

**Poetas del *Cancionero de Palacio* (SA7):  
Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan  
de Padilla. Edición y estudio de su poesía.**

Autora: Paula Martínez García

---

Tesis doctoral UDC / 2017

Directora: Dra. Cleofé Tato García

Programa de doctorado *Lengua, Texto y Expresión Artística*



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



## RESUMEN

Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla son tres autores de cancionero hasta ahora poco atendidos en los estudios cancioneriles, presumiblemente por su reducido corpus poético (motivo por el que han sido considerados *menores*). Para cada uno de ellos, se ofrece la edición crítica completa de su producción, de la que el *Cancionero de Palacio* es el testimonio principal (y *codex unicus* en Torquemada); preceden a la edición el estudio de la transmisión textual, las principales características de su poética y una aproximación a los perfiles históricos de estos tres vates, partiendo siempre de la información aportada por los textos. Si Torquemada se revela como el iniciador del género de la glosa en la lírica castellana, Padilla y Sarnés componen una de las escasas muestras de *tenso* en nuestras letras; además, Sarnés y Torquemada son dos de los nombres que, con sus plumas, poetizan la obtención del galardón, motivo que nos permite relacionarlos entre sí y, al tiempo, diferenciarlos de Padilla, versificador del lamento amoroso, si bien nos legó también alguna muestra de poesía satírico-burlesca. Motivos temáticos poco comunes, juegos poéticos y géneros infrecuentes hacen que estos poetas destaquen dentro de la extensa nómina de autores cancioneriles.

## RESUMO

Gonzalo de Torquemada, Sarnés e Juan de Padilla son tres autores de cancionero, até agora pouco atendidos nos estudos cancionerís, talvez polo seu reducido corpus poético (motivo polo que foron considerados *menores*). Para cada un deles, ofrezoo a edición crítica completa da súa produción, da que o *Cancionero de Palacio* é testemuña principal (e *codex unicus* en Torquemada); preceden á edición o estudo da transmisión textual, as principais características da súa poética e unha aproximación aos perfís históricos destes tres vates, partindo sempre da información aportada polos textos. Se Torquemada se revela como o iniciador do xénero da *glosa* na lírica castelá, Padilla e Sarnés compoñen unha das escasas mostras de *tenso* nas nosas letras; ademais, Sarnés e Torquemada son dous dos nomes que, coas súas plumas, poetizan a obtención do galardón, motivo que nos permite relacionalos entre sí y, ao tempo, diferencialos de Padilla, versificador do lamento amoroso, se ben nos legou tamén algunha mostra de poesía satírico-burlesca. Motivos temáticos pouco comúns, xogos poéticos e xéneros infrecuentes fan que estes poetas destaquen dentro da extensa nómina de autores de cancionero.

## ABSTRACT

Gonzalo de Torquemada, Sarnés and Juan de Padilla are three authors from the first half of the 15<sup>th</sup> century. Until now, they have not been given much attention in the *cancioneriles* studies, maybe for their reduced poetic corpus. For each one, I offer the critical edition of their poetry, from which *Cancionero de Palacio* is the main testimony (and *codex unicus* for Torquemada). The edition is preceded by the textual transmission, the main characteristics of their poetics and an approach to their historical profile, always based on the information provided by the texts. If Torquemada shows us as the initiator of the *glosa* genre in Spanish lyric, Padilla and Sarnés write one of the few samples of *tensó* in our letters. Besides, Sarnés and Torquemada are two names who, with their quills, write about their love success (both received the award of their ladies); this motif connects them in front of Padilla, poet of love suffering and author of a scathing satire. Exceptional themes, poetic games and infrequent genres make these poets stand out from the extensive list of *cancioneril* authors.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
1.1. OBJETIVOS	14
1.2. METODOLOGÍA	15
1.3. ESTRUCTURA	17
<b>2. GONZALO DE TORQUEMADA</b>	<b>21</b>
<b>2.1. EL AUTOR</b>	<b>23</b>
2.1.1. CUESTIONES PREVIAS	23
2.1.2. REPERTORIO POÉTICO	26
2.1.2.1. Poemas de atribución segura	27
2.1.2.2. Poema de atribución dudosa y poemas de atribución posible	28
2.1.2.3. Posibilidad de obra perdida	33
2.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA	35
2.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra	35
2.1.3.2. Información procedente de otras fuentes	46
2.1.3.3. A modo de semblanza	52
<b>2.2. ESTUDIO DE SU OBRA</b>	<b>53</b>
2.2.1. Temática	54
2.2.2. Retórica	65
2.2.3. Géneros y metro	85
2.2.3.1. Decires y canciones	86
2.2.3.2. Categorías poéticas minoritarias.	91
2.2.3.3. Otras cuestiones	97
<b>3. SARNÉS</b>	<b>103</b>
<b>3.1. EL AUTOR</b>	<b>105</b>
3.1.1. CUESTIONES PREVIAS	105
3.1.2. REPERTORIO POÉTICO	108
3.1.2.1. Poemas de atribución segura	109
3.1.2.2. Poemas de atribución dudosa	110
3.1.2.3. Posibilidad de obra perdida	112
3.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA	114
3.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra	114
3.1.3.2. Información procedente de otras fuentes	128
3.1.3.3. A modo de semblanza	132
<b>3.2. ESTUDIO DE SU OBRA</b>	<b>133</b>
3.2.1. Temática	133
3.2.2. Retórica	139

3.2.3. Géneros y metro	145
3.2.3.1. Canciones	146
3.2.3.2. Diálogos poéticos	148
3.2.3.3. Otras cuestiones	152
<b>4. JUAN DE PADILLA</b>	<b>157</b>
<b>4.1. EL AUTOR</b>	<b>159</b>
4.1.1. CUESTIONES PREVIAS	159
4.1.2. REPERTORIO POÉTICO	163
4.1.2.1. Poemas de atribución segura	163
4.1.2.2. Poemas de atribución dudosa	169
4.1.2.3. Posibilidad de obra perdida	172
4.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA	178
4.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra	178
4.1.3.2. Información procedente de otras fuentes	201
a. Juan de Padilla Manrique	204
b. Juan Fernández de Padilla	205
c. Juan de Padilla, Adelantado Mayor de Castilla.	208
<b>4.2. ESTUDIO DE SU OBRA</b>	<b>227</b>
4.2.1. Temática	227
4.2.2. Recursos estilísticos	236
4.2.3. Géneros y metro	244
4.2.3.1. Canciones	245
4.2.3.2. Diálogos poéticos	248
4.2.3.3. Otras cuestiones	252
<b>5. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL</b>	<b>257</b>
5.1. FUENTES	259
5.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL	262
5.2.1. Torquemada	266
5.2.1.a. Textos con dos testimonios	262
5.2.1.b. Textos en testimonio único	270
5.2.2. Sarnés	274
5.2.2.a. Textos con dos testimonios	277
5.2.2.b. Textos en testimonio único	279
5.2.3. Padilla	282
5.2.3.a. Textos con varios testimonios	283
5.2.3.b. Textos en testimonio único	289
<b>6. CRITERIOS DE EDICIÓN</b>	<b>291</b>

<b>7. EDICIÓN</b>	<b>301</b>
<b>7.1. GONZALO DE TORQUEMADA</b>	
1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”	303
2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida!”	313
3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”	325
4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”	331
5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”	339
6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”	345
7-ID 2679 “Los que aman e amarán”	355
8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”	359
9-ID 2681 “Señora, por te servir”	365
10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”	369
11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”	375
*12-ID 2703 “Ora, de tú, Venus, deessa”	379
*13-ID 2678 “Corazón, ¿qué aprovecha”	389
<b>7.2. SARNÉS</b>	
14-ID 2402 “No s’enoje quien espera”	397
15-ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”	401
16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene”	407
17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”	413
18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores,”	417
19-ID 0587 “Amor desagradescido”	421
*20-ID 0588 “Por acrescentar dolor”	425
<b>7.3. JUAN DE PADILLA</b>	
21-ID 2469 “Señora a quien m’ofreçco”	429
22-ID 2470 “Si padeçco triste vida”	435
23-ID 2565 “Pues que siempre padesci”	439
24-ID 2569 “De amargura tormentado”	443
25-ID 2666 “No despiense quien pensava”	447
26-ID 0577 “Vós, que sentides la vía”	451
<b>7.4. DIÁLOGOS POÉTICOS</b>	
7.4.1. PADILLA - SARNÉS	
27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”	455
28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”	467
28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés”	471
28A- ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios”	473

7.4.2. PADILLA - TORRES	
29Rq-ID 0142 “¿Non sabes, Iohann de Padilla”	479
29R-ID 0143 “Johan, señor, yo la fablilla”	489
<b>8. CONCLUSIONES</b>	<b>501</b>
<b>CONCLUSIONS</b>	<b>511</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>521</b>
9.1. Cancioneros	523
9.2. Ediciones y antologías	523
9.3. Estudios	526
9.4. Portales <i>web</i>	552
<b>10. ÍNDICES</b>	<b>555</b>
10.1. Índice de primeros versos	557
10.2. Índice de voces anotadas	558
10.3. Índice de rimas de Torquemada	565
10.4. Índice de rimas de Sarnés	567
10.5. Índice de rimas de Padilla	568
<b>11. APÉNDICES</b>	<b>571</b>
11.1. ID 2693 “Amigo si goçedes”	573
11.2. ID 0360 “Dezidme señor que cuita es la vuestra”	574
11.3. Tablas genealógicas de Gonzalo de Torquemada	575
11.4. Genealogía de los Sarnés en Zaragoza (Mainé Burguette)	579
11.5. Genealogía de los Padilla.	581



# INTRODUCCIÓN



## 1. INTRODUCCIÓN

El estudio que aquí presento pretende dar cuenta de la investigación que, en el marco del programa de doctorado *Lengua, texto y expresión artística* de la *Universidade de A Coruña* (UDC en adelante), vengo realizando desde el curso 2012/2013. He contado, para ello, con una beca predoctoral de tres años de duración concedida por la *Xunta de Galicia* (*Plan gallego de investigación, innovación y crecimiento 2011-2015 para el año 2012- Plan I2C*), que he complementado con una estancia de investigación internacional en la *Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*, gracias a una beca de tres meses concedida por el *Iberoamerika Zentrum – Banco Santander*. Además, desde septiembre de 2015, he compatibilizado la última fase de la investigación con la labor docente en Educación Secundaria.

Mi interés por la investigación literaria comenzó durante el último curso de la licenciatura, momento en que me fue concedida una beca de colaboración financiada por la *Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia* y vinculada al proyecto de investigación INCITE 09PXIB104249PR 2 “Autores e textos galegos na poesía castelá medieval”. Durante el año en que disfruté de la ayuda, me adentré por vez primera en el campo de la poesía cancioneril, en concreto ahondé en la figura de un autor del siglo XV conocido como Sarnés; el trabajo que sobre él preparé fue galardonado en los *Premios Provinciais á Investigación 2011* convocados por la Diputación Provincial de Pontevedra, en la categoría *Novos investigadores: humanidades e ciencias sociais*. Ello supuso un importante estímulo, que me llevó a proseguir mis pesquisas en el ámbito cancioneril; continué, pues, familiarizándome con las herramientas y el método científico de la investigación literaria, completando mi formación personal y como investigadora, y en junio de 2012 defendí mi tesis de licenciatura que versaba sobre la vida y la obra de Sarnés.<sup>1</sup> En octubre de ese mismo año formalicé mi matrícula en el programa de doctorado y dos meses después obtuve la beca predoctoral de la *Xunta*, que me permitió continuar investigando.

En los años que dediqué a la investigación, formé parte del equipo de trabajo de varios proyectos competitivos, financiados por distintos organismos y todos ellos centrados en la poesía cancioneril. Además, del ya mencionado “Autores e textos galegos na poesía castelá medieval”, que me permitió dar mis primeros pasos como

---

<sup>1</sup> Agradezco al tribunal que hubo de juzgarla (formado por las profesoras Pilar Lorenzo y Nieves Pena, y el profesor Antonio Chas) los buenos ojos con que leyeron aquel primerizo trabajo, así como las consideraciones que en aquel momento me hicieron llegar.

investigadora, me integré en FFI2010-17427 “El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) y que, entre otros quehaceres, desencadenó la realización de varias tesis de doctorado sobre autores y obras incluidos en esta fuente entre las cuales se cuenta la mía. Una vez terminado el período de vigencia de ese proyecto, me integré en el siguiente, FFI2013-47749-P “Poesía *minor*: textos y autores cancioneriles olvidados”, cuyos fondos provenían del mismo organismo y en el que, a la vista de los resultados que arrojó la pesquisa anterior sobre varios poetas de SA7 hasta entonces no atendidos (Pero Cuello, Pedro de la Caltraviesa, Estamariu, Moncayo, Sarnés,...), la atención se centraba precisamente en esos escritores; en estos momentos, participo en la empresa FFI2016-78302-P “De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista”, financiada igualmente por el MINECO y cuya investigadora principal, al igual que sucedió con los precedentes, es la doctora Cleofé Tato, bajo cuya dirección he trabajado en esta parcela de la literatura.

