hacer ruido con los pies’ (DCECH, *s.v.* *trotar*). Covarrubias indica que los caballos *trotones* son aquellos que caminan al *trote*, ‘un cierto modo de correr el caballo, como a media rienda, que es más que andar y menos que correr’ (1611, *s.v.* *trote*), de modo que podría tratarse de un tipo de cabalgadura utilizada para desplazarse y viajar, al igual que las jacas (véase II. 1). El vocablo es usado por algunos poetas de la época: Juan Rodríguez del Padrón le desea una serie de infortunios en el camino a la dama: “el trotón que caualgares / quede en el primero villaje / los puentes por do passares / quiebren contigo al pasaje” (ID 0124 “O desvelada sandia”, vv. 15-16; ed. de Salvador Miguel 1977: 277); Suero de Ribera se refiere a al trotón como el propio de un galán: “caualgar trotón morsillo / o faca rucia rodada / nunca en el freno barvada, / el manto corto e sensillo” (ID 0141 “Non teniendo que perder”, vv. 29-32; ed. de Blanca Perinián 1968: 103). El último poema es, precisamente, el que precede a la recuesta de Torres en PN8 (véase II. 1. 1 y IV. 2. 1. 3).

Cavallero: aquí un adjetivo que ha de entenderse como predicativo de *venía*, referido, por tanto, al sujeto, con valor de ‘el que cabalga o va a caballo’ (DCECH, *s.v.* *caballo*; sobre el papel del caballero en la sociedad de la época, véase II. 1).

Escudero: los escuderos eran jóvenes hidalgos aún no armados caballeros que servían a un caballero, eran criados en su casa; así, eran los encargados de llevar el escudo, la lanza y la espada del señor al que servían hasta alcanzar la misma dignidad (Gago-Jover 2002, *s.v.* *escudero*; véase II. 1). La presencia de este personaje dota de más verosimilitud al relato del narrador, en tanto que funciona de testigo del encuentro con Amor.

9. *Lozillo:* variante de *lucillo* ‘sepulcro’. Proviene del latín *LOCELLUS* ‘cajita’, aunque heredó el sentido primitivo de *LOCULUS* ‘compartimiento, nicho’ (DCECH, *s.v.* *lucillo*).

10. Amor se presenta personificado e individualizado y así me valgo de la mayúscula, al igual que Salvador Miguel (1987: 307). En MN54 el complemento directo se introduce con la contracción *al*, frente a lo que sucede en PN8 y en PN12.

Cuyo: MN54 presenta *cuy*, un error por omisión que provoca hipometría. Salvador Miguel indica que se trata de una “errata gráfica del antígrafo” (1987: 307, n. 10).

Mandado: ‘lo que una persona superior manda a otra inferior y súbdita suya (NTLLE, *s.v. mandado*). la expresión “hacer los mandados” se define en *Autoridades* como ‘frase con que se da a entender que uno está subordinado y sujeto a otro, executando todo lo que le manda’ (ib.). Por tanto, estos versos permiten entrever el servicio que Juan de Padilla y Torres hacían a Amor. El segmento “e yo” se suma por coordinación a la anterior; hemos de sobreentender el verbo *fize*.

11-12. *Cuitado, flaco e amarillo*: aposición con la que el yo lírico hace un autorretrato de sí mismo, de tal modo que presenta los principales síntomas, mentales y físicos, de un enfermo de amor (véase III. 2. 1. 2). Puede percibirse una *gradatio* en tanto esos síntomas van de lo menos perceptible (“cuitado”) a lo más evidente (“amarillo”). El adjetivo *flaco*, que se documenta de forma abundante en castellano medieval ya desde Berceo, tenía el sentido de ‘sin fuerzas, débil’ y ‘enfermo, doliente’ (DCECH, *s.v. flaco*; véase 32-ID 2486, v. 21); asimismo, *amarillo* era el color asociado a la enfermedad de amor y también de la desesperanza (Casas Rigall 1995: 111). Suero de Ribera indicaba, sobre el enamorado: “el galán flaco, amarillo / debe ser y muy cortés” (ID 0141 “Non teniendo que perder”, vv. 25-26; ed. de Perinán 1968: 103). Para *cuitado*, ‘desdichado, triste’, véase 9-ID 2447 (v. 8).

13-14. *Así*: en exclamaciones desiderativas, se emplea, siempre con subjuntivo, en el sentido de ‘ojalá’ (Santos Ríos 2003, *s.v. así*); la variante *si* aparece en algún otro poema de Torres con idéntico valor (23-ID 2593, v. 10). Coincido, pues, con Salvador Miguel en que se trata de un segmento en tono exclamativo (1987: 308).

No es claro el referente del pronombre *quien*. Por un lado, puede hacer referencia a la amada, pues recordemos que en la obra de Juan de Torres es frecuente el uso de la perífrasis para mencionarla (véase III. 2. 1. 3): según esta lectura, los síntomas que presenta el enamorado como víctima del mal de amor, serían motivo de deleite (“plazer”) para la señora, que puede reconocer en ellos su sincero y entregado servicio. Pero no puede descartarse tampoco que sea una especie de ironía: le desea a Amor (al que se alude a través del relativo), todo lo contrario a “plazer”.

16. PN8 ofrece “non le puede conoscer”, frente a la *lectio* “non lo pude conoscer” que figura en el texto base de la edición. PN12 opta por el uso etimológico, mientras que PN8 extiende la forma *le* para el CD en el caso de persona (masculino y singular), conforme a un uso habitual en la época (Penny 1993: 136).

17-19. La apariencia indefensa y triste del Amor, tan distinta de la habitual, provoca en el enamorado un sentimiento de compasión (“ove terrible pesar”).

20. Al igual que Salvador Miguel, considero el verso como una exclamación desiderativa (1987: 20). Se trata de una frase hecha habitual con la que, tras una buena acción, se expresa el deseo de recibir el mismo trato en el más allá. Para el uso de *así* véase *supra* (vv. 13-14).
22. PN8 omite el pronombre *se*, de modo que el verso exigiría una dialefa para poder llegar al cómputo octosilábico (“allí / estava”).
23. El Amor, de cuyo discurso deducimos ha entrado en la villa y ha vuelto a marchar, ya anticipa el carácter fracasado de la aventura que le relatará a Juan de Torres, en su búsqueda de alguien que “acogerlo quería”.
24. PN8 ofrece un error “quien acoger la quiera”, que carece de coherencia sintáctica y semántica.
- 25-26. El fracaso del Amor en su intento por hallar cobijo causa sorpresa en el poeta y con ello contribuye a despertar la expectación. Ha de leerse *fíi* omo bisílabo.
28. *Gran palacio*: el sintagma hace referencia a la corte del rey Juan II de Castilla, al que se alude en los versos que siguen. Es difícil constatar a qué residencia real se refiere el poema, dado que, como era habitual, tenía un carácter fijo. En todo caso, la más visitada por el monarca fue el alcázar de Valladolid, que, por cierto, se consideraba una “villa”; así, sabemos que el rey estuvo en esa ciudad en 1409, 1411-1418 y a lo largo de su mayoría de edad en 1419, 1420, 1421, 1423, 1425-1432 y 1437-1449 (omito los siguientes años, dado que la composición debió de componerse en una de esas franjas; véase, sobre la residencia regia, Cañas Gálvez 2007 y 2009).
29. El poeta reproduce la voz de Amor a través del uso del estilo directo, que se introduce a través de fórmulas del tipo *respondióme, dixo, le dixerá*, etc., y así marco la voz del personaje sirviéndome del guión. De este modo, se van intercalando en la composición pequeñas escenas, que reflejan en tiempo real la conversación del caballero con este personaje. PN8 ofrece *allo*, un claro error de sustitución por *allá*.
30. *Rey*: aunque no se especifica el nombre del monarca, todo el auditorio reconocería en este verso a Juan II, rey de Castilla (1406-1454), tal como indicó también Salvador Miguel (1987: 314). De hecho, este intercambio se gestaría, posiblemente, para su divertimento y el de su corte.
- 31-32. El Amor cuenta cómo el rey, al verlo, fingió no conocerlo, de manera que rechazó al personaje de modo discreto, la única manera en que podía hacerlo sin caer en un comportamiento inapropiado a su rango. En este punto, cabe señalar que Juan II mantiene un diálogo poético con Álvaro de Luna en el que, precisamente, señala su rechazo al Amor por su maldad e indica que tal personaje “perdió su Alteza / por lo cual usó d’escaseza” (ID 2241 R 2440 “Cierta es que la firmeza” SA7-49, vv. 8-9, ed. de Álvarez Pellitero 1993: 40). La composición

de Juan de Torres refleja, quizás, el mismo asunto, en tanto nos presenta a un Amor sin poder (“sin alteza”), desdeñado por algunos hombres de la corte del rey. Es posible, asimismo, que nuestro poeta simplemente se valga del juego metaliterario (véase Mosquera Novoa 2013).

El verbo *avía* del v. 32 ha de leerse *aviá* a fin de evitar hipermetría (pronunciación que, por otra parte, no era infrecuente en estos tiempos verbales en *-ía*, en los que podía darse la variante /ié/ o incluso /i/; véase Penny 1993: 189 y III. 2. 4. 3).

33. Condestable: se refiere a Álvaro de Luna, que ostentó tal dignidad desde 1421, aunque ya antes había servido en la casa del rey, de tal forma que fue su compañero desde la infancia (véase II. 1. 2. 1). La residencia oficial de este personaje, desde 1439, se localizaba en Escalona (Calderón Ortega 1998: 156-160). El verso es hipométrico, sin posibilidad de enmienda, a no ser que se omita *Dixo*, error explicable, tal vez, como adición del copista: ese tipo de incisos son constantes en el poema y posiblemente lo introdujo aquí indebidamente; por otra parte, el texto no pierde sentido, pues en realidad continúa el parlamento de Amor iniciado en la estrofa precedente. Con todo, he optado por no enmendar.

34. Vegadas: ‘veces’. El término proviene del latín VEGATA y convivió, hasta el siglo XVI, con *vez* (DCECH, *s.v. vez*).

35. Según Round, este pasaje 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” (1986: 41). Sin embargo, en la *Crónica de don Álvaro de Luna* se retrata como el perfecto amador (Carriazo 1940 a: 28; véase II. 1. 2. 1).

36. Solamente: en combinación con *no* adquiriría la connotación de ‘ni aun, ni siquiera’ (DCECH, *s.v. solo*). En PN12 se lee *solament*, lo que convierte el verso en hipométrico; el control de los otros testimonios sustenta, en este caso, la enmienda. MN54 sitúa, en el vértice del verso, el verbo *falle* en lugar de *fable*, un error de sustitución por atracción de otras palabras similares, *fallé* (35) y *fallo* (v. 37), que posiblemente formaban parte de la misma pericopa. Salvador Miguel introduce la enmienda en su edición de MN54, sin dar cuenta de ello en el apartado de notas (1987: 309).

38-39. El uso del imperativo y el carácter de lamento me hace pensar que se trata de una oración exclamativa y así la puntuo, frente a la propuesta de los demás editores.

Viendo: casi todos los testimonios ofrecen la variante aragonesa *veyendo*, que convierte el verso en eneasílabo; debe imputarse la solución a la innovación del copista, de tendencia orientalizante tanto en MN54 como en PN8. Asimismo, en PN8 se produce otro error de sustitución del pronombre *mi* (quizás escrito en la fuente como *mj*) por el adverbio *muy*.

40. Se evoca la imagen del Amor sin fuerzas, cabizbajo y pensativo, ante su infeliz situación.

41. *Diz*: ‘dice’; la desaparición de la /e/ final de la 3ª persona de singulares frecuente en el español medieval (Penny 1993: 170). Al igual que Salvador Miguel, situó el verbo entre guiones, a modo de inciso (1987: 309).

Posada: es palabra que se utilizaba en los textos medievales con los valores de ‘casa propia’ o ‘lugar donde acampa la hueste o un guerrero’; en este contexto ha de entenderse la primera acepción (DCECH, *s.v. posar*; véase además la n. 4).

42. *Juan de Silva*: hombre de la corte de Juan II (véase II. 1. 2. 1). Como se verá en los siguientes versos, es este el único personaje que le da una respuesta razonada a Amor, lo que armoniza con el retrato que Fernando del Pulgar ofrece de él en sus *Claros varones de Castilla* (Pérez Priego 2007: 138; véase la cita en II. 1. 2. 1). Es posible, por tanto, que Juan de Torres refleje, en el comportamiento que muestra de cada noble, algún rasgo de su temperamento, lo que tendría un gran efecto cómico en la corte, que conocería sobradamente a estos hombres.

44. *Limada*: ‘pulida’; el adjetivo se aplicaba con frecuencia a la poesía de PN1, en la expresión “dezires muy limados” del prólogo de *Baena* (Dutton y González Cuenca 1993: 1, n. 4). El Amor refleja la falta de cuidado a la hora de rechazar su solicitud de cobijo y, así, reproduce en los versos que sigue, sus propias palabras.

45. El Amor, mediante la expresión “bien sabéis quien só” da por hecho que Juan de Silva, de quien pretende conseguir un favor, reconoce su personalidad (quizás por la influencia y poder que antes tenía para con los amadores).

MN54 ofrece *soy* en lugar de *só*, lo que da lugar a una rima anómala, como ya indicó Salvador Miguel (1987: 310, n. 45).

46. *Abrigo*: ‘lugar guardado del viento’ (DCECH, *s.v. abrigar*).

47. Reduplicación del imperativo *andad*, que intensifica el desprecio del caballero ante el personaje, al tiempo que dota a la secuencia de mayor expresividad. En PN8 se produce un error de omisión de uno de los términos repetidos, posiblemente a causa de su similitud gráfica, lo que causa hipometría.

Amigo: es fórmula habitual dentro de la relación entre interlocutores de desigual estatuto social, con la que la persona de alto rango suele llamar a su alocutario (Eberenz 2000: 103). De nuevo se refleja la pérdida del poder de Amor, que presencia cómo los que antes eran sus súbditos y de los que ahora parece depender su bienestar, le pierden el respeto.

48. A mi entender, esta secuencia ha de leerse en tono exclamativo, ya que encierra cierta carga de menosprecio y aun de reproche por parte de Juan de Silva al Amor, por haber llegado demasiado a destiempo: ahora su poder ya no le sirve de nada, porque ha pasado.

50. A través del vocativo *señor*, con que se dirige a Juan de Padilla, el yo narra el episodio que el Amor tuvo con su interlocutor.

52. *Tornara*: del verbo *tornar* ‘mudar a una persona o cosa su naturaleza o su estado’, ‘convertirse, transformarse’ (Alonso 1986, *s.v.* *tornar*). Sobre este verbo incide *trasdoblado*, variante de *tresdoblado* ‘triplicado’; Corominas apunta la posibilidad de que la solución *tras-* en lugar de *tres-* sea, precisamente, la forma primitiva (DCECH, *s.v.* *tres*). El padecimiento de Amor se ve triplicado, por tanto, ante la reacción de Juan de Padilla.

53. *Mudamiento*: derivado de *mudar* ‘cambiar’. Se anticipa la ira que Juan de Padilla siente hacia el Amor, expresada en la réplica con mayor claridad. La visión del visitante provoca en el caballero una transformación anímica tal que se percibe incluso a través del gesto.

54. Ante las muestras de enojo del caballero, el Amor enmudece y no se atreve a solicitar su auxilio.

56. *Acogimiento*: es variante de *acogimiento*, la transmitida en casi todos los testimonios.

57. A partir de esta estrofa, pasamos del relato de los avatares vividos por Amor a escuchar la actuación del yo. De nuevo estamos ante la caracterización de la entidad como un ser desamparado que experimenta no solo de forma anímica el rechazo por parte de los distintos nobles y del rey, sino también de manera física: lo vemos invadido por el frío, un retrato totalmente opuesto a la habitual imagen del amor, que hemos de tomar como parte de la subversión del tópico sobre la divinidad que encontramos en Juan de Torres. Nada tiene que ver este personaje con el rey caballero, jefe de un poderoso ejército, que vive en un palacio alegórico, tal como lo presenta Andreas Capellanus en su *De arte honeste amandi* (véase III. 2. 1. 4); ciertamente se encuentra algún antecedente que muestra a un amor atípico, como el que se ofrece *Libro de buen amor* (véanse Joset 1987 y Deyermond 2004). Pero aquí el Amor se presenta como una víctima de los enamorados, débil, pobre y solitaria, que roza la mendicidad; hemos de recordar que la pobreza, en la Edad Media, era síntoma de vergüenza e infortunio (Le Gentil 1949-1952, 1: 510). Esta idea se transparenta en algunos versos de cancionero de carácter moral: para Ruy Paez de Ribera, la pobreza supone que la nobleza no valga nada, que los amigos se alejen e incluso es obstáculo para la salvación del alma (ID 1421 “Dizen los sabios fortuna es mudable” PN1-289^{bis}; sobre el tema, véase Alonso 1992: 153).

Desque-l: ‘desque lo’. La lección de MN54, *desque le*, provoca hipermetría, como ya apuntó en su momento Salvador Miguel (1987: 310, n. 57).

Aterido: participio, muy habitual, del verbo *aterir* ‘envarar, dejar sin tacto el frío’ (DCECH, *s.v.* *aterir*).

58. *Bravamente*: ‘cruel, ásperamente, con bravura’ (DCECH, *s.v. bravo*). Las amargas lágrimas de Amor le sirven al yo lírico para justificar su empatía hacia el personaje.
59. *Trabajé*: aquí conviene la acepción de *trabajar* ‘esforzarse’, ‘procurar (algo)’, presente ya en textos de Berceo (DCECH, *s.v. trabajar*).
60. *Acorrido*: ‘socorrido’ (DCECH, *s.v. correr*).
61. *Levélo*: el verbo *levar* ‘llevar’ es de uso común en la Edad Media (DCECH, *s.v. llevar* y Penny 1993: 177).
64. *Asentado*: participio del verbo *asentar* ‘estar sentado’, procedente de ADSEMENTARE, muy frecuente en la Edad Media (DCECH, *s.v. sentar*). En oposición al resto de los caballeros, que abandonan a su suerte al Amor, Juan de Torres lo acoge y lo lleva junto al fuego, a fin de reconfortarlo, lo que lo dignifica como enamorado ideal.
66. *Trabajo*: aquí, frente a lo que sucedía en el v. 59, conviene el valor etimológico de ‘sufrimiento, dolor, pena’, habitual en la obra de Torres (véase 7-ID 0438, v. 2). PN8 nos ofrece la solución oriental *trebajo*, que encontramos en alguna otra pieza de las conservadas en SA7, posiblemente debido a los copistas.
67. PN8 ofrece *le* en lugar de *lo* para el complemento directo (véase el verso 16).
68. La defensa de una conducta impecable por parte del enamorado es habitual en los versos de Juan de Torres, que insiste en el carácter verdadero de su servicio amoroso: recordemos, como ejemplo, los versos del *retronx* “que sin errar / soy traído” (14-ID 2452).
- 69-62. En el cierre del poema, Amor le anuncia la posibilidad de solucionar sus males a final de año, de modo que estamos ante la noción de galardón, tan ansiada por el enamorado del código cortés. Lo cierto es que uno de los textos de Juan de Torres es, precisamente, su agradecimiento al personaje, en tanto que lo recompensó por los sufrimientos pasados (véase 27-ID 2596). En PN8 encontramos la variante oriental *trebajaría*, presente en otras partes del poema (v. 66).
70. *Cabo d’año*: ‘fin de año’ (*cabo* ‘extremo de una cosa’, CORDE, *s.v. cabo*). El personaje pone fecha límite, el final de año, para redimir al enamorado de sus penas.

ID 0143 R 0142 “JOHÁN, SEÑOR, YO LA FABLILLA”

PN12-36 (ff. 76^r- 77^v)

Otros testimonios: MN54-42 (ff. 71^v- 73^r) y PN8-44 (ff. 92^v- 94^r).

Ediciones: de PN12: Coca (1989: 70-72), Dutton (1990-1991, III: 460); de MN54: Fuensanta del Valle y Rayón (1872: 165-167), Alvar y Alvar (1981: 147-149), Salvador Miguel (1987: 312-316), Dutton (1990-1991, II: 324-325); de PN8: Dutton (III: 408-409).

Métrica: 9x8; a8 b8 b8 a8 / c8 d8 d8 c8. Rimas: a: -illa, -illo, -í, -ado, -able, -ada, -ara, -ido, -er; b: -ó, -ado, -ar, -ía, -adas, -era, -or, -ente, -í; c: -ero, -er, -ía, -ido, -allo, -ó, -ento, -ego, -anno; d: -igo, -ó, -ava, -er, -ura, -igo, -ar, -ía (véase Gómez Bravo 1998: núms. 1284-658...684 y 1284-322...348).

Es esta la réplica de Juan de Padilla a la recuesta antes planteada por Torres. En ella aparecen implicados los mismos personajes, pues además del interlocutor, se incluye al rey, al condestable, a Juan de Silva (al que alude con el término “mi primo”) y al Amor, de tal modo que complementa parte de la información que Juan de Torres había proporcionado. El yo se ocupa de justificar el comportamiento de los cortesanos que rechazaron a Amor, respetando el orden en que aparecían en la composición anterior y, por tanto, replicando estrofa por estrofa. El léxico, sin embargo, está cargado de imágenes animalísticas y cotidianas, al servicio de un tono cómico y casi grotesco. Cabe destacar la continua acomodación de paremias, que acercan el texto a la modalidad de los “decires de refranes”, consistentes en la interpolación de refranes dentro del poema a manera de *auctoritates* (Tomassetti 2009 b); en este caso, contribuyen a ese distanciamiento estético con respecto a la recuesta y acercan el discurso al lenguaje más popular. La mayor parte de los proverbios inciden, de manera eufemística, en el ultraje que se merece Amor por las penas causadas, con claros fines burlescos. Así, tras realizar el denuesto contra Amor, Juan de Padilla concluye aconsejando a Torres que siga el ejemplo de los demás caballeros y rechace al personaje. En este punto, el poeta se refiere a sí mismo como una víctima de Amor y evoca un conocido verso suyo “Ya non só quien ser solía”, que aparece, por cierto, en otro intercambio de este autor con Sarnés en que los dos participantes adoptaban roles similares (ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que seguides la vía”; véase Martínez García 2013). En definitiva, asistimos a la confrontación de dos actitudes amorosas opuestas: si Juan de Torres asumía,

en la recuesta, el papel del enamorado que, a pesar de lo que sufre como amador, acoge al Amor desvalido; Juan de Padilla, en cambio, adopta aquí la postura de un enamorado desilusionado que odia y rechaza abiertamente a Amor. Tal contraposición posiblemente causaría, en el público, un efecto humorístico (Burrus 1998: 125).

Salvador Miguel propone que el intercambio se sitúe después de 1447, pues interpreta el v. 32 como una alusión a la vida sentimental estable del monarca castellano, ya casado con Isabel de Portugal; sin embargo, en mi opinión, es posible que circulase en torno a 1441-1445, en la época en la que el condestable ostentaba poder en la corte (véase II. 1. 2. 1).

Respuesta

I

Johán, señor, yo la fablilla
 leí que te acaesció,
 de lo cual a mí tomó
 muy gran risa a maravilla.
 5 Mas, por muy mucho dinero,
 non quisiera yo, te digo,
 que se fuera el enemigo
 sin provar el repostero.

II

De cómo estaría senzillo
 10 siento yo gran gasajado,
 ¡quánto más si en el costado
 le firía zarzaganillo!
 Aquí se puede poner
 un enxemplo que oí yo:
 15 “que, quien el lobo mató,
 lobos lo avián de comer”.

III

¡Maravíllome de ti,
 pues sabías su mal usar,
 e quánto mal fue tractar
 20 a otros, e a ti, e a mí!

¡Cuál corazón te sufría
d'escuchar lo que fablava
al traidor que a la cava
echó a quien lo servía!

IV

25 Dizes que por muy burlado
del señor rey se tenía,
por averle por tal vía
visto e desimulado.
30 Non dubdo, antes comido,
de lo él así fazer,
que, según mi entender,
“bien tiene el pan partido”.

V

35 Pues el conde, favorable
non le fue; te digo, a osadas,
que, de cuantas sofrenadas
recibió, soy agradable.
¡Corrámoslo como a gallo
el que non ovo mesura
de poner tanta tristura
40 como ay, por su contrallo!

VI

Dizes que non falló nada
en mi primo, aunque lo viera;
ya del todo va defuera,
pues allí non ovo entrada.
45 Mas si él lo conoció,
lo cual yo non contradigo,
calla, callando, me obrigo,
que alguna vez lo burló.

VII

Mas, si yo lo barruntara

50 cuando a mí vino el traidor,
 ¡yo l· feziera tal honor
 que a cuestras non lo levara!
 ¡Aunque ayunara el aviento,
 yo te digo, sin dubdar,
 55 que l· fiziera sorrabar
 “de los perros, más de ciento”!

VIII

Muy gran yerro conocido
 es fazer bien al que miente,
 que estos tales, ciertamente,
 60 con mal fazen buen partido.
 Por ende, señor, te ruego
 que lo dexes padescer,
 que con mal condescender
 a bien lo faremos luego.

IX

65 Non cures de lo creer,
 que yo, porque lo creí,
 cuanto bien avía en mí
 perdí, e todo plazer.
 Mas mi mal fue tan estraño
 70 que todo el mundo dezía
 “que non era el que solía”
 nin podía ser tal engaño.

1. Johán] John *MN54* Joán *PN8* ; fablilla] fabilla *PN12* / 2. Leí] leí *PN8* ; acaesció] aconteció *MN54* / 3. tomó] toma *MN54* / 4. a] e *PN8* / 6. quisiera] quesiera *PN8* / 7. enemigo] anemigo *PN8* / 9. estaría] estaré *PN8* ; senzillo] sensillo *MN54* / 10. gasajado] gasanyado *PN8* / 12. firía] fería *MN54 PN8* ; zarzaganyillo] garsaganyillo *MN54* / 14. enxemplo] exiemplo *MN54* exemplo *PN8* / 15; el lobo] a lobos *MN54* / 17. maravíllome] meravíllome *PN8* / 18. sabías] sabiés *PN8* / 19. mal] mas mal *PN8* / 20. e a ti] et a ti *MN54* e a ti *PN8* ; e a mí] et a mí *MN54* e a mí *PN8* / 21. coraçón] corasón *PN8* ; sufría] sufría *MN54 PN8* / 22. fablava] dezía *PN12* / 25. Dizes] dises *MN54* / 27. averle] haverlo *PN8* / 28. desimulado]

dissimulado *MN54 PN8* / 30. de lo] dello *PN8* ; fazer] faser *MN54* / 32. tiene el] tien el *MN54* / 34. osadas] ozadas *PN8* / 36. recibió] rescibió *MN54* rescebí *PN8* / 38. verso omitido en *PN8* / 39. Verso omitido en *PN8* / 40. Verso omitido en *PN8* ; contrallo] contrario *PN12* / 41. dizes] dises *MN54* / 47. obrigo] obligo *MN54 PN8* / 48. vez] ves *MN54* / 51. yo l. fiziera] yo l. fisiera *MN54* yo le fiziera *PN8* / 52. non] omitido *MN54* / 55. feziera] fisiera *MN54*; sorrobar] sorrobar *PN8* / 56. perros] porros *PN8* / 58. fazer] faser *MN54* / 60. fazen] fassen *MN54* / 62. padescer] padecer *PN8* / 63. condescender] condescender *PN8* condecender *PN12* / 65. creer] creher *PN8* 68. e] et *MN54* ; plazer] plaser *MN54* / 70. dezía] desía *MN54*

NOTAS

1. Comienza con la apelación a su interlocutor, manteniendo el juego de ficción de su antecedente. La mención de *fablilla* incide, precisamente, en el carácter de ficción consentida, como derivado de la voz *fábula* ‘habladuría, rumor’ (DCECH: *s.v.* hablar); Salvador Miguel le atribuye la acepción de ‘relación’ (1987: 312, n. 1). La primera estrofa alude a la risa que le provoca el relato de su compañero, lo que prelude el carácter burlón de la composición, en la que Juan de Padilla le recrimina el haber dado acogida al Amor, enemigo y causante de las penas de los enamorados.

7. *Enemigo*: se refiere aquí al Amor.

8. *Repostero*: de REPOSITARIUS, ‘oficial que cuida de guardar el servicio de mesa’, pasó después a ‘el que hace bebidas y dulces’ (DCECH, *s.v.* poner).

9 *Senzillo*: ‘solo’ (DCECH, *s.v.* sencillo; Salvador Miguel 1987: 312, n. 9).

10. *Gasajado*: ‘placer colectivo, que se toma en compañía’ (DCECH, *s.v.* gasajar). Como apunta, acertadamente, Salvador Miguel, se produce una contraposición entre la soledad del Amor (*senzillo*) y la diversión de Padilla (1987: 312: 10).

11-12. *Zarzaganillo*: ‘cierzo muy frío, aunque no muy recio’ (DCECH, *s.v.* cierzso). La lección de *MN54* es *garsagannillo*, término que no he podido documentar (ni siquiera en el CORDE, *s.v.* *garsaganillo*); Salvador Miguel sugiere que puede ser “compuesta de *gañir*, una de cuyas acepciones es ‘resollar o respirar con ruido las personas’ y habría que pensar en alguna concreta enfermedad respiratoria” (1987: 313, n. 12). Sin embargo, el cotejo con las otras fuentes constata que se trata de un error por *zarzaganillo*, quizás por desconocimiento léxico del copista.

Dado que estamos ante la expresión de un deseo, me valgo de la puntuación exclamativa, a diferencia del resto de los editores; estos no reflejan el carácter exclamativo de ninguna sección del poema, a pesar de la expresividad que lo caracteriza, de modo que omitiré el comentario de aquí en adelante.

14. *Enxemplo*: en las otras fuentes encontramos las variantes *enxiemplo* (MN54) y *exemplo* (PN8). Como apunta Salvador Miguel, tiene la acepción de ‘refrán, cita’ (1987: 313, n. 14), de modo que apunta el carácter intertextual de la siguiente interpolación.

15-16. “Quien el lobo mató / lobos lo avián de comer”: Dutton identifica en estos versos la cita del refrán ID 8159, en el que se refleja la idea de venganza merecida, atribuida, en el verso, a Amor. MN54 ofrece “a lobos” frente a la lección del resto “el lobo”; y lo cierto es que la primera versión es la más habitual en las recopilaciones de refranes: los *Romancea proverbiorum* recogen “can qui lobos mata, lobos lo matan”; el *Seniloquium*, por su parte, “perro que lobos mata, lobos lo matan” (Salvador Miguel 1987: 313, n. 15-16). No obstante, Correas recogerá la segunda versión (1992: 391), de tal modo que ambas circulaban en la época. En todo caso, a través de este refrán, conocido para el auditorio, el yo parece identificar, de forma velada, al Amor con un perro; esta idea cobra más fuerza si pensamos, que, más adelante, parece equipararlo entidad con un gallo (v. 35).

19. *Mal usar*. Ha de tomarse *usar* como un verbo sustantivado. El sintagma alude al maltrato que Amor daba a los enamorados, entre los que se incluye Juan de Torres.

20. Enumeración a partir de un polisíndeton con la que se refleja la multitud de víctimas del Amor, entre los que se incluyen ambos poetas.

21. A través de esta personificación del corazón, posiblemente aluda al sufrimiento de su interlocutor en el momento en escuchaba a Amor, quizás movido por la compasión.

22. Entiendo “al traidor” como objeto indirecto de *escuchar*, verbo al que también en el v. 21 acompaña el objeto directo “lo que dezía”.

23-24. Salvador Miguel interpreta *Cava* como una alusión a la hija de don Julián, por la que el rey don Rodrigo se siente atraído y que, según cuenta la leyenda, provoca la caída de su reino (Salvador Miguel 1987: 313, n. 23-24; sobre esta tradición, véanse Cátedra 1989: 94-95 y Díaz-Mas 2001: 88-96); también Dutton contempla esta interpretación (1990-1991, VII: 14 y 492). Ahora bien, también hace sentido tomar el significado recto de la voz *cava*, ‘foso, cueva’ (DCECH, s.v. *cavar*): el yo indica cómo el Amor, a quien acusa de *traidor*, condenó al foso a sus servidores, a los que alude a través de la perífrasis “*quien* lo servía”. Es, por tanto, una metáfora en la que se identifica el foso con los tormentos de los enamorados.

29. *Comido*: primera persona del verbo *comidir*, ‘pensar, recordar’ (Alonso 1986, s.v. *comidir*).

32. Dutton identifica el verso con el refrán ID 8891 “Bien tiene el pan partido”, que Salvador Miguel interpreta como ‘el Rey no lo necesitaba entonces’ (1987: 314, n. 32).

33. *Conde favorable*: referencia al Condestable, que le permite valerse de la rima ya presente en la composición que precede. El adjetivo *favorable* es atributo del verbo *fue* y, con él, se indica el rechazo del privado hacia el Amor.

34. *A osadas*: ‘con resolución, sin miedo’ (DCECH, *s.v. osar*). A diferencia de Salvador Miguel, que asigna la locución adverbial al verbo “fue”, me parece que esta incide sobre el verbo “te digo”: Padilla no teme manifestar abiertamente su alegría por los males causados al Amor.

35. *Sofrenadas*: ‘reprehensión que damos a alguno con aspereza’ (Covarrubias 1611: *s.v. sofrenada*). En el verso se refiere a las *sofrenadas* que el Amor recibió.

37. Se interpola el refrán ID 8666 “Corrámoslo como a gallo”, en alusión de nuevo al Amor. El verbo *corrámoslo* ha de leerse con la acepción de *correr* ‘despedir, expulsar, echar (de un lugar)’, con la que aparece en múltiples textos medievales, desde el siglo XIII (DCECH, *s.v. correr*). Mediante este símil se produce una animalización del Amor, que es equiparado con el gallo (véase además la n. 15-16).

38. Comienza aquí una perífrasis para aludir al Amor, personificado; falta la preposición *a*, una omisión no infrecuente en la época.

39-40. Entiendo estos versos como complemento del verbo *ovo*, casi como si se tratase de una oración final. En la secuencia el verbo principal sería *poner* y de él depende la comparativa “como ay”: la oración se cierra con el sintagma “por su contrallo”, que incidiría sobre *tristura*. Así, pues, Padilla vendría a manifestar el deseo de perseguir al Amor, “que no tuvo medida de poner tanta tristeza como existe (“como ay”) en lugar de su contrario”.

Contrallo: ofrezco en este caso la lectura de MN54, dado que en PN12 se lee *contrario*, un sinónimo que, sin embargo, no respeta la rima en *-allo*, de modo que se trata de un error por sustitución sinónima. El significado que aquí tiene nos lleva a la alegría, contraria de la tristeza.

42. *Primo*: en el texto se refiere a Juan de Silva, mencionado ya por Juan de Torres en su intervención. Sin descartar que entre ellos hubiese algún lazo de parentesco, tampoco ha de olvidarse que el término *primo* podía aplicarse de modo más amplio en el ámbito afectivo y familiar.

47. El paralelismo que mantiene este poeta con la pieza anterior es tal que, incluso, se evidencia en la repetición de algunas estructuras sintácticas. Así, si en aquella encontrábamos la reduplicación “Andad, andad, amigo”, aquí se repite el verbo *callar*: “calla, callando, me obrigo”, con que el yo refleja su necesidad de guardar un secreto amoroso de su compañero, en que fue posiblemente burlado.

Obrigo: variante de *obligo* recogida solamente en PN12; refleja la conversión de la lateral en vibrante, que se daba en algunos casos en el grupo *bl* (García de Diego 1981: 144).

49. *Barruntara*: ‘conjeturarara, presintiera’. El poeta indica que, de saber la visita de Amor, hubiera tenido una respuesta más violenta.

51-52. *A cuestras*: la secuencia, construida con el verbo *llevar*, tiene la acepción de ‘encima’ (DCECH, *s.v. cuesta*), de modo que estamos ante una ironía.

53. *Ayunara*: lo entiendo como primera persona del imperfecto de subjuntivo que tendría por sujeto el *yo* que aparece después. El aviento es la época que comprende entre el cuatro de diciembre y la Natividad de Cristo. Posiblemente Padilla deja, así, entender que el ayuno no es suficiente penitencia para que Amor expie sus pecados.

54. Se produce la interpolación del refrán “Hiciera sorrabar de los perros más de ciento” (ID 8892).

Sorrabar: puede entenderse aquí el sentido de ‘cortar el rabo a un animal’ (NTLLE, *s.v. sorrabar*), que ya contempla Salvador Miguel (1987: 315, n. 55).

57-58. Implícitamente Padilla da a entender que el Amor es mentiroso, al tiempo que previene a Torres por su actuación benevolento con este personaje.

63. *Condescender*: del latín. CONDESCENDERE ‘ponerse al nivel de alguien’ (DCECH, *s.v. descender*). El yo le recomienda que no sienta empatía por Amor y asuma el comportamiento del resto, a fin de salvaguardar su propio bienestar futuro.

66-72. Juan de Padilla sintetiza su mala experiencia por llegar a creer a Amor. Destaca la inserción de una cita propia por acomodación, “que non era el que solía”, que formaba parte de una canción, hoy perdida, que gozó de gran fama en la época, pues es citada en muchas otras composiciones, en las que su rol como poeta desdichado es claro (Martínez García 2013; véase 1. 2. 1).

ID 1736: “¡O, MALDIDA FERMO SURA!”

SA10a-45 (f. 73^r)**Otros testimonios:** O-104 y ZA1-6 (tradición indirecta).**Ediciones:** Dutton (1990-1991, IV: 222).**Métrica:** 4, 8; x8, y8, x8, y8 // a8, b8, a8, b8 / x8, y8, x8, y8. Rimas: x: -ura, y: -ad, a: -ía, b: -ir (véase Gómez Bravo 1998: núms. 261-954, 1037-170).

El poema se construye a partir de la alegoría, pues estamos ante una apelación a diferentes virtudes, personificadas (la belleza, el juicio, la gracia, la bondad, la buena conversación y la cordura), a fin de oponerlas a un defecto (la crueldad), que conforman, en conjunto, el retrato de la dama. Este contraste nos lleva a la paradoja amorosa, pues se presenta la causa del enamoramiento del yo lírico (las cualidades positivas) en unión con la causa de su sufrimiento (el desdén o impiedad de ella). Estamos, así, ante el tópico de la mujer cruel y esquiva, que se muestra indiferente ante las penas del enamorado, la *belle dame sans merci* de origen francés (véase III. 2. 1. 3). El estribillo ha sido citado en el famoso *Desconort* de Pere Torroella, ID 3068 “Tant mon voler s’és dat a-mors” (O-104 y ZA1-6), que pone estos versos en boca del propio Juan de Torres, lo que proporciona mayor fiabilidad a la atribución de SA10a (véase IV. 2. 1. 5).

Canción que ordenó Juan de Torres

¡O, maldida Ferosura,
Sentido, Gracia, Bondad!,
¿qué fazéis *en criatura*
do non mora Piedad?

5 Lindesa sin maestría,
amoroso Departir,
¡olvidad la compañía
de quien me faze morir!
Pues dezidme vós, Cordura,

10 venida non por hedad,
 ¿qué fazes *en criatura*
 do non mora Piedad?

0. Juan] *rotura de papel sobre la n SA10a* / 1. maldisa] malditxa *O ZAI* / 2. Sentido, Gracia, Bondad] Gracia, Sentir e Beldad *O Grancia Sentir e Beldad ZAI* / 3. fazéis] fazes *SA10a O* / 4. do] de *O*; mora] mira *SA10a*; pïedad] piadad *SA10a* / / 12. mora] mira *SA10a*; pïedad] piadad *SA10a*

NOTAS

1. *Maldida*: en la fuente se lee *maldida*, quizás por relajación de la sorda alveolar, que no regularizo en *maldita*, pues, aunque es una variante poco frecuente, la he localizado al menos una vez, en “maldida sea la mujer” del *Corbacho* (Ciceri 1990: 215; CORDE, *s.v. maldida*). Con todo, Torres emplea con más frecuencia *maldita* (36-ID 0590 v. 9).

El término se usa para maldecir la belleza, causa principal del enamoramiento del yo lírico. Dutton transcribe el incipit de una composición de Pedro Manuel de Urrea como “Muy maldita mi hermosura” (ID 7494, 16UC-22-4; Dutton 1990-1991, VI: 259), lo que me hizo pensar en un primer momento, en que podría tratarse de una cita a Juan de Torres (Mosquera 2012: 701); sin embargo, en su edición de la poesía de Pedro Manuel de Urrea, Toro Pascua ofrece “Mi mal y vuestra hermosura”, despejando cualquier duda sobre esa posibilidad (2012, II: 745).

1-2. Enumeración de las cualidades positivas que conforman el retrato de la dama, origen del sufrimiento de la voz poética. Se invocan como entidades personificadas e individualizadas, por ello las presento en mayúscula. El término *Sentido*, como hemos visto en otros poemas, hace referencia al ‘juicio práctico’, ‘entendimiento, razón’ (véase 11-ID 2449, vv. 6-7).

En el *Desconort* el segundo verso presenta algunas diferencias: invierte el orden de los elementos enumerados y, además, en lugar de *bondad* lee *beldad*, un error, a mi entender, por similitud fonética, dado que ya en el v. 1 se evoca la belleza de la dama mediante *fermosura*. Llama la atención que la lectura de la tradición indirecta, “Gracia, sentir e beldad” se corresponda precisamente con el incipit de Santa Fe de ID 2624, quizás por un cruce de Torroella de estos versos con los de un poeta al que también cita en el *Desconort* (algo que no parece raro dada la semejanza entre ambas secuencias); con todo, los versos citados del aragonés pertenecen a otra

composición, ID 2239 “Como yo, mi amor caya” (Rodríguez Risquete 2001, 1: 367-368 y 374).

3. En SA10a el verbo está en singular, *fazes*, lo que resulta incoherente en tanto que el sujeto es plural (“Fermosura”, “Sentido”, “Gracia” y “Bondad”). Reestablezco el número en *fazéis*, lo que no provoca cambios en el cómputo silábico y, además, viene avalado por la tradición indirecta (O y ZA1).

En este verso la poseedora de las entidades citadas es denominada “criatura”, una voz de la que Torres se vale en alguna otra ocasión para referirse a su amada (véase III. 2. 1. 2); el término ha de pronunciarse en cuatro sílabas a fin de alcanzar el octosílabo. En este caso hemos de entender que así se da inicio a una nueva perífrasis para la dama: “criatura do non mora piedad”.

4. Las dos veces que aparece el *retronx*, en SA10a, leemos *do non mira piadad*, que parece un error de lectura del copista por *do non mora piedad*. La enmienda que presento es apoyada por O y ZA1. La voz *piedad* se pronunciaba habitualmente con diéresis (DCECH: *s.v. pío*). Se produce una perífrasis mediante la que se expresa la crueldad a través de la negación de su opuesto, la piedad, que aparece también personificada (*non mora*), lo nos lleva a la imagen de la dama cruel y esquiva, habitual en los versos cuatrocentistas, por influencia de la poesía francesa.

El *retronx* refleja la extrañeza que siente el enamorado ante la conjugación de cualidades incompatibles en la dama, como la bondad y la “no piedad”, que escapa a toda lógica: se produce, así, un contraste entre la dulzura y la dureza de la amada.

5. *Lindesa*: respeto la lección del manuscrito, que aporta un nuevo caso denota de confusión en el orden de las sibilantes. Además del matiz de hermosura, el término llevaba intrínseco el sentido de nobleza o elegancia; de hecho, Corominas y Pascual indican que *lindo*, del que deriva, es corriente que en los ss. XIV y XV signifique, por una leve traslación de sentido, ‘auténtico’, ‘puro’ o incluso ‘noble’ (DCECH, *s.v. lindo*). La palabra es poco usual en la poesía cancioneril después de la generación A (Beltran 1988: 228), de modo que la encontramos sobre todo en Villasandino, Imperial, Ferrán Manuel de Lando o Baena; con todo, será muy utilizada también por Fernando de la Torre (CORDE, *s. v. lindeza*). La voz *maestría* aparece ya en Berceo como ‘remedio, medicamento’, de modo que el sintagma “sin maestría” dota de un valor natural a la belleza de la dama, que no necesita de artificios (DCECH, *s.v. maestro*).

6. *Amoroso Departir*: ha de tomarse la voz *departir* como ‘hablar, conversar con particular interés’ (Alonso 1986: *s.v. departir*). Hace referencia a la agradable conversación de la dama como una virtud más que sobrecoge al enamorado. Estamos ante una cualidad no siempre destacada en el retrato femenino, pero que, sin duda, conviene a una mujer que en otros textos se presenta como lectora (véase 19-ID 2589 y 34-ID 2717).

7-8. El yo lírico apela a la *Lindesa* y al *Departir*, mediante el imperativo, a fin de expresar una orden y un deseo: que abandonen a la dama, pues de otro modo no podrá dejar de amarla y, por tanto, de sufrir.

La perífrasis “de quien me faz morir”, en la que se produce una hipérbole del dolor, se refiere a la dama o *criatura* (véase III. 2. 1. 3).

9. El vocativo *Cordura* es sinónimo de *Sentido* (v. 2) y, así, Covarrubias define la voz como ‘buen seso, reposo, mansedumbre’ (1611, *s.v. cordura*).

10. Al tiempo que destaca la cordura, nos informa de que su amada es de corta edad, condición que no solía corresponder a alguien de buen seso.

CONCLUSIONES

El trabajo que aquí se presenta ofrece, por vez primera, el estudio y la edición de la obra completa de un poeta de no poco interés dentro del corpus de poesía cancioneril, Juan de Torres, lo que permite ampliar nuestro conocimiento de un fenómeno de gran riqueza dentro de la historia de la literatura española, del que, sin embargo, existe todavía cierto desconocimiento. Para llevar a cabo esta labor se han cumplido una serie de objetivos, anunciados en la introducción, que recuerdo en las líneas que siguen:

- recopilación de los textos de Juan de Torres;
- delimitación de un repertorio poético de atribuciones seguras y posibles;
- acercamiento al contexto literario y social en que se compusieron los poemas;
- estudio de la transmisión textual;
- fijación de los textos;
- anotación de los poemas;
- estudio de los motivos y las formas que definen su quehacer literario;
- aproximación histórica a la figura del autor.

Los resultados a que dieron lugar estas tareas han superado las expectativas iniciales puestas en la investigación, pues las conclusiones extraídas no solo suponen un avance en el conocimiento de un autor de esa nómina de más de 700 que, según Dutton, conforman el corpus cancioneril, sino que el estudio de su obra aporta datos relevantes sobre el entorno literario relacionado con Álvaro de Luna y sobre los gustos cortesanos, en materia cancioneril, de la primera mitad del XV; asimismo, nos proporciona información sobre géneros poco frecuentados en nuestra literatura, en los que Torres parece pionero. Y es que su papel como versificador es, quizás, más importante de lo que se había pensado: ahora no pa-

rece extraño, a mi entender, que su nombre y sus versos sean recuperados como *auctoritas* en el *Desconort* de Pere Torroella, junto a los grandes poetas (occitanos, franceses, aragoneses y castellanos) tanto de su época como del pasado.

El primer capítulo, en el que se ofrece una aproximación a la figura del autor, tiene como propósito la identificación del poeta con un personaje histórico determinado, labor que los anteriores estudiosos habían dado por imposible; y lo cierto es que no estaban lejos de la realidad: la tarea de individualizar a las distintas figuras que, como el poeta, portaban su nombre y su escudo y, además, frecuentaban los entornos cortesanos relacionados con la literatura cancioneril, constituyó un arduo trabajo. Aun así, el vaciado de fuentes históricas fue fundamental, pues me permitió delimitar la trayectoria vital de tres figuras principales, cuyas acciones se habían atribuido a una sola; no obstante, a falta de otra documentación, mi propuesta no puede considerarse irrefutable y definitiva, pero el perfil del poeta que dibujan los textos me ha llevado a plantear la posibilidad de que estemos ante un caballero noble, procedente de los Torres de Soria y relacionado con la corte castellana, cuya vida itinerante le permitiría entrar en contacto con las distintas cortes Trastámara y, además, conocer las varias tradiciones poéticas de las que se nutre en su obra.

Ahora bien, el interés de este primer apartado, en mi opinión, son las conclusiones extraídas del estudio de los textos literarios, pues posibilitaron la delimitación de la cronología aproximada en que el escritor debió de componer sus versos (*ca.* 1430-1441) y, además, me llevaron a profundizar en el ambiente poético en el que ahora sabemos Torres habría creado la mayor parte de sus poesías: el círculo de Álvaro de Luna. De hecho, el estudio de su relación con el condestable hace que el peso del privado castellano en el *Cancionero de Palacio* sea, todavía, mayor

del que había apuntado Dutton (1979: 448): Juan de Torres no solo es, después de Pedro de Santa Fe, el autor mejor representado en la colectánea, sino que los personajes que hemos podido relacionar con él, bien de forma directa o indirecta, frecuentaron, en la época en que se sitúa la composición de los textos, la casa del rey castellano y del condestable (Juan de Padilla, Juan de Silva, Suero de Ribera, Juan Pimentel, Carlos de Arellano...), de modo que es allí en donde debieron de nacer o de comenzar a difundirse los versos del escritor.

El segundo capítulo, dedicado al estudio de la poética de Juan de Torres tanto desde el punto de vista temático como formal, pone de manifiesto la dimensión lúdica y social de su obra, destinada al canto y a la recitación en el entorno cortesano (quizás, el de Álvaro de Luna). El repertorio que podemos considerar, de forma segura, de su autoría está formado por 38 composiciones que materializan los gustos poéticos del momento: no hallamos en sus versos contenido de índole circunstancial (elogios, poemas escritos al nacimiento de un monarca o de su muerte, al estilo de las composiciones del *Cancionero de Baena*), ni tampoco de corte religioso, en consonancia con el espíritu que impera en el *Cancionero de Palacio*. En suma, a diferencia de Pedro de Santa Fe, de quien se recogen bastantes más piezas en la antología (algunas un tanto disonantes con ese tono cortesano que en él impera), nuestro escritor representa mucho mejor los gustos característicos de SA7.

Aun cuando Juan de Torres se limita a versificar el amor, cabe indicar que no se conforma con recoger e imitar ciegamente tópicos y estructuras, sino que parece ensayar distintas posibilidades. Del amplio abanico de motivos de los que se vale (el amor como enfermedad y como servicio, el sufrimiento amoroso por la crueldad de la dama o por su ausencia, la muerte como liberación y como hipérbole del dolor, la predestinación a amar, el Corazón como compañero del ena-

morado, las increpaciones a los ojos y a Amor, etc.), algunos de ellos resultan de gran interés por su escasa presencia en los versos cuatrocentistas, como la referencia a las prendas de amor, el agradecimiento a Amor por la entrega del galardón, el retrato de una dama triste, el planto a su amada fallecida o el tópico de los ojos robadores, algunos de los cuales nos llevan a otras tradiciones, como la occitana y la italiana.

En lo que concierne a la expresión amorosa, sus versos destacan por la constante búsqueda de la expresividad a través de distintas fórmulas: la interrogación retórica o la exclamación, que modulan la intensidad y el tono del discurso; las apóstrofes, que invocan a la dama o a otras entidades (los amadores, el amor, la fortuna, el corazón...); el uso de un lenguaje cotidiano, que genera sorpresa en el lector (refranes, frases hechas, interjecciones impropias...), etc. Todos ellos son elementos que nos llevan a la exageración y a la expresión enfática de emociones, sin caer, por ello, en el efectismo que caracterizará la poesía de muchos de sus contemporáneos y aun de poetas de otras generaciones. Por lo demás, se vale de procedimientos habituales en la poesía de cancionero, en armonía con las tendencias literarias del momento: con frecuencia es notable la abstracción de no pocos de sus poemas, a veces incluso a costa de vivificar nociones como el deseo, el pensamiento y otros entes que participan en el proceso amoroso; asimismo, abundan las perífrasis en alusión a la dama, que le permiten guardar el silencio amoroso.

El resto de las figuras retóricas que emplea, como las habituales metáforas con que se define el sentimiento amoroso (amor feudal, amor como servicio, como muerte, como enfermedad, como melodía, como vivencia religiosa, como robo...), las hipérboles con que elogia a la dama o expresa la intensidad de su amor, o los recursos relacionados con el equívoco y los opósitos (antítesis, *reflexio*,

cohabitatio...), son procedimientos cultivados por su generación y aun por las venideras. Es, quizás, llamativo, el uso del mozdobre y de recursos relacionados con él, que permiten jugar con el ritmo (anáfora, políptoton, *derivatio*, *reflexio...*), quizás porque, como parece ocurrir con muchos textos de SA7, estamos ante una poesía susceptible de ser cantada.

Es, con todo, el análisis de su obra desde el punto de vista de los géneros el más fecundo a la hora de calibrar la personalidad poética de Juan de Torres. Y es que, aun cuando predominan las composiciones que siguen los patrones de moda en la época (la canción de una vuelta), encontramos piezas que sobresalen dentro del vasto corpus cancioneril: algunas remiten a modalidades que no triunfaron en la literatura castellana y que no tuvieron continuación, como el *lay*; otras, no se habían consolidado en el momento en que componía su obra, de manera que son ejemplos tempranos de ciertos géneros (el *perqué*, el *mote* y la *esparsa*); asimismo, varias composiciones suyas son únicas en el corpus de cancionero, pues en ellas experimenta con esquemas y combinaciones de metros que no se vuelven a repetir. En definitiva, la diversidad formal de la obra de Juan de Torres nos trae de nuevo la imagen de un poeta inquieto, asiduo en el arte del *trobar*, que mostraba cierta pericia en el dominio de la métrica y los géneros.