Así, pues, la tesis doctoral que presento no surge, ni mucho menos, de manera casual o aislada: ha ayudado bastante a su génesis ser miembro de los proyectos dirigidos por la Dra. Tato; de hecho, la especial atención que en ellos se ha prestado al estudio del *Cancionero de Palacio* (SA7, según las convenciones de Dutton), fuente principal, cuando no única, de los autores a que aquí me acerco, y a los a veces mal llamados poetas menores, han sido factores decisivos.<sup>2</sup> También, gracias a ello, he podido contar con el magisterio y el apoyo de otros especialistas en materia cancioneril de universidades extranjeras y españolas que también eran miembros del mismo equipo (Antonio Chas Aguión, Óscar Perea Rodríguez, Isabella Tomassetti y Jane Whettnall). Pero, además, el núcleo coruñés de medievalistas encabezado por la doctora Tato se inscribe en el *Grupo de investigación en lengua, literatura y cultura hispánica ‘HISPANLA’* (G000208) de la UDC, entre cuyas líneas de investigación se encuentra precisamente la “Poesía de cancionero” y la “Edición de textos” y del que forman parte otros profesores de las áreas de lengua y literatura española, de quienes también he podido aprender.

En ese contexto contaba con excelentes condiciones para dedicarme, a tiempo completo, a la poesía de cancionero, y así lo hice; no descuidé tampoco mi formación: si durante el curso académico 2011/2012 había cursado el Máster en Profesorado de

---

<sup>2</sup> A lo largo de estas páginas sigo, como viene siendo habitual en este campo, las convenciones de Dutton (1990-1991, VII) para referirme tanto a los textos como a las obras que los contienen. Para ello me sirvo, generalmente, del número ID y del íncipit. Asimismo, cuando me refiero a uno de los textos que aquí edito, lo hago del siguiente modo: número de la composición en esta edición, ID de Dutton e íncipit (omito la referencia al testimonio).

Educación Secundaria en la UDC (estudios con los que pude acceder al programa de doctorado), el curso siguiente (2012 / 2013), animada por mi directora de tesis, compatibilicé, la labor investigadora con las clases del Máster en Literatura, Cultura y Diversidad, también de la UDC. De nuevo bajo la tutela de la profesora Cleofé Tato, llevé a cabo el Trabajo de Fin de Máster “Juan de Padilla: edición y estudio de su poesía”, que me permitía ampliar el horizonte de mis pesquisas y tomar contacto con los textos de este autor cancioneril, estrechamente relacionado con Sarnés.<sup>3</sup>

Fue, pues, una beca de colaboración la que me puso en contacto con el *Cancionero de Palacio* y, concretamente, con Sarnés, un autor cuya producción se recoge, en gran parte, en este florilegio. E. M. Forster (1985), al intentar definir una novela, escribió: “la prueba final de la novela será el cariño que nos inspire” (*apud.* Ayuso, García y Solano 1997: *s.v. novecentismo*); con las investigaciones que se extienden en el tiempo, pasa lo mismo: inspiran un cariño que las hace crecer. De este modo, el estudio de la obra de Sarnés me llevó a acercarme a la producción de otro escritor, Juan de Padilla, con el que intercambia versos en más de una oportunidad; igualmente, ciertas peculiaridades de su lírica (especialmente la exaltación del galardón amoroso), me hicieron ahondar en esa veta temática y propiciaron un feliz encuentro con otro vate también representado en el *Cancionero de Palacio*: Gonzalo de Torquemada. En cierta manera, ello da cuenta de la imposibilidad de acercarse a la producción de un autor de manera aislada: enseguida sus textos abren nuevos horizontes que es necesario explorar y que resultan susceptibles de múltiples ampliaciones; más aún, si cabe, cuando tratamos de poesía cancioneril, pues en ella las relaciones literarias son elemento esencial (Deyermond 2005). Además de estos puntos de encuentro, la obra de estos tres escritores tenía en común otros dos elementos: no había sido todavía objeto de estudio detallado y se había transmitido fundamentalmente a través de SA7.

Poco a poco el objetivo de la tesis doctoral fue definiéndose y permitió diseñar un proyecto de estudio trabado y coherente, que, además, permitiría avanzar en el conocimiento de la poesía cancioneril cuatrocentista. No solo se ofrece la edición y estudio de varios poetas hasta no hace mucho casi desconocidos, sino que, siendo el *Cancionero de Palacio* la fuente principal de la obra de los tres aquí atendidos, la contribución, presumiblemente, arrojaría luz sobre un florilegio, que, a juicio de Dutton “es mucho más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la

---

<sup>3</sup> Agradezco también sus palabras de aliento a aquel tribunal (formado por las profesoras Sagrario López, María Frías y el profesor Luciano Rodríguez), que con tanta benevolencia calificó este trabajo con matrícula de honor.

primera mitad del siglo XV” que el *Cancionero de Baena* (1990-1991, VII: vi). He procurado, además, que el foco de la investigación no fuese fijo y con una orientación limitada, pues era imprescindible incidir tanto en la obra de los poetas estudiados como en la fuente que las incluye y aun atender al conjunto del corpus cancioneril (sin olvidar otras tradiciones). En este caso, por ejemplo, pese a que SA7 era el eje de la investigación, algún autor contaba con producciones no recogidas en él, lo cual exigía que no nos restringiésemos a este cancionero: no solo era imprescindible tomar en consideración esas otras fuentes sino incluso intentar dilucidar el criterio de selección aplicado en SA7 (por qué recoge y por qué excluye determinadas obras de escritores que tienen en sus folios el testimonio principal de su poesía). En suma, desde el principio, la investigación se concibió como parte de un todo más amplio en el que podía encontrar sentido y que, al tiempo, permitiría reconstruir y entender mejor el vasto mural que es la poesía cancioneril.

### 1.1. OBJETIVOS

Tras lo expuesto hasta aquí, y teniendo en cuenta el propio título de la tesis de doctorado, puede decirse que el objetivo fundamental que con ella se persigue es editar y estudiar la obra de tres poetas cancioneriles, olvidados por la crítica hasta el momento, de esos que, como advertía Deyermond, ni se leían (1991: 35; véase *infra*). Pese a que es posible acceder a su corpus, pues contamos con ediciones de los cancioneros que incluyen su producción (véase *infra* 5.1.), esta ha sido atendida solo de manera parcial en tanto forma parte de una u otra colectánea: se trata, por lo general, de una labor de transcripción o edición de un cancionero completo y, en consecuencia, no atiende individualmente a la producción de cada autor. No contamos, pues, ni con un estudio de la poética de estos tres escritores ni con una edición de su producción. Constituyen estos los dos pilares fundamentales de una investigación que redundará en un mejor conocimiento de la poesía cancioneril cuatrocentista y aun de la literatura medieval; con todo, precisaré los principales objetivos específicos que persigo:

a) Establecer el repertorio poético de Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla, teniendo en cuenta que el de los dos últimos aparece disperso en diferentes colectáneas del siglo XV, y abordar la espinosa cuestión de la autoría en los casos de atribución disputada o dudosa (siempre sin olvidar la posibilidad de obra no conservada cuando los indicios textuales así lo sugieren).

b) Ofrecer una edición crítica de su producción, labor que ha de incluir la fijación y anotación del texto, así como un demorado estudio de la transmisión textual de la obra de estos autores (ya que muchos conocen un único testimonio, ha de atenderse también a la distribución y organización de los poemas en el cancionero que los transmite, a sus conexiones textuales con los textos copiados en vecindad...).

c) Analizar las principales características de su poesía, atendiendo a diferentes factores de interés: temática, retórica métrica, etc. Se trata, en definitiva, de ofrecer una visión unitaria, coherente y profunda de la producción de estos autores.

d) Ahondar, en la medida de lo posible y sin perder de vista los textos, en la identificación histórica de estos poetas, tratando, como mínimo, de situarlos en un reinado, una corte, un momento histórico.

f) Valorar el lugar que ocupan estos tres escritores en la poesía cancioneril, así como su aportación a la misma.

## 1.2. METODOLOGÍA

Este estudio, como cualquier otro que se enmarque en el campo de la filología, se valdrá del método de investigación propio de esta disciplina: los textos han de ser el eje de todas las pesquisas, que tienen en ellos no solo el punto de partida, sino también el de llegada. El propósito principal (ofrecer una lectura fiable de las piezas abordadas que permita entenderla e interpretarlas) así lo exige, y ello ha supuesto, especialmente a la hora de acometer la identificación biográfica de los autores, que esta se haya realizado únicamente después del estudio de su producción: aunque la tentación era grande, no ha sido mi intención descubrir un personaje homónimo y sentenciar que habría de ser nuestro poeta, sino hacer acopio de cuantos datos era posible extraer de las composiciones y, a partir de ahí, trazar un esbozo biográfico que solo en un segundo momento traté de completar. La tarea no siempre resultó fácil y los resultados son dispares, de manera que el grado de detalle y precisión alcanzado en la identificación de cada autor difiere, aun cuando, tomando como referencia, lo que sobre ellos se sabía con anterioridad, la labor ha sido fructífera.

Dado, por un lado, el campo de trabajo en que se inscribe esta tesis doctoral y, por otro, los objetivos de la misma, ha sido preciso recurrir, además de a la filología, a otras disciplinas en la que esta se apoya: la estudio y descripción de las fuentes cancioneriles implica disponer de conocimientos de codicología; el propósito editorial de la tesis, de ecdótica y crítica textual; el estudio e interpretación de las piezas requiere

habérselas con nociones lingüísticas, de dialectología, métricas y retóricas, conocimientos sobre la cultura y la historia de la época...; la indagación biográfica remite a la historia (fuentes documentales, nobiliarios, crónicas, genealogías...).

Debido a que, como indiqué, los textos constituyen el punto de partida de este trabajo y son el primer filón que hemos de explotar, he de acercarme a las fuentes primarias, considerando los accidentes materiales sufridos por alguno de los manuscritos, pero también he de tomar en cuenta la tradición textual de cada obra (incluso atendiendo a la tradición indirecta)... Los avances tecnológicos han sido, en este sentido, de incalculable valor, pues han facilitado la consulta de las fuentes que recogen los textos aquí editados: gracias a la calidad de las digitalizaciones ofrecidas a través del *Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca*, de la *Biblioteca Digital Hispánica* y de la *Bibliothèque Nationale de France* he podido acceder, respectivamente, al *Cancionero de Palacio* (SA7), al *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y a PN8 y PN12, sirviéndome de una copia en microfilm para el *Cancionero de Roma*. Pero los instrumentos tecnológicos van más allá y resulta imprescindible destacar también portales específicos como (y recuerdo tan solo algunos de ellos) la página web «<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>», dirigida por Severin, el portal *Convivio* («<http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/>»), dirigido por Beltran., o la base de datos *Philobiblon* (accesible en «<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index.html>»).

Igualmente, es preciso tener en cuenta que toda literatura se desarrolla en unas coordenadas espaciales y temporales concretas que, de un modo u otro, la condicionan y explican. El objeto de estudio son tres poetas de la Baja Edad Media, lo que nos lleva a un momento en el que las literaturas no conocen siquiera la frontera lingüística, por lo que el comparatismo también ha sido aliado metodológico durante estos años; y es que se hizo necesario conocer otras producciones literarias que permitían comprender mejor el quehacer de nuestros poetas cuatrocencistas, como, por ejemplo, la provenzal o la gallego-portuguesa. Un segundo factor que no he perdido de vista al trabajar con textos literarios del pasado es que estos, aunque vivos y portadores de sentido para un lector de hoy, son, a la vez, productos históricos que hemos de intentar contextualizar si queremos acercarnos a cómo entonces fueron entendidos. Por eso, me he valido de la literatura científica sobre poesía cancioneril (historias de la literatura, ediciones de cancioneros, de distintos textos y autores, estudios específicos sobre los temas en ella desarrollados, procedimientos estilísticos empleados...), pero también de trabajos diversos de carácter histórico (crónicas, estudios sobre diferentes reinados, linajes, libros



de viajes...) y de otras obras que arrojan luz a propósito de la cultura y filosofía del mundo medieval... Con todo este bagaje he procurado familiarizarme con las peculiaridades del contexto en que se gestó y circuló la obra de Torquemada, Sarnés y Padilla, pues solo, así, podía percibir el sentido de sus textos, sus particularidades y características. Especialmente ardua resultó la indagación biográfica sobre los escritores, pues, prácticamente, partía de cero; no por ello, sin embargo, renuncié a intentarlo. Y es que, como indicó Salvador Miguel (en un párrafo tan claro como conocido y que no puedo evitar reproducir), el conocimiento de la vida de los poetas se presenta

como exigencia básica, pues, sin precisiones cronológicas, es tarea imposible el deslinde de las generaciones poéticas, que nos deben servir de punto de arranque para el estudio de las corrientes literarias y estéticas que van apareciendo en la lírica cancioneril a lo largo del Cuatrocientos (1977: 14).

En definitiva, el estudio de los textos literarios exige un conocimiento interdisciplinar en el que se entrecruzan materias específicas de la filología con otras que se adscriben a diversas ramas de las humanidades, entendidas de la manera amplia y global.

### 1.3. ESTRUCTURA

Con la finalidad de ofrecer los resultados de la investigación de un modo coherente y ordenado que facilite y agilice su lectura, he estructurado el trabajo en varias secciones. Tras estas páginas iniciales en que doy cuenta de los objetivos perseguidos y de la metodología empleada, figuran tres capítulos, de idéntica estructura, dedicados al estudio individual de cada poeta; en ellos se diferencian dos grandes epígrafes: uno dedicado al autor y otro a su obra.

La primera sección del capítulo dedicado a los escritores se inicia con un breve apartado introductorio, rotulado como *Cuestiones previas*, en el que me acerco a lo que sobre la figura literaria sabíamos en el momento en que comencé mi pesquisa, diseñando, pues, una suerte de “Estado de la cuestión” (falto, por supuesto, de precisiones y de datos al no existir estudios particulares sobre estos los poetas); y es que, por muy nuevo o desconocido que sea el objeto de estudio, una investigación que se pretenda rigurosa no puede ignorar la tradición anterior. En el dominio cancioneril, son muchos los nombres que integran la nómina de autores (más de 700 según el cómputo de Dutton -1990-1991, I: iv), pero es mucho más lo que desconocemos que lo que

sabemos sobre ellos. Y es que este ha sido un terreno poco fértil para la investigación, pues, en realidad, la crítica literaria percibió tarde su atractivo y su estudio no cobró auge hasta las últimas décadas del siglo pasado; sin pretender hacer relación de todos los pioneros en la labor, mencionaré tan solo a Whinnom y, muy especialmente, a Dutton, quienes, percibiendo el olvido en que dormía la investigación de tan “prodigiosa cantidad de poesía cancioneril” (Whinnom 1981: 18) en los estudios literarios, iniciaron la senda de su recuperación.

En buena medida, fue el extenso corpus de textos lo que motivó que “muchísimos poemas líricos no sólo dejaron de estudiarse, sino que ni tan sólo se leyeron” (Deyrmond 1991: 35).<sup>4</sup> Las grandes figuras (Santillana, Mena, Manrique...) fueron atendidas desde época temprana, pero los poetas denominados *menores* permanecieron largo tiempo postergados, falta de interés que el reducido repertorio poético que nos habían legado parecía justificar. Y es que la denominación de *poeta menor* a menudo hace referencia a ese escritor, ocasional o no, del que conservamos un escaso número de poemas; es lícito, como advierte Tato, “diferenciar entre los grandes poetas y los menores” (Tato 2013: 11), pero no lo es asociar la fórmula *poeta menor* “con la idea de ‘poeta con poca producción, de escaso interés y sin mucha calidad artística’” (*ibid.*: 11-12). No obstante, aquella expresión suele ser empleada en tal acepción y ello ha provocado que Torquemada, Sarnés y Padilla hayan sido, por largo tiempo, solo tres nombres que integraban la lista (extensísima, por cierto) de autores *menores*: el repertorio que conservamos de cada uno ronda la decena de textos. Además, un alto porcentaje de esas piezas (un 74%) son *única*, dato que permite entender un poco más la pretendida “ocasionalidad” de sus autores, pero que, al tiempo, no debe sorprendernos: 300 de los casi 380 poemas recogidos en el *Cancionero de Palacio* tienen esa fuente como único testimonio de su poesía (Tato 2012: 304, 307); entre ellos, se cuenta, por ejemplo, Fadrique Enríquez, a quien Santillana recuerda en su *Proemio e carta* en su condición de escritor (véase Gómez Moreno 1990: 63). Son cada vez más los *poetas menores* que, a la luz de diversas investigaciones, van completando nuestro conocimiento de este periodo literario; cabe recordar el trabajo de Caravaggi *et alii* (1986) o los seis poetas del reinado de Alfonso V que editó Torró (2009), pero podían traerse a colación muchos más.

---

<sup>4</sup> Sobre estas singularidades han vuelto recientemente Beltran y Tomassetti (2014: 13-14). Con todo, en los últimos años se han producido notables avances y parece que, “afortunadamente, el menosprecio de lectores y filólogos por esta escuela empieza a ser ya cosa del pasado y son decenas (esperemos que pronto centenares) los jóvenes [...] dispuestos a cavar hasta dejar a la vista las principales avenidas de este itinerario todavía oculto” (Beltran 2009: 73).

A continuación, fijo el *Repertorio poético* de cada autor, diferenciando la obra de atribución segura de la de atribución dudosa, sin olvidar la posible existencia de textos perdidos. Finalmente, bajo el marbete *Apuntes para una biografía* presento la información que he obtenido del estudio de su obra, en primer lugar, y de otras fuentes, en segundo, cerrando con un breve esbozo de lo que pudo haber sido la vida de cada personaje: en qué época y entorno se habría movido, con quién habría estado en contacto, relevancia de su linaje, etc.

La segunda parte de estos tres capítulos se centra en la *Obra* del autor. He tratado de ofrecer una visión general de las particularidades de su poética atendiendo a tres frentes: temática primero, recursos estilísticos a continuación (aspectos, estos dos, que en ocasiones se funden y no siempre son de fácil delimitación –así, por ejemplo, trato el amor en el estudio temático e incluyo, al abordar la retórica, la metáfora del *amor bereos*–) y géneros y métrica en tercer lugar.

Una vez que nos hemos acercado a cada una de las tres figuras y antes de acometer la edición, dedico el quinto capítulo a las *Fuentes y transmisión textual*. No me limito a ofrecer la relación de los manuscritos que contienen la obra de estos autores acompañada de una presentación sintética de cada fuente, sino que atiendo al proceso de transmisión textual de la poesía de cada uno de ellos, para lo cual, establezco nuevamente tres epígrafes, uno por autor (respetando el orden de los capítulos anteriores): en primer lugar atiendo a la de Torquemada, en segundo a la de Sarnés y, finalmente, a la de Padilla. Y es que mientras la producción de Torquemada conoce solo un testimonio, la de Sarnés se ha copiado en tres fuentes y la de Padilla en cinco.

El capítulo sexto es el que corresponde a los *Criterios de edición*, y da paso a la *Edición* de la obra de los tres escritores. Para la presentación de los textos estudiados, he optado por acogerme a una organización por autores, respetando el orden seguido en el estudio previo. No obstante, dado que dos de los poetas (Sarnés y Padilla) participan en intercambios literarios (entre sí y, en el caso de Padilla, con otro interlocutor), he incluido un cuarto apartado en el que edito esos *Diálogos poéticos*; ya que Padilla participa en todos ellos, he optado por incluirlos tras su obra: primero los que mantiene con Sarnés (7.4.1) y, a continuación, el existente entre aquel y Juan de Torres (7.4.2).

En último lugar ofrezco las *Conclusiones*, capítulo en el que, a modo de cierre, ofrezco una valoración sobre los objetivos alcanzados y recupero, como síntesis, los aspectos más relevantes de la investigación, y la *Bibliografía*, en la que recojo las referencias citadas en el cuerpo del trabajo. Teniendo en cuenta el método de cita, y en

aras de agilizar la consulta completa de la referencia citada abreviadamente en el cuerpo del texto, he optado por diferenciar cuatro bloques: cancioneros, ediciones y antologías, estudios y portales *web*.

Completan el volumen los *Índices* (de primeros versos, de voces anotadas de rimas), cuya finalidad es facilitar el manejo y consulta de la información ofrecida, y los apéndices, en los que incluyo una pieza de atribución dudosa de Sarnés, las tablas genealógicas de la familia Torquemada, los gráficos de la genealogía de los Sarnés en Zaragoza y algunos fragmentos de la transcripción de un documento de interés que permite cuestionar la personalidad histórica de Padilla.

Finalmente, y antes de dar paso al estudio del primero de los poetas (Gonzalo de Torquemada), me gustaría explicar brevemente el sistema empleado para las remisiones internas: cuando indico *véase infra* o *véase supra*, sin mayor concreción, aludo a información ofrecida en el mismo epígrafe en que nos encontramos; en cambio, si tras la remisión aparece un número, este indica el capítulo correspondiente. Además, en las notas da la edición de las piezas cuyo estudio abordo aquí, diferencio las remisiones precedidas de la letra *C* mayúscula (que incida *Capítulo*) de las que anteponen al número una *T* mayúscula, que remite a un *Texto*. De este modo, una remisión del tipo *véase supra C3.2.2* refiere que la información se anticipaba en el punto 2.2 del tercer capítulo, en tanto una indicación del tipo *véase supra T14,2* indica que en la nota correspondiente al verso 2 de la pieza 14 encontraremos datos pertinentes (sean de ampliación de contenido o de carácter bibliográfico).

No podría terminar estas páginas sin recordar a todas aquellas personas que han sido partícipes, de alguna u otra forma, de esta investigación: a la directora de la tesis, la profesora Cleofé Tato, que me tendió su mano, sus conocimientos y su tiempo para orientarme y guiarme con rigurosidad a pesar, especialmente en la etapa final de la tesis, de la distancia; al profesor Robert Folger, tutor durante mi estancia en *Heidelberg*, y al equipo humano que lo acompañaba (Katrin, Martha, Sandra, Stephanie...), que me hicieron sentir como en casa; a todos los profesores con los que me he encontrado hasta ahora, capaces de transmitir su saber, su pasión y su interés, pero también al personal de administración y biblioteca, siempre dispuestos a ayudar; a mis filólogas –y algún filólogo–, compañeras de facultad –y de vida–; a mis amistades; y a mi familia, por estar ahí, por ser soporte (económico y, sobre todo, emocional), por el tiempo robado y por la emoción e ilusión con que me han acompañado en cada pequeño paso. Gracias por ser y, sobre todo, por estar.

**GONZALO DE TORQUEMADA**



## 2. GONZALO DE TORQUEMADA

Acometer el estudio de la trayectoria vital de autores lejanos en el tiempo y cuyo rastro es prácticamente inexistente en las fuentes históricas es, de antemano, una labor compleja. Si a ello añadimos un repertorio poético escaso, la tarea entraña una nueva dificultad, y si esa producción poetiza el sentimiento amoroso prescindiendo de alusiones a datos históricos, la localización de referencias se presenta como un vacío difícil de completar; esto es, precisamente, lo que sucede en el caso de Gonzalo de Torquemada (pero también de Sarnés y de Padilla).<sup>5</sup> Sin embargo, un análisis demorado de su producción ofrece datos de interés de los que es preciso partir, pues la información extraíble de los textos es la única en la que podemos confiar con certeza: rasgos lingüísticos, relaciones con otros poetas, alusiones a otras composiciones, etc., nos permiten esbozar una silueta del personaje, que, con suerte, quizás podamos completar explorando nuevas fuentes. Es preciso, pues, partir de los textos (que son, indiscutiblemente, fruto, del escritor), para intentar, así, alumbrar su opacidad biográfica.

### 2.1. EL AUTOR

#### 2.1.1. CUESTIONES PREVIAS

Antes de proceder al estudio de su figura y su obra, resulta imprescindible revisar la bibliografía que, de modo más o menos profundo, se ha acercado a Gonzalo de Torquemada. Así, analizar la fortuna crítica que ha conocido su obra implica remontarnos al siglo XIX (1807), cuando Carlos IV promovió el inconcluso proyecto *Cancionero general del siglo XV* (MN13), en cuyos folios se perciben nueve manos diferentes (Moreno 2012a: 16-26) y que perseguía el objetivo de crear un cancionero global de la centuria de 1400.<sup>6</sup> Tal como detalló Moreno, los dos últimos volúmenes incluyen los índices con las composiciones que los compiladores pretendían recoger en él; así, en el folio 187 del volumen 10, bajo el epígrafe “Torquemada (Gonzalo de)”, se

---

<sup>5</sup> Distinta situación se da en otros autores de producción reducida como Caltraviesa, dos de cuyos textos hacen alusión a hechos históricos (Tato 2013a: 18) o Cañizares (Chas Aguión 2013a: 529). Este sería criado de la reina doña Catalina (fallecida en 1418) y aquel escribiría cuando ya Juan II era mayor de edad (a partir, por tanto, de 1419).

<sup>6</sup> Sin embargo, esta obra no se conoció hasta mediados del siglo pasado (Piccus 1963: 1-34), pues tuvo que ser abandonada al poco de su comienzo debido a la ocupación francesa y a la desintegración del equipo (Martos 2012a: 221). Para una descripción general véase el trabajo de Martos (2012b) y, sobre las fuentes que lo componen, Moreno (2012b).

ofrece el listado de once composiciones que figuran en el *Cancionero de Palacio* (denominado *Cancionero de Diego Hurtado de Mendoza*) y se indica, para cada pieza, si se trata de un decir o de una canción, así como el número de estrofas de que consta.<sup>7</sup> Asimismo, en el volumen 7 (ff. 121-132) se copian los textos de este poeta correspondientes al primero de los bloques de SA7.<sup>8</sup>

A mediados de siglo, aunque ignorando la existencia del proyecto anterior, ve la luz la traducción que Pascual de Gayangos y Enrique Vedia hacen de la *Historia de la literatura* de Ticknor; en las adiciones de los traductores, estos enumeran los autores que figuran en *Palacio*. A propósito de la colección, explican que “contiene obras de setenta y ocho poetas, algunos de ellos muy poco conocidos, y cuyos nombres ponemos a continuación, señalando el número de composiciones atribuidas a cada uno” (1851-1856, I: 570).<sup>9</sup> En dicha lista, figura Torquemada con tres composiciones, dato erróneo y de no fácil explicación, salvo que considerasen únicamente las piezas en cuya rúbrica figura tanto el nombre como el apellido del escritor, descartando aquellas otras en las que consta tan solo el apellido o una referencia del tipo “el mismo”. También en 1851 sale de las prensas una edición del *Cancionero de Baena* encabezada por el Marqués de Pidal que incluye, a modo de apéndice de la introducción, los “Índices alfabéticos de los poetas que tienen composiciones en varios cancioneros mms. de la biblioteca particular de S. M.”; en ese índice aparece Gonzalo de Torquemada con ocho composiciones (1851: LXXXVI), cifra nuevamente errónea y todavía más difícil de entender, si cabe, que la ofrecida por Gayangos y Vedia.