El grueso de la investigación guarda relación con la tarea editorial de su poesía completa. No me he limitado a ofrecer la relación de las fuentes y los criterios de edición seguidos; he intentado ahondar en el proceso de transmisión textual. Para ello, he tenido muy en cuenta la propuesta de Varvaro (1964) sobre la filiación de algunos de los cancioneros que recogen su obra (la familia navarro aragonesa de cancioneros y la familia italiano aragonesa), pero, además, he intentado desentrañar el proceso por el que la obra de Juan de Torres pudo llegar a integrarse en

el *Cancionero de Palacio*. Así, no existen pruebas que nos permitan defender la existencia de un cancionero de autor subyacente, como sucede en el caso de Pedro de Santa Fe, pero he apuntado la idea de que, tal vez, sus poemas, especialmente los que se copian en los dos núcleos compactos de SA7, hayan sido incorporados allí en el mismo momento en que se daban a conocer en el círculo en el que inicialmente se difundieron, relacionado con Álvaro de Luna; de este modo, puede explicarse el hecho de que se copien dos secuencias de textos suyos tan nutridas (inhabitual en la antología) y que figuren, además, tras producción del condestable. Por lo general, los problemas que se detectan pueden ser, además, en esas secciones atribuibles al copista, aunque cabe decir que las poesías que se transmiten dispersas, en algún caso, contienen errores más graves (lagunas de versos completos, deturpaciones, secuencias inconexas...), que solo se explican si pensamos en la existencia de una tradición textual más compleja.

La edición de Juan de Torres, además de reunir la producción íntegra del poeta y permitir una visión de conjunto de la misma, nos trae un texto en el que se han corregido no pocas lecturas de ediciones anteriores y se han resuelto secuencias hasta ahora ambiguas. Lo cierto es que, a pesar de que la tradición textual es limitada –la mayor parte de las piezas se transmiten en testimonio único–, la operación de fijar el texto ha sido compleja: en bastantes casos nos encontramos con un único testimonio que ofrece una lección deturpada, lo cual implica que no contamos con mucha ayuda a la hora de enmendar errores; he tratado, por ello, de que las intervenciones editoriales estén justificadas y se aparten lo menos posible del texto recibido. Para la reconstrucción he atendido, básicamente, a la *res metrica*, pero también he intentado enmendar anomalías que estorbaban gravemente el sentido y la sintaxis, siempre teniendo muy en cuenta el *usus scribendi*

del autor. Así, por ejemplo, creo haber salvado la breve laguna, hasta ahora irresuelta, de 33-ID 2526; en cambio, en 32-ID 2526 me he limitado a señalar el problema y a ofrecer posibles explicaciones en las notas.

Ahora bien, a menudo, a pesar de que la lección era correcta (y resultaba claramente legible), la interpretación resultó difícil, pues Torres suele valerse de un lenguaje expresivo, casi de fórmulas propias de la lengua hablada, cuya naturaleza no siempre fue fácil llegar a reconocer y a percibir. Y es que ello supuso un esfuerzo importante a la hora de puntuar el texto: en algunas ocasiones, la puntuación que aplico mejora sustantivamente lecturas que antes carecían de sentido, como, por ejemplo, la estrofa VI de 32-ID 2526: ahora sabemos que, a través de la incrustación de un refrán, el poeta justifica la interpolación de una declaración escrita en verso en la que rompe su silencio amoroso; se descubre, por tanto, un texto de gran interés, que juega con la intertextualidad y con distintos tipos de texto escrito. Asimismo, la puntuación del *perqué* 30-ID 2464 que presento dota de coherencia a un texto que hasta ahora semejaba inconexo, pues cada pareado cobra sentido si lo leemos en relación con los que siguen y preceden; algo similar sucede en 20-ID 2590, en donde mi propuesta de lectura contempla la invocación a una prenda amorosa que hace inteligible un poema carente de sentido en las anteriores ediciones.

En definitiva, aun cuando el trabajo que aquí ofrezco, sin duda, puede ser ampliado y mejorado, creo que cumple con los objetivos planteados en el proyecto de tesis y, además, supone una modesta aportación al conocimiento de la poesía cancioneril.

CONCLUSIONI

Il presente lavoro offre, per la prima volta, lo studio e l'edizione dell'opera completa di Juan de Torres, poeta assai interessante nel *corpus* della poesia de cancionero. Tutto ciò ci permette di ampliare le nostre conoscenze per quanto riguarda un fenomeno che rappresenta un contributo particolarmente fecondo alla letteratura spagnola e che, nonostante l'importanza che riveste, è tuttora abbastanza sconosciuto. La stesura di questo lavoro ha permesso di raggiungere, si spera, gli obiettivi prefissi, già anticipati nell'introduzione e qui di seguito elencati:

- lo spoglio e la *recensio* dei testi di Juan Torres;
- la definizione di un repertorio poetico delle attribuzioni sicure e di quelle probabili;
- l'introduzione al contesto letterario e sociale in cui sono stati composti i poemi;
- lo studio della trasmissione testuale e la costituzione dei testi;
- l'annotazione dei poemi;
- lo studio dei motivi e delle forme poetiche che meglio ne definiscono l'attività letteraria;
- la bio-bibliografia dell'autore.

I risultati hanno probabilmente superato le aspettative iniziali: di fatto le conclusioni raggiunte rappresentano un progresso non solo per quanto riguarda la conoscenza di uno dei 700 poeti dell'elenco che, secondo Dutton, costituiscono il *corpus* degli autori *cancioneriles*, ma anche perché lo studio fornisce dati di interesse sul contesto letterario collegato ad Álvaro de Luna e sui

gusti letterari della corte; infine ci offre importanti informazioni su generi poco praticati nella nostra letteratura, dei quali Torres sembra essere un pioniere. Il suo ruolo di versificatore è, forse, più importante di quanto si pensasse, sicché non sembra poi così strano che il suo nome e i suoi versi siano recuperati come *auctoritas* nel *Desconort* di Torroella, insieme ai grandi poeti del passato e a quelli a lui coevi (provenzali, francesi, aragonesi, castigliani...).

Il primo capitolo, in cui si presenta la figura dell'autore, ha come proposito l'identificazione del poeta con una persona concreta, obiettivo che studiosi precedenti consideravano, non del tutto erroneamente, impossibile: in effetti è risultato assai arduo il compito di dare un'identità sicura ai numerosi Juan de Torres omonimi, blasonati dallo stesso stemma, frequentatori dei medesimi ambienti cortigiani e collegati con la letteratura *cancioneril*. Ciò nonostante, lo spoglio delle fonti storiche è stato fondamentale dato che mi ha permesso di individuare e definire la biografia di tre figure principali, le cui rispettive vicende biografiche erano state attribuite e ricondotte solo ad una di esse. In questo modo, anche se la mia proposta non si può considerare definitiva, vista la mancanza di una maggiore documentazione, il profilo che emerge dai testi mi ha spinto a prendere in considerazione la possibilità di trovarci di fronte ad un nobile proveniente da Torres de Soria, la cui vita itinerante gli avrebbe poi permesso di entrare in contatto con le varie corti dei Trastámara e di conoscere le differenti tradizioni poetiche delle quali si nutre la sua opera.

L'interesse di questa prima parte, secondo me, risiede nelle conclusioni tratte dallo studio dei testi, dato che hanno reso possibile la delimitazione della cronologia approssimativa a cui fanno riferimento i componimenti del poeta (1430-1441); inoltre, tutto ciò mi ha permesso di approfondire il contesto in cui

il poeta ha creato la maggior parte delle sue poesie, vale a dire il circolo di Álvaro de Luna. Difatti, lo studio della relazione tra Torres e il *condestable* fa sì che la sua influenza nel *Cancionero de Palacio* sia maggiore di quanto avesse indicato Dutton (1979: 448): Juan de Torres non solo è, dopo Pedro de Santa Fe, l'autore maggiormente rappresentato nell'antologia, ma i personaggi che abbiamo potuto mettere in relazione con lui, hanno frequentato, nell'epoca di redazione dei testi, il seguito del re castigliano e del connestabile (Juan de Padilla, Juan de Silva, Suero de Ribera, Juan Pimentel, Carlos de Arellano...), dunque è lì dove probabilmente hanno trovato ispirazione o hanno cominciato a diffondersi i suoi versi.

Il secondo capitolo, dedicato allo studio della poetica di Torres sia dal punto di vista tematico sia da quello formale, mette in risalto la dimensione ludica e sociale della sua opera, destinata al canto e alla recitazione in un ambiente cortigiano. Il repertorio che, fuor di ogni dubbio, possiamo attribuire all'autore è costituito da 38 composizioni che rappresentano i gusti poetici dell'epoca: i suoi versi non trasmettono contenuti di carattere occasionale (elogi, poemi scritti per la nascita o per la morte di un monarca e via dicendo, alla stregua dei componimenti del *Cancionero de Baena*), né di stampo religioso, rispondendo in ciò allo spirito che caratterizza il *Cancionero de Palacio*: infatti, a differenza di Pedro de Santa Fe, è colui che meglio rappresenta i gusti poetici propri di SA7.

Anche quando Juan de Torres si limita a mettere in verso l'amore, non si accontenta della cieca imitazione di topici e di strutture conosciute, ma sfrutta altre e diverse possibilità. Dell'ampio ventaglio di temi utilizzati (l'amore come malattia e come servizio, la sofferenza per la crudeltà della dama o per la sua assenza, la morte come liberazione e come iperbole del dolore, la predestinazione

ad amare, il Cuore come compagno dell'innamorato, i rimproveri agli occhi e ad Amore, ecc.), alcuni si rivelano interessanti per la loro scarsa occorrenza nei testi quattrocenteschi, come il riferimento agli oggetti dell'amata, la dedizione del *galardón*, il ritratto di una dama triste, il pianto alla sua amata deceduta o il tipico degli occhi della dama che rubano il cuore dell'innamorato, alcuni dei quali ci conducono ad altre tradizioni, come quella occitana o quella italiana. Per quanto concerne l'espressione amorosa, i suoi versi spiccano per la ricerca dell'espressività attraverso diverse formule: l'interrogazione o l'esclamazione, che modulano l'intensità e il tono del discorso, le apostrofi, che invocano la dama o altre entità (gli innamorati, l'amore, la fortuna, il cuore...), l'uso di un linguaggio quotidiano, che produce sorpresa al lettore (proverbi, frasi fatte, interiezioni improprie...). Tutti questi sono elementi che ci portano sì all'esagerazione e all'espressione enfatica delle emozioni, ma non per questo ad imbatterci in quell'effettismo che caratterizzerà la poesia di molti tra i suoi contemporanei e anche di poeti di altre generazioni. Per il resto si avvale di procedimenti abituali nei canzonieri, in linea con le tendenze del momento: tra le più frequenti, bisogna menzionare la personificazione di tutti gli enti che prendono parte al processo amoroso, di modo che egli si muove costantemente nel terreno dell'astrazione; allo stesso modo, abbondano le perifrasi che alludono alla dama e che, in tale modo, gli permettono di celarne l'identità per mezzo del cosiddetto 'silenzio amoroso'. Le altre figure retoriche da lui utilizzate, come le usuali metafore con le quali si definisce il sentimento amoroso (amore come servizio feudale, come morte, come malattia, come melodia, come esperienza religiosa, come furto...), le iperboli con cui elogia la dama o esprime l'intensità del suo amore o i procedimenti in relazione con l'equivoco e gli opposti (antitesi e

cohabitatio), sono modalità poetiche impiegate dalla sua generazione e da quelle future. Eccessivo è, forse, l'uso del *mozdobre* e di altre figure retoriche che si rifanno a quest'ultimo (poliptoto, *derivatio*, anafora e *reflexio*) e che permettono di giocare con il ritmo: forse perché, come sembra che accada con molti testi di SA7, ci troviamo in presenza di una poesia che si prestava *prevalentemente* ad essere cantata.

Tuttavia, per meglio valutare la personalità poetica di Torres l'analisi più feconda è quella che prende in considerazione i generi che costituiscono la sua proposta poetica. Malgrado predominino le composizioni che seguono gli standard di moda dell'epoca (ad esempio, la canzone con una ripresa), troviamo opere che spiccano per originalità nel *corpus* dei canzonieri: alcune rimandano a modalità che non sono riuscite ad imporsi in lingua castigliana e che non hanno avuto nessuna continuazione, come il *lay*, altre, invece, non si erano consolidate, almeno nel momento in cui Torres componeva la sua opera (il *mote*, il *perqué*, la *esparsa...*), sicché si può dire si tratta di esempi precoci di generi meno o per nulla frequentati. Ad ogni modo, varie composizioni sue sono uniche nel *corpus* dei canzonieri, di fatto con esse Torres sperimenta schemi e combinazioni di metri che non si ripeteranno. La diversità formale dell'opera di Juan de Torres ci mostra il profilo di un poeta inquieto, assiduo nell'arte del *trobar* e che esibisce una certa e riconoscibile maestria nel dominio della metrica e dei generi.

Questo lavoro procura, principalmente, l'edizione critica dell'opera poetica dell'autore. Non mi sono limitata a tracciare i rapporti tra le fonti e i testimoni utilizzati ed ad illustrare i criteri di edizione cui mi sono attenuta, ho cercato, anche, di mettere in luce le modalità di trasmissione testuale, *l'ecdotica*, per così

dire, del testo poetico di Torres. Per questo motivo, ho ritenuto ancora valida la proposta di Alberto Varvaro in ordine alla filiazione di alcuni tra i canzonieri che raccolgono e trasmettono la sua opera (vale a dire la famiglia navarro- aragonese e quella italiano-aragonese).

Ho cercato, inoltre, di comprendere le varie fasi del processo per mezzo del quale l'opera di Juan de Torres è giunta ad integrarsi nel *Cancionero de Palacio*. Non esistono prove che ci permettano di difendere l'esistenza di un canzoniere d'autore, ma ritengo probabile che, in base all'ipotesi da me proposta, i poemi che si copiano nei nuclei omogenei, forse sono stati inseriti in SA7 nel momento in cui si cominciavano a conoscere nel circolo in cui inizialmente si erano diffusi, circolo collegato ad Álvaro de Luna. In questo modo si può spiegare il motivo per cui si copiano due sequenze distinte di testi di Torres (fatto, questo, insolito nell'antologia) e che si collocano dopo la sequenza di poesie del *condestable*. In generale, i problemi individuati possono essere attribuiti al copista, anche se bisogna dire che le poesie che si trasmettono in modo sparso, in alcuni casi, contengono errori più difficili da spiegare (lacune di versi completi, contaminazioni, sequenze incoerenti e via dicendo), che si comprendono solo se pensiamo ad una tradizione testuale più complessa, che svelerebbe e presupporrebbe l'esistenza di copie intermedie.

L'edizione di Juan de Torres, oltre a riunire l'intero *corpus* della sua poesia e a permettere una visione d'insieme della stessa, ci offre un testo in cui sono state emendate non poche letture di edizioni anteriori e sono state rimesse in ordine sequenze finora ambigue. È vero che, nonostante la tradizione testuale sia limitata –la maggior parte delle opere dispongono di un unico testimone–, l'operazione di costituire e fissare il testo è stata complessa: in vari casi possiamo

contare con un solo testimonio che offre, a volte, un tema deturpato, per cui non possiamo contare con grossi aiuti al momento di correggere eventuali errori; ho cercato, proprio per questo, di fornire interventi critici ed emendatorii che siano giustificati e che non si allontanino molto dal testo *receptus*. Per la ricostruzione ho preso in considerazione in primo luogo la *res metrica*, ma ho cercato anche di emendare anomalie che ostacolavano gravemente il senso e la sintassi, tenendo sempre in conto l'*usus scribendi* dell'autore. Credo, per esempio, di aver colmato la breve lacuna, finora irrisolta, di 33-ID 2526; invece, in 32-ID 2526 mi sono limitata ad indicare il problema e ad offrire possibili spiegazioni nelle note.

A volte, però, malgrado la correttezza e la leggibilità del *locus*, l'interpretazione è risultata difficile giacché Torres di solito si avvale di un linguaggio espressivo, utilizzando formule precipue della lingua parlata, la cui natura non sempre è stata facilmente riconosciuta e, come tale, percepita. Tutto ciò ha comportato un grande sforzo al momento di valutare il testo: in alcune occasioni la punteggiatura proposta migliora sostanzialmente letture che prima avevano poco senso, come, ad esempio, la strofa VI di 32-ID 2526: adesso sappiamo che, mediante 'incrostazione' nel testo di un proverbio, il poeta giustifica l'interpolazione di una dichiarazione scritta in versi nella quale interrompe il suo silenzio amoroso: si scopre, pertanto, un testo di grande interesse, che gioca con l'intertestualità e con diversi tipi di testo scritto. Allo stesso modo, la punteggiatura da me proposta del *perqué* 30-ID 2464, restituisce coerenza a un testo que fino ad oggi sembrava totalmente incoerente: difatti ogni distico ha senso se lo leggiamo in relazione con quelli che lo seguono e con quelli che lo precedono; qualcosa di simile succede in 20-ID 2590, nel quale la mia proposta di

lettura contempla l'invocazione a un oggetto appartenente all'amata, rendendo così intelligibile un poema privo di senso nelle edizioni anteriori.

In conclusione, anche se questo lavoro da me presentato potrà essere ampliato e migliorato, credo che soddisfi gli obiettivi stabiliti nel progetto della tesi e che, inoltre, rappresenti, inoltre, un contributo, seppur modesto, alla conoscenza della poesia dei canzonieri.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I. MANUSCRITOS

1. *Cancioneros*

Cancionero de Estúñiga (MN54), ms. V^a 17-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Cancionero de Gallardo o de San Román (MH1), ms. 2 de la Real Academia de la Historia.

Cancionero de Herberay des Essarts (LB2), ms. Add. 33382 de la British Library.

Cancionero de Módena (ME1), ms. α-R-8-9 de la Biblioteca Estense de Módena.

Cancionero de Palacio (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

Cancionero de Palacio (SA10a), ms. 2763 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

PN12, mss. esp. 313 de la Biblioteca Nacional de París.

PN8, mss. esp. 230 de la Biblioteca Nacional de París.

2. *Otros*

APONTE, Pedro Jerónimo, *Armas y solares de España*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11770.

APONTE, Pedro Jerónimo, *Nobiliario de España*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11583.

Entrega de la empresa *stole et jarre* a Juan de Torres, en ACA, Real Cancillería, Registros, núm. 2.619, fol. 62r.

GRACIA DEI, Pero de, *Tratado de Heráldica y genealogía*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11465.

MENDOZA Y BOBADILLA, Francisco de, *Genealogías varias*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11465

Testamento de Juan de Torres. Copia inserta en AGS, EMR, M y P, leg. 112, fol. 106.

TORRES, Francisco de, *Historia de la muy nobilísima ciudad de Guadalajara*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 169. Accesible en la *Biblioteca Digital Hispánica* (<<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000012083>>; consultado el 16/09/2014).

II. FUENTES PRIMARIAS

ALONSO, Álvaro, ed. (1986), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra.

ALONSO, Álvaro, ed. (1995), *Carajicomedia*, Málaga, Aljibe.

ALVAR, Carlos, ed. (1996), Alain Chartier, *La bella dama despiadada*, Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra T., ed. (2012), *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando: edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.^a, ed. (1993), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.

AUBRUN, Charles V., ed. (1951), *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, Féret et Fils.

BARANDA, Consolación, ed. (1988), Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra.

ALVAR, Manuel y Elena ALVAR, eds. (1981), *Cancionero de Estúñiga: edición paleográfica*, Zaragoza, CSIC.

BACH Y RITA, Pedro, ed. (1930), Pere Torroella, *The Works of Pere Torroella*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

BARRIO SÁNCHEZ, José Antonio, ed. (1998), Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Cátedra.

BASELGA Y RAMÍREZ, Mariano, ed. (1986), *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Cecilio Gasca.

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed. (1997), Gutierre Díez de Games, *El Victorial*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

BELTRAN, Vicenç (2009), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor.

- BIZARRI, Hugo Óscar, ed. (1995), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Kassel, Reichenberger.
- BLASI, Ferruccio, ed. (1956), *Il canzoniere spagnuolo di Modena*, Messina, Ferrara.
- BOURLAND, Caroline Brown (1909), "The Unprinted Poems of the Spanish *Cancioneros* in the Bibliothéque Nationale de Paris", *Revue hispanique*, 21, 1909, pp. 460-566.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel y M.^a Jesús LACARRA, eds. (1984), *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia.
- CALVO PÉREZ, Juan José, ed. (1998), *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Burgos, Institución "Fernán González".
- CARAVAGGI, Giovanni y otros., eds. (1986), *Poeti 'cancioneriles' del secolo xv*, L'Aquila-Roma, Japadre.
- CÁTEDRA, Pedro (2010), *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, ed. (1967-1977), Jerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 8 vols.
- CARRIAZO, Juan de la Mata, ed. (1940 a), *Crónica de don Álvaro de Luna. Condestable de Castilla, maestre de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe.
- CARRIAZO, Juan de la Mata, ed. (1940 b), *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo: crónica del siglo XV*, Granada, Universidad de Granada [ed. facs., Madrid, Espasa Calpe, 2009].
- CARRIAZO, Juan de la Mata, ed. (1941), *Memorial de diversas hazañas: crónica de Enrique IV ordenada por Mosén Diego de Valera*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO, Juan de la Mata, ed. (1946), Pedro Carrillo de Huate, *Crónica del Halconero de Juan II*, Madrid, Espasa-Calpe [ed. facs. Granada, Universidad de Granada, 2006].
- CARRIAZO, Juan de la Mata, ed. (1953), *Los "Anales" de Garci Sánchez, jurado de Sevilla*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos [apéndice de *Anales de la Universidad Hispalense*, XIV].
- CAVALIERE, Alfredo, ed. (1943), *Il cancionero marciano (Str. App. XXV)*, Venecia, Zanetti Editrice.
- COCA, Javier (1989), *Texto y concordancias del Cancionero castellano de París: Bibliothéque Nationale, Paris, ms. Esp. 313*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- CREIXEL VIDAL-QUADRAS, Inés, ed. (1990), Andrés el Capellán, *De amore o Tratado sobre el amor*, Barcelona, Sirmio.
- CICERI, Marcella y Julio Rodríguez Puértolas, eds. (1991), Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CICERI, Marcella, ed. (1995), *El cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FABREGAT BARRIOS, Santiago, ed. (2006), Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan: oficios de su casa y servicio ordinario*, València, Universitat de València.
- D'AGOSTINO, María, ed. (2002), Guevara, *Poesie*, Nápoles, Liguori.
- DE NIGRIS, Carla, ed. (1988), Juan de Mena, *Poesie minori*, Nápoles, Liguori.
- DUTTON, Brian y Jineen KROGSTAD (1990-1991), *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, eds. (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- DUTTON, Brian y Nieves SÁNCHEZ, eds. (1993), Bernardo de Gordonio, *Lilio di medicina*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- DUTTON, Brian y Victoriano RONCERO LÓPEZ, eds. (2004), *La poesía cancioneril del siglo XV: antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GERLI, Michael, ed. (1987), Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra.
- GERLI, Michael, ed. (1989), Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra.
- GIULIANI, Luigi, ed. (2004), Juan de Tapia, *Poemas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ, Jesús, ed. (2012), Paulo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, Madrid, Polifemo.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, ed. (1983), “Una carta del Marqués de Santillana”, *Revista de Filología Española*, 63, pp. 115-122.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, ed. (1990), *El Prohemio e carta' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid, Castalia, tomo III.

- GRENIER-WINTHER, Joan, ed. (2010), Oton de Granson, *Poésies*, Paris, Honoré Champion.
- FIDALGO, Elvira, coord. (2003), *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- FUENSANTA DEL VALLE, marqués de la y José SANCHO RAYÓN, eds. (1872), *Cancionero de Lope de Stúñiga, códice del siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra. Accesible en el portal web *Open Library* (<https://archive.org/>>; consultado el 16/04/2014).
- JEANROY, Alfred, ed. (1975), *Lais et descorts français du XIII siècle texte et musique*, Genève, Slatkine reprints.
- JOSET, Jacques, ed. (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor*, Madrid, Taurus.
- KERKHOF, Maxim y Ángel GÓMEZ MORENO, eds. (2003), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid, Castalia.
- LOBERA, Francisco J. y otros, eds. (2011), Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1984), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- MONTANER, Alberto, ed. (1998), *Cantar de Mío Cid*, Barcelona, Crítica.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, ed. (1989), Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MOTA PLACENCIA, Carlos, ed. (1990), *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 3 vols.
- ORDUNA, Germán, ed. (1997), *Pero López de Ayala. Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual.
- ORTEGA, Julio, ed. (2007), *Rubén Darío. Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PARRILLA, Carmen, ed. (1995), Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica.
- PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, Juan, ed. (1983-2002), Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 4 vols.
- PÉREZ GÓMEZ NIEVA, Alfonso, ed. (1884), *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV existente en la Biblioteca de S. M. el Rey D. Alfonso XII*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1979), Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid, Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1983), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid, Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1999), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obra lírica*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (2007), Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Madrid, Cátedra.
- PERIÑÁN, Blanca, ed. (1968), “Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos”, en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Universidad de Pisa.
- PIDAL, Pedro José, ed. (1851), *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra.
- PLAZA CUERVO, M.^a Teresa (2004), *Cancionero Gallardo o de San Román*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid.
- PRESOTTO, Marco, ed. (1997), Juan de Dueñas, *La nao de Amor. Misa de Amores*, Lucca, Mauro Baroni.
- PROIA, Isabella, ed. (2012 a), *La poesie di Fran Diego de Valencia de León*, Firenze, Edizione Polistampa.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (1835-1913), *Memorias de Enrique IV de Castilla*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet [Copia digital, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Accesible en el portal web *Biblioteca digital* (<<http://bibliotecadigital.rah.es/>>; consultado el 10/02/2014)].
- RIQUER, Martín de (1964), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 3 vols.
- RIQUER, Martín de, ed. (1982), Gilabert de Próixita, Andre Febrer, Melcior de Gualbes, Jordi de Sant Jordi, *Obra lírica*, Barcelona, Edicions 62.
- RIQUER, Martín de, y Lola Badia, eds. (1998), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi: caballer valencià del segle XV*, València, Tres i Quatre.
- RIVERA, Gladys M., ed. (1982), Juan de Mena, ‘*Coplas de los site pecados mortales*’ and *First Continuation*, Madrid, Porrúa Torranzas.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco, ed. (2011), Pere Torroella, *Obra completa*, Barcelona, Barcino, 2 vols.

- ROSELL, Cayetano, ed. (1875-1878), “Crónica de Juan II”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla: desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, M. Ribadeneyra, 2, pp. 273-695 [ed. facs. Madrid, Atlas, 1953].
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, ed. (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, ed. (2004), Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas. El libro del fuero de las leyes*, Madrid, Reus.
- TATO, Cleofé, ed. (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- TATO, Cleofé, ed. (2013 a), *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel, ed. (2012), Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 3 vols.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, ed. (2009), *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, Madrid, Cátedra.
- VENDRELL, Francisca, ed. (1945), *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona, CSIC.
- VOZZO MENDIA, Lia, ed. (1989), Lope de Stúñiga, *Poesie*, Nápoles, Liguori.
- WHINNOM, Keith, ed. (1990), Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia.
- ZINATO, Andrea, ed. (2005), *El ‘Canzonere marciano’*, Noia, Toxosoutos.