En la década siguiente, el volumen VI de *Historia crítica de la literatura española* que Ríos dedica a la Edad Media tampoco ofrece ningún dato concreto acerca de nuestro vate, pues únicamente recoge su nombre en los índices finales como uno de los integrantes de *Palacio*. La misma ausencia de datos encontramos en el *Cancionero gallego-*

---

<sup>7</sup> Los compiladores le atribuyen sin dudar el decir “Un día por mi ventura” (número 6 de esta edición), cuya autoría no se explicita en la colectánea pero que, según veremos, parece, efectivamente, de Torquemada (véase *infra* 2.1.2.2).

<sup>8</sup> Allí figuran: 1-ID 2503 “Ya mi corazón cansado”, 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” y 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”. De estos seis textos, en los índices del volumen 10, se proporciona el íncipit de los siguientes: 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, 4-ID 2505 “Pues que tanto poder tiene”, 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” y 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”; a continuación, de cinco canciones que no figuran en el volumen 7 (las piezas 7-11 de esta edición) y, finalmente, bajo el rótulo *decir*, 1-ID 2503 “Ya mi corazón cansado” y 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” (piezas que aquí se adscriben a otras categorías genéricas; véase *infra* 2.2.3).

<sup>9</sup> Hoy sabemos que la cifra de los poetas de *Palacio* es mayor.



*castellano* de Lang, quien incluye dos de las obras de este poeta dando cuenta del desconocimiento total acerca de su figura.<sup>10</sup>

Teniendo en cuenta que la obra de Torquemada se ha copiado íntegramente en SA7, el siguiente estudio que podría aportarnos información sobre él es la edición del *Cancionero de Palacio* de Francisca Vendrell (1945), en tanto ofrece un acercamiento a las circunstancias vitales de parte de los autores que allí aparecen; sin embargo, pasa por alto a este escritor.<sup>11</sup> Un cuarto de siglo más tarde aparece el primer gran trabajo de catalogación de la poesía cancioneril, en donde Steunou y Knapp ofrecen el inventario completo de la producción de Torquemada (1975-1978, II: 620);<sup>12</sup> se acercan, además, a los textos y apuntan algunas peculiaridades de su producción, como el empleo de la glosa, la exaltación del amor correspondido o la existencia de canciones *con represa*.

Tampoco aportan luz sobre esta figura, en la década de los 90, ni Viña Liste ni Dutton. Aquel indica únicamente que nacería antes de 1438 (1991: 115), baliza cronológica para todos los poetas de *Palacio*, en tanto Dutton lo sitúa, partiendo, al igual que Viña Liste, de la fecha de compilación de SA7, en los “siglos XIV-XV” (1990-1991, VII: 453). Finalmente, Tomasseti se ha referido a él en una ocasión como “autor aragonés” (2010b: 1736) y, aun cuando no justifica dicha afirmación, no es en absoluto descabellada, especialmente si atendemos a los círculos cortesanos a que se vinculan la mayoría de los poetas del *Cancionero de Palacio* (véase *infra* 2.1.3.1).

Hasta el momento, pues, la información con que contamos se reduce a aproximaciones muy sucintas a su obra (desde establecer el inventario hasta apuntar alguna cuestión sobre su poética) y a un par de notas que lo sitúan como autor aragonés de los siglos XIV-XV. Ello exige abordar el estudio de su figura desde dos perspectivas: primero, atendiendo a los datos que se derivan del examen de su producción y, segundo, a información procedente de otras fuentes (crónicas, historias y colecciones de

---

<sup>10</sup> Lang (1902: 123-124) incorpora en su antología las dos primeras estrofas de 6-ID 2508 “Un día por mi ventura” y copia entera 10-ID 2683 “Pues me vo donde cuidadoso”; edita, no obstante, galleguizando la grafía. En las notas finales escribe: “Nothing is known of this poet. His name does not occur in any of the extant collections of songs excepting X<sup>1</sup> [SA7], which gives him one other composition in addition to the two edited in our text” (Lang 1902: 233). Polín considera también “Un día por mi ventura” de Torquemada (1997: 436) y acusa el mismo desconocimiento que Lang a propósito de la figura del poeta (1997: 70).

<sup>11</sup> Pérez Gómez Nieva, en su edición parcial de SA7, no da cabida a ningún texto de Torquemada.

<sup>12</sup> No incluían el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, y sí el resto de los incipit, en orden alfabético: 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”, 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”, 9-ID 2681 “Señora, por te servir”, 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” y 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”.

documentos) que, sin contradecir la ofrecida por los textos, la complete. Pero, para ello, es preciso establecer el repertorio poético, aspecto al que dedico el siguiente epígrafe.

### 2.1.2. REPERTORIO POÉTICO

La obra de Gonzalo de Torquemada ha superado el paso de los siglos a través de los folios del *Cancionero de Palacio*: allí se conserva su producción, agrupada en dos bloques principales (uno de seis composiciones y otro de cinco), a los que hemos de añadir una tercera sección en la que se repiten dos textos suyos copiados anteriormente en el cancionero. Además, existen otros poemas que podrían pertenecer a nuestro autor (véase *infra* 2.1.2.2); asimismo, no es imposible que el poeta hubiese frecuentado la pluma en alguna ocasión más (véase *infra* 2.1.2.3). Atenderé, en primer lugar, al estudio de las piezas conservadas, para finalmente valorar la posibilidad de obra perdida.

En el recto del folio 52 comienza una sección de seis textos suyos que termina en el folio 56<sup>r</sup>; el conjunto se halla en vecindad inmediata con la producción de Estamariu, formada por cuatro únicas composiciones (véase *infra* 2.1.2.2). El siguiente núcleo dedicado a Torquemada comienza en el vuelto del folio 152 y se extiende hasta el 154<sup>v</sup>; son cinco los poemas que lo integran, también copiados en bloque, precedidos de una canción de Suero de Ribera y seguidos de una de Juan de Silva, que cierra el folio 154.<sup>13</sup> Finalmente, en los folios 166<sup>r-v</sup> aparecen dos composiciones más de Gonzalo de Torquemada que, sin embargo, no constituyen novedad, pues ya se habían incorporado con anterioridad en el códice: la primera abre el segundo de los bloques y la segunda figura en medio de la primera sección.<sup>14</sup> No obstante, según veremos, en tanto diez de esos textos se atribuyen a Torquemada, la rúbrica no deja clara la autoría de uno de ellos y es preciso ahondar en su estudio en busca de elementos que permitan asociarlo definitivamente a nuestro autor. Finalmente, como anticipaba, hemos de tener en cuenta otras dos piezas que preceden a textos de Torquemada y que, aun cuando carecen de autoría expresa, presentan rasgos que permiten asociarlos a este vate.

---

<sup>13</sup> En esta sección, a diferencia de lo que ocurre en la anterior, se han llevado a cabo las capitales en cada estrofa.

<sup>14</sup> Y no es este el único caso en que un texto se copia dos veces en la antología, pues el fenómeno también se da, por ejemplo, con composiciones de Santa Fe (Tato 2005: 80; véase *infra* 5.2.1).

### 2.1.2.1. Poemas de atribución segura

Conservados en su totalidad en el *Cancionero de Palacio*, suman la decena los textos atribuibles con seguridad a Gonzalo de Torquemada, en tanto así se explicita en la rúbrica que los encabeza.<sup>15</sup> Este es el esquema de su repertorio poético, integrado por composiciones que se agrupan en dos secciones diferentes del cancionero (que separo con un trazo más grueso):

Nº ed. -ID	Posición ms.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
1-2502	SA7-113 (52 <sup>r-v</sup> )	4x13	<i>Dezir. Goncalvo de Torquemada</i>	“Ya mi corazón cansado”
2-2503 (G0131)	SA7-114 (52 <sup>v</sup> -53 <sup>v</sup> )	5, 8x9	<i>Otra suya</i>	“¡O, maldita sea tal vida”
3-2504	SA7-115 (53 <sup>v</sup> -54 <sup>r</sup> )	3x8	<i>Otra suya</i>	“Señora, pues mi partida”
4-2506	SA7-116 (54 <sup>r-v</sup> ) y SA7-347 (166 <sup>v</sup> )	4x9, 5	<i>Dezir suyo</i>	“Pues que tanto poder tiene”
5-2507	SA7-117 (54 <sup>v</sup> -55 <sup>r</sup> )	5, 3x9	<i>Otra suya</i>	“¡Alegría, alegría!”
7-2679	SA7-318 (152 <sup>v</sup> -153 <sup>r</sup> ) y SA7-346 (166 <sup>r-v</sup> )	4, 2x8	<i>Canzión de Gonzalvo de Torquemada</i>	“Los que aman e amarán”
8-2680	SA7-319 (153 <sup>r-v</sup> )	5, 3x10	<i>Otra canción suya</i>	“Puesto que tristeza e mal”
9-2681	SA7-320 (153 <sup>v</sup> )	4, 2x8	<i>Otra suya</i>	“Señora, por te servir”
10-2682 (G8037)	SA7-321 (154 <sup>r</sup> )	4-5, 3x6-2	<i>Otra canción suya</i>	“Pues me vo donde cuidadoso”
11-2683	SA7-322 (154 <sup>r-v</sup> )	5, 9	<i>Otra canción suya</i>	“Corazón, quien te matase,”

Antes de continuar, y en lo tocante a la distribución de estas obras, hemos de destacar lo siguiente: por un lado, nunca figura en SA7 un texto aislado de Torquemada, pues los dos que aparecen duplicados en la colectánea lo hacen juntos (SA7-346 y SA7-347 –subrayo esta información en la tabla para apreciarla visualmente de forma inmediata–); por otro, SA7-347 es presentado por una rúbrica que reza *Otra. Torquemada*, lo que quizás sea indicio de que el apellido bastaba para identificar al responsable de los versos.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Se trata de rúbricas atribuibles en SA7 al mismo copista que se ocupó de los textos, a diferencia de lo que sucede en otros casos (véase Tato 2008a, 2008b y 2008c).

<sup>16</sup> Es cierto que antes, la rúbrica de SA7-346 indica nombre y apellido.

Antes de proseguir, importa, además, atender a la composiciones que, sin consignar autoría, preceden y siguen a otras debidas a Torquemada, pues la anonimia es una situación infrecuente en SA7 (véase Tato 2005a: 72-73) y, en ocasiones, la ausencia de indicación de autor en la rúbrica se explica como error por supresión del copista.

### 2.1.2.2. Poema de atribución dudosa y poemas de atribución posible

Además de los textos enumerados en el epígrafe anterior, es preciso tener en cuenta tres piezas más (un decir y dos canciones) que, con distinto grado de seguridad, pueden atribuírsele:

Nº ed. -ID	Posición ms.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
6-2508	SA7-118 (55 <sup>r</sup> -56 <sup>r</sup> )	8, 4, 8, 4, 8, 4, 8, 4, 8, 4	<i>Dezir</i>	“Un día, por mi ventura”
*12-2703 G8048	SA7-345 (165 <sup>v</sup> -166 <sup>r</sup> )	4, 2x8	<i>Otra</i>	“Ora de tu, Venus, deessa”
*13-2678	SA7-317 (152 <sup>r-v</sup> )	4, 4x8	<i>Otra canción</i>	“Corazón, ¿qué aprovecha”

#### a. 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”

El primero de los textos, “Un día, por mi ventura” es un decir, género apuntado ya en la rúbrica, que se copia tras el primero de los bloques de la producción del poeta, de ahí que parte de la crítica se lo haya atribuido.<sup>17</sup> Conviene advertir que este texto 6-ID 2508 no abre un folio distinto, sino que aparece inmediatamente después de otra pieza de Torquemada: da, además, paso, también compartiendo el recto del folio 56, al texto de Estamariu. Ello garantiza el orden de la secuencia: no cabe suponer la existencia de pérdida o desorden de folios (accidentes materiales en los que podríamos pensar si, por ejemplo, el decir iniciase un folio).

En segundo lugar, todo el bloque está inserido en medio de la producción de Estamariu, poeta menor cuya obra, formada por cuatro poemas, se ha conservado

<sup>17</sup> Así lo consideran, por ejemplo, los editores de MN13 (véase *supra*), Lang (1902: 233), Polín (1994: 436), Tato (2001: 21; 2015: 720) y Tomassetti (1998: 67, 2015b: 360).