III. FUENTES SECUNDARIAS

- ABAD GAVÍN, Miguel (2006), *El caballo en la historia de España*, León, Universidad de León.
- ALFAU DE SOLALINDE, Jesusa (1969), *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- ALONSO, Amado (1976), *De la pronunciación medieval a la moderna en el español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- ALONSO, Martín (1986), *Diccionario medieval español: desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (1992), “Consideraciones sobre el tema de la riqueza en los proverbios del Marqués de Santillana”, en en J. M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso y C. Martín Daza, eds., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación His-*

- pánica de la Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1, pp. 151-160.
- ALVAR, Carlos (1989), “*Li occhi in prima generan l'amore*: consideraciones sobre el concepto de ‘amor’ en la poesía del siglo XIII”, *Il Duecento: Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas (Santiago de Compostela 24-26 de Marzo de 1988)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ALVAR, Carlos (1998 a), “La poesía de Mosén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)”, en Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini, eds., *Filologia romanza e cultura medievale. Studi en onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, I, pp. 1-13.
- ALVAR, Carlos (1998 b), “Poesía culta y lírica tradicional”, en Pedro M. Piñeiro Ramírez, ed., *Lírica popular / lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, pp. 100-111.
- ALVAR, Manuel (1976), *Aragón: literatura y ser histórico*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- ALVAR, Manuel (1973-1978), *Estudios sobre el dialecto aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2009), “Aproximación a la vida y a la obra de Ferrán Manuel de Lando”, *Cancionero General*, 7, pp. 9-34.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2014), *Ferrán Manuel de Lando: estudio sobre la biografía y la obra de un poeta sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ANDRÉS DÍAZ, Rosana de (1986), “Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara”, *En la España Medieval*, 8, pp. 81-108.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2010), “*Lais de Bretanha* galego-portugueses e tradición manuscrita: as relación entre *B* e *L*”, en Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier y Paul Danger, eds., *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Berlin-New York, De Gruyter, VI, pp. 11-20.
- ARCHER, Robert e Isabel de RIQUER (1998), *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ARCHER, Robert (2011), *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval*, Valencia, Institució “Alfons el Magnànim”.
- ARCO, Ricardo del (1926), *Figuras aragonesas (segunda serie)*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1866), *Nobleza de Andalucía. Libros I y II*, Jaén, Francisco López Vizcaíno [ed. facs, Jaén, Riquelme y Vargas ediciones, 1991].

- ARIZA, Manuel (2012), *Fonología y fonética históricas del español*, Madrid, Arco/Libros.
- ARIZALETA, Amaia (1997), “El corazón y otros frutos amargos: notas acerca de un motivo literario medieval”, en Andrew M. Beresford, ed., *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 97-107.
- ASENJO GONZÁLEZ, María (1999), *Espacio y sociedad en la Soria medieval (siglos XIII-XV)*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS RIGALL (1994), *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, José M.^a (1954-1955), “El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia”, *Revista de Literatura*, 6, pp. 239-270 y 7, pp. 134-180; 8, pp. 271-294.
- BADIA MARGARIT, Antonio M. (1985), *Gramática catalana*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- BAHER, Rudolf (1970), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BALDISSERA, Andrea (2005), “Le liriche di Juan e Francisco de Villalpando (edizione critica)”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV - XVII*, Padova, Unipress, pp. 67-86.
- BARTOLINI, Alessandra (1956), “Il canzoniere castigliano di San Martino delle Scale (Palermo)”, *Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 4, pp. 147-187.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1980), “La Poésie ‘cancioneril’ ou l’antiautobiographie?”, en *L’Autobiographie dans le monde hispanique: Actes du Colloque International de La Baume-lès-Aix (11, 12, 13 Mai 1979)*, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, pp. 95-113.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1992), “Decir / callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril” en J. M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso y C. Martín Daza, eds., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1, pp. 187-202.
- BAUM, Richard (1969), “Les troubadours et les lais”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 85, pp. 1-44.
- BAUM, Richard (1971), “Le descort ou la antichanson”, en Irénée Cluzel y François Pirot, eds., *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledí, pp. 75-98.

- BAUM, Richard (1974), "Un terme concernant le trobar: *lais*", en Gérard Moignet y Roger Lassalle, eds., *Actes du 5^e Congrès International de langue & littérature d'oc et d'études franco-provençales (Nice, 6-12 septembre 1967)*, Nice, U.E.R. Civilisations, pp. 47-72.
- BEC, Pierre (1977), *La lyrique française au moyen âge (XII-XIII siècles)*, Paris, Editions A & J. Picard.
- BECEIRO PITA, Isabel (1998), *El condado de Benavente en el siglo XV*, Salamanca, Centro de Estudios Benaventanos (CECEL-CSIC).
- BELTRAN, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1992 a), "Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta/fin roseta*, la corte poética de Alfonso XV y el origen del Amadís", en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, PPU, pp. 111-26.
- BELTRAN, Vicenç (1992 b), "Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge de Manrique", en José Luis Canet Vallés, ed., *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, Universitat de València, pp. 167-188.
- BELTRAN, Vicenç (1993), "La estructura conceptual de la cantiga de amor", en Mercedes Brea, coord., *O cantar dos trovadores: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 53-75.
- BELTRAN, Vicenç (1995), "Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación", *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265.
- BELTRAN, Vicenç (1998), "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", *Revista de Filología Española*, 78, pp. 49-100.
- BELTRAN, Vicenç (1999 a), "Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales", en Vicenç Beltran y otros, *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- BELTRAN, Vicenç (1999 b), "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor", en J. Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (2000), "La Reina Católica, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica", en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, San-

- tander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 353-364.
- BELTRAN, Vicenç (2001), “El Testamento de Alfonso Enríquez”, en Nadine Henrard y otros, eds., *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 63-76.
- BELTRAN, Vicenç (2002 a), “Del *cancioneiro* al *cancionero*: Pero Vélez de Guevara, el último trovador”, en Juan Casas Rigall y Eva M^a. Díaz Martínez, eds., *Iberia cantat’: estudios de poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 247-285.
- BELTRAN, Vicenç (2002 b), “Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, coords., *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, pp. 1043-1062.
- BELTRAN, Vicenç (2004), “Anonymity and opaque attributions in late-medieval poetry compilations”, *Scriptorium*, LVIII, 1, pp. 26-47.
- BELTRAN, Vicenç (2005 a), “Guevara”, en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, eds., *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña-Noia, Universidade da Coruña y Toxosoutos, pp. 43-81.
- BELTRAN, Vicenç (2005 b), “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros: materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 9-58.
- BELTRAN, Vicenç (2006 a), “Del cartapacio al cancionero”, en Vicenç Beltran y Juan Paredes, eds., *Convivio: estudios sobre poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 193-225.
- BELTRAN, Vicenç (2006 b), *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló-Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech-Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- BELTRAN, Vicenç (2011), “Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos”, en Lino Leonardi, ed., *La tradizione della lirica romanza del medioevo romanzo: problemi di filologia formale: Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 409-437.

- BELTRAN, Vicenç (en prensa a), “La esparsa y el perquè”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- BELTRAN, Vicenç (en prensa b), “El cómputo silábico”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- BENITO RUANO, Eloy (1961), *Toledo en el siglo XV, vida política*, Madrid, CSIC.
- BENITO RUANO, Eloy (1964), “Fortuna literaria del Infante D. Enrique de Aragón” *Archivum*, 14, pp. 161-201.
- BENITO RUANO, Eloy (2002), *Los Infantes de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (1956), *Indumentaria medieval española*, Madrid, CSIC.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (1979), *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid, CSIC.
- BERTONI, Giulio, 1905, *Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense*, Junge, Erlangen. Accesible en el portal web *Biblioteca estense universitaria* (<<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/>> consultado el 11/04/2014).
- BETEMPS, Isabelle, 2009. “*Hélas! je sui à ce tournés / A mort tournés: ‘l’heure fatale’ dans les lais lyriques de Guillaume de Machaut*”, en Jean-Claude Arnould, ed., *L’instant fatal: Actes du colloque international organisé par le CÉRÉDI et le GEMAS (Université de la Manouba, Tunis, les jeudi 13 et vendredi 14 décembre 2007)*, Rouen, Publications numériques du CÉRÉDI (Accesible en Portal web CEREDI <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?helas-je-sui-a-ce-tour-nes-a-mort.html>> ; consultado el 15/02/2013).
- BIZARRI, Hugo Óscar (2004), *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- BLACK, Robert G. (1983), “Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples”, en John S. Geary, Charles. B. Faulhaber y Dwayne E. Carpenter, eds., *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 165-178.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1994), “Splendore e luce nella donna stilnovista. Rifleso della situazione nella lirica galego-portoghese”, en Elvida Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, coords., *Estudos galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1996), *El amor en el 'dolce stil novo'*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (1995), "A propósito de las relaciones literarias de D. Carlos de Viana: poeta y humanista", en Juan Paredes, ed., *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 1, pp. 347-370.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (2000), "Las embajadas de amor en verso en los cancioneros peninsulares: el recurso de las cartas personificadas", en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 374-390.
- BLECUA, Alberto (1990), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BOASE, Roger (1981), *El resurgimiento de los trovadores: un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, Madrid, Pegaso.
- BREA, Mercedes (1987-1989), "Dona e Senhor nas cantigas de amor", *Estudios románicos*, 4, pp. 149-170.
- BREA, Mercedes (2004), "El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa", en Teresa Amado Rodríguez y otros, eds., *Iucundi acti labores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 219-229.
- BREA, Mercedes (2008), "Coita do mar, coita de amor", en Antonio F. Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 215-229.
- BRUNDSCHVIG, Robert (1940), *La berbérie orientale dous Les Hafsides: des origines a la fin du Xve siècle*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, pp. 231-232.
- BUITRAGO, Alberto (2002), *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa.
- BURRUS, Victoria (1998), "Role Playing in the Amatory Poetry of the Cancioneros", en E. Michael Gerli y J. Weiss, eds., *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the 'Cancionero de Baena' to the 'Cancionero General'*, Tempe, Arizona State University, pp. 111-133.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (1997), "Agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina", *Cancionero General*, 5, pp. 9-40.
- CABRE, Lluís (1987), "El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval", *Llengua & Literatura*, 2, pp. 67-132.

- CABRERA MUÑOZ, Emilio (2001), “Andalucía y los Infantes de Aragón”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 22, pp. 699-720.
- CACHO, M.^a Teresa (2006), *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Reichenberger.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de (1464-1469), *Repertorio de blasones de la comunidad hispánica*, Madrid, Instituto Salazar y Castro, 17 vols.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (1998), *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Editorial Dykinson.
- CALDERÓN TORRES, José Manuel (1984), “Inventario de las propiedades en Toledo de doña Inés de Torres”, *Anales toledanos*, 20, pp. 37-44.
- CALMETTE, Joseph (1947), *La question des Pyrénées et la Marche d’Espagne au Moyen-Âge*, Dijon, Janin Éditeur.
- CAMPOS SOUTO, Begoña (1997), “Núcleos temáticos en la poesía de Rodrigo Manrique”, en José Manuel Lucía Megías, ed., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1, pp. 432-439.
- CAMPOS SOUTO, Begoña (2008), “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, pp. 9-32.
- CANELLAS, Beatriz y Alberto TORRA (2000), “Los registros de la Cancillería de Alfonso el Magnánimo”, en *Congreso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona: la Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, Napoli, Paparo Edizioni, 1, pp. 120-145.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús y otros (2005), *Refranes, otras paremias y fraseologismos en ‘Don Quijote de la Mancha’*, Burlington, The University of Vermont.
- CAÑAS GALVEZ, Francisco de Paula (2007), *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454): estudio institucional y prosopográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2009), “La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo XV”, *e-Spania*, 8. Accesible en web *e-Spania* (<<http://e-spania.revues.org/18829>>; consultado el 19/11/2014).
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2010), “La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo XV”, en A. Gamba Gutiérrez y F. Labrador Arroyo, coords., *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1, pp. 81-195.

- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2011), “La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo XIV (ca. 1370-1390)”, *En la España Medieval*, 34, pp. 133-180.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2012), *Burocracia y cancellería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): estudio institucional y prosopográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CARCELLER CERVIÑO, M.^a del Pilar, *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- CASAS RIGALL, Juan (1993), “Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amatorio castellano”, en Mercedes Brea, coord., *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 387-402.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- CASAS RIGALL, Juan (2008), “El mote y la invención en la estructura narrativa de *Cárcel de Amor*”, *Cancionero General*, 6, pp. 33-61.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1990), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor.
- CERONE, Francesco (1902), “La politica orientale di Alfonso di Aragona”, *Archivio storico per la province napoletana*, 27, 1, pp. 380-456.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2000), *Amor y corte: la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, A Coruña, Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001 a), *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su Cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001 b), “Categorías minoritarias en el cancionero del siglo XV: notas al estudio del *perque*”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds., *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova, Toxosoutos y Universidade da Coruña, II, pp. 53-69.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2004), “‘El amor ha tales mañas’. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, *Cancionero General*, 2, pp. 9-32.

- CHAS AGUIÓN, Antonio (2006), “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 16, pp. 53-78.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2009), “Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, en Carlos Heusch, coord., *De la lettre à l'esprit: hommage à Michel Garcia*, Paris, Éditions Le Manuscrit, pp. 139-163.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012 a), *Categorías minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012 b), “Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, *Romance Quaterly*, 59, 4, pp. 195-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2013), “Álvaro de Cañizares, poeta de cancionero”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, pp. 523-537.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2014 a), “Gonzalo de Quadros. Hidalgo, justador y poeta de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 35-55.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2014 b), “Juan García de Vinuesa y Álvar Ruiz de Toro, poetas del *Cancionero de Baena*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8, pp. 843-854.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (en línea), “Variaciones formales en géneros de forma libre: las preguntas y respuestas”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Accesible en portal web *Centro de Estudios Cervantinos* (<http://centroestudioscervantinos.es/upload/1946_mdfile.pdf>; consultado el 28/02/2015).
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO (en línea), “Variaciones formales en géneros de forma libre: los decires”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Accesible en portal web *Centro de Estudios Cervantinos* (<http://centroestudioscervantinos.es/upload/1945_mdfile.pdf>; consultado el 28/02/2015).
- CHENAYE-DESBOIS, François-Alexandre Aubert de la y Jacques BADIÉ (1863-1876), *Dictionnaire de la Noblesse*, Paris, Schlesinger frères, 19 vols.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La 'malatia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CICERI, Marcella (1993), “Il canzoniere spagnolo della biblioteca estense di Modena”, *Rassegna Iberistica*, 14, pp. 17-28.
- CLARKE, Dorothy (1942), “The Fifteenth Century Copla de pie quebrado”, *Hispanic Review*, 10, 4, pp. 340-343.

- CLARKE, Dorothy (1955), "Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XV", *Bulletin Hispanique*, 57, pp. 129-248.
- CLAVERÍA, Carlos (1989), "Modesta contribución a la métrica española. Cuatro notas sobre la *copla esparza*", *Suplementos Anthropos*, pp. 186-195.
- COLLANTES DE TERÁN, Francisco (1980), *Inventario de los papeles del mayordomazgo del siglo XV. Tomo II: 1417-1431*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- CONDE SOLARES, Carlos (2009), *El "Cancionero de Herberay" y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle, Gobierno de Navarra-Northumbria University.
- CONNOLLY, Jane E. (1995), "The Poems Attributed to Hugo de Urríes in the *Chansonniere espagnol d'Herberay des Essarts*: A Reconsideration of the Evidence", en Mercedes Vaquero y Alan Deyermond, eds., *Studies in Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 63-74.
- CONTRERAS VILLAR, Angustias (1987), "La Corte del Condestable Irazo. La ciudad y la fiesta", *En la España medieval*, 10, pp. 305-322.
- COOPER, Edward (1991), *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 4 vols.
- CORFIATI, Claudia (2008), *Una disputa umanistica de amore: Guiniforte Barzizza e Giovanni Pontano da Bergamo*, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- COROMINAS, Joan y José Antonio Pascual (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos [edición electrónica a cargo de Gloria Clavería., dir.].
- COROMINES, Joan (1990-1995), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial-La Caixa.
- CORRAL DÍAZ, Esther (1997), "O vocabulario bélico na cantiga de amor", en José Manuel Lucía Megías, ed., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1, pp. 533-542.
- CORRAL DÍAZ, Esther (2009), "O galardón como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor", *Verba*, 36, pp. 89-108.

- CORRAL DÍAZ, Esther (2010), “Algunas prendas de amor en la lírica gallego-portuguesa”, en Maria Iliescu y otros, eds., *Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, II, Berlin, De Gruyter, pp. 673-680.
- CORREAS, Gonzalo (1992), *Vocabulario de refranes y frases populares*, Madrid, Visor.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez [ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert y Universidad de Navarra, 2006].
- CROCE, Benedetto (2007), *España en la vida italiana del Renacimiento*, Sevilla, Renacimiento [trad. Francisco González Ríos].
- CROSAS, Francisco (1995), *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Reichenberger.
- CROSAS, Francisco (2000), “La religio amoris en la literatura medieval”, en Francisco Crosas, ed., *La hermosa cobertura: lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128.
- CUARTERO HUERTA, Baltasar y Antonio VARGAS ZUÑIGA, eds. (1949-1979), *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 49 vols. Accesible en el portal web *Real Academia de la Historia* (<<http://www.rah.es/pdf/SalazaryCastro.pdf>>; consultado el 03/04/2014).
- CUERVO, Rufino José (1994), *Diccionario de régimen y construcción de la lengua castellana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- CUMMINS, John G. (1963), “Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate”, *Hispanic Review*, 31, pp. 307-323.
- DÁVILA CORONA, Rosa M.^a, con Montserrat DURAN PUJOL y Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ (2004), *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- DE BENI, Mateo (2010), “Prolegómenos para una edición de la poesía de Hugo de Urriés”, en José Manuel Fradejas Rueda y otros, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009): In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, pp. 647-661.
- DE BENI, Mateo (2012), “Aspectos lingüísticos de la obra poética de Hugo de Urriés”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 1, pp. 79-104.

- DEYERMOND, Alan (1994), “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española” en María Isabel Toro Pascual, ed., *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, 1, pp. 15-39.
- DEYERMOND, Alan (2002), “La micropoética de las invenciones”, en Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez, eds., *‘Iberia Cantat’: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 403-424.
- DEYERMOND, Alan (2004), “Was it a Vision or a Waking Dream?: The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes Reconsidered”, en Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári, eds., *A companion to the ‘Libro de Buen Amor’*, London, Tamesis, pp. 107-122.
- DEYERMOND, Alan (2005), “‘Sí ministro’: las prácticas administrativas en la literatura medieval española”, en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos y Universidade da Coruña, I, pp. 127-155.
- DIAGO HERNANDO, Máximo (2005), “Los Torres, condes de Lérida: trayectoria de un linaje de la oligarquía soriana entre los siglos XIV y XVIII”, *Celtiberia*, 55, 99, pp. 105-152.
- DIAGO HERNANDO, Máximo (2009), “La proyección de las casas de la alta nobleza en las sociedades políticas regionales: el caso soriano a fines de la Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 2, pp. 843-876.
- DÍEZ BEDMAR, M.^a del Consuelo (2004), *Teresa de Torres (ca. 1442-1521): condesa de Castilla*, Madrid, Ediciones del Orto.
- DÍEZ GARRETAS, M.^a Jesús (1999), “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.
- DÍEZ GARRETAS, M.^a Jesús, Josep Lluís MARTOS y Manuel MORENO (2012), “Base de datos del *Cancionero general del siglo XV* (MN13)”, en Josep Lluís Martos, coord., *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Accesible en el portal web *Cancioneros Impresos y Manuscritos (CIM)* (<www.cancioneros.org>; consultado el 15/05/2014).
- DOMÍNGUEZ CARREGAL, Antonio Augusto (2010), en Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás, eds., *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 65-73.
- DUBY, Georges (1990), *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza.

- DUFAL, Blaise (2012 a), Descripción de PN12. Accesible en el portal web de la Bibliothèque Nationale de France (BNF), *Gallica* (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h>>; consultado el 11/04/2014).
- DUFAL, Blaise (2012 b), Descripción de PN8. Accesible en el portal web de la Bibliothèque Nationale de France (BNF), *Gallica* (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84363921>>; consultado el 11/04/2014).
- DUTTON, Brian (1979), "Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quaterly*, 26, pp. 445-460.
- DUTTON, Brian (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- EBERENZ, Rolf (2000), *El español en el otoño de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- ELIA, Paola (1999), "Ancora delle ipotesi sul *Cancionero de Baena*", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 41, 2, pp. 365-388.
- EGIDO, Aurora (1988), "La literatura en Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII", en Antonio Beltrán Martínez, coord., *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 7, pp. 97-225.
- ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- ESPAÑA TORRES, Sandra (2012), "El motivo del cordón en la lírica cancioneril", en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, eds., *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010): literatures ibériques médievales comparées*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC, pp. 213-224.
- ESPINOSA, Francisco (1948), *Refranero (1527-1547)*, Madrid, Real Academia Española.
- ÉTTIENE, Eugène (1980), *Essai de grammaire de l'ancien français (IX^e-XIV^e siècles)*, Genève, Slatkine Reprints.
- FALLOWS, Noel (2010), *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge, The Boydell Press.
- FASLA, Dalila (1998), *Lengua, Literatura, Música: contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*, La Rioja, Universidad de la Rioja.
- FEDOU, René (1982), *Léxico de la Edad Media*, Madrid, Taurus.

- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (2012), *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española: casa real y grandes de España*, Sevilla, Fabiola de Publicaciones, 10 vols.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2013), “Las divisas del rey: escamas y ristres en la corte de Juan II de Castilla”, *Reales Sitios: Revista de patrimonio nacional*, 191, pp. 22-37.
- FIDALGO, Elvira (1994), “*Joi d’amor* na cantiga de amor galego-portuguesa”, en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, eds., *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 65-78.
- FIDALGO, Elvira y José António SOUTO CABO (1995), “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, en Juan Paredes, ed., *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 2, pp. 313-328.
- FIDALGO, Elvira (2015), “De nuevo sobre la expresión ‘joi’ en la lírica gallegoportuguesa”, en Marta Haro Cortés, coord., *Literatura y ficción: ‘estorias’, aventuras y poesía en la Edad Media*, València, Universitat de València, pp. 701-716.
- FINOLI, Anna Maria (1958), “Lingua e cultura spagnola nell’Italia superiore alla fine del 400 e ai primi del 500”, *Rendiconti dell’Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere: Classe di Lettere*, 92, pp. 635-637.
- FLECKENSTEIN, Josef, con Thomas ZOTZ (2006), *La caballería y el mundo caballeresco*, con un estudio de Jesús Rodríguez-Velasco, Madrid, Siglo XXI.
- FORONDA, François (2010), “Patronazgo, relación de clientela y estructura clientelar. El testimonio del epílogo de la *Historia* de don Álvaro de Luna”, *Hispania*, LXX, 235, pp. 431-460.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1903), “Deux chansonniers du XVe siècle”, *Revue Hispanique*, 10, pp. 635-647.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2009), “Juan Pachecho. De doncel del príncipe de Asturias a marqués de Villena (1440-1445)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 2, pp. 723-775.
- FRANK, István (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Honoré Champion.
- FRAPPIER, Jean (1954), *La Poésie lyrique en France aux XIIIe et XIIIe siècles*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- FRENK ALATORRE, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (s. XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2 vols.

- FRENK ALATORRE, Margit, ed. (1990), *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- GAGO-JOVER, Francisco (2002), *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 4 vols [ed. facs. Madrid, Gráficas Cándor, 1968].
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo GARCÍA CARRAFFA (1952-1958), *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 86 vols.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1981), *Gramática histórica española*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA REY, Verardo (1930), “La famosa priora doña Teresa de Ayala. (Su correspondencia íntima con los monarcas de su tiempo)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 96, pp. 685-773.
- GAYANGOS, Pascual de (1875-1893), *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, Londres, IV. Accesible en el portal web *Digital Book Index* (<<http://www.digitalbookindex.org>>; consultado el 15/04/2014).
- GERBERT, Marie Claude (1994), *Les noblesses espagnoles au Moyen Age: XIe-XVe siècle*, Paris, A. Colin.
- GERLI, Michael (1981), “La ‘religión de amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49, 1, pp. 65-86.
- GIULIANI, Luigi (1991), “Tapia y Juan de Tapia: un caso de homonimia en los cancioneros”, *Anuario Brasileño de estudios hispánicos*, i, pp. 49-62.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1909), *Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y Nápoles*, Zaragoza, Mariano Escar.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M.^a (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M.^a (1999 a), “Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentistas castellana”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, pp. 169-187.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M.^a (1999 b), “Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas”, *Rethorica*, 17, 2, pp. 137-175.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M.^a (2004), “Memorias y archivos. Modelos de producción textual y antologías poéticas del siglo xv”, *Cancionero General*, 2, pp. 53-87.

- GÓMEZ IZQUIERDO, Alicia (1968), *Cargos de la Casa y Corte de Juan II de Castilla*, Valladolid, Imprenta Sever-Cuesta.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1994), *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid, Gredos.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2001), *La música medieval*, Zaragoza, Reichenberger, 2001.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2002), *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del humanismo: el marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2011), “Juan de Merlo”, en Carlos Alvar, dir., *Gran Enciclopedia Cervantina*, VIII, Madrid, Castalia Ediciones, pp. 7852-7859.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2013), “El ‘adónico doblado y el verso de arte mayor’”, *Revista de literatura medieval*, 25, pp. 23-86.
- GÓMEZ URIEL, Miguel, ed. (1884-1886), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 3 vols. [edición electrónica a cargo de Manuel José Pedraza Gracia y otros, eds., 2001].
- GONZÁLEZ CRESPO, Esther (1982), “Los Arellano y el señorío de Los Cameros en la Baja Edad Media”, *En la España medieval*, 1, pp. 395-410.
- GONZÁLEZ-DORIA, Fernando (1994), *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid, Bitacora.
- GONZÁLEZ, José Luis (1998), *Refranero temático*, Madrid, EDIMAT.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2002), “Religión de amores en algunos ejemplos de cancionero”, *Il Confronto Letterario*, 38, pp. 359-384.
- GREEN, Otis H. (1949), “Courtly Love in the Spanish Cancioneros”, *Modern Language Association*, 64, 1, pp. 247-301.
- GREEN, Otis H. (1969), *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde el “Cid” hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 2.
- GRÖBER, Gustav (1877), “Die Liedersammlungen der Trobadours”, *Romanische Studien*, II, pp. 337-670.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2007), “La poética compositiva de los *Lais de Bretagne*: Amor, des que m’á vós cheguei y los lais anómalos de la *Post-vulgata*”, *Revista de poética medieval*, 19, pp. 93-113.

- GUTIÉRREZ PÉREZ, José Carlos (2013), “La Batalla de las Navas de Tolosa y la llegada a Jaén de los Torres de Navarra”, *Trastámara*, 12, pp. 33-43.
- HAYWOOD, Louise M. (2009), “Juan de Torres in the context of the *Cancionero de Palacio* (SA7)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, pp. 46-54.
- HERRERA CASADO, Antonio (1990), *Heráldica seguntina. I. La catedral de Sigüenza*, Guadalajara, AACHE Ediciones.
- HERRERA CASADO, Antonio, ed. (1992-1993), “El Armorial de Aragón”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 2, pp. 137-220.
- HEUSCH, Carlos (2000), *La caballería castellana en la Baja Edad Media: textos y contextos*, Montpellier, Université de Montpellier III.
- HUE, Denis (1991), “Propos cordiaux: le coeur dans les poèmes dialogués”, en *Le ‘cuer’ au Moyen Âge: réalité et senefiance*, Provence, Centre Universitaire d’Etudes et de Recherches Médiévales d’Aix, 30, pp. 121-143.
- HUIZINGA, Johan (1943), *Homo ludens: el juego como elemento de la historia*, Lisboa, Azar.
- HUIZINGA, Johan (1978), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial
- IGLESIAS RECUERO, Silvia (2002), *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Madrid, Visor.
- IRASTORTZA, Teresa (1986-1987), “La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV”, *Anales de literatura española*, 5, pp. 189-218.
- JEANROY, Alfred (1969), *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- JONES, Michael (2004), *Letters, orders and musters of Bertrand du Guesclin (1357-1380)*, Woodbridge, The Boydell Press.
- JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, José (1890), *Los poetas aragoneses en tiempo de Alfonso V*, Zaragoza, Cecilio Gasca.
- JOSET, Jacques (1987), “‘Un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino’ (*Libro de buen amor*, 181 c)”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 155-163.
- KASTEN, Lloyd A., y Florian J. CODY, (2001). *A Tentative Dictionary of medieval Spanish*, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- KEEN, Maurice (2010), *La caballería: la vida caballeresca en la Edad Media*, Barcelona, Ariel.