únicamente en la colectánea salmantina.<sup>18</sup> Teniendo en cuenta que el legado de Estamariu se ha copiado en dos pequeños bloques (si se puede llamar bloque a dos piezas), resultaría extraña la existencia de un texto anónimo que, entre la obra de Torquemada y Estamariu, propiciase la duda en la atribución irrumpiendo en el conjunto sin dejar constancia de autoría: tal vez el copista olvidase el posesivo *sujo* tras explicitar el género *dezir* de 6-ID 2508 lo que ligaba el texto a Torquemada.<sup>19</sup>

Si nos detenemos en las rúbricas de estos poemas de Torquemada, hemos de notar que, en los bloques compactos, únicamente en el epígrafe que precede al primero de los textos de cada bloque se explicita el nombre y apellido del escritor, en tanto en los que siguen la autoría se precisa con el empleo del indefinido (*otro, otra*) y el posesivo (*sujo* o *suya*). 6-ID 2508 se localiza al final de esta serie, tras una rúbrica que solo deja constancia del género; con todo, dado el proceder utilizado en los textos anteriores, la ausencia del nombre del autor no sorprende: podría tratarse de un error por omisión de *sujo* en el epígrafe debido a que el amanuense acababa de copiarlo en los textos precedentes.<sup>20</sup>

Finalmente, el género de la pieza no es ajeno a la producción de Torquemada, responsable de otros decires; sí lo sería, en cambio, a la de Estamariu, autor de esparsas y canciones, composiciones breves (Mosquera Novoa 2014: 349). Además, este *dezir* cita textos ajenos, recurso, como veremos, no extraño al corpus de Torquemada (véase *infra* 2.2.2).

Contamos, en definitiva, con argumentos de peso para defender su autoría para 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, y prácticamente ninguno en su contra, lo que

---

<sup>18</sup> Dos se copian al final del vuelto del folio 51 (*Estamariu* y *Otra suya*) y el otro par entre los folios 56<sup>r</sup>-57<sup>r</sup> (*Estamariu. Debat d'una señora et de su voluntad - Respuesta de la voluntad* y *Otra suya*), a continuación del bloque de nuestro poeta y seguidos por dos piezas de Íñigo López, *fixo de Joban furtado*. Estos folios forman parte de una de las secciones de SA7 en que las capitales no llegaron a realizarse, pese a que se ve claramente una letra inicial, de menor tamaño y al comienzo de la estrofa, que servía de pauta al encargado de trazarlas. La figura de Estamariu ha sido estudiada por Mosquera Novoa, que sitúa su origen en el oriente peninsular (2010: 1464): se trataría de Juan de Estamariu, caballero de Valencia que participó en el *Passo Honroso* como *mantenedor* apoyando a la facción aragonesa (2014: 348).

<sup>19</sup> Mosquera Novoa refiriéndose a la obra de Estamariu explica: “presenta una diseminación relativa: en primer lugar, se encuentran dos poemas en el vuelto del folio 51 (SA7-111 y SA7-112, tras una composición de Diego de Urriés); a continuación, vemos un conjunto compacto de composiciones del poeta Gonzalo de Torquemada y, tras ellas, en el reverso del folio 56 localizamos los otros dos poemas de Estamariu (SA7-119 y SA7-120)” (2010: 1466).

<sup>20</sup> De aceptar que estos materiales provenían, directa o indirectamente, de un pliego suelto manuscrito con obras solo de Torquemada (véase *infra* 5.2.1), la explicación sería aún más fácil: allí se marcaría la atribución en la primera pieza y quizás no en el resto. De hecho, en las rúbricas de los textos de Estamariu se sigue el mismo proceder: las copiadas al final de folio 51<sup>v</sup> llevan por epígrafe, respectivamente, *Estamariu* y *Otra suya*; las dos de los folios 56<sup>r</sup>-57<sup>r</sup>, *Estamariu. Debat d'una senyora et de su voluntat* y *Respuesta de la voluntat* y *Otra suya*.

facilita la adscripción del decir a nuestro poeta. Por todo ello, considero que estos versos proceden del ingenio y pluma de este vate;<sup>21</sup> me referiré a ellos, a lo largo de las páginas que siguen, obviando la duda inicial sobre su autoría (despejada tras esta reflexión).

#### b. \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa”

La segunda pieza que incluyo en la tabla que abre este epígrafe precede a las dos piezas de Torquemada que se repiten en la colectánea. \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa” figura en unos folios del manuscrito (159-170) que sufrieron un desorden, corregido ya en la actual digitalización (Tato 2012a: 310-311);<sup>22</sup> se trata de una glosa con métrica de canción de dos vueltas cuya rúbrica reza *Otra*. En cuanto a su localización, el texto sigue a un par de textos de Fadrique Enríquez (identificado con anterioridad *El Viçconde*) y antecede a otros dos de Torquemada.<sup>23</sup> Con todo, si por algo destaca esta pieza, es por la cita de un texto francés, que incorpora de manera regular: “los versos franceses son identificables al final del estribillo y, en lugar fijo, al principio, mitad y final de cada copla del texto” (Tomassetti 2010b: 1736-1737).

Tenemos, pues, dos aspectos que no podemos pasar por alto: la glosa, que Torquemada cultivará en varias composiciones (véase *infra* 2.2.3.2), y el hecho de que el texto ajeno sea de origen francés. El primero de los datos es significativo en tanto Torquemada, como veremos al estudiar su poética, parece ser el responsable del “primer ejemplo de glosa” (Tomassetti 2010b: 1732): en \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa” los versos ajenos se acomodan al nuevo texto, empleando idéntica técnica (véase *infra* 2.2.2).

En cuanto al empleo de un texto francés, si bien en una lectura inicial puede sorprender su aparición, un estudio más demorado de la obra del poeta revela que no es la única ocasión en la que recurre a piezas escritas en esta lengua. Así, en 9-ID 2681 “Señora, por te servir”, atribuida inequívocamente a Torquemada, introduce, en el *retronx*, un quebrado de sentido oscuro: “ay las, ay las”. Ahora bien, el contenido de la pieza indica que ha de tratarse de un lamento y, por ello, pienso que estamos de nuevo

<sup>21</sup> Otros estudiosos (Lang, Polín o Tato) también atribuían 6-ID 2508 a Torquemada, aunque sin analizar en detalle la cuestión.

<sup>22</sup> Sobre este accidente material me detendré con mayor detalle al estudiar la producción de Sarnés, autor de uno de los poemas que se vio directamente afectado.

<sup>23</sup> Tato, que con anterioridad y como se venía haciendo tradicionalmente, lo atribuyó a Fadrique, propone ahora esta posibilidad (2016b).

ante una variante de la interjección francesa *hélas*, que parece haber existido en francés antiguo (véase *infra*, en la edición). De aceptar esta interpretación, admitimos también que nuestro poeta dispone de conocimientos de lírica francesa, lo cual explicaría la inclusión de un poema en esta lengua en “Ora, de tú, Venus, deessa”; de hecho, en esta composición, uno de los versos citados reza “¡Elas!, ge ne puis durer”, incluyendo, pues, la misma interjección, en este caso bajo la forma *hélas*. Además, en cuanto a la incorporación de los versos ajenos (que se acomodan; véase *infra* 2.2.2), llama la atención la extrema similitud entre los vv. 15-16 (“mas çierto el tiempo passado / je ne puis pas oublier”) y una de las citas que incluye en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”: “O tempo pasado / non es d’olvidar”, también en otra lengua y muy próxima en cuando al contenido (véase *infra*, en la edición).

Finalmente, atendiendo a la temática de la pieza, en esta se combinan la partida y la música (el poeta canta su tristura), motivos recurrentes en la producción de nuestro vate (véase *infra* 2.2.1).

Incluyendo la pieza en el repertorio de Torquemada, contaríamos con otra clara muestra suya del género de la glosa, lo que lo confirma y lo destaca como introductor del género en los cancioneros; y no sería extraño que la mano que copió la rúbrica de la pieza incurriese en error por omisión, pues es algo que sucede en más ocasiones en SA7: presumiblemente en 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” (vease *supra*), pero también en ID 2293 “Fortuna, pues vo perdido”, texto rubricado como *Otra* que precede a poemas de Santa Fe y que, gracias al testimonio de otros cancioneros, podemos atribuirle sin ninguna duda (Tato 2004: xxv).

### c. \*13-ID 2678 “Corazón, ¿qué aprovecha”

La última de las piezas en las que me detendré es una canción de cuatro vueltas que precede al segundo bloque de Torquemada. Ha sido tradicionalmente atribuida a Suero de Ribera en tanto se copia tras un texto suyo (así proceden, por ejemplo, Álvarez Pellitero 1993: 330 y Perinián 1968: 42, 63-64); y es que la rúbrica (*Otra canzión*) carece de indicación autorial, lo que ha propiciado que se adscriba al poeta que antecede.<sup>24</sup> Sin embargo, el análisis de la pieza sugiere que, tal vez, haya que revisar su autoría.

En primer lugar, el poema se dirige al corazón, recurso que Torquemada emplea en 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” y 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”, repitiendo el

---

<sup>24</sup> Este suele ser el proceder habitual entre los estudiosos (véase Tato 2010).

uso del vocativo “Corazón” como elemento anafórico cohesivo (véase *infra* 2.2.2 y en la edición). Además, \*13-ID 2678 “Corazón, ¿qué aprovecha” antecede al segundo bloque de cinco piezas de Torquemada que, tal vez no por azar, se cerraría con un texto también dirigido al Corazón (11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”). Asimismo, estilísticamente se sirve en este texto de la *derivatio* o figura etimológica, procedimiento empleado en múltiples ocasiones (véase *infra* 2.2.2).

En segundo lugar, y continuando con el estudio de los rasgos formales del poema, llaman la atención la presencia de versos con estructuras similares a las utilizadas en otras piezas. Así, los vv. 33-34 introducen en el *retronx* los octosílabos “Esta canción por endecha / cantaré, triste, penado”, que traen a nuestra mente otras fórmulas de transición presentes en distintos poemas suyos:

“Esta canción por endecha / <u>cantaré</u> , <u>triste</u> , penado”	Similitudes con:
“es mi <u>triste</u> corazón, / que siempre dize tal canto:”	2-ID 2503 vv. 44-45
“ <u>cantando</u> , <u>triste</u> , por mí, / tal canción con grande amor:”	3-ID 2504 vv. 10-11
“ <u>diré</u> yo, <u>triste</u> cuitado, / bien como desacordado:”	8-ID 2680 vv. 32-33

De modo similar, en el v. 10 leemos “que plazer tomas, cuidado”, que destaco ahora porque la construcción *tomar* + sustantivo abstracto es un sintagma del que se sirve repetidamente (en construcciones paralelísticas) en la composición número 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” (“Corazón, tomad fortuna”, v. 2; “Corazón, tomad folgança”, v. 6; “Corazón, tomad vós parte”, v. 16).

Y, finalmente, atendiendo al plano léxico, llaman la atención dos voces: “desesperado”, participio con valor adjetivo que Torquemada utiliza en otros tres textos (2-ID 2503, v. 6; 6-ID 2508, v. 52; y 10-ID 2682, v. 15), y “tribulanza”, que emplea en el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” (v. 56; véase *infra*, en la edición) y que podría apuntar hacia el *usus scribendi* del autor.

Por tanto, si bien esta es, tal vez, la pieza de atribución posible que más dudas suscita (de ahí que la ofrezca en último lugar y precedida de un asterisco \*), no es imposible que pertenezca a Gonzalo de Torquemada. De ser así, sería la primera de las composiciones de un núcleo de textos que adquirirían gran homogeneidad al comenzar y concluir con dos poemas en los que el yo lírico se dirige directamente a su corazón y, por tanto, a sí mismo. Y es que, como ha sido señalado, “aun cuando en SA7 los textos parecen haber sido copiados en desorden, a veces entre ellos aparecen conexiones que



seguramente no son casuales: en ocasiones se copian pequeños núcleos de obras correspondientes a un mismo autor [...] o a un mismo género [...] o] modalidad lingüística” (Tato 2006: 805).

### 2.1.2.3. Posibilidad de obra perdida

Puesto que el *Cancionero de Palacio* es la única fuente de la producción de Torquemada, los accidentes materiales que el códice ha sufrido, entre los que se incluye la pérdida de folios (véase *infra* 3.1.2.1 y 5.1.1), impiden afirmar rotundamente que los textos que conocemos constituyan la totalidad de la obra del poeta copiada inicialmente en SA7.<sup>25</sup> El hecho de que su obra se copie en bloques compactos parece señalar en la dirección contraria; sin embargo, como explicaré, Torquemada es un autor que practica la cita de textos cancioneriles con frecuencia (véase *infra* 2.2.2) y, si bien es posible identificar la mayoría de los fragmentos que recupera, en una ocasión no puede descartarse que esté citarse un texto suyo no conservado. Me refiero a uno de los fragmentos incluidos en el decir 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, que cierra la última estrofa (ID 8004) y que reproduzco a continuación:<sup>26</sup>

Nunca cesarán, llorando,  
 los mis ojos toda ora,  
 fasta que torne, señora,  
 donde partí sospirando (3-ID 2504, vv. 21-24).

Estamos ante un poema que citará tiempo después, y alternando el orden de los dos primeros octosílabos, García de Resende (16RE-1142). Ya Whetnall reflexionó sobre la autoría de esta perdida canción y, teniendo en cuenta la cronología de García de Resende y el momento en que se copió *Palacio*, descartaba la autoría del portugués (Whetnall 2005: 190).<sup>27</sup> No puede, pues, excluirse la posibilidad de que Torquemada trajese a colación una canción suya que no ha llegado hasta nosotros; además, habida cuenta de la estructura de las canciones de Montoro y Santa Fe citadas en este poema (que reproduzco en la tabla que sigue), podríamos incluso aventurar que el perdido texto

---

<sup>25</sup> También algunas piezas suyas figuran en una sección en la que se han producido transposiciones de folios (véase *infra* 5.2.1).

<sup>26</sup> El análisis detenido de los procesos intertextuales en la lírica de Torquemada puede verse en el apartado 2.2.2. de este trabajo.

<sup>27</sup> Volveré con más detenimiento sobre este aspecto; véase *infra* 2.2.2.

también estaría formado por una cabeza de cuatro versos (los aquí citados), y una estrofa de ocho octosílabos (cuatro en la mudanza y otros cuatro en la vuelta).

<b>ID 2711 (Montoro)<sup>28</sup></b>	<b>ID 2505 (Santa Fe)<sup>29</sup></b>	<b>ID 8004 (¿Torquemada?)</b>
Señora, pues non olvida	Adeus, miña boa señor,	Nunca cesarán, llorando,
mi coraçon tu pensar,	que heu amo máys que a mí,	los mis ojos toda ora,
çierto es que deve estar	non reço miña fin	fasta que torne, señora,
en tu poder la mi vida.	por vos ser bon servidor.	donde partí sospirando.
Señora, pues quativaste	Eu me vou, que me convé:	.....
a mí que só tu cativo,	ja non posso más tardar	.....
cúnplase lo que mandaste	con tal cuyta c'a mí ve	.....
a mí, pues que tuyo vivo;	qu'è por força sospirar.	.....
que non creyo que naçido	Mas de tanto me vay be,	.....
es quien me pueda quita	qu'en mal ey tan vezado,	.....
d'aquesta qu'en mí más parte	que non sento tal bocado	.....
en su poder la mi vida.	c'a mi seja sin sabor.	.....

En definitiva, si bien no contamos con la certeza de que estos versos sean de Torquemada, nada hay tampoco que lo contradiga, y lo que no puede negarse es que constituyen el único resto conservado de esta canción previa que no ha superado el paso del tiempo. Por otra parte, si nos fijamos en los segmentos textuales que preceden a las citas en esta pieza (3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”), advertimos que el verso anterior a las de Montoro y de Santa Fe incluye la voz “canción”, precedida en el primer caso del demostrativo “esta” y en el segundo del adjetivo “tal”; en el cuarto verso, que antecede al fragmento de Montoro, se concreta, además, que “esta canción” es “bien sentida”, esto es, que es conocida, escuchada, que goza de éxito;<sup>30</sup> y en el duodécimo verso sucede algo similar: la presencia del intensivo (“*tal* canción con grande amor”) parece remitir a la fama de los versos citados, sin descartar el error textual (en el v. 10 hay otro *tal*). El sustantivo “canción” no aparece, sin embargo, en la tercera estrofa de 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”; lo que figura es el gerundio del verbo *cantar* junto

<sup>28</sup> Reproduzco los versos de Montoro sirviéndome de la edición más reciente de SA7 (Álvarez Pellitero 1993)

<sup>29</sup> Cito la obra de este poeta por la edición de Tato (2004).

<sup>30</sup> El verbo *sentir* en la Edad Media era habitual con el significado de ‘oír’ y ‘pensar’ (véase la edición T3,4).

con el adverbio “así”;<sup>31</sup> la ausencia de marcas lingüísticas que de algún modo sugieran el carácter de texto previo, conocido y ajeno, podría ser indicio de que los cuatro octosílabos que siguen procedían de la pluma de nuestro poeta: remitirían a un poema por entonces aún no famoso, pero que, con el tiempo, gozaría de amplia difusión (aspecto que refuerza su inclusión en la composición de García de Resende).

### 2.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

Tal como se muestra en el epígrafe dedicado al estado de la cuestión, que inicia las páginas dedicadas a Gonzalo de Torquemada (véase *supra* 2.1.1), la investigación biográfica en torno a su figura no ha sido todavía emprendida y el único dato del que disponemos es que hubo de escribir su obra antes de 1441, pues después de ese año (y antes de 1445) se copiaba ya en el *Cancionero de Palacio*.<sup>32</sup> Sin embargo, es posible ahondar un poco más en sus circunstancias vitales, sin perder de vista, como concretaba en el apartado dedicado a la metodología de esta investigación (véase *supra* 1.2), los textos, que han de ser no solo punto de partida, sino también de llegada. Y es en ese orden en el que ofrezco la información que sigue (tal como viene haciéndose en los estudios cancioneriles más recientes; Tato 2013a: 15 o Mosquera Novoa 2016: 3-7): en primer lugar, doy cuenta de los datos que permite allegar el estudio de su corpus para, acto seguido, completarla con la procedente de otras fuentes y ofrecer, finalmente, una pequeña semblanza que nos acerque al contexto social y cultural en que hubo de moverse este escritor.

#### 2.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra

La lectura inicial de la producción de Gonzalo de Torquemada ofrece únicamente un conjunto de versos de temática amorosa sin ninguna referencia de carácter histórico que aporte datos sobre el vate. No obstante, su distribución en *Palacio* y el análisis detenido de las relaciones literarias que se desprenden de sus textos son elementos que pueden aportar información relevante; y es que, como se ha demostrado

---

<sup>31</sup> Y ello incide en la musicalidad del fragmento inserido, al tiempo que parece hacer hincapié en la simultaneidad o carácter durativo de la acción (que no está concluida).

<sup>32</sup> Es esta la fecha que, desde el estudio de Beltran sobre el *Testamento* de Alfonso Enríquez, se viene manejando como término *post quem* para la copia de la colectánea salmantina (Beltran 2001: 69-70; Tato 2003: 516-517).

en distintos estudios, pese al “desorden que caracteriza a esta colección, la distribución de textos no resulta caprichosa” (Tato 2013a: 36, 2006: 805-806 y 2010: 226) en todos los casos.<sup>33</sup> En este sentido, es preciso recordar que el *Cancionero de Palacio*, es una compilación de corte, de círculo literario (Tato 2003: 503), lo que quiere decir que “los poemas [...] eran incorporados a medida que llegaban al centro receptor”, por lo que es habitual que los textos de un mismo poeta aparezcan dispersos; además, tal como sucede en SA7,

este desorden barajaba sin concierto obras coetáneas, producidas *in situ*, con obras más o menos gestadas en otros centros productores (cuadernos poéticos de la corte castellana aparecen en todos los cancioneros procedentes de la corona de Aragón) y entre todas ellas podían resucitar composiciones de Villasandino y hasta de Macías (Beltran 1998: 21).

Todo ello, me ha movido a atender a la distribución de los textos de Torquemada y de los demás autores, lo cual ha permitido saber algo más de los poetas y su obra. Se demuestra, así, la importancia de ahondar en la constitución y conformación de las fuentes cancioneriles, incluso cuando trabajamos en la edición de poemas con un único testimonio.

Lo primero que llama la atención en lo que a Torquemada se refiere es la tendencia a agrupar su obra en un cancionero, SA7, que, como he adelantado, parece haberse compilado sin criterio organizador: ninguna de sus producciones se copia aislada en el manuscrito, si bien destacan dos núcleos compactos de textos suyos constituidos, respectivamente, por un mínimo de cinco piezas cada uno. Esta distribución conjunta no es excepcional en el florilegio, pues se da en otras secuencias que incluyen obras de Santa Fe, Juan de Torres, Álvaro de Luna, Suero de Ribera o el hermano de Martín el Tañedor (Tato 1999: 137 n. 53 y Tato 2005a: 65 n. 5); y, en algunos de estos casos, hay una explicación para ese agrupamiento: a propósito del de Santa Fe, se ha probado que en SA7 se embebe un cancionero de autor suyo (véase Tato 2005a, 2005b: 77, 103 y 2005c: 117); en lo que toca a Juan de Torres y Álvaro de Luna, parece subyacer un estrato textual concreto que posiblemente remonte a un entorno cortesano en el que el condestable tenía importante presencia (Mosquera Novoa 2015: 17-18). Ello obliga al análisis de la distribución de los poemas de Torquemada en SA7.

---

<sup>33</sup> El estudio de la disposición de los textos puede arrojar luz sobre la transmisión de estos, el momento de composición, etc. Es esta una línea de investigación a la que han acudido los distintos miembros de los proyectos llevados a cabo en la *Unviersidade da Coruña* y la *Universidade de Vigo* (véanse, por ejemplo, Tato 1999, 2013a, 2014a y 2014b; Mosquera Novoa 2011 y 2015; Álvarez Ledo 2014b; Chas Aguión 2013a, 2014a y 2014b, Tosar 2013 y 2014a o López Drusetta (2014a y 2014b) y a la que ya había acudido Beltran (2001 o 2002, por ejemplo).

El primero de los bloques compactos con obras suyas (ff. 46-56) figura completo, sin alteraciones, y ha sido copiado por una única mano; como se verá, se halla precedido y seguido de composiciones de Estamariu, y mayoritariamente está constituido por varios decires y formas diferentes a la canción. El segundo, en cambio, lo integran precisamente sus canciones; es decir, parece intuirse que en el seno de esas dos secciones impera una cierta homogeneidad formal, lo cual nuevamente resulta de interés. Importa, además, atender a las composiciones y autores que figuran en vecindad con las de Torquemada, ya que también pueden desvelar indicios que permitan descubrir conexiones entre poetas o entrever el momento o el círculo cortesano en que aquellas fueron compuestas o difundidas.<sup>34</sup>

En lo que respecta al primer núcleo compacto de Torquemada (ff. 46-56), este figura en una sección del códice en la que se copian textos de Santa Fe, Juan de Dueñas, Padilla, Sarnés, Rodrigo de Torres, Íñigo López de Mendoza, Hugo de Urriés y Estamariu, autores del entorno aragonés;<sup>35</sup> a continuación de los seis poemas de Torquemada se localizan las dos composiciones de Estamariu mencionadas y, quizás, otro par de piezas de Juan Agraz.<sup>36</sup> La segunda de las secciones (ff. 152-154) se copia tras composiciones de Juan de Dueñas, Rodrigo de Torres, Alfonso Enríquez, Santa Fe, Diego Fajardo y Suero de Ribera, y figura, inmediatamente después, un texto de Juan de Silva;<sup>37</sup> en el folio siguiente, un decir de Imperial antecede a una serie de Alfonso Álvarez y a un par de decires de Cañizares, pero estas no parecen pertenecer al mismo

---

<sup>34</sup> Recientemente, Tato ha propuesto que tras dos poemas de Caltraviesa, autor de una esparsa que anima a Juan II a la conquista de Granada, se copian otros dos, de Juan de Silva y de Juan de Padilla, posiblemente porque los tres poetas se hallaban juntos en las celebraciones que tuvieron lugar con motivo de la batalla de La Higuera (algunas en casa del padre de Juan de Silva). Ese habría sido el contexto en el que habrían sonado esos poemas (Tato 2013a: 34-35).

<sup>35</sup> Preceden a los poemas de Torquemada las siguientes composiciones: ID 2491 (“Forçada soy de maldezir”), de una anónima dama; ID 2492 (“Con grant reverença e mucha mesura”), ID 2493 (“Señor don Johan excelente”) e ID 2494 (“Con grant sentimiento de mi corazón”), de Juan de Dueñas; ID 2496 (“Los que seguides la vía”) de Padilla y Sarnés; ID 2497 (“Tal condicion lea”), de Rodrigo de Torres; ID 2498 (“El triste que se despide”), de Íñigo López de Mendoza; ID 2499 (Di Amor por qué causaste”), de Hugo de Urriés; ID 2500 (“Por un tal departamento”) e ID 2501 (“Será verdat señora”), de Estamariu.

<sup>36</sup> Al reintegrar el folio 57 a su posición original, es el actual 58 (que se abre con una extensa composición de Juan Agraz) el que sucedería al 56, si bien ello no ha sido todavía objeto de estudio detallado. Algunas notas sobre Agraz pueden verse en Tosar (2013 y 2015). Las piezas de Estamariu son ID 2510 (“Comiença mi voluntad”) e ID 2511 (“Has hoído vida mía”) y las de Agraz comienzan con ID 0380 (“En casa del rey d’España”); sobre el mencionado desorden del folio 57 véase Whettnall 2009.