- KIRSCHBERG SCHENCK, Deborah (2011), *Catálogo de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XV. Tomos III (1432-1442) y IV (1443-1454)*, Marcos Fernández Gómez, coord., Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- KNIGHTON, Tess (1997), "Spaces and Contexts for Listening in 15th-Century Castile: the Case of Constable's Palace in Jaén", *Early Music*, 25, 4, pp. 661-677.
- KNIGHTON, Tess (2001), *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico (1474-1516)*, Luis Gago, trad., Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio (1976), "En torno al *Passo Honroso* de Suero de Quiñones", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 3, pp. 851-874.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DIFRANCO (1993), *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University.
- LACARRA SANZ, Eukene (1993), "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV", en Iris M. Zavala, ed., *Breve historia feminista de la literatura española: en lengua castellana*, Barcelona, Anthropos, 2, pp. 485-523.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1998), "La casa real en la Baja Edad Media", *Historia. Instituciones. Documentos*, 25, pp. 327-350.
- LANG, Henry (1899), "The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry", en *Beitrag zur Romanischen Philologie: Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, Max Niemeyer, pp. 484-506.
- LANG, Henry (1927), "Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*", en *Estudios eruditos in memoriam Alfonso Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e hijos de J. Ratés, 1, pp. 485-523.
- LANGLOIS, Ernest (1902), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale.
- LAPESA, Rafael (1962), "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en Blanca Perinián y Francesco Guazzelli, eds., *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 259-279.
- LAPESA, Rafael (1989), "*Cartas y decires o lamentaciones* de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza", en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1, pp. 295-310.
- LAPESA, Rafael (2000), *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos.
- LARIOS MARTÍN, Jesús (1956), *Nobiliario de Segovia*, Segovia, CSIC, tomo V.

- LATASSA, Félix de (1796), *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo, hasta el año 1500*, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras, tomo I. Accesible en portal web *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliotheca-antigua-de-los-escri-tores-aragoneses-que-florecieron-desde-la-venida-de-christo-hasta-el-ano-1500/>>; consultado el 12/09/2014).
- LATHROP, Thomas A. (1984), *Curso de gramática histórica española*, Barcelona, Ariel.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., (1982), “Nuño de Guzmán and Early Spanish Humanism: Some Reconsiderations”, *Medium Aevum*, 51, pp. 55-85.
- LAWRANCE, Jeremy N. H. (1989), *Un episodio del proto-humanismo español: tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV-Diputación de Salamanca.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), “La poética del arte mayor español”, en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, pp. 75-111.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge*, Rennes, Philon.
- LEGUINA, Enrique de (1912), *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Rodríguez. Accesible en el portal web *Google Books* (< <https://books.google.es>>; consultado el 18/01/2015).
- LEMAIRE, Ria (1987), *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi.
- LEROY, Béatrice (2000), *Histoire et politique en Castille au XV siècle*, Limoges, PULIM.
- LIDA DE MALKIEL, M^a. Rosa (1977), “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv”, *Estudios de literatura española comparada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 291-309.
- LILAO FRANCA, Óscar y Carmen CASTRILLO GONZÁLEZ, (1997-2002), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2 vols.
- LLOYD, Paul M. (1993), *Del latín al español*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2013), “Una temprana imitación del *Infierno* de Santillana”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 429-442.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014 a), “Notas para el estudio de la figura y la obra de Mo-sén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7), en Rocío Barros Roel, ed.,

- Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 295-305.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014 b), “¿Fue el poeta cancioneril Diego Hurtado de Mendoza almirante de Castilla?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 8, pp. 867-879.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (en prensa), “El entorno poético de García de Pedraza en SA7”, en Virginie Dumanoir, ed., *De lagrymas faxiando tinta*, Madrid, Casa de Velázquez.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (tesis en curso), *Poetas del ‘Cancionero de Palacio’ (SA7):: Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y Mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía*.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1994), “*Repetitio trobadorica*”, en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, eds., *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 70-105.
- MACPHERSON, Ian (1985), “Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, pp. 51-63.
- MACPHERSON, Ian (2004), *Motes y glosas in the ‘Cancionero General’*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- MAILLARD, Jean François (1963), *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIVème siècle*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- MARFANY, Marta (2012), “La influència de la poesia francesa des d’Andreu Febrer a Ausiàs March”, *Estudis Romànics*, 34, pp. 259-87.
- MARÍN PINA, M.^a del Carmen (1991), “Poetas aragoneses en la corte de Alfonso V”, en *Curso sobre lengua y literatura en Aragón: Edad Media*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 197-215.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2013), “‘Non só ya quien ser solía’: ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Sarnés”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 417-428.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2014), “Sarnés, poeta cancioneril del siglo XV: aproximación a su obra y figura”, en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 317-327.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa a), “El desencanto de Juan de Padilla, poeta del cuatrocientos”, en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford-London, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar-Queen Mary University of London.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa b), “*Nunca más me irá con vos como a tres con un çapato*. Una invectiva de Juan de Padilla en la tradición textual italiana”, en Virginie Dumanoir, ed., *De lagrymas faziendo tinta*, Madrid, Casa de Velázquez.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa c), “El *Cancionero de Palacio* (SA7) y el galardón al servicio amoroso: huellas de un motivo poco común en la poesía cancioneril del cuatrocientos”, en “*Viendo su lumbre seguí*”: estudios cancioneriles.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (tesis en curso), *Poetas del ‘Cancionero de Palacio’ (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla. Edición y estudio de su poesía*.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1989), *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando [reimp. 1993].
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M.^a del Carmen (1989), *Los hombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada.
- MARTOS, Josep Lluís (2001), “La génesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el *Cançoner de Maians*”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds., *Cazonieri iberici*, Noia, Toxosoutos-Università di Padova-Università da Coruña, pp. 313-328.
- MARTOS, Josep Lluís (2012), “La Real Academia Española y el *Cancionero General del siglo XV*: un proyecto editorial ilustrado”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCII, CCCVI, pp. 221-253.
- MASSAUD, Moisés (1988), *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix.
- MATAS CABALLERO, Juan (1995) “Sobre el intelectualismo en la poesía amorosa de Juan de Mena: entre la pena y la gloria poética”, *Glosa: Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, 6, pp. 225-246.
- MAZALEYRAT, Jean (1974), *Éléments de métrique française*, Paris, Librairie Armand-Colin.
- MAZZATINTI, Giuseppe (1897), *La biblioteca del re d’Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, Licinio Capelli Editore.
- MENDOZA LASALLE, M.^a Asunción (1951), *Registro General del Sello. Volumen II (1478-1480)*, Valladolid, Archivo General de Simancas.
- MENÉNDEZ COLLERA, Ana (1996), “La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo xv”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, coords., *Nunca fue pena mayor: estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 495-505.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y Juan José MARTINEDA, eds. (2001), *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Navarra, Gobierno de Navarra.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, dir. (1982), *Historia de España: los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV*, Madrid, Espasa-Calpe, XV.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1901), “Zum Cancionero von Modena”, *Romanische Forschungen*, 11, pp. 201-222.
- MINOIS, Georges (1993), *Du Guesclin*, Paris, Fayard.
- MIRANDA PENACHO, Vera-Cruz (2011), *El príncipe de Viana en la Corona de Aragón (1457-1461)*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- MÖLK, Ulrich (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- MOLINA MARTÍNEZ, Miguel (1983), “Los Torres y Portugal. Del señorío de Jaén al virreinato peruano”, en Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo, coords., *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, 1982*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y CSIC, vol. 2, pp. 35-66.
- MOLL, Francesc de B. (1991), *Gramàtica històrica catalana*, Valencia, Universitat de València.
- MONTERO CURIEL, Pilar y M.^a Luisa MONTERO CURIEL (2005), *El léxico animal del Cancionero de Baena*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- MONTERO, Ana Isabel (2011), “From Margins to the Centre: Libidinous Imagery in MS. 2653 of the *Cancionero de Palacio*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXVIII, 1, pp. 1-23.
- MOREL-FATIO, Alfred (1874), Reseña de la edición del *Cancionero de Stuñiga, códice del siglo XV* del Fuensanta del Valle y Sancho Rayón (1872), *Romania*, III, pp. 413-418.
- MOREL-FATIO, Alfred (1982), *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Bibliothèque nationale, Paris, Impr. Nationale. Accesible en el portal web *Bibliothèque nationale de France* (<<http://catalogue.bnf.fr/>>; consultado el 15/04/2014).
- MORENO, Manuel (2007 a), “Descripción codicológica MN13: Mss. 3755-3765, Biblioteca Nacional, Madrid”. Accesible en el portal web *Cancioneros impresos y manuscritos (CIM)* (<<http://www.cancioneros.org/adjuntos/MN13.pdf>>; consultado el 25/03/2014).
- MORENO, Manuel (2007 b), “Descripción codicológica LB2: CsXV I: 276-358. Ms Add. 33.382, British Library de Londres”, en Dorothy S. Severin, Manuel Moreno y Fiona Maguire, eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*

- (<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/LB2.pdf>>; consultado el 15/04/2014).
- MORENO, Manuel (2007 c), “Descripción codicológica MN54: CsXV II: 298-365. Ms. Vitrina 17-7, Biblioteca Nacional de Madrid”, en Dorothy S. Severin, Manuel Moreno y Fiona Maguire, eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MN54.pdf>>; consultado el 15/04/2014).
- MORENO, Manuel (2007 d), “Descripción codicológica MH1: CsXV II: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid”, en Dorothy S. Severin, Manuel Moreno y Fiona Maguire, eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH1.pdf>>; consultado el 15/04/2014).
- MORENO RAMÍREZ DE ARELLANO, Miguel A. (1992), *Señorío de Cameros y Condado de Aguilar*, Logroño, Ediciones Instituto de Estudios Riojanos.
- MORRÁS, María (2002), “La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política”, en Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez, eds., *“Iberia cantat”: estudios de poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 335-370.
- MORROS, Bienvenido (2001), “Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero General*”, *Revista de literatura medieval*, 12, pp. 185-242.
- MEILÁN GARCÍA, Antonio J. (1991), *La oración simple en la prosa castellana del siglo XV*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2010), “Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en José Manuel Fradejas Rueda y otros, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009): In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, pp. 1463-1473.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2011), “Verdat puedo bien dizer: escuchando la voz del poeta Pero Cuello”, *La Corónica*, 40, 1, pp. 103-119.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2012 a), “Juan de Torres: proyecto de estudio y edición de sus poesías”, Antonia Martínez Perez y Ana Luisa Barquero Escudero, eds., *Estudios de literatura medieval: 25 años de la AHLM*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 699-709.

- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2012 b), “Aproximación a algunos *topoi* de la obra de Juan de Torres, poeta de cancionero”, comunicación leída en el *III Congreso Internacional de la Asociación Convivio*.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2013), “El Amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 443-454.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2014 a), “*¡Comiença, mi voluntat, a desamar!*: estudio de un debate ficticio del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la AIH*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 355-367.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2014 b), “Juan de Torres y los juegos poéticos de la corte castellana”, comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias*, Universidade da Coruña, 19 y 25 de septiembre.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa a), “El problema de la homonimia en la identificación histórica de Juan de Torres, poeta y caballero del siglo XV”, en Virginie Dumanoir, ed., *De lagrymas faziendo tinta*, Madrid, Casa Velázquez.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa b), “Un texto singular en la lírica del cuatrocientos: *Ay, triste de mí*, de Juan de Torres”, en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar y Publications of the Hispanic Medieval Research Seminar.
- NAGORE LAÍN, Francho, coord. (1999), *Endize de bocables de l’aragonés seguntes os repertorios lesicos de lugars e redoladas de l’Alto Aragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 4 tomos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1982), *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991), *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (2004), *El arte del verso*, Madrid, Visor Libros.
- NELLI, René (1974), *L’erotique des troubadours*, Paris, Union Générale d’Éditions.
- NICÁS MORENO, Andrés (1997), *Heráldica y genealogía en el Reino de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. (2003), *Heráldica y onomástica de linajes españoles*, Zaragoza, Nicolás Minué Sánchez.
- NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.

- NIETO SORIA, Manuel, dir. (1999), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson.
- NORBERG, Dag (1988), *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques*, Suecia, Almqvist & Wiksell International.
- NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso (1653), *Historia Eclesiástica y Seglar de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Guadalaxara*, Madrid, Pablo de Val [ed. facs. Guadalajara, AACHE Ediciones Guadalajara, 2003].
- O'KANE, Eleanor S. (1959), *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Imprenta de S. Aguirre Torre.
- OCHOA, Eugenio (1844), *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*, París, Imprenta Real.
- OLIVERA SANTOS, César (1986), *Las Cortes de Castilla y León y la crisis del reino (1445-1474): el registro de Cortes*, Burgos, Cortes de Castilla y León. Accesible en portal web *Digital. CSIC* (<<http://digital.csic.es/handle/10261/45871>>; consultado el 12/05/2014).
- ORTEGA ÁLVAREZ, Javier (2010), “La ‘Casa’ de Don Gutierre de Sotomayor, Maestre de Alcántara: Una aproximación a la prosopografía de la Orden de Alcántara”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXVI, I, pp. 239-286.
- ORTEGA ÁLVAREZ, Javier (2011), “El acceso de don Gutierre de Sotomayor al Maestrazgo de la Orden de Alcántara: orígenes y consecuencias”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III: Historia Medieval*, 24, pp. 237-278.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2006), *La acción política y la proyección señorial de la nobleza territorial en el obispado de Cuenca durante la Baja Edad Media*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2007), “Prestigio político y oficios reales: la nobleza conquetense bajomedieval en el entorno cortesano”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 2, pp. 563-595.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2009), “*Por seruiçios muchos e buenos que me ha fecho*. Los criados de las casas nobiliarias conquenses en la Baja Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 2, pp. 703-721.
- ORTIZ DE MONTALVÁN, Gonzalo (1935), *Registro General del Sello: años 1453-1477*, Valladolid, Imprenta Católica-Muro.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego de (1670), *Discurso genealógico de los Ortices de Sevilla*, Sevilla, Pedro Ruiz (ed. de Don Juan Pérez de Guzmán y San Juan, Conde de la Marquina, Madrid, Ciudad Lineal, 1928).

- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego de (1677), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real. Accesible en el Portal de la Universidad de Sevilla <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/755/descargar/anales-eclesiasticos-y-seculares-de-la-muy-noble-y-muy-leal-ciudad-de-sevilla-que-contienen-sus-mas-principales-memorias-desde-el-ano-de-1246-hasta-el-de-1671/>>, consultado el 15/12/2013).
- PAGES, Amédée (1932), “Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIVe au XVe siècle”, *Romania*, 58, pp. 29-43.
- PAGÈS, Amedée (1936), *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe*, Toulouse-Paris, Édouard Privat, Henri Didier.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio (2003), “La cuna y la sepultura. Algunos aspectos biográficos de Juan de Sotomayor, Maestre de la Orden de Alcántara”, *Revista de las Órdenes Militares*, 2, pp. 129-159.
- PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.
- PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (1993), *Documentación del condado de Medinaceli (1368-1454)*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (1987), *Manual de heráldica española*, Madrid, Aldaba Ediciones.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (2009), “Identidad y memoria genealógica. Una aportación al estudio de la antroponimia medieval gallega”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1, pp. 27-45.
- PARKER, Alexander A. (1986), *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra.
- PARRILLA, Carmen (2010), “Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*”, *Revista de literatura medieval*, 22, pp. 218-240.
- PASCUAL, Jose A. (1974), *La traducción de la ‘Divina Commedia’ atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PAZ ESPESO, Julián (1914), *Castillos y fortalezas del reino*, Madrid, Imprenta de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”. Copia digital, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Accesible en portal web *Biblioteca Digital* (<<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2007>>; consultado el 12/01/2014).

- PAZ Y MÉLIA, Antonio (1922), *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Medinaceli*, Madrid, Imprenta de Blass. Accesible en portal web *Open Library* <http://www.archive.org/stream/seriesdelosmsi02pazy/seriesdelosmsi02pazy_djvu.txt>; consultado el 12/04/2014).
- PENNY, Ralph (1993), *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel [ed. española a cargo de José Ignacio Pérez Pascual].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del 'Cancionero General'*, Madrid, CSIC.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), *La época del 'Cancionero de Baena': los Trastámara y sus poetas*, Baena, Excmo. Ayuntamiento de Baena.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2001), "Palavra-rima, refrán y paralelismo", en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, eds., *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Universidade da Coruña y Toxosoutos, III, pp. 323-353.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2006), "Repetitio versuum en la lírica gallego portuguesa", *Revista de Filología Española*, LXXXVI, pp. 161-208.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2001), *Introducción general a la edición del texto literario*, Madrid, UNED.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2004), "Los cancioneros poéticos castellanos del siglo XV", en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, pp. 11-26.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2012), "Los testimonios únicos en la edición de textos medievales", en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2, pp. 425-430.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (en línea), "Santillana y Mena", en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Accesible en portal web *Centro de Estudios Cervantinos* (<http://centroestudioscervantinos.es/upload/1934_mdfile.pdf>; consultado el 25/02/2015).
- PERIÑÁN, Blanca (1979), *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII: estudios y textos*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori.
- PICCUS, Jules (1963), "El Cancionero A y el Ms. 247 del *Cancionero general del siglo XV que mandó componer el Rey*. Dos cancioneros perdidos indentificados", *Hispanófila*, 17, pp. 1-34.

- PLAZA CUERVO, M.^a Teresa (1995), “Notas para una edición crítica del *Cancionero de Gallardo o San Román*” en Juan Paredes, ed., *Medioevo y literatura: Actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 4, pp. 75-84.
- PLAZA CUERVO, M.^a Teresa y M.^a Jesús Díez Garretas (2005), “La tabla-índice del *Cancionero de San Román* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 2)”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV - XVII*, Padova, Unipress, pp. 145-152.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona: Curial.
- PONTÓN CHOYA, María (2013), “Don Álvaro de Luna, el rey y los nobles”, en Óscar López Gómez, coord., *Don Álvaro de Luna y Escalona: poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, pp. 71-125.
- POPOFF, Michel (1989), *L'héraldique espagnole et catalane a la fin du Moyen-Âge*, Paris, Editions Le Léopard d'Or.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A. (1989), “Aportación al estudio del mayorazgo. Tres ejemplos giennenses de los siglos XIV, XV y XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 139, pp. 63-100.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A. (1990), “La aristocracia urbana de Jaén bajo los Trastámara: los Mendoza y los Berrio”, *En la España Medieval*, 13, pp. 271-301.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A. (2009), *Juan II (1406-1454)*, Gijón, Trea.
- PROIA, Isabella (2012 b), “I componimenti in esillabi del *Cancionero de Herberay des Essarts*; una possibile interpretazione metrica”, *Studj romanzi*, 8, pp. 152-178.
- PROIA, Isabella (2014), “‘Siete planetas reales’: el diseño político de Fernando de Antequera en una composición del Cancionero de Baena (n. 514, ID 1640)”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 93-128.
- PROIA, Isabella (2015), “Tipología del discor castellano”, comunicación presentada en el *III Congreso internacional Cancionero de Baena*, Baena, 26-28 de febrero.
- PUIGVERT OCAL, Alicia (1987), “El léxico de la indumentaria en el *Cancionero de Baena*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 67, pp. 171-206.
- RALLÓN, Esteban (1890-1894), *Historia de Xerez de la frontera por el padre Fray Esteban Rallón*, Jerez, Melchor García Ruiz, 4 vols [obra publicada de forma póstuma].

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro [ed. facs. Madrid, Gredos, 1963].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001a), *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001b), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 21ª ed.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Corpus diacrónico del Español* (CORDE), <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- RIBEMONT, Bernard (1991), “*Le cuer del ventre as trais: coeur arraché, coeur mangé, coeur envolé: un regard médico-théologique sur quelques thèmes littéraires*”, *Le ‘cuer’ au Moyen Âge: réalité et senefiance*, Provence, Centre Universitaire d’Etudes et de Recherches Médiévales d’Aix, 30, pp. 345-361.
- RICO, Francisco (1990), “Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros”, en *Textos y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 95-168.
- RIEGER, Angelica (1988-1989), “La cobla esparsa anonyme. Phénoménologie d’un genre troubadoresque”, en Dieter Kremer, ed., *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 6, pp. 202-218.
- RÍOS, José Amador de los (1865), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Fernández Cancela, VI [ed. facs. Madrid, Gredos, 1969].
- RIQUER, Isabel de (1993), “Poetas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas”, en Mercedes Brea, coord., *O cantar dos trovadores: Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 289-314.
- RIQUER, Isabel de (2007), *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, Siruela.
- RIQUER, Martín de (1968), *L’arnés del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, La Magrana.
- RIQUER, Martín de (1983), “Las armas en el *Victorial*”, en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, pp. 159-193.
- RIQUER, Martín de (1986), *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIQUER, Martín de (1999), *Caballeros medievales y sus armas*, Madrid, Instituto Universitario “General Gutiérrez Mellado”.

- RIQUER, Martín de (2008), *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Gredos.
- RIQUER, Martín de, Antoni COMAS y Joaquim MOLAS (1985), *História de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 10 vols.
- RIVAROLA Y PINEDA, Juan Feliz Francisco de (1736), *Monarquía española: blasón de su nobleza*, Madrid, Imprenta de Alfonso Mora, 2 vols. Accesible en el portal web *Cervantes Virtual* (<<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/25926/Rivarola%20y%20Pineda,%20Juan%20Félix%20Francisco>>; consultado el 29/07/2014).
- RODADO RUIZ, Ana M.^a (1996), “El refrán en la poesía de Pedro Cartagena”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, coords., *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 547-560.
- RODADO RUIZ, Ana M.^a (2000), “Notas para la edición de SA10”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 noviembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2, pp. 1547-1557.
- RODADO RUIZ, Ana M.^a (2000), *‘Tristura conmigo va’: fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODADO RUIZ, Ana M.^a (2003), “Nuevas notas para la edición de SA10”, en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional ‘Cancionero de Baena’*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 1, pp. 481-493.
- RODADO, Ana M.^a y Francisco Crosas (en línea), “La métrica del *Cancionero de Baena*”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Accesible en portal web *Centro de Estudios Cervantinos* (<http://centroestudioscervantinos.es/upload/1953_mdfile.pdf>; consultado el 25/02/2015).
- RODRIGUES DE SOUSA, Sara (2012), “El tópico de la participación divina en alabanzas cancioneriles”, en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2, pp. 330-340.
- RODRÍGUEZ, Max (1983), *Juan Rodríguez del Padrón: estudio crítico-bibliográfico*, New York, New York University.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José (1985), *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Jaén: siglo XIV y XV*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén.

- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996), *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla, Consejería de Educación y Cultura.
- ROJAS GABRIEL, Manuel (1995), “La capacidad militar de la nobleza en la frontera con Granada: el ejemplo de don Juan Ponce de León, II conde de Arcos y señor de Marchena”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 22, pp. 497-532.
- ROMANO, Giacinto (1892), “Guiniforte Barzizza all’Impresa di Gerba del 1432 e un poemetto inedito di Antonio Canobio sullo stesso avvenimento”, *Archivio storico siciliano*, Palermo, Tipografia dello “statuto”, 17, pp. 1-27.
- ROZAS ORTIZ, Julián (2001), “Albur, congrio nin morena: acerca del léxico animal en el *Cancionero de Baena*”, en J. Clemente Ramos, ed., *El medio natural en la España medieval: Actas del I congreso sobre ecohistoria e historia medieval*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 489-498 (esp. 492).
- RUBIO GARCÍA, Luis (1983), *Documentos sobre el Marqués de Santillana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUIZ, Teófilo F. (1988), “Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428”, en Adeline Rucquoi, ed., *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, pp. 249-266.
- RUFO YSERN, Paulina (1993), *Documentación andaluza en el Registro General del Sello*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RUSCELLI, Girolamo (1584), *Le imprese illustre*, Venecia, Frácescchi Seseni. Accesible en el portal web *Open Library* (<<https://archive.org/stream/leimpreseillustr842rusc#page/n3/mode/2up>>; consultado el 16/01/2014).
- RYDER, Alan (1987), *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo: rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- RYDER, Alan (2007), *The Weeek of Catalonia: Civil War in the Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press.
- SÁEZ, Liciniano (1805), *Demostración histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrían en Castilla durante el reinado del Señor don Enrique IV y de su correspondencia con las del Señor D. Carlos IV...*, Madrid, Imprenta de Sancha [Copia digital Valladolid, Junta de Castilla y León-Conserjería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Accesible en web

(<<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2287>>; consultado el 29/07/2014).

- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2014), “Entre la poesía de cancionero y la intertextualidad bíblica”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 1015-1024.
- SÁIZ SERRANO, Jorge (2008), *Caballeros del rey: nobleza y guerra en el reinado de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Universidad de Valencia.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime (1991), *Génesis y evolución histórica del apellido en España*, Madrid, Ediciones de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime (2000), *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime (2006), *Manual de genealogía española*, Madrid, Ediciones Hidalguía.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1696), *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, Mateo de Llanos y Guzmán, 4 vols. [ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2009].
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (2009), “Alfonso el Magnánimo y la poesía aragonesa”, en Ricard Bellveser, ed., *Alfons el Magnànim de València a Nàpols*, Valencia, Institució “Alfons el Magnànim”, pp. 331-344.
- SALINAS, Pedro (1970), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SALVÁ, Miguel y Pedro SANZ DE BARANDA (1848), *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, tomo XIII.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril: el ‘Cancionero de Estúñiga’*, Madrid, Alhambra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1990), “Poder y escritura en la España a mediados del siglo xv. El caso del *Cancionero de Estúñiga*”, en *Écrire à la fin du Moyen-Age: le pouvoir et l’écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, pp. 31-42.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (2001), “Don Luis de la Cerda, 500 años después”, *Revista de Historia de El Puerto*, 27, pp. 65-86.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1991), *Linajes sevillanos medievales*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2 vols.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2005), *La nobleza andaluza en la Edad Media*, Granada, Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2009), *Las élites políticas bajo los Trastámara: poder y sociedad en la Sevilla del siglo XIV*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

- SÁNCHEZ-PRIETO Borja, Pedro (1998), *Cómo editar los textos medievales: criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969), *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.
- SANTOS RÍOS, Luis (2003), *Diccionario de partículas*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones.
- SCUDIÈRE RUGGIERI, Jole (1960), *Cavalleria e cortesia nella vita nella cultura di Spagna*, Módena, Mucchi.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SERRADILLA CASTAÑO, Ana M^a. (1996), *Diccionario sintáctico del español medieval*, Madrid, Gredos.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000), *El Condestable: de la vida, prisión y muerte de don Álvaro de Luna*, Guadalajara, AACHE.
- SIMÓ, Lourdes (2001), "Partenope la fulgente de Diego del Castillo y el género de la elegía epistolar en la poesía cancioneril del siglo XV", *Revista de poética medieval*, 6, pp. 87-114.
- SIMÓN DÍAZ, José (1959), *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, I.
- SOLIMENA, Adriana (1980), *Repertorio metrico dello stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.
- SOBREQUÉS CALLICÓ, Jaime (1975), *Catálogo de la cancellería de Enrique IV de Castilla señor del principado de Cataluña (lugartenencia de Juan de Beaumont, 1462-1464)*, Barcelona, CSIC.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (2008), *Estudis d'història de Catalunya. Edat Mitjana. Edat moderna. El pactisme*, Barcelona, Editorial Base.
- SOBREQUÉS I VIDAL, Santiago y Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ (1987), *La guerra civil catalana del segle XV. Estudis sobre la crisi social i econòmica de la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona, Edicions 62, 2 vols.
- SORIA, Andrés (1956), *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo (según los epistolarios)*, Granada, Universidad de Granada.
- SOTTILI, Agostini (1975), "Note biografiche sui petrarchisti Giacomo Publicio e Guiniforte Barzizza e sull'umanista valenziano Giovanni Serra" en Fritz Schalk, ed., *Petrarca: Beiträge zu Werk und Wirkung*, Franckfurt, Klostermann, pp. 270-271.

- STENOUE, Jacqueline y Lothar KNAPP (1975-1978), *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2 vols.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1960), *Castilla, el cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid, CSIC.
- TATO, Cleofé (1997), “Cronología de una serie poética en elogio de Alfonso v incluida en el *Cancionero de Palacio*”, en Andrew M. Beresford, ed. *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 299-308.
- TATO, Cleofé (1998), “Poetas cancioneriles de apellido Montoro”, *Revista de Literatura Medieval*, x, pp. 169-181.
- TATO, Cleofé (1999 a), *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos.
- TATO, Cleofé (1999 b), “Reflexiones sobre PN8 a partir de la edición de ID 0145 ‘Alto rey pues conoscemos’”, en Carmen Parrilla y otros, eds., *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, A Coruña, Universidade da Coruña, I, pp. 677-692.
- TATO, Cleofé (2000), “Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*”, en José Luis Rodríguez, ed., *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidad de Santiago de Compostela, 2, pp. 725-731.
- TATO, Cleofé (2001 a), “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds., *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova, Toxosoutos y Universidade da Coruña, 2, pp. 349-372.
- TATO, Cleofé (2001 b), “Apuntes sobre Macías”, *Il confronto Letterario*, 35, pp. 5-31.
- TATO, Cleofé (2002), “De rúbricas y cancioneros”, en X. A. Fernández Roca y M. J. Martínez, ed., *Vir bonus docendi peritus: homenaxe a José Pérez Riesco*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 451-470.
- TATO, Cleofé (2003), “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros de Baena: Actas del II Congreso Internacional ‘Cancionero de Baena’*, Baena, Ayuntamiento de Baena, I, pp. 495-523.
- TATO, Cleofé (2005 a), “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros: Materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 59-89.

- TATO, Cleofé (2005 b), “Cancioneros de autor perdidos (I)”, *Cancionero General*, 3, pp. 73-120.
- TATO, Cleofé (2005 c), “Sobre los cancioneros de autor: el caso de Pedro de Santa Fe”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, Padova, Unipress, pp. 105-124.
- TATO, Cleofé (2006), “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?”, en Vicenç Beltran y Juan Paredes, eds., *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 787-812.
- TATO, Cleofé (2008 a), “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en Aviva Garribba, ed., *De rúbricas ibéricas*, Aracne, Roma, pp. 37-60.
- TATO, Cleofé (2008 b), “De rúbricas y cancioneros”, en Aviva Garribba, ed., *De rúbricas ibéricas*, Aracne, Roma, pp. 61-96.
- TATO, Cleofé (2008 c), “Leyendo ID 0128 “Amor cruel e brioso”, de Macías”, en Aviva Garribba, ed., *De rúbricas ibéricas*, Aracne, Roma, pp. 19-36.
- TATO, Cleofé (2010 a), “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Vicenç Beltran y Juan Paredes, eds., *Convivio: cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- TATO, Cleofé (2010 b), “La poesía de Pedro de la Caltraviesa (I)”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux, eds., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, julio de 2007): nuevos caminos del hispanismo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- TATO, Cleofé (2010 c), “Los motes de la primera mitad del siglo xv”, comunicación leída en el *VI Congreso de ‘Lyra Minima’* (San Millán de la Cogolla, 20 a 23 de octubre de 2010).
- TATO, Cleofé (2012 a), “Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Pilar Lorenzo Gradín y Simone Macenaro, eds., *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 299-317.
- TATO, Cleofé (2012 b), “Rúbricas de autor en la poesía cancioneril”, en Patrizia Botta, ed., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2, pp. 341-351.
- TATO, Cleofé (2013 b), “Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Contreras”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 379-403.

- TATO, Cleofé (2013 c), “Francisco Ortiz Calderón, poeta cancioneril del siglo XV”, comunicación leída en el XV *Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, celebrado en San Millán de la Cogolla (8-14 de septiembre).
- TATO, Cleofé (2014 a), “Poesía y corte: el duque de Arjona y su corte”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 8, pp. 894-911.
- TATO, Cleofé (2014 b), “Pedro de Valcárcel, poeta gallego del siglo XIV”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 119-142.
- TATO, Cleofé (en prensa), “La métrica del *Cancionero de Palacio*”, en Fernando Gómez Redondo, coord., *Historia de la métrica castellana medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- TAVERA, Antoine (1991), “Ancien provençal ‘cor(s)’ et ‘cor(p)s’: une quasi-homonymie riche de conséquences”, *Le ‘cuer’ au Moyen Âge: réalité et senefiance*, Provence, Centre Universitaire d’Etudes et de Recherches Médiévales d’Aix, 30, pp. 409-437.
- TICKNOR, George (1851), *Historia de la literatura española*, traducida y adicionada por Pascual Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Rivadeneyra.
- TILLIER, Jane Yvonne (1985), “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- TOMASSETTI, Isabella (1998), “Tra intertestualità e interpretazione: i ‘decires’ a citazioni del *Cancioneiro Geral di García de Resende*”, *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp. 63-100.
- TOMASSETTI, Isabella (2000), “Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2, pp. 1707-1724.
- TOMASSETTI, Isabella (2003), “Intertextualidad y tradición indirecta: la cantiga ‘Ay donas por que tristura’ reconstruida a través de una glosa”, en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, 2, Baena: Ayuntamiento de Baena, pp. 47-77.
- TOMASSETTI, Isabella (2008 a), “Note per una semantica diacronica del castigliano refrán”, *Critica del testo*, XI, 1-2, pp. 269-301.

- TOMASSETTI, Isabella (2008 b), *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.
- TOMASSETTI, Isabella (2009 a), “Con doloroso cuidado / cantaré este cantar: componimenti a citazioni della lirica iberica tardomedieval”, in *La citazione: Atti del XXXI Convegno interuniversitario (Bressanone / Brixen, 11-13 Luglio 2003)*, Padova, Esedra, pp. 261-275.
- TOMASSETTI, Isabella (2009 b), “Procesos intertextuales e interdiscursivos en los *decires con refranes*”, en Jesús Cañas Murillo, Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, eds., *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 425-441.
- TOMASSETTI, Isabella (2010), “‘Porfía mata venado...’: poética cortés y lenguaje paremiológico en la poesía castellana tardomedieval”, en Aurelio González y otros, eds., *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 137-148.
- TOMASSETTI, Isabella (2013), “Parole condivise: un episodio di imitazione poetica fra le corti iberiche del Quattrocento”, en Ines Ravasini e Isabella Tomassetti, eds., *‘Pueden alzarse las gentiles palabras’ per Emma Scoles*, Roma, Bagatto Libri, pp. 403-426.
- TOMASSETTI, Isabella (2014 a), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia”, comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias*, Universidade da Coruña, 19 y 25 de septiembre.
- TOMASSETTI, Isabella (2014 b), “Círculos cortesanos y producción poética: el *Cancionero de Salvá* (PN13)”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 143-173.
- TOMASSETTI, Isabella (2015), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de San Román* (MH1): entre política y cortesía”, comunicación presentada en el *III Congreso internacional ‘Cancionero de Baena’*, Baena, 26-28 de febrero.
- TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (1987), *Jaén y el Condestable Miguel Lucas Iranzo*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (2006), *Historias de la historia fabulosa de los Torres de Navarra en Jaén*, Alcalá la Real, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel (1996), “La sepultura de amor de Guevara. Edición crítica”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, coords., *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 663-690.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel y Gema VALLÍN (2006), “Lírica culta, lírica tradicional: intercambios (*ver* y *desear*: un villancico popular de origen trovadoresco)”, en

- Pedro M. Cátedra, dir., *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 169-189.
- TORRES FONTES, Juan (1953), *Itinerario de Enrique IV de Castilla*, Murcia, CSIC.
- TORRES FONTES, Juan (1980), “Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas”, *Miscelanea medieval murciana*, 5, pp. 83-120.
- TORRÓ, Jaume (2010), “El cançoner de Saragossa”, en Lola Badia, Lluís Cabré y Anna Alberni, eds., *Actes del Primer Col·loqui Internacional del Grup Narpan ‘Cultura i literatura a la Baixa Edat Mitjana’ (Barcelona, 2007)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, pp. 379-423.
- TOSAR LÓPEZ, Javier (2013), “La contienda entre Juan Agraz y Juan Marmolejo en SA10b”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 405-416.
- TOSAR LÓPEZ, Javier (2014 a), “Mosén Juan Marmolejo: una figura desconocida del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 437-443.
- TOSAR LÓPEZ, Javier (2014 b), “Géneros y relaciones literarias: el mundo poético de Juan Agraz”, comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias*, Universidade da Coruña, 19 y 25 de septiembre.
- TOSAR LÓPEZ, Javier (tesis en curso), *Poetas del ‘Cancionero de Palacio’ (SA7): Mosén Juan Marmolejo y Juan Agraz. Edición y estudio de su poesía*.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2006), *La dinastía de los Trastámara*, Madrid, Ediciones el Viso.
- VALERO DE BERNABÉ, Luis (2007), *Análisis de las características de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro Blas (2001), *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el Libro de Armería de Diego Hernández de Mendoza*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- VARVARO, Alberto (1964), *Premesse ad un’edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2013), *‘De amor, de honor e de donas’: mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid, Editorial Complutense.

- VERNIER, Richard (2003), *Flower of chivalry: Bertrand Du Guesclin and the Hundred Years*, Woodbridge, The Boybell Press.
- VICENS VIVES, Jaume (1953), *Juan II de Aragón (1398-1479): monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, Teide.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel (1999), “La astrología en *El libro de Buen amor*. Fuentes y problemas sobre el uso de conceptos astrológicos en la literatura medieval española”, *Revista de Literatura*, 122, pp. 333-347.
- VIGNAU Y BALLESTER, Pedro (1865), *Estudios elementales sobre el lemosín-provenzal seguidos de una traducción de las ‘Rasós de trobar’ y del ‘Donatz proensals’*, Madrid, Imprenta Joaquín Muñoz. Accesible en el portal web *Google Books* (<<https://books.google.es>>; consultado el 01/05/2013).
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2013), “*La mejor labrada e mejor casa e la más notable, rica e maravillosa capilla que había en toda España: desarrollo artístico y arquitectónico en Castilla en tiempos de don Álvaro de Luna*”, en Óscar López Gómez, coord., *Don Álvaro de Luna y Escalona: poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, pp. 129-164.
- VIÑA LISTE, José M.^a (1991), *Cronología de la literatura española. I. Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- VOLLMÖLLER, Karl, 1899, “Beiträge zur Literatur der Cancioneros und Romanceros. Aus Handschriften und seltenen alten Drucken. Mit unbekanntenen Stücken. I. Der Cancionero von Modena”, *Romanische Forschungen*, 10, pp. 447-470.
- VOZZO MENDIA, Lia (1995), “La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d’Aragona: note su alcune tradizioni testuali”, *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 173-186.
- WHETNALL, Jane (1989), “Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511”, en Alan Deyermond y Ian Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 197-207.
- WHETNALL, Jane (1997), “Unmasking the devout lover: Hugo de Urriés in the *Cancionero de Herberay*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, pp. 275-297.
- WHETNALL, Jane (2000), “Editing Santillana’s early sonnets” en Alan Deyermond, *Santillana: a symposium*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, pp. 53-80.

- WHETNALL, Jane (2003), "Cancioneros", en Frank A. Domínguez y George D. Greenia, eds., *Dictionary of Literary Biography: Castilian Writers, 1400-1500*, Detroit, Gale, 286, pp. 288-323.
- WHETNALL, Jane (2005), "Veteris vestigia flammae: a la caza de la cita cancioneril", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, Padua, Unipress, pp. 179-192.
- WHETNALL, Jane (2006), "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", en *Cancionero General*, 4, pp. 81-108.
- WHETNALL, Jane (2009), "An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7", en Joseph T. Snow y Roger Wright, eds., *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, pp. 55-73.
- WHETNALL, Jane (2010), "SA7 y la cita cancioneril", comunicación leída en el *II Seminario sobre poesía cancioneril*, A Coruña, 15-17 de marzo.
- WHETNALL, Jane (2013), "The *Usus Scribendi* of the Copist of the *Cancionero de Herberay*", en Barry Taylor, Geoffrey West y Jane Whetnall, eds., *Text, Manuscript, and Print in Medieval and Modern Iberia: Studies in Honour of David Hook*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.
- WITTSTEIN, Aaron (1907), "An unedited Spanish Cancionero", *Revue Hispanique*, 16, pp. 295-333."
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1985), *Dialectología española*, Madrid, Gredos.
- ZINATO, Andrea (2009), "El *comittente* del *Canzoniere marciano* (VM1)", en Jesús Cañas Murillo, Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, eds., *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 927-940.
- ZINATO, Andrea (2012), "El *Cancionero general* y los cancioneros de la familia *an* (PN4 PN8 PN12 PM1 MN54 RC1 VM1): algunas notas textuales", en Marta Haro y otros, eds., *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, pp. 171-188.
- ZINATO, Andrea (2014), "Amor, poder y política en los 'poëtae veteres' de PN1", *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 8, pp. 925-938.

IV. RECURSOS EN LÍNEA

BIBLIOTECA DIGITAL. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: <http://bibliotecadigital.rah.es/>

BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/>

BIBLIOTECA NACIONAL. BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/>

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES: <http://www.cervantesvirtual.com/>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS: <http://centroestudioscervantinos.es>

CATÁLOGO DE ARCHIVOS DE LA REGIÓN DE MURCIA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN (PROYECTO CARMESÍ): <http://www.regmurcia.com>

CANCIONEROS IMPRESOS Y MANUSCRITOS (CIM): <http://www.cancioneros.org>

CONVIVIO. POESÍA MEDIEVAL Y CANCIONEROS: <http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/>

DIGITAL BOOK INDEX: <http://www.digitalbookindex.org/>

DIGITAL. CSIC: <http://digital.csic.es>

FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI: <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/>

GOOGLE BOOKS: <https://books.google.es>

OPEN LIBRARY. INTERNET ARCHIVE: <https://archive.org/>

PHILOBIBLON: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (PARES): <http://pares.mcu.es/>

REPOSITORIO DOCUMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA: <http://gredos.usal.es/jspui/>

ÍNDICES

I. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- “¡Ay, triste de mí!” (31-ID 2480)
- “¡O, maldida Ferosura!” (38-ID 1736)
- “¡O, temprana sepultura!” (36-ID 0590)
- “¿Non sabes, Juan de Padilla?” (37Rq-ID 0142)
- “¿Qué será de mí, cuitado?” (29-ID 2597)
- “A muchos pregunto esto” (3-ID 2443)
- “Absente de tu presencia” (35-ID 2257)
- “Amor falso, pues me fazes” (8-ID 2446)
- “Aunque sufro enoxo asaz” (7-ID 0438)
- “Coraçón, debes saber” (17-ID 2587)
- “Cuitado cuando cuido” (34-ID 2717)
- “Departa en toda partida” (13-ID 2451)
- “Dizque más sabe’n su casa” (16P-ID 2583)
- “En me sentir amador” (10-ID 2448)
- “En tanto dolor me veo” (11-ID 2449)
- “Esperando, desespero” (15-ID 2453)
- “Esperar bien recibir” (28-ID 2263)
- “Grand’ enoxo en yo bevir” (32-ID 2486)
- “Johán, señor, yo la fablilla” (37R-ID 0142 R 0142)
- “La verdad está muy rasa” (16R-ID 2584 R 2583)
- “Lo que tanto desseé” (4-ID 2444)
- “Mi pesar” (25-ID 2595)
- “Mis oxos, llorando, no veen la lumbre” (22-ID 2592)
- “Mis passiones, sin dezillas” (20-ID 2590)
- “Muy discreta creatura” (2-ID 2442)
- “Non me basta discreción” (18-ID 2588)
- “Non podría hombre pensar” (33-ID 2526)
- “Padezco non mereciendo” (23-ID 2593)
- “Pensamiento, Soledad” (12-ID 2450)
- “Por ver el tiempo acavarse” (30-ID 2464)
- “Quien lo lee bien s’avisse” (19-ID 2589)
- “Sé que m’á costado cara” (5-ID 0528)
- “Sepas tú, señora mía” (1-ID 0404)
- “Si a mi grave cuidado” (6-ID 2445)
- “Si el pensar” (14-ID 2452)
- “Si gran trabaxo passé” (27-ID 2596)
- “Si mis tristes oxos veen” (21-ID 2591)
- “Si nunca te á de menguar” (24-ID 2594)
- “Si por mal en que me viesse” (9-ID 2447)
- “Si vos plaze que mantenga” (26-ID 2473)

II. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

- A cuestas*: 37R-ID 0143 R 0142 (v. 53)
- A doquiera*: 1-ID 0404 (v. 2)
- A fuego se abrasa*: 16P-ID 2583 (v. 4)
- A osadas*: 37R-ID 0143 R 0142 (v. 34)
- Aborrecer*: 30-ID 2464: (v. 45); *aborrecido*: 15-ID 2453 (v. 24)
- Abrigo*: 37Rq-ID 0142 (v. 46)
- Absente*: 6-ID 2445 (v. 5)
- Acogimiento*: 37Rq-ID 0142 (v. 56)
- Acorrer*: 30-ID 2464 (v. 6); *acortes*: 6-ID 2445 (v. 2); *acorrido*: 37Rq-ID 0142 (v. 60)
- Acuse*: 32-ID 2486 (v. 41)
- Adormido*: 15-ID 2453 (v. 10)
- Adrede*: 7-ID 0438 (v. 5)
- Afincado*: 34-ID 2717 (v. 13)
- Atina*: 30-ID 2464: (v. 46)
- Alongado*: 26-ID 2473 (v. 11)
- Amarillo*: 37Rq-ID 0142 (v. 11-12)
- Amigo*: 37Rq-ID 0142 (v. 47)
- Amor*: 5-ID 0528 (v. 2)
- Ansi*: 31-ID 2480 (v. 30)
- Anteyer*: ID 0142 (v. 3); *anteyer*: 37Rq-ID 0142 (v. 3)
- Antigüedad*: 32-ID 2486 (v. 41)
- Apellido*: 15-ID 2453 (v. 4)
- Arte*: 32-ID 2486 (v. 75)
- Asaz*: 7-ID 0438 (v. 1)
- Asentado*: 37Rq-ID 0142 (v. 64)
- Así*: 37Rq-ID 0142 (v. 13)
- Atender*: 18-ID 2588 (v. 2); *atendiendo*: 12-ID 2450 (v. 4)
- Aterido*: 37Rq-ID 0142 (v. 57)
- Atierra*: 8-ID 2446 (v. 8)
- Atribulado*: 30-ID 2464 (v. 8)
- Aünque*: 10-ID 2448 (v. 6) y 13-ID 2451 (v. 10)
- Aventura*: 18-ID 2588 (v. 10)
- Aver*: 17-ID 2587 (v. 9)
- Ayudar*: 14-ID 2452 (v. 8)
- Ayunara*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 53)
- Barruntara*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 49)
- Biva*: 7-ID 0438 (v. 4)
- Bravamente*: 37Rq-ID 0142 (v. 58)
- Cabo d'año*: 37Rq-ID 0142 (v. 72)
- Camisión*: 20-ID 2590: (v. 8)
- Car*: 15-ID 2453 (v. 14) y 32-ID 2486 (v. 37)
- Cata*: 8-ID 2446 (v. 15) y 32-ID 2486 (v. 39)
- Catavo*: 36-ID 0590 (v. 13) y *Catavo*: 22-ID 2593 (v. 4)
- Cierto*: 32-ID 2486 (v. 53)
- C'ora*: 13-ID 2451 (v. 3)
- Cobdicia*: 33-ID 2526 (v. 10); *codiciar*: 4-ID 2444 (v. 8)
- Coblas*: 32-ID 2486 (v. 17)
- Colorado*: 6-ID 2445 (v. 4)
- Combatiré*: 33-ID 2526 (v. 36)
- Comedido*: 33-ID 2526 (v. 45)
- Comido*: 15-ID 2453 (v. 25) y 37-ID 0143 R 0142 (v. 29)

- Compañía*: 5-ID 0528 (v. 2)
- Conde favorable*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 33)
- Condescender*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 63)
- Condestable*: 37Rq-ID 0142 (v. 33)
- Conotca*: 32-ID 2486 (v. 64)
- Consolación*: 12-ID 2450 (v. 6)
- Contra*: 14-ID 2452 (v. 3)
- Contrallo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 40)
- Conviene*: 13-ID 2451 (v. 4)
- Cordura*: 38-ID 1736 (v. 9)
- Costar caro*: 5-ID 0528 (v. 1)
- Creatura*: 2-ID 2442 (v. 1)
- Creyer*: 33-ID 2526 (v. 43); *creye*: 30-ID 2464: (v. 39); *creades*: 2-ID 2442 (v. 7); *creencia*: 2-ID 2442 (v. 8)
- Cual*: 18-ID 2588 (v. 2); *cualquier*: 20-ID 2590: (v. 2)
- Cuidado*: *cuidado*: 6-ID 2445 (v. 1), 8-ID 2446 (v. 7), 10-ID 2448 (v. 5), 11-ID 2449 (v. 6), , 30-ID 2464 (v. 9), 33-ID 2526 (v. 31) y 36-ID 0590 (v. 14)
- Cuidé*: 15-ID 2453 (v. 9)
- Cuita*: 9-ID 2447 (v. 8); *cuítas*: 10-ID 2448 (v. 8); *cuítado*: 37Rq-ID 0142 (v. 11-12)
- Cumplía*: 11-ID 2449 (v. 5)
- Cura*: 2-ID 2442 (v. 10), 18-ID 2588 (v. 12) y 25-ID 2595 (v. 8)
- Cuyo*: 37Rq-ID 0142 (v. 10)
- De presente*: 37Rq-ID 0142 (v. 59)
- Defuera*: 37Rq-ID 0142 (v. 4)
- Departir*: 38-ID 1736 (v. 6)
- Depués*: 8-ID 2446 (v. 9) y 9-ID 2447 (v. 4)
- Desamar*: 11-ID 2449 (v. 4)
- Desempara*: 5-ID 0528 (v. 3)
- Desesperado*: 10-ID 2448 (v. 3)
- Desplazer*: 17-ID 2587: (v. 6)
- Desque*: ID 0142 (v. 57)
- Desseo*: 11-ID 2449 (v. 10)
- Desventura*: 34-ID 2717 (v. 3)
- Devaneo*: 32-ID 2486 (v. 16)
- Devise*: 19-ID 2589 (v. 9)
- Dezillas*: 20-ID 2590: (v. 1)
- Discreción*: 18-ID 2588 (v. 1)
- Dispongo*: 32-ID 2486 (v. 68)
- Diz*: 37Rq-ID 0142 (v. 41)
- Dizque*: 16P-ID 2583 (v. 1)
- Dondequiera*: 33-ID 2526 (v. 6)
- Dubdava*: 35-ID 2257 (v. 4-11)
- É sofrido*: 9-ID 2447 (v. 6)
- Empero*: 27-ID 2596: (v. 9) y 33-ID 2526 (v. 37)
- En viendo*: 33-ID 2526 (v. 11)
- Enduzimiento*: 7-ID 0438 (v. 6)
- Enemigo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 7)
- Enoxo*: 7-ID 0438 (v. 1) y 32-ID 2486 (v. 1)
- Entender*: 31-ID 2480 (v. 6)
- Entremés*: 32-ID 2486 (v. 42)
- Entristeció*: 20-ID 2590: (v. 5)
- Enxemplo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 14)
- Errar*: 14-ID 2452: (v. 6-7)
- Es fallecido*: 14-ID 2452: (v. 3)
- Escudero*: 37Rq-ID 0142 (v. 6)
- Estraga-solazes*: 8-ID 2446 (v. 4)
- Estrangero*: 15-ID 2453 (v. 16)
- Esperiencia*: 35-ID 2257 (v. 3)
- Fablilla*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 1)