<sup>37</sup> Me refiero a ID 2588 (“¡Ay de vos después de mí!”), de Juan de Dueñas; ID 2670 (“Pensando ver acabado”), ID 2671 (“Amor me fizo gran bien”) e ID 2672 (“Quien de gana vos otea”), de Rodrigo de Torres; ID 0135 (“En nombre del dios d’Amor”) e ID 2673 (“Deseando algún reposo”), de Imperial; ID 2674 (“Señora dona Timbor”), ID 2675 (“Porque partir presum?”) e ID 2676 (“La que oy sin compañera”), de Santa Fe; ID 2677 (“En gran dicha he servirte”), de Diego Fajardo; ID 2238 (“Píerdesse quien esperança”), de Suero de Ribera; e ID 2684 (“Pensando en vuestra figura”), de Juan de Silva.

estrato textual que la producción de Torquemada.<sup>38</sup> Finalmente, los dos textos que se repiten en el folio 166, se copian en una sección integrada por Sancho Ortiz Calderón, Pedro de Santa Fe, García de Borja, Francisco de Villalpando y Sarnés.<sup>39</sup>

<b>DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE TORQUEMADA EN SA7</b>			
<b>Autor</b>	<b>Íncipit</b>	<b>Nº ID</b>	<b>Orden SA7</b>
Juan de Dueñas	“Señor Don Johan, excelente”	2493	SA7-105
	“Con gran sentimiento de mi corazón”	2494	SA7-106
Padilla-Sarnés	“Los que seguides la vía”	2496	SA7-107
Rodrigo de Torres	“Tal condición lea”	2497	SA7-108
Íñigo López de Mendoza	“Al triste que se despide”	2498	SA7-109
Hugo de Urriés	“Di, Amor, ¿por qué causaste	2499	SA7-110
Estamariu	“Por un tal departimiento”	2500	SA7-111
	“¿E será verdad, señora,?”	2501	SA7-112
<b>TORQUEMADA</b>	<b>Bloque 1 (6 piezas)</b>		SA7-113 a SA7-118
Estamariu	“Comiença, mi voluntad”	2510	SA7-119
	“¿Has oído, vida mía,?”	2511	SA7-120
<hr/>			
Juan de Dueñas	“¡Ay de vos, después de mí!”	2258	SA7-307
Rodrigo de Torres	“Pensando ver acabado”	2670	SA7-308
	“Amor me fizo gran bien”	2671	SA7-309
	“Quien de gana vos otea”	2672	SA7-310
Alfonso Enríquez	“En nombre del dios d’Amor”	0135	SA7-311
	“Deseando algún reposo”	2673	SA7-312
Santa Fe	“Señora, doña Timbor”	2674	SA7-313
	“Porque partir presumí”	2675	SA7-314

<sup>38</sup> Tal vez se resucitaban aquí algunas piezas del pasado: se trata de ID 2685 (“Solo en l’alva, pensoso estando”), de Imperial; ID 2686 (“Sin pavor muy copdiosso”), ID 2687 (“Gradiosso e muy briosso”), ID 0574 (“Señora mi bien e amor”), ID 0663 (“Loado seas amor”), ID 2688 (“Señora mía loada”), de Alfonso Álvarez; ID 2689 (“Ay que de grado sería”) e ID 2690 (“Doletvos, señora, por Dios, mesura”), de Cañizares.

<sup>39</sup> ID 2697 (“Por amar cruel señora”) e ID 2698 (“Buen Amor, pues me mostrastes”), de Santa Fe; ID 2699 (“Abastado de tristura”), de García de Borja; ID 2700 (“Tengo por mal empleado”), ID 2609 (“Triste fue tu pensamiento”), de Sancho Ortiz Calderón; ID 2701 (“Todas tres s’an acordado”) e ID 2702 (“Señora de vos servir), de Vizconde; ID 2293 (“Fortuna, pues vo perdiendo”) e ID 2705 (“¿Quién será vuestro serviente?”), de Santa Fe; ID 2707 (“Ay, Amor, si tú quisieras”), de Francisco Villalpando; ID 2708 (“Sienta quien sentido tiene”) e ID 2709-2704 (“Pues no queredes sentir”), de Sarnés.

	“La que oy sin compañera”	2676	SA7-315
Diego Fajardo	“En gran dicha he servirte”	2677	SA7-316
Suero de Ribera	“Piérdese quien esperanza”	2238	SA7-316
¿Torquemada / Suero de Ribera?	“Corazón, ¿qué aprovecha”	2678	SA7-317
<b>TORQUEMADA</b>	<b>Bloque 2 (5/6 piezas)</b>		SA7-318 a SA7-322
Juan de Silva	“Pensando en vuestra figura”	2684	SA7-323
Francisco Imperial	“Solo en l'alva, pensoso estando”	2685	SA7-324
Alfonso Álvarez	“Sin pavor, muy copdicioso”	2686	SA7-325
	“Gradiosso e muy briosso”	2687	SA7-326
	“Señora, mi bien e amor,”	0547	SA7-327
	“Loado seas, amor”	0663	SA7-328
	“Señora mía, loada”	2688	SA7-329
Cañizares	“¡Ay!, que de grado sería”	2689	SA7-330
	“Doletvos, señora, por Dios, medida”	2690	SA7-331
Santa Fe	“Por amar cruel señora”	2697	SA7-337
	“Buen Amor, pues me mostrades”	2698	SA7-339
García de Borja	“Abastado de tristura”	2699	SA7-340
Sancho Ortiz Calderón	“Tengo por mal empleado”	2700	SA7-341
	“Triste fue tu pensamiento”	2609	SA7-342
El vizconde	“Todos tres s'an acordado”	2701	SA7-343
	“Señora, de vos servir”	2702	SA7-344
*TORQUEMADA	“Ora, de tú, Venus, deesa”	2703	SA7-345
<b>TORQUEMADA</b>	<b>Bloque 3 (2 piezas repetidas+*1)</b>	2679 2506	SA7-346 y SA7-347
Santa Fe	“Fortuna, pues vo perdido”	2293	SA7-348
	“¿Quién será vuestro serviente”	2705	SA7-349
Francisco Villalpando	“¡Ay, Amor!, si tú quisieras”	2707	SA7-350
Sarnés	“Sienta quien sentido tiene”	2708	SA7-351
	“Pues no queredes sentir”	2709	SA7-352

Destaca la repetición de nombres de autores en las distintas agrupaciones de textos de Torquemada, algunos de amplia producción como Juan de Dueñas o Pedro de Santa Fe (la presencia del último no debe sorprendernos, pues una de las fuentes de *Palacio* parece haber sido un cancionero de autor suyo; Tato 2005), y otros de actividad poética menos marcada, como Rodrigo de Torres, Estamariu o Diego Fajardo, cuya producción se conserva solo en este cancionero. De Estamariu se han copiado, según indiqué, únicamente cuatro textos, en vecindad inmediata a los del primer bloque de Torquemada, y de Fajardo uno solo, que figura en el folio 151<sup>r-v</sup> seguido de dos piezas: una de Suero de Ribera y otra anónima.<sup>40</sup>

También resulta de interés, en el primer bloque, la presencia cercanísima del único texto de Hugo de Urriés que se ha copiado en SA7 (ID 2499 “Di, Amor, por qué causaste”). Y es que este es un poeta cuya actividad literaria podemos localizar en el tiempo y en el espacio: según recordaron Salinas Espinosa (2009: 333-335) y de Beni (2010, 2011), Urriés habría participado en la batalla de Ponza en 1435 y habría permanecido en Italia durante una década (de hecho, hasta 1448-1449 no se le vuelve a localizar en la Península, a saber, en la corte Navarra).<sup>41</sup> El hecho de que solo una de sus composiciones (que no conoce más testimonios) se conserve en SA7 permite, además, singularizarla en el conjunto de su obra, que se localiza en diferentes colectáneas (unas copiadas en Italia –MN54, PN4, PN8, RC1, VM1–, y otras en las cortes castellanas –MH1– y navarras –LB2–). Tal vez el texto se recogió en SA7 porque surgió o se difundió en un entorno concreto. En este sentido, importa tener en cuenta su proximidad con el diálogo entre Padilla y Sarnés que Urriés cita en otra de sus composiciones (copiada en el *Cancionero de la Colombina* SV1; véase *infra* 3.1.3.1) y que se halle en cercanía de otros autores próximos a los infantes de Aragón (Juan de Dueñas, Estamariu o Íñigo López de Mendoza –que fluctuará ente estas cortes y las castellanas de Juan II–). Ello es especialmente significativo en tanto el poema que de él se copia en

---

<sup>40</sup> Si bien he mencionado ya alguna información vital de Estamariu (véase *supra* 2.1.2.1 y 2.1.2.2), es mucho menos lo que sabemos de Diego Fajardo, autor de una única pieza (conservada en SA7) y que todavía no ha sido atendido en profundidad (sobre algunos miembros de este linaje, véase Torres Fontes 1944 y 1953 y Beltran 2015). Dutton lo situó, en sus índices, en la primera mitad del XV y remite a un decir de Juan de Dueñas (ID 0463 “Infante señor algunos”) en el que menciona, entre varias familias nobles, a los Fajardo. Con más información contamos para Suero de Ribera, que figura entre este y nuestro poeta: nacido hacia 1410 en territorio castellano (tal vez en Valencia), se vincula, sin embargo, al ámbito aragonés y se asentó en la corte napolitana de Alfonso V, pues allí se le localiza, al menos, desde 1446 (Periñán 1968; Salvador Miguel 1977: 185-188; véase también Gornall 2001).

<sup>41</sup> Hugo de Urriés (1405-1492) sirvió durante varias décadas a la Casa de Aragón (desde 1428); allí desempeñó diversos cargos de importancia, llegando a viajar por Europa en calidad de embajador de Juan II de Navarra y acompañando a Alfonso V en sus primeras campañas italianas (Conde Solares 2009, pp. 73-95; de Beni 2010 y 2012), donde quizás coincidiría también con Sarnés (véase *infra* 3.1.3.1).



*Palacio* habría sido compuesto, presumiblemente, antes de 1435; la vecindad de la *tensó* de Padilla y Sarnés (compuesta antes de 1435) sugiere que Urriés la conocería antes de su viaje a Italia, en donde, parece, la *tensó* seguiría siendo exitosa.<sup>42</sup> Por tanto, la mayor parte de los poemas de esta sección del manuscrito remontaría al comienzo de la década de 1430.<sup>43</sup>

Al texto de Urriés siguen dos piezas de Estamariu y la primera sección de Torquemada, lo que, quizás, lejos de ser una coincidencia azarosa, podría poner en relación a los cinco autores (Sarnés, Padilla, Urriés, Torquemada y Estamariu), especialmente teniendo en cuenta que la producción de Estamariu y el poema de Urriés solo se copian en *Palacio*. Considerando que la antología se vincula, en parte, a la corte aragonesa, la cercanía de estos poetas permite vincular a Gonzalo de Torquemada con el círculo literario de los infantes e imaginar, si nos movemos en el ámbito de la conjetura, un momento compositivo común (anterior a 1435) para este bloque poético que incluye la mitad de la obra Torquemada, pero también la *tensó* entre Padilla y Sarnés (véase *infra* 3.1.3.1).

Para delimitar un poco mejor el círculo poético de nuestro escritor hemos de considerar los autores que cita en sus composiciones, pues es este un claro indicio de que hubo de tener algún tipo de relación con ellos o, cuando menos, con su producción (Whetnall 2010). Como he anticipado (véase *supra* 2.1.2.3) y explico en el epígrafe correspondiente (véase *infra* 2.2.2), Torquemada cita versos ajenos en una parte nada desdeñable de su obra y, pese a que existe algún fragmento cuya autoría no es posible precisar, en las ocasiones en que la conocemos nos encontramos con los nombres de Macías (textos 2-ID 2503 y 6-ID 2508), Alfonso de Montoro (texto 3-ID 2504) y Pedro de Santa Fe (texto 3-ID 2504), el último, según se ha visto, también copiado en cercanía en los folios de la antología (y en más de una ocasión). Resulta necesario, pues, acercarnos a estos tres poetas, en tanto Torquemada hubo de tener contacto con su poesía.

Los avatares vitales de Macías son todavía inciertos, si bien habría vivido en el siglo XIV y quizás haya conocido, incluso, el reinado de Pedro I el Cruel (Beltran 2009:

---

<sup>42</sup> Es posible, de hecho, que este diálogo poético haya sido compuesto hacia 1433-1434 (véase *infra* 3.1.3.1).

<sup>43</sup> También Tato señala que la producción de Santa Fe habría sido compuesta, prácticamente en su totalidad, antes de 1435 (2004: xvii), dato fundamental habida cuenta de que su obra se disemina en diferentes secciones del florilegio.

181);<sup>44</sup> pese a esa corta existencia, se convirtió en el símbolo por excelencia del amor cortés para los autores líricos de la centuria siguiente, tendiendo una especie de puente entre los últimos poetas gallego-portugueses y los castellanos, pues se acepta que compuso su obra entre 1340-1370 (H. A. Rennert, *en* Tato 2001: 5);<sup>45</sup> no obstante, y según fue ampliamente señalado

el fulgor de la leyenda del Macías amorador ha desfigurado por completo la existencia del Macías hombre, puesto que prácticamente nada conocemos de su devenir biográfico a pesar de que sus poesías se leyeron, recitaron y cantaron durante los siglos posteriores (Perea Rodríguez, 2009: 84).<sup>46</sup>

A propósito de su celebrada composición “Cativo de miña tristura” (ID 0131), que Torquemada glosa en 2 y cita en 6, me gustaría recordar ahora el gran número de testimonios que de ella conservamos. Por un lado, contamos con seis testimonios directos aportados por diversas antologías de las décadas centrales del siglo XV;<sup>47</sup> por otro, existen, incluyendo la pieza de Torquemada, otros diez testimonios indirectos de la misma (cuatro de ellos en el *Cancionero de Palacio* y, de ellos, tres *única* en SA7), que Casas Rigall agrupó teniendo en cuenta el verso citado:<sup>48</sup>

el v. 1 figura en “Pues que Dios y mi ventura” (ID 4292) de Juan Rodríguez del Padrón, “Ay cuitado agora siento” (ID 2519) de Montoro, “Pues non sope ser contento” (ID 2712) de Sancho Alfonso de Montoro, y el anónimo “En Ávila por la a” (ID 2304), además del *Proemio e carta* del Marqués de Santillana; los vv. 1-4 se incluyen en la *Querrela de Amor* (ID 0127) del mismo don Íñigo, “Pues por

---

<sup>44</sup> Según Lapesa, que vuelve sobre la leyenda, habría muerto entre 1367-1384 (1953-54: 55). Casas Rigall (1996: 12 y 2009) y Tato (2001: 5) recogen la bibliografía más relevante para el estudio biográfico de este autor.

<sup>45</sup> Para la difusión de la obra de Macías que, a raíz de los testimonios en que se conserva, sabemos hubo de circular, al menos, en las cortes aragonesas, navarra, castellana y napolitanas, véanse Tato 2001: 7 y Casas Rigall 2009: 106-108. A propósito de la difusión del amor cortés en la lírica gallego-portuguesa véase el clásico monográfico de Beltrán (1995b).

<sup>46</sup> Tradicionalmente se ha hablado de una pervivencia de casi un siglo entre la composición de los textos de Macías y su gran repercusión en la lírica castellana de mediados del cuatrocientos. Recientemente, esas fechas han sido cuestionadas, a raíz de un escrito que vio la luz en la década pasada y que localiza a un “Mascia, iograr” en un documento de 1261 “ligado a la comarca gallega del Morrazo” y que, para algunos investigadores, “tiene todos los números para ser nuestro poeta, el mítico Macías el Enamorado” (Perea Rodríguez 2009: 85). El documento aludido ha sido editado por Romaní Martínez y Otero Piñeyro Maseda (2005).

<sup>47</sup> ID 0131 se ha copiado, además de en SA7 (en donde aparece truncado), en *Baena* (PN1; ca. 1465), *Herberay des Essarts* (LB2, ca. 1465), *Módena* (ME1, ca. 1465), el *Pequeño cancionero* (MN15, ca. 1590) y MN65 (s. XVIII). A propósito de la transmisión textual de la pieza puede verse el *stemma* que para ella ha elaborado Casas Rigall (2009: 113).

<sup>48</sup> No ha de olvidarse que los textos de Macías son “los más conocidos de todos los poetas cancioneriles” (Dutton 1990-1991, VII: 383); asimismo, la tradición indirecta del texto, prueba la importancia que alcanzó Macías en SA7, algo que ya ha sido destacado en alguna oportunidad (Tato 2003: 515-516).

bien servir yo peno” (ID 2124) de Diego de Valera, “Pues mi contraria fortuna” (ID 3358) de Gómez Manrique y el anónimo “Un día por mi ventura” (ID 2508). Además, “Maldita sea tal vida” (ID 2503) de Gonzalvo de Torquemada es glosa de la primera copla de “Cativo de miña tristura”, cuyos nueve versos son engastados en el cuerpo de la nueva composición, de acuerdo con los patrones de aquella modalidad cancioneril (Casas Rigall 2009: 107-108).

Cabe matizar, a propósito de esta clasificación, que el Montoro y el Sancho Alfonso de Montoro mencionados por Casas Rigall son en realidad el mismo poeta, Alfonso de Montoro (Tato 1998: 179-181) y que, según he indicado, el anónimo “Un día por mi ventura” sería de Gonzalo de Torquemada (6-ID 2508); es decir, son siete los poetas, uno de ellos anónimo, que citan a Macías y cuatro de ellos (Rodríguez del Padrón, Torquemada, Montoro y Santillana) están representados en SA7.

De Rodríguez del Padrón, nacido a finales del siglo XIV en Padrón (ca. 1395-1450), sabemos que fue paje de Juan II entre 1420-1434, de ahí que se le haya conocido también como Juan Rodríguez de la Cámara (Dolz i Ferrer 2004: 42-56; Dutton 1990-1991, VII: 427).<sup>49</sup> Conocemos con más exactitud las circunstancias vitales del marqués de Santillana (1398-1458), vinculado también a los ambientes cortesanos, si bien sus inclinaciones políticas oscilaron a lo largo de toda su vida apoyando tanto a Juan II como a los infantes de Aragón.<sup>50</sup> También contamos con abundante información a propósito de las biografías de Diego de Valera, que situamos entre 1412 y 1488 en la corte de Juan II, y de Gómez Manrique (1412-1490), de actividad destacada durante el reinado de Enrique IV y amplia producción literaria;<sup>51</sup> no conocemos, sin embargo, nada acerca de Alfonso de Montoro (únicamente que habría de componer con anterioridad a 1440; Tato 1998: 178). En definitiva, se trata de autores cuyo nacimiento oscila entre los últimos años del siglo XIV (Rodríguez del Padrón y Santillana) y la segunda década del

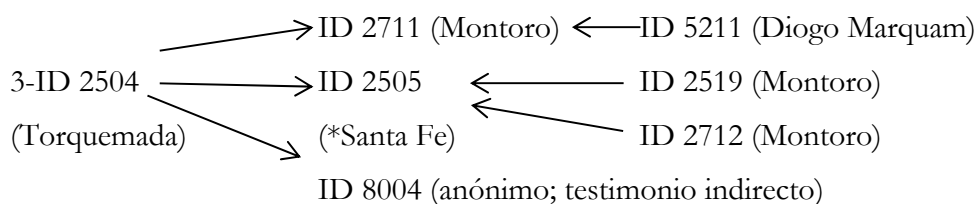
<sup>49</sup> Las fechas para su localización temporal no son, ni mucho menos, exactas, pues, su vida “no está sobrada de datos precisos” (Prieto 1986: 10).

<sup>50</sup> Para las noticias biográficas de Santillana véase la edición de Pérez Priego (2008) o el clásico estudio de Pérez-Bustamante (1983). Don Íñigo califica, en su *Proemio e carta*, los textos de Macías como “de muy hermosas sentencias” (Gómez Moreno 1990: 61). Juan Alfonso de Baena, en el índice de su colectánea, las introduce bajo el epígrafe de “dezires e cantigas famosas de Maçías” (Dutton y González Cuenca 1993: 9), llamativo por cuanto allí pocas veces se incluye una valoración (Tato 2001: 26).

<sup>51</sup> Para Diego de Valera véanse las recientes investigaciones de Moya García (2012 y 2011) y Moya García y López-Ríos (2009), en donde se recoge abundante bibliografía, Tomassetti (2014 y 2015b), Pérez Priego (2009) y Dutton (1990-1991, VII: 465). En lo que respecta a Gómez Manrique, son cada vez más los estudios que vuelven sobre su obra y figura, entre ellos Salvador Miguel a raíz de la *Representación de nacimiento de nuestro Señor* (2012), Rivera Garretas (2007) sobre los últimos años de su vida a propósito de su testamento y del de su mujer, Morros Mestres (2008) sobre la influencia de Petrarca en su producción o Dutton (1990-1991, VII: 384).

siglo siguiente (Diego de Valera y Gómez Manrique) que recuperan un verso de un poeta anterior; en este lapso temporal sería posible situar también a Alfonso de Montoro, en tanto SA7 incluye, fundamentalmente, creadores nacidos “in the 1390s or the 1400s who were writing in the 1410s and 1420s” (Whetnall 2003: 297). De este modo, con anterioridad a la compilación de *Palacio* todos estos poetas cayeron en la tentación de mantener vivo el recuerdo del amante gallego; en este marco cronológico (1390-1410) podemos situar igualmente el nacimiento de Torquemada.

Junto con Macías, Montoro es el otro de los vates al que las citas de Torquemada remiten con certeza. Pese a la ausencia de datos sobre su figura, me interesa recordar que Alfonso de Montoro es responsable de un corpus poético no muy nutrido: nueve textos en el *Cancionero de Palacio* (Tato 2005a: 67). La relación entre nuestro autor y Montoro va más allá de una única cita: si en 3-ID 1504 “Señora, pues mi partida”, Torquemada recuperaba un texto de Montoro (ID 2711 “Señora pues non olvida”) también citado por el portugués Diogo Marquam, en la misma composición recoge el principio de una pieza anónima copiada en SA7 (ID 2505 “Adeus miña boa señor”) que, llamativamente, Montoro cita en dos textos suyos (“Ay cuitado agora siento” ID 2519 y “Pues non sope seer contento” ID 2712). Pese a la anonimidad que la rúbrica no soluciona para ID2505 “Adeus, miña boa señor”, la canción ha sido atribuida a Pedro de Santa Fe (Tato 1999: 19, 2004: xxv, 313), lo que añade un nuevo nombre a la lista de poetas que Torquemada evoca en sus poemas. Tenemos, por tanto, un total de seis piezas que ponen en relación a Torquemada, a Montoro, a Santa Fe y al portugués Diogo de Marquam. Reproduzco, en la siguiente imagen, las relaciones que derivan del estudio de 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”:<sup>52</sup>



El texto de Torquemada remite a otros tres: uno de Montoro, uno atribuible a Pedro de Santa Fe y un tercero anónimo y perdido cuyo único testimonio nos llega de manera indirecta a través de 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” y que, tal vez, pueda

<sup>52</sup> La punta de la flecha señala el texto citado y el comienzo de la misma el texto citador. Además, los textos de Torquemada, por dos veces, están en cercanía con los de Santa Fe (véase *supra*); tal vez, conociese “Adeus, miña boa señor” porque estuvo en contacto con él.

atribuirse al propio Torquemada (véase *supra* 2.1.2.3). El de Montoro es citado, a su vez, por Diogo de Marquam, y el de Santa Fe es recuperado por Montoro en otras dos composiciones de SA7. Este enlace intertextual nos invita a reflexionar sobre la circulación y éxito de dos poemas: ID 2711 “Señora pues non olvida” de Montoro, que habría trascendido las cortes peninsulares, e ID 2505 “Adeus, miña boa señor”, que gozaría de un éxito que, por poco que durase en el tiempo, es digno de mencionar, pues se copia en SA7 y, en esa misma colectánea, es recuperado por dos autores (proceder usual en SA7; Whetnall 2010) y uno de ellos lo hace en dos oportunidades diferentes. La lógica nos dice que ID 2505 “Adeus, miña boa señor” habría sido compuesta en primer lugar y, dado su éxito, sería retomada por Torquemada y Montoro; se trataría, así, de un juego poético. La localización de los textos en el manuscrito (que detallo en la siguiente tabla), no coincide con este supuesto orden cronológico de composición; sin embargo, no debe perderse de vista que en SA7 son bastantes las transposiciones de folios (véase *infra* 5.2.1).

Número ID	Orden SA7	Ff. SA7	Íncipit	Autor
ID 2504	SA7-115	(53 <sup>v</sup> -54 <sup>r</sup> )	“Señora, pues mi partida”	Torquemada
ID 2519	SA7-130	(62 <sup>r-v</sup> )	“Ay cuitado agora siento”	Montoro
ID 2505	SA7-229	(100 <sup>r</sup> )	“Adeus miña boa señor”	*Santa Fe
ID 2712	SA7-357	(170 <sup>v</sup> )	“Pues non sope seer contento”	Montoro

Sea como fuere, lo que resulta obvio, en definitiva, es que ID 2505 “Adeus miña boa señor” habría sido compuesto antes que los poemas que lo citan y habría circulado en un entorno poético frecuentado, al menos, por Torquemada y Montoro; ya Tato reflexionó sobre esta idea:

Un tercer poema de atribución dudosa, ID 2505 “Adeus miña boa señor”, es recordado por Gonzalo de Torquemada y por Montoro, quienes tal vez, como el propio Santa Fe, habrían frecuentado el ambiente cortesano en que se gestó alguno de los estratos de SA7 y allí habrían tenido acceso a su poesía (1999: 19).<sup>53</sup>

Así las cosas, y aunque nada sabemos de la personalidad que se esconde tras el poeta Gonzalo de Torquemada, parece claro que es un hombre de cierta cultura, posiblemente un cortesano que se movía en el entorno de los infantes de Aragón: formarían, quizás, parte de su círculo poético Montoro, Santa Fe, Estamariu, Urriés y

<sup>53</sup> Sobre la tradición directa e indirecta de esta pieza ha vuelto Tomassetti (2015b: 370.).

Rodríguez del Padrón. Sus textos nos ponen, además, tras la pista de un escritor con inquietudes, que cultivó con asiduidad la cita (y por tanto, el juego poético); demuestra conocer la lírica del occidente peninsular, pero tampoco era ajeno a otras tradiciones (en dos oportunidades, 9-ID 2681 “Señora, por te servir” y \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa”, se vale de un texto francés y también bebe de la lírica provenzal —la expresión de la alegría amorosa—); a juzgar por los versos castellanos que recupera, es posible suponer que naciese a finales del trescientos, aunque su lírica habría pervivido en el tiempo (como parece indicar la cita de Diogo Marquam). Veamos, a continuación, qué información, que concuerde con lo expuesto hasta ahora, podemos obtener de otras fuentes.

### 2.1.3.2. Información procedente de otras fuentes

Si hasta el momento la crítica no se ha centrado en la figura del poeta, las fuentes históricas tampoco facilitan el rastreo de su circunstancia vital. No he localizado a ningún Gonzalo de Torquemada coetáneo del poeta, aun cuando, dada la silueta deducible de sus versos (véase *supra*), me inclino a incluirlo en el linaje de este apellido, que, en la Baja Edad Media, alcanzó gran relevancia. Así, principios del XV, Ruiz Páez de Ribera, en su decir ID 1420 “Andando la era del Nuestro Señor” (c. 1407), lo recuerda entre algunos de los más ilustres, como los Ayala, los Mendoça o los Horozco.<sup>54</sup>

*Torquemada* es nombre de lugar, un