- Falle*: 33-ID 2526 (v. 6)
- Falso'nvidioso*: 29-ID 2597 (v. 6)
- Faz*: 7-ID 0438 (v. 9) y 21-ID 2591 (v. 3)
- Fenecer*: 24-ID 2594 (v. 6)
- Fermossura*: 1-ID 0404 (v. 5)
- Fiel*: 23-ID 2593 (v. 3)
- Figura*: 18-ID 2588 (v. 2)
- Filló*: 20-ID 2590: (v. 7)
- Filusumía*: 1-ID 0404 (v. 3)
- Flaco*: 32-ID 2486 (v. 21) y 37Rq-ID 0142 (v. 11-12)
- Folgora*: 18-ID 2588 (v. 4)
- Fortuna*: 32-ID 2486 (v. 58)
- Fundo*: 32-ID 2486 (v. 52)
- Gasajado*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 10)
- Gaya*: 1-ID 0404 (v. 3) y 32-ID 2486 (v. 63)
- Gelo*: 33-ID 2526 (v. 36)
- Gemido*: 14-ID 2452 (v. 18)
- Gentil*: 34-ID 2717 (v. 14); *gentileza*: 2-ID 2442 (v. 2)
- Gesto*: 3-ID 2443 (v. 4)
- Gran*: 7-ID 0438 (v. 7)
- Galarcón*: 12-ID 2450 (v. 17), 23-ID 2593 (v. 10) y 27-ID 2596: (v. 10)
- Guarecer*: 6-ID 2445 (v. 10)
- Hazienda*: 16P-ID 2583 (v. 5)
- Ignocencia*: 2-ID 2442 (v. 9)
- Infinido*: 1-ID 0404 (v. 6)
- Jamás*: 8-ID 2446 (v. 4) y 5-ID 0528 (v. 5)
- Juan de Silva*: ID 0142 (v. 42)
- Jura*: 22-ID 2592 (v. 7)
- Lealtança*: 30-ID 2464: (v. 40); *lealtat*: 12-ID 2450 (v. 15)
- Levélo*: 37Rq-ID 0142 (v. 61)
- Limada*: 37Rq-ID 0142 (v. 44)
- Lindesa*: 38-ID 1736 (v. 5)
- Lisongerero*: 15-ID 2453 (v. 26)
- Llegado*: 37Rq-ID 0142 (v. 28)
- Lo'ntiendo*: 32-ID 2486 (v. 66)
- Loado*: 30-ID 2464: (v. 47); *loar*: 14-ID 2452: (v. 15)
- Lozillo*: 37Rq-ID 0142 (v. 9)
- Lumbre*: 22-ID 2592 (v. 1)
- Maginança*: 33-ID 2526 (v. 31)
- Mal pecado*: 10-ID 2448 (v. 11)
- Mal usar*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 19)
- Mal*: 9-ID 2447 (v. 1) y 15-ID 2453 (v. 6)
- Maldida*: 38-ID 1736 (v. 1)
- Mandado*: 37Rq-ID 0142 (v. 10-11)
- Maravillas*: 20-ID 2590: (v. 4)
- Membrança*: 36-ID 0590 (v. 19)
- Mercedes*: 2-ID 2442 (v. 4); *tu mercet*: 10-ID 2448 (v. 9)
- Mi bien*: 10-ID 2448 (v. 7)
- Miémbrete*: 6-ID 2445 (v. 12)
- Mientes*: 32-ID 2486 (v. 19)
- Mientras*: 32-ID 2486 (v. 76)
- Mudamiento*: 37Rq-ID 0142 (v. 54)
- Nengún*: 5-ID 0528 (v. 6)
- Noramala*: 32-ID 2486 (v. 11)
- Obrigo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 47)
- Ora*: 25-ID 2595: (v. 5)
- Orillas*: 20-ID 2590 (v. 8)
- Osarme*: 3-ID 2443 (v. 5)

- Oxos*: 1-ID 0404 (v. 4); 22-ID 2592 (v. 1) y 2-ID 2442 (v. 12)
- Pagado*: 8-ID 2446 (v. 6)
- Palacio*: 37Rq-ID 0142 (v. 28)
- Partido*: 14-ID 2452 (v. 17), 15-ID 2453 (v. 15) y 23-ID 2593 (v. 9); *partida*: 13-ID 2451 (v. 9); *partí*: 9-ID 2447 (v. 4)
- Passiones*: 20-ID 2590 (v. 1)
- Pensar*: 14-ID 2452 (v. 1) y 34-ID 2717 (v. 11)
- Perdido*: 14-ID 2452: (v. 4), 15-ID 2453 (v. 3) y 33-ID 2526 (v. 44); *perdida*: 32-ID 2486 (v. 5)
- Pesar*: 11-ID 2449 (v. 12)
- Piedad*: 12-ID 2450 (v. 4)
- Pienso serme*: 6-ID 2445 (v. 7)
- Plegar*: 33-ID 2526 (v. 42); *plegaré*: 21-ID 2591 (v. 11)
- Por ende*: 2-ID 2442 (v. 11)
- Pora*: 4-ID 2444 (v. 2)
- Postrimero*: 15-ID 2453 (v. 21)
- Porfía*: 5-ID 0528 (v. 12), 11-ID 2449 (v. 11); 31-ID 2480 (v. 25) y *porfiar*: 12-ID 2450 (v. 8)
- Posada*: 37Rq-ID 0142 (v. 41)
- Possean*: 21-ID 2591 (v. 9)
- Presomí*: 30-ID 2480 (v. 31)
- Presona*: 32-ID 2486 (v. 8)
- Primo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 42)
- Pues que*: 4-ID 2444 (v. 8)
- Que*: 14-ID 2452 (v. 6)
- Quedo*: 14-ID 2452: (v. 12)
- Quexa*: 32-ID 2486 (v. 15)
- Quiero*: 15-ID 2453 (v. 12)
- Quitos*: 7-ID 0438 (v. 10)
- Repostero*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 8)
- Retraya*: 33-ID 2526 (v. 18)
- Rey*: 37Rq-ID 0142 (v. 30)
- Robadores*: 34-ID 2717 (v. 7)
- Sabe*: 8-ID 2446 (v. 3)
- Sallir*: 32-ID 2486 (v. 45)
- Sazón*: 32-ID 2486 (v. 16)
- Sciencia*: 35-ID 2257 (v. 9)
- Seguradme*: 26-ID 2473 (v. 3)
- Senzillo*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 9)
- Sentido*: 11-ID 2449 (v. 7); 14-ID 2452; (v. 10) y 34-ID 2717 (v. 8)
- Sepultura*: 36-ID 0590 (v. 1)
- Servidor*: 10-ID 2448 (v. 10)
- Siempre jamás*: 5-ID 0528 (v. 5)
- Só*: 32-ID 2486 (v. 50) y 6-ID 2445 (v. 6)
- Sofrenadas*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 35)
- Solamente*: 37Rq-ID 0142 (v. 36)
- Sorrabar*: 37-ID 0143 R 0142 (v. 55)
- Sospechoso*: 35-ID 2257 (v. 8)
- Sospirar*: 31-ID 2480 (v. 14)
- Sufre*: 16P-ID 2583 (v. 3)
- Tanto*: 18-ID 2588 (v. 4)
- Tema*: 24-ID 2594: (v. 4)
- Tiengo*: 33-ID 2526 (v. 17)
- Todavía*: 3-ID 2443 (v. 8) y 8-ID 2446 (v. 8)
- Tormentos*: 9-ID 2447 (v. 6)
- Tornara*: ID 0142 (v. 53)
- Trabajo*: 27-ID 2596 (v. 1) y 37RQ-ID 0142 (v. 66); *trabaxos*: 10-ID 2448 (v. 8); *trebaxos*: 7-ID 0438 (v. 2); *trabajé*: ID 0142 (v. 59); *trabaxan*: 12-ID 2450 (v. 3); *trabaxado*: 10-ID 2448 (v. 12)

Traído: 14-ID 2452 (v. 6-7)
Trasdoblado: ID 0142 (v. 52)
Tribulación: 18-ID 2588 (v. 11) y 33-ID 2526 (v. 2)
Triste: 5-ID 0528 (v. 7); *tristura*: 1-ID 0404 (v. 7)
Trotón: 37Rq-ID 0142 (v. 5)
Turmento: 7-ID 0438 (v. 7)
Veye: 30-ID 2464: (v. 38); *viendo*: 37Rq-ID 0142 (v. 39); *veyendo*: 12-ID 2450 (v. 15)
Vegadas: 37Rq-ID 0142 (v. 34)
Ventura: 27-ID 2596 (v. 7)
Vida mía: 3-ID 2443 (v. 5) y 6-ID 2445 (v. 2)
Villa: 37Rq-ID 0142 (v. 4)
Vituperado: 8-ID 2446 (v. 16)
Voluntad: 12-ID 2450 (v. 18) y 13-ID 2451 (v. 9)
Zarzagánillo: 37-ID 0143 R 0142 (v. 11)

III. ÍNDICE DE RIMAS

- abe:** 30-ID 2480; 32-ID 2486.
- able:** 37Rq-ID 0142
- ada:** 37Rq-ID 0142
- adas:** 37Rq-ID 0142
- ado:** 6-ID 2445; 8-ID 2446; 10-ID 2448; 24-ID 2594; 27-ID 2596; 29-ID 2597; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 34-ID 2717.
- ados:** 31-ID 2464
- ales:** 10-ID 2448
- alle:** 33-ID 2526
- allo:** 37Rq-ID 0142
- aman:** 31-ID 2464
- amo:** 31-ID 2464
- ança:** 31-ID 2464; 28-ID 2263; 33-ID 2526.
- anta:** 2-ID 2442
- anto:** 23-ID 2593
- año:** 37Rq-0142
- ara:** 37Rq-ID 0142; 5-ID 0528
- are:** 31-ID 2464
- arse:** 31-ID 2464
- arte:** 32-ID 2486; 33-ID 2526; 9-ID 2447; 13-ID 2451
- ás:** 28-ID 2263
- asa:** 16R-ID 2584 R 2583
- ava:** 29-ID 2597; 37Rq-ID 0142
- aya:** 32-ID 2486; 33-ID 2526; 37Rq-ID 0142
- azes:** 8-ID 2446
- ea:** 21-ID 2591; 25-ID 2595
- ean:** 21-ID 2591
- edes:** 34-ID 2717
- ee:** 21-ID 2591; 31-ID 2464
- een:** 21-ID 2591
- el:** 23-ID 2593
- ella:** 17-ID 2587
- ellas:** 31-ID 2464
- ena:** 4-ID 2444; 16R-ID 2584 R 2583
- encia:** 2-ID 2442; 35-ID 2257
- enga:** 26-ID 2473
- engan:** 26-ID 2473
- ente:** 6-ID 2445; 37R-ID 0143 R 0142; 11-ID 2449
- iento:** 4-ID 2444; 5-ID 0528; 7-ID 0438; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 36-ID 0590; 37Rq-ID 0142
- entes:** 32-ID 2486
- ento:** 4-ID 2444; 5-ID 0528; 7-ID 0438; 9-ID 2447; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 36-ID 0590; 37Rq-ID 0142
- entos:** 9-ID 2447
- eo:** 11-ID 2449; 12-ID 2450; 17-ID 2587; 18-ID 2588; 26-ID 2473; 29-ID 2597; 34-ID 2717; 35-ID 2257
- era:** 22-ID 2592; 37Rq-ID 0142
- ere:** 32-ID 2486; 33-ID 2526
- ero:** 15-ID 2453; 36-ID 0590; 37R-ID 0143 R 0142
- ese:** 10-ID 2448
- esto:** 3-ID 2443
- etra:** 19-ID 2589
- exa:** 32-ID 2486
- exo:** 15-ID 2453
- eze:** 33-ID 2526
- fa:** 1-ID 0404; 3-ID 2443; 5-ID 0528; 8-ID 2446; 11-ID 2449; 12-ID 2450; 29-ID 2597; 30-ID 2480; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 34-ID 2717; 37Rq-ID 0142; 38-ID 1736
- ible:** 18-ID 2588; 32-ID 2486

-ida: 13-ID 2451; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 35-ID 2257; 36-ID 0590
-ido: 11-ID 2449; 13-ID 2451; 14-ID 2452; 15-ID 2453; 17-ID 2587; 23-ID 2593; 28-ID 2263; 31-ID 2464; 33-ID 2526; 34-ID 2717; 37Rq-ID 0142
-idos: 32-ID 2486
-ienda: 16R-ID 2584 R 2583
-iendo: 23-ID 2593
-iene: 34-ID 2717; 31-ID 2464
-ierto: 15-ID 2453
-iga: 32-ID 2486
-igo: 11-ID 2449; 32-ID 2486; 37Rq-ID 0142
-illa: 37Rq-ID 0142
-illas: 20-ID 2590
-illo: 37Rq-ID 0142
-ioso: 29-ID 2597
-ise: 19-ID 2589
-iste: 17-ID 2587; 27-ID 2596
-itos: 7-ID 0438
-ivo: 32-ID 2486
-izes: 17-ID 2587
-ora: 2-ID 2442; 22-ID 2592; 31-ID 2464; 33-ID 2526; 36-ID 0590
-ores: 12-ID 2450; 31-ID 2464; 34-ID 2717
 -orres: 6-ID 2445
-oso: 29-ID 2597; 31-ID 2464; 35-ID 2257
-uego: 37Rq-ID 0142
-uere: 33-ID 2526
-uerte: 31-ID 2464; 36-ID 0590
-umbre: 22-ID 2592
-una: 32-ID 2486
-undo: 32-ID 2486
-ura: 1-ID 0404; 2-ID 2442; 18-ID 2588; 27-ID 2596; 25-ID 2595; 31-ID 2464; 36-ID 0590 37Rq-ID 0142; 38-ID 1736
-usa: 32-ID 2486
-al: 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526
-ar: 2-ID 2442; 3-ID 2443; 7-ID 0438; 11-ID 2449; 14-ID 2452; 15-ID 2453; 17-ID 2587; 24-ID 2594; 26-ID 2473; 25-ID 2595; 30-ID 2480; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 37Rq-ID 0142
-ad: 12-ID 2450; 32-ID 2486
-az: 7-ID 0438
-é: 1-ID 0404; 4-ID 2444; 8-ID 2446; 27-ID 2596; 30-ID 2480; 33-ID 2526
-én: 32-ID 2486; 33-ID 2526
-er: 1-ID 0404; 6-ID 2445; 8-ID 2446; 17-ID 2587; 20-ID 2590; 24-ID 2594; 25-ID 2595; 30-ID 2480; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 37Rq-ID 0142
-és: 32-ID 2486
-í: 4-ID 2444; 5-ID 0528; 8-ID 2446; 9-ID 2447; 19-ID 2589; 22-ID 2592; 30-ID 2480; 31-ID 2464; 34-ID 2717; 37Rq-ID 0142
-ión: 12-ID 2450; 18-ID 2588; 24-ID 2594; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 34-ID 2717
-ir: 13-ID 2451; 19-ID 2589; 28-ID 2263; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 38-ID 1736
-ó: 20-ID 2590; 32-ID 2486; 37R-ID 0143 R 0142
-ón: 3-ID 2443; 12-ID 2450; 18-ID 2588; 23-ID 2593; 24-ID 2594; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 33-ID 2526; 34-ID 2717; 36-ID 0590
-or: 10-ID 2448; 31-ID 2464; 32-ID 2486; 37Rq-ID 0142
-ós: 3-ID 2443

IV. ÍNDICE DE CUADROS E IMÁGENES

Árbol 1: los Torres de Soria (II. 2. 2. 2)

Árbol 2: los Torres de Villarreal, en Sevilla (II. 2. 2. 3)

Árbol 3: los Torres de Villadompardo, en Jaén (II. 2. 2. 4)

Cuadro 1: ordenación de las poesías en SA7 (II. 1. 1)

Cuadro 2: versos de otros poetas citados por Juan de Torres (II. 1. 2. 3)

Cuadro 3: versos de Juan de Torres citados por otros poetas (II. 1. 2. 4)

Cuadro 4: coordenadas vitales de Juan de Torres (II. 2. 3. 1)

Cuadro 5: inventario de poemas de atribución segura (III. 1)

Cuadro 6: métrica de las canciones (III. 2. 4. 1)

Cuadro 7: métrica de las esparsas (III. 2. 4. 2)

Cuadro 8: métrica de las formas de estrofismo libre (III. 2. 4. 3)

Cuadro 9: métrica de otras categorías poco habituales (III. 2. 4. 4)

Cuadro 10: ordenación de las poesías (IV. 2. 1)

Cuadro 11: secuencia actual de los textos de Juan de Torres en SA7 (IV. 2. 1. 1. 1)

Cuadro 12: secuencia de los textos de Juan de Torres en SA7 anterior a los desórdenes (IV. 2. 1. 1. 1)

Cuadro 13: tradición indirecta (IV. 2. 2)

Imagen 1: Torres de Jaén, Soria y Navarra (II. 1)

Estema 1: tradición *a* y *n* (IV. 2. 1. 3)

APÉNDICES

I. TEXTOS DE ATRIBUCIÓN POSIBLE

1

ID 2716 “SI MI CORAZÓN PENSÓ”

SA7-363 (f. 177^r)

Ediciones: Vendrell (1945: 436), Álvarez Pellitero (1993: 382), Dutton (1990-1991, IV: 177-178).

Métrica: 4, 8; x8, y8, y8, x8 // a8, b8, b8, a8 / x8, y8, y8, x8. Rimas: x: -ó, y: -ar, a: -e, b: -eda (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-378, 1289-45).

Canción

Si mi corazón pensó
pensamiento, sin pensar,
es forçado de penar
mas que nunca ya penó.

5 Robado de cuanto he,
sentidos e vida leda,
mi espíritu solo queda
triste con la buena fe
e maldito, pues pensó
10 sin consexo demandar:
es forçado de penar
mas que nunca ya penó.

ID 2718 “ATÁN POBRE DE PLAZER”

SA7-365 (f. 177^v)

Ediciones: Vendrell (1945: 435), Álvarez Pellitero (1993: 383), Dutton (1990-1991, IV: 178)

Métrica: 4, 8: x8, a8, a8, x8 // b8, -, b8, c8, b8/ b8, d8, d8, x8. Rimas: x: -er, a: -ente, b: -ido, -c: -exe, d: -anda (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-230, 1174-12).

Canción

Atán pobre de plazer
vibo fuera de talente
que non pongo en diferente
de bevir o perecer.

- 5 Desque sea perecido
 a tal pena me diere
 se faré que non me quexe
 a quien me pone en olvido.
 Claro veo: ser perdido
- 10 el que tras perdido anda,
 pero que Fortuna manda
 sin por qué, obedecer.

7. se faré] seffäre /11. manda] me anda

II. POEMAS CITADOS

Se incluyen a continuación los poemas que se han conservado y que son citados por Juan de Torres en algunas de sus composiciones (véanse II. 1. 2. 3 y III. 2. 3). En primer lugar, ofrezco los recogidos en 33-ID 2526, que se deben a Villasandino, Ortiz Calderón y a un anónimo (núms. 1-3); siguen las dos composiciones que también recogen la cita de una canción perdida recogen la cita de una canción perdida ID 2509 “Cuidados e maginança”(núms. 4-5), octosílabo del que también se vale nuestro poeta en 33-ID 2526. A continuación, presento también la canción de Juan de Padilla citada en 34-ID 2717 (núm. 6). Finalmente, presento la canción de Alfonso de Barrientos que, al igual que el decir 32-ID 2486 de Torres, se vale de una canción perdida (núm. 7).

1. ID 1176 “Quien de linda se enamora” (PN1-31) (ed. Dutton y Roncero López 2008: 231-232)

[Sin rúbrica]

Quien de linda se enamora
atender deve perdón
en caso que sea mora.

El Amor e la Ventura
me fizieron ir mirar
muy graçiosa criatura
de linaje de Agar,
quien fablare verdat pura
bien puede dezir que non
tiene talle de pastora.

Linda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,

puesta so secreta llave
de la liña de Izmael,
maguer sea cosa grave,
con todo mi coraçón
la rescibo por señora.

Mahomad el atrevido
ordenó que fuesse tal,
de asseo noble complido,
alvos pechos de cristal;
de alabasto muy broñido
devié ser con grant razón
lo que cubre su alcandora.

Dióle tanta fermosura
que lo non puedo dezir;
quantos miran su figura
todos la aman servir;
con lindeza e apostura
vençe a todas quantas son
de alcuña donde mora.

Non sé ombre tan guardado
que viesse su resplandor
que non fuesse conquistado
en un punto de su amor.
Por aver tal gasajado
yo pornía en condiçión
la mi alma pecadora.

2. ID 2528 “De vos servir senyora” (SA7-187) (ed. Álvarez Pellitero 1993: 187)

Francisco Ortiz Calderón

De vos servir, senyora,
jamás non çessaré:

bien sirviendo esperaré.

Ymagen tan preciosa
como es la vuestra faç,
linda, enamorosa,
vista de gran solaç,
en quien mi cor adora:
sienpre así diré.

Querer ya podedes
graves cuytas partir
de mí, que fallaredes
leal en vos servir;
vuestro en toda ora
me llamo en buena fe.

3. ID 2515 “De vos servir et loar” (SA7-124) (ed. de Álvarez Pellitero 1993: 132)

Gonçalbo de Quadros

De vos servir et loar,
senyora, no me despido,
he de vos non he avido
sinon ver et desear.

Senyora, desd’aquel día
que por mi bien yo vos vi,
sienpre ove fast’aquí
gran plazer y alegría;
mas, gentil senyora mía,
que Dios crió tan fermosa,
aun de vos non ove cosa
sinon sienpre a vos amar.

4. ID 2508 “Un día por mi ventura” (SA7-118) (ed. de Dutton y Roncero López 2008: 393-395)

Dezir

Un día por mi ventura,
fuérame yo acercar
en una val muy escura
donde ove grant pesar,
porque vi allí estar
un hombre desesperado,
cantando desaguisado
un canta con amargura:

“Cativo de minya tristura,
ya todos prenden espanto
e preguntan qué ventura
es que m’aturmenta tanto”.

Díxome a poco estado:
“Ved qué descomunaleza
de su corte m’a echado
por servir bien su nobleza,
yo l’amé de coraçón,
mas por darme gualardón
cantaré como forçado:

“¡Ay que mal aconsejado
fuestes coraçón sandeo,
en amar la que bien veo
que de vos no ha cuidado!”

L’afán que avedes pasado
avet bien por recibido,
ca muy bien es empleado
en quien avedes servido;
seredes muy más querido

si andades a su corte,
mas por alcançar conorte
dirás a sus pies llorando:

“¡Ay, señora, fasta cuándo
sofriré este deseo
por el qual sin dubda creo
que mi fin se va llegando!”

E no esteís un punto tardando,
escudero, si queredes,
lo qu'estades deseando,
cierto es que lo avredes;
e si creerme queredes,
según la mi entención,
le diredes tal razón
por tomar en buenandaça:

‘¡Ay señora, en quien fiança
he por cierto sin dubdança,
no lo hagas por vengança
mi tristura!’”

“Cavallero, mi ventura
m'a en este lugar echado
donde vivo con tristura
como hombre desesperado.
Iré yo de muy buen grado
allá donde vos mandedes,
mas, ante que me levedes,
oíd la mi tribulança:

“Cuidado e maginança
a mi faze mucho mal,
porque vivo en esperança
de la que puede e nom'val”.

5. ID 4292 “Pues que dios y mi ventura” (MN20-7) (Dutton y Roncero López 2008: 315)

Antygua canción mía

Pues que Dios y mi ventura
me han traído a tal estado,
cantaré con grand cuidado
“Cativo de mi tristura”.
No sé qué postremería
ayan buena los mis días,
quando el gentil Macías
priso muerte por tal vía;
por ende, en remembrança
cantaré con amargura:
“Cuidados y maginança”,
“cativo de mi tristura”.

Los que me vieren así
no ayan a maravilla
mi grave cuita y manzilla,
que tal señora perdí;
por lo qual por tribulança
cantaré con amargura:
“Ya, señora, en quien fiança”,
“cativo de mi tristura”.

6. ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179) (ed. Álvarez Pellitero 1993: 182-183)

Johán de Padilla

Pues que sienpre padescí
desque vos vi,
por vos, senyora, padeçco;

parat mientes si mereço
el mal que sufro et sufrí,
triste de mí.

Non creades que entiendo
nin desçiendo
de mi loca maginança,
mas nunca faré mudança
lealmente vos sirviendo;
et entiendo
cobrar el bien que perdí
fast' aquí,
por lo cual yo non desmayo:
levántame, aunque cayo,
esperança en que beví
desque naçí.

7. ID 2567 "Quando pienso en la canción" (SA7-181) (ed. de Álvarez Pellitero 1993: 184)

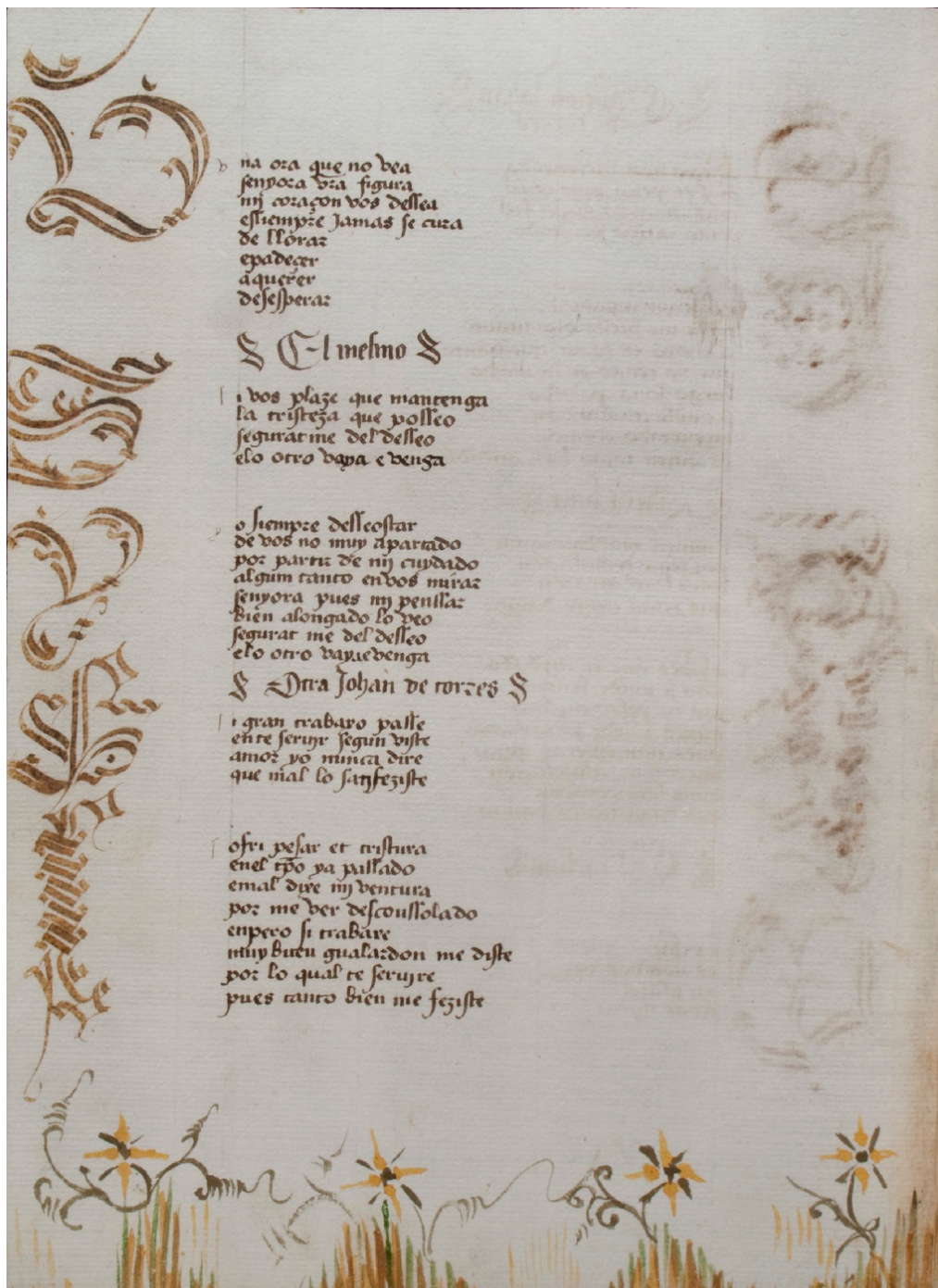
Alfonso de Barrientos

Quando pienso en la canción
sepa quien saber quisiere,
enproviso me requiere
secreta contenplación.

Pues que ove consolación
de quien por suyo me quiso,
juro nunca ser repiso
sin mudar otra entinçión;
mas diré con devoçión:
sepa quien saber quisiere
pues que tanto me requiere
su alteza et perfeçión (SA7-181).

III. REPRODUCCIONES DE FOLIOS DE SA7

No he llevado a cabo un exhaustivo peritaje paleográfico; me limito a ofrecer algunas imágenes de la labor realizada por distintas manos que parecen intervenir en la obra de Torres. Sin embargo, no he seleccionado más que unas pocas muestras de esos copistas, que en ocasiones, pueden no ser las más representativas de su escritura. Parece clara la distinción de la mano principal (f. 92v), la mano 2 (f. 31v) y la mano 3 (f. 177r). En la última imagen se plantea la duda (sobre todo cotejando con otros folios de esa misma sección) de si estamos ante una cuarta mano (distinta a las demás) o es una aportación de la 2, que ofrece una caligrafía algo diferente debido al cansancio u otras circunstancias.



Manuscript page featuring musical notation on the left and text on the right. The notation is written in a highly decorative, black, gothic-style script with elaborate flourishes. The text is in a similar gothic script, arranged in several stanzas. The page shows signs of age, including some staining and faint bleed-through from the reverse side.

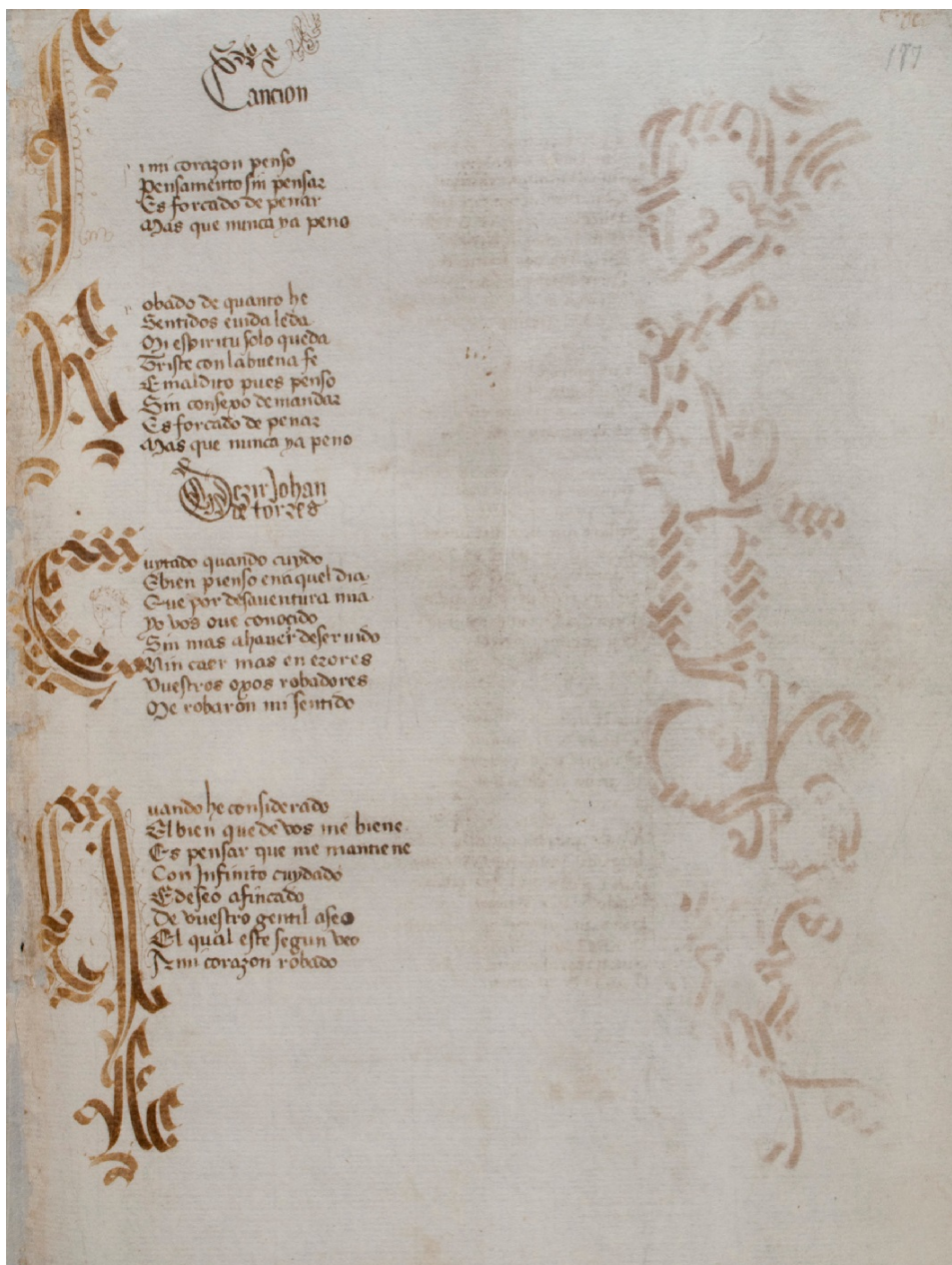
¡ nos plaze que manenga
La tristura que poseo
Seguarat me del deseo
Et lo onro baya et venga

o deseo lien prestaz
Deus no mucho apartado
Por parat de my ayntado
Algun tanto enuoz miraz
Senpora pues mi pensar
Bien alengado lo veo
Seguarame del deseo
Et lo onro baya et venga

Donde
el coragon me basta
Atantas ayntas sofrir
Sin me parar
Amor es el que me gasta

on ay tal que sin dolor
Dame poduele apartar
Donde quilo sin temoz
On coragon conquistar
Entogar que bien lo basta
Et dio ami por cargo
San amargo
Cuidado que me delgasta

Daro dezn de
suco de
Fruca



Cançon

En mi corazón penso
pensamiento sin pensar
Es forçado de penar
Mas que nunca va pena

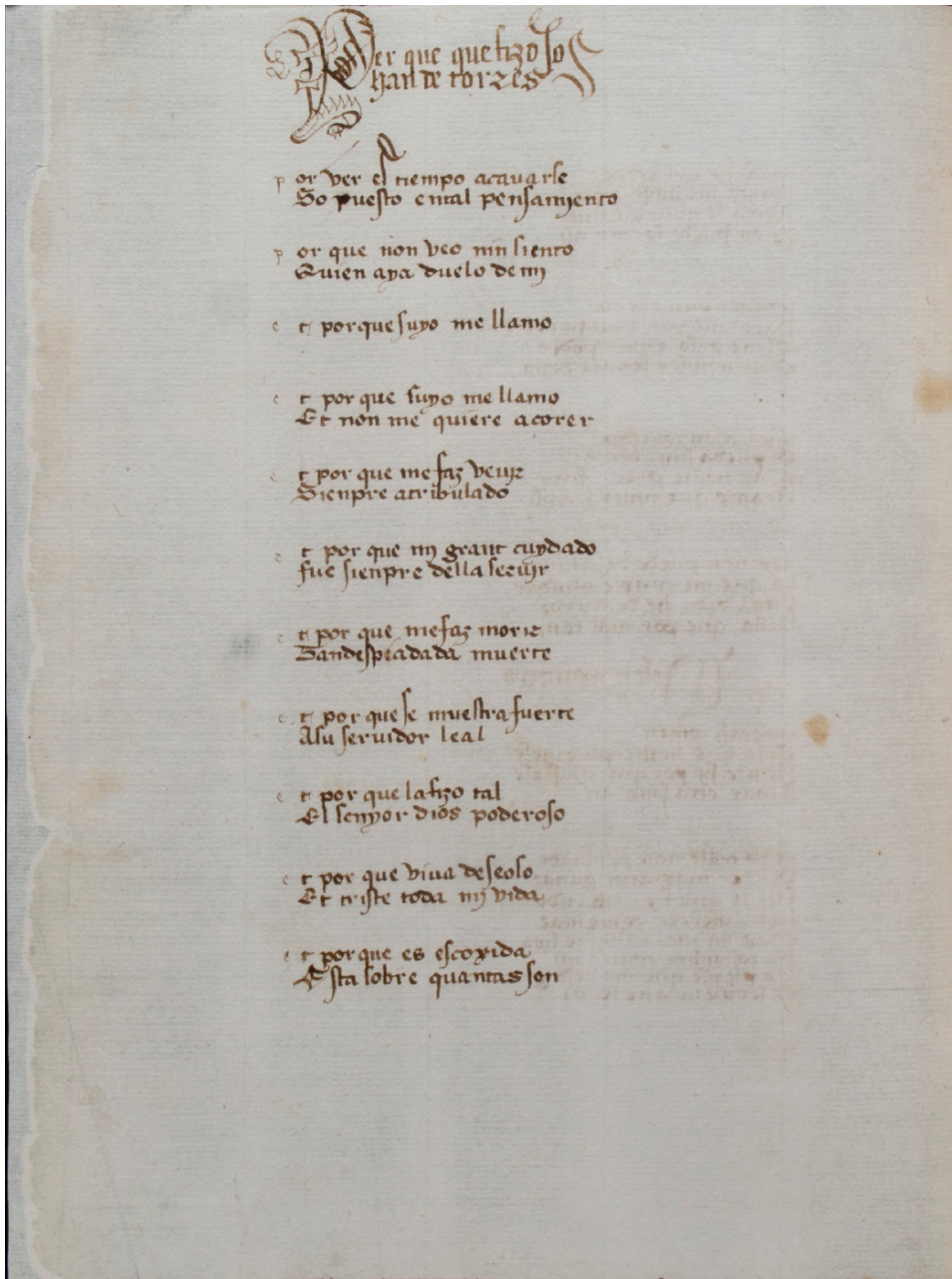
Estado de quanto he
sentidos einda leda
En espíritu solo queda
Dyeste con la buena fe
El mal dize pues penso
Sin consejo de mandar
Es forçado de penar
Mas que nunca va pena

De Juan
de Torres

Estado quando ayudo
E bien pienso en aquel dia
Que por desventura mia
No vos oye conoçido
Sin mas ahaer de ser uido
Nin caer mas en errores
Vuestros oços robadores
De robaron mi sentido

Cuando he considerado
El bien que de vos me viene
Es pensar que me manene
Con infinito cuidado
E deseo afinçado
De vuestro gentil aser
El qual este segun veo
En mi corazón robado

f. 177r



IV. TRANSCRIPCIÓN DE DOCUMENTOS

Extracto del documento en que se incluye el testamento de Juan de Torres, del linaje de Soria:⁴⁴⁴

1499, octubre, 19 Granada

Traslado certificado de una carta de privilegio y confirmación otorgada por los reyes Isabel y Fernando en Madrid a 16 de marzo de 1477, por la que confirman a Rodrigo de Torres, vecino de Ronda, hijo de Juan Sánchez de Torres, un privilegio otorgado por el rey Enrique IV a Diego Arias de Ávila, contador mayor y del Consejo de su Majestad, para que pueda renunciar y traspasar las cantidades de maravedís que quiera de las que tenga o pueda recibir por juro de heredad, dos renunciaciones y trasposos efectuados por éste, y el testamento de Juan Sánchez de Torres, padre del dicho Rodrigo de Torres.

Copia certificada por Pedro Sánchez de Arbolaucha, escribano.

Inserta:

a) 1461, noviembre, 4 / Medina del Campo (valladolid).

Carta de privilegio y confirmación por la que el rey Enrique IV confirma un albalá anterior dado por él a nombre de Diego Arias de Ávila y dos renunciaciones y trasposos de ciertas cantidades de maravedís de juro de heredad, a petición de Juan Torres de Ávila.

Inserta:

1) 1460, febrero, 15 / [S.l.]

Escritura de albalá otorgada por Enrique IV en favor de Diego Arias de Ávila para que pueda renunciar o traspasar en el hospital de Santo Antonio fundado por Diego Arias en Segovia o en el convento de la Merced de la misma ciudad o en qualquier otra persona, eclesiástica o seglar, los maravedís y escusados, o parte de ellos, de juro de heredad que tenga o le fueran traspasados o en él fueran renunciados.

Firmado por el rey y refrendado por Jiménez de Badajoz, su secretario.

⁴⁴⁴ Transcripción de Gregorio Casado, paleógrafo a quien agradezco su ayuda. El documento se localiza en el Archivo General de Simancas, legajo de Mercedes y Privilegios, 112, fol. 106.

3) 1461, junio, 29 / Logroño

Carta de renunciación y traspaso otorgada por Diego Arias de Ávila en favor de Juan de Torres y sus hijos Juan, Francisco, Rodrigo y Mencía de Torres y en el cabildo de la iglesia mayor de Sigüenza, por la que les traspasa 23.000 maravedíes de juro de heredad de qualesquiera que tenga otorgados por el rey en ese concepto.

4) 1461, octubre, 28 / Medina del Campo (Valladolid).

Carta de renunciación y traspaso por la que Diego Arias de Ávila cede y traspasa a Juan de Torres, vecino de Soria, y sus hijos Juan, Francisco, Rodrigo y Mencía de Torres, mujer de Ferrand Bravo, 25.000 maravedíes de juro de heredad, 13.000 maravedíes en el primero y 12.000 maravedíes en sus hijos.

b) 1472, febrero, 28 / Alcaraz, Peña de (Albacete).

Testamento de Juan Sánchez de Torres.

En el nombre de Dios Padre e Hijo e Espíritu Santo, que son tres personas en un solo Dios verdadero que bibe e reyna por siempre jamás, e de la Virgen gloriosa Santa María a la qual avemos por nuestra abogada e ayudadora en todos los nuestros fechos, e a onrra e loor de todos los santos e las santas de toda la corte çelestial, e porque según Dios e derecho e toda buena razón todo ome es obligado de fazer conosçimiento a Dios su señor e criador, sennaladamente entres benefiçios e gracias que dél resçibe e espera aver, el primero es que le crió e fizo naçer e criar a su figura, el segundo porque le dió sentido e entendimiento e discriçión natural para lo conosçer e para lo amare temer e para entender el vien e el mal e bebir bien /e onestamente en este mundo, lo terçero porque bienobrando espera aver salvaçión al anima para seguiren la su gloria, e como quier que todos los omes son nasçidos deben ser conosçidos e feses estos conosçimientos a Dios su criador, yo Juan Sanches de Torres, estando sano gracias a Dios e en mi buen sentido, tal qual me lo quiso dar, fago e ordeno este mi último testamento e por este reboco todos los otros por mí antes deste fechos e mando que este sea firme e valedero para agora e para siempre jamás, e si baliere por testamento si no que bala por codeçilo o por mi postrimera voluntad. Primeramente mando mi ánima a mi señor Dios, que la crió e redemió por su preciosa sangre, que faga della lo que fuere su santa misericordia, e mi cuerpo a la tierra donde fue formado, e quando falleçiere que mi cuerpo sea enterrado en la yglesia de Sigüença en la capilla donde mi sennor padre e sennora madre e otros de mi linaje están sepultados en medio de la capilla, delante el altar, en par del arco donde mi padre está sepultado.

Yten mando a la Trenidad dozientos maravedís. Yten mando para la obra de la yglesia de Sigüença trezientos maravedís. Yten mando a las yglesias de Soria, Santa María del Espino e Santa María del Mercado e Santa María del Varrio Nuevo e Santo Tomé sendas libras de azeyte. Yten a la yglesia do Synno va otra libra de azeyte, e a Santa María de la Llana en Sant Pedro de Almenar sendas libras de azeyte. Yten a la lánpara de la capilla mayor de la yglesia de Sant Pedro de Soria otra libra de azeyte. Yten a la yglesia de Santa María de la Mata de Caranates e a la yglesia de Sant Martín de dicho logar e (*sic*) otras sendas libras de azeyte. Yten a la yglesia de Sant Miguel de Alcáçar e a la yglesia de Santa María de la Vega de la Quinnonería otras sendas libras de azeyte. Yten mando para las lánparas de la yglesia de Sigüença media arroba de azeyte. Yten mando que quando a nuestro sennor /plega de ordenar de mi e yo aya de falleçer e me ayan de llebar a Sigüença, que me lieben (*sic*) de noche e me sepulten sin salir la cruz ni otro reçebimiento alguno, e al tiempo que se ayan de fazer los nueve días mando que el ataúd e a (*sic*) las andas non se cubran synon de panno de luto e que non se gaste más çera de doze çirios e dos achas, e mando que non se ofresca caballo nin se faga alguno otro auto de vanagloria. Yten mando que vistan doce pobres de calças e çapatos, e camisas e jubones de blanqueta e sendos sayos. Yten mando que se cante por mi una capellanía mía un anno en la dicha capilla donde mi cuerpo será sepultado allende del capellán que está en la dicha capilla, en tal manera que se digan cada día dos misas por mi ánima y de mi padre e madre e de los otros de mi linaje que allí están sepultados. Yten mando que por mí e por los dichos mis defuntos se cante en la dicha yglesia un tryntanario rebelado e dos simples, todos con sus candelas. Yten mando que se liebe por un anno pan e bino e candela bien e conplidamente por mi ánima e de mis defuntos, segund se acostunbra. Yten mando que en cabo del anno se faga un conplimiento simplemente, segund los nueve días. Yten mando que se diga un tryntanario simple por el ánima de donna Aldonça de Çayas, mi muger, que Dios aya, e por sus defuntos en la capilla donde está sepultada. E dexo por mis herederos a Juan de Torres, mi fijo, e a Rodrigo de Torres e a donna Mençia e a donna Madalena. E mando a Juan de Torres, mi fijo, el mayorazgo que yo eredé de mi padre, que es Alcubilla, con todo lo que le perteneçe e yo poseo, e la cueva e las salinas de Alconveça con toda la heredad, segund que mi padre la poseyó e yo la tengo que asy la tenga él e sea mayorazgo para él e para su fijo mayor e los que dél /vinieren. Yten mando al dicho Juan de Torres las casas de Soria con los veintiquatro mil e quinientos maravedís de juro de heredad que yo tengo situados en las rentas de la dicha çibdad, los quales le mando porque el sennor maestre don Juan de Sotomayor, su tío, los dió sennaladamente para éste, e por esto le fago alguna ventaja e porque yo los he lebado tanto e aún creo que non cunplo con él e por muchos servicios e buenos que me ha fecho, e asimismo el lugar de Retortillo, que todo sea mayoradgo para él e para los que dél vinieren. Yten mando a donna Madalena, mi fija, para ayuda a su casamiento onze mil maravedís que yo tengo situados de juro de heredad en las terçias de tierra de Soria por previllejo. Yten le mando más

la heredad toda que yo tengo en Monzón, que obe de mi padre, a la dicha donna Madalena, no enbargante que en esta dicha heredad ay non sé quantas pieças que heran de donna Leonor, que Dios aya, my muger primera que fue, que pertenesçen a Juan de Torres, mi fijo, e a sus herederos, e ruegoles e mándoles a los dichos mis fijos que ellos consientan en ello e que lo aya la dicha donna Madalena, mi fija. Yten le mando a la dicha mi fija donna Madalena todo el jahes de casa que se fallare en Soria o doquier que yo lo toviere. Yten le queda a la dicha donna Madalena, mi fija, la heredad de Fuentecantos que le mandó su madre. Yten mando la fortaleza de Alcaçar a mi fijo Juan de Torres para que la tenga e la mande e acuda con ella al Rey nuestro señor en la manera que yo la tengo, e faga pleito omenaje al Rey commo acostumbra en Castilla e me quite a mi el que tengo fecho segund que fallare que se suele fazer en los tiempos pasados a los caballeros que semejantes fortalezas tienen. Yten mando al dicho Juan de Torres, mi fijo, que dexé la tenencia desta fortaleza a este alcayde de Juan de Torme, porque me ha servido vien e ha dado buena cuenta de sy, mándole que ge la dexé para en toda su vida del dicho Juan de Torme porque él es merecedor dello. Yten mando que en Santo Tomé de Soria sea cantado un treyntanario synple con sus candelas por el ánima de mi muger donna Catalina e de sus defuntos, e otro en la yglesia de Sant Pedro en la manera del (*sic*) suso dicho por el ánima de Ferrand Bravo e de sus defuntos. Yten mando otro treyntanario que se cante en Synova en la manera suso dicha por el ánima de Pero Ruyz de Salazar, mi tío, que me fizo donación de lo suyo, /por él e por sus defuntos de donde la casa era, porque este Pero Ruyz de Salazar, mi tío, que Dios aya, me fizo donación de la dicha heredad e me fizo heredero della e yo le dy treynta mill maravedís por ella para conplir su ánima, los quales di a Gonçalo Lopes de Roboreda, que era su testamentario, e él los resçebió e dio carta de pago dellos. Yten por quanto en esta heredad de Synova está un prado que se dize que es de Santa María de Ronçesvalles, aunque en mi tiempo nunca lo han venido a demandar, que si venido oviesen dexado ge lo abría, e asy mando que quando quiere que vinieren a lo pedir que ge lo dexen libre e quitto. Yten por quanto Pero Ruyz de Salazar, mi tío, que Dios aya, me fizo donación e traspasación de la heredad de Synova segund que la tenía e yo le di, commo dicho es, para conplimiento de su ánima treynta mill maravedís y estos di a Gonçalo Lopes de Roboreda, que era su testamentario, e por quanto quando casó Juan de Molina, que Dios aya, los herederos de mi muger acordaron que después de mis días esta heredad de Synova oviese Juan de Torres, mi fijo, e yo dixé que me plazía e así quedó por auto en Almenar e yo no vo (*sic*) contra ello, antes me plaze que pase así, como está acordado. Pero por quanto yo creo, en quanto yo he podido saber, que los herederos del depensero Juan Garçía de Morales les pertenesçe esta eredad e yo llegué con ellos muchas vezes para que me vendiesen qualquier derecho que a la dicha heredad ouiesen e nunca nos podimos ygualar, por ende, yo descargo mi conçeñcia e digo que se avenga con los herederos del dicho depensero porque a ellos les pertenesçe parte dello, yo descargo mi conçeñcia, e asy ge lo mando a dicho Juan de Torres. En las es-

cripturas que están en el arca de Sinova fallará lo que les pertenesçe a estos herederos del despensero. Yten mando que qualesquier ganados que yo tenga, así bacas commo yeguas commo colmenas, que todo se venda para cunplir su ánima, salvo treynta colmenas que queden para lebar la çera a Sigüença los Todos Santos, e que dexen sienpre ay para la yglesia de Sennora Santa María de Synova, donde está sepultado el dicho Pero Ruyz, mi tío, la çera que nesçesario fuere. E por que al tienpo que yo fize las dichas mandas en este mi testamento contenidas a donna Madalena, mi fija, para ayuda de su casamiento non sabía, commo he sabido, que la dicha donna Madalena avía ni tenía voluntad de /ser monja, e agora que lo puso por obra, yo di a ella y al monasterio de Tordesillas, donde su voluntad fue e es de bevir en religión, la heredad de Fuentecantos e veynte colmenas de las de Sinova e çierta ropa e axuar de casa e setenta mill maravedís en dineros, que podría todo montar dozientas (*sic*) mill maravedís, poco más o menos, a la dicha donna Madalena, mi fija, renunçio en mí todos los bienes e herencia que a ella pertenesçían aver heredado de donna Catalina, su madre, mi muger, que Dios aya, e así mismo los bienes e herençia que le pertenesçiese aver e heredar de mí después de mys días, segúnd que está por ante Sancho Gonçales de Rueda, escrivano público de Soria, declaro e mando que las dichas mandas de la heredad de Morón e onze mill maravedís de juro e otras cosas suso dichas que a la dicha donna Madalena mandé para ayuda de su casamiento sean ningunas e no ayan ningund efeto. Yten mando a Rodrigo de Torres, mi fijo, los molinos de Crespos con todos los términos e heredad que a ellos pertenesçen, como yo los tengo e poseo porque son míos e fueron de mi padre Iohan Sanches de Torres, que Dios aya, que los heredó de su fijo Gil de Torres. E asy mismo mando que aya el dicho Rodrigo de Torres, mi fijo, para él e a sus herederos e subçesores los honze mil maravedís de juro de heredad que yo tengo en çiertos lugares de tierra de Soria, e ruego e mando a Juan de Torres, mi fijo, e al señor Ynnigo Lopes de Tovar e a donna Mençía de Torres, su muger, e a mis fijos que consientan en ello porque yo soy en grande cargo al dicho Rodrigo de Torres, mi fijo, asy de trezientos florines de oro que le tomé e me prestó en Cataluenna de su sueldo commo porque nunca le di ni ayudé con ningunna cosa para su casamiento ni para otras cosas e por otros muchos buenos serviçios que me ha fecho e fará, e porque el dicho Ynnigo Lopes de Tovar, mi sennor fijo, e la dicha donna Mençía, su muger, saben commo yo procuré e trabajé que su fija donna Juana, mi nieta, oviese por suyo el lugar de Almenar no aviendo más derecho al dicho lugar de Almenar la dicha donna Juana que otro heredero de los de Ferrand Bravo Reviejo, que Dios aya. E dexo por mis testamentarios a Juan de Torres, mi fijo, e a Juan Martines, clérigo, cura de Caravates, mi padre espiritual, a los quales ruego muy encargadamente que lo más presto que pudieren cunplan estas mis mandas e testamento porque Dios depare quien cunpla los suyos quando desta vida partieren, a los quales /apodero en todos mis bienes muebles e rayzes fasta ser conplidas estas dichas mis mandas e testamento e fasta que sean pagadas todas e qualesquier debdas que paresçiere por verdad que yo debo e las otras cosas e cargos de

conçiençia que ellos vieren que yo debo pagar e satisfazer. E mando que este mi testamento vala como testamento e si no como mi postrimera voluntad o en aquella manera que más de derecho pueda e deba valer, reboco e anulo e do por ningunos qualquier testamento o testamentos, codiçilio e codiçilios que yo fasta agora haya fecho e otorgado, e quiero que este vala e sea firme para agora e para sienpre jamás. E por que esto sea çierto e firme rogué a Ferrand Martínez de Alcaçar, escribano de nuestro Señor el Rey e su notario público en la su corte e en todos los sus regnos e señoríos que la sygnase de su signo. Fecho e otorgado en la Penna de Alcaraz, domingo, a veynte e ocho días del mes de febrero, anno del nasçimiento de nuestro Sennor Jhesucristo de mil e quatroçientos e setenta e dos annos. Testigos que fueron presentes Juan de Corme, alcaýde de la Penna, e Lope de Corme, su primo, criados del sennor Juan de Torres, e Juan Martines. clérigo e cura de Caravates. E yo Ferrand Martynez, escribano público del Rey nuestro Señor en la su corte e en todos los sus regnos e sennoríos, fuy presente en uno con los dichos testigos. E por ende fiz aquí este mío signno en testimonio de verdad. Ferand Martínez.

A continuación:

Agora, por quanto vos el dicho Rodrigo de Torres, asy como fijo legítimo heredero de Juan Sanches de Torres, vuestro padre, nos suplicastes e pedistes por merced que vos confirmásemos e aprobásemos la dicha carta de previllejo de suso yncorporada e la merced en ella contenida e así mesmo dicho testamento e cláusulas e manda en el contenida por donde vos pertenesçieron aver e heredar los dichos onze mil maravedís de juro de heredad, e vos la mandásemos guardar e conplir en todo e por todo segund que en la dicha carta de previllejo e carta de testamento se contiene, e nós los sobredichos Rey don Fernando e Reyna donna Ysabel por faser vien e merced a vos, el dicho Rodrigo de Torres tobámoslo por vien, e por la presente vos confirmamos e aprobamos la dicha carta de previllejo e la merced en ella contenida e asy mismo la dicha carta de testamento e manda en él contenida, e mandamos que vos bala e sea guardado en todo e por todo... [Continúa con las cláusulas formales habituales de este tipo de documento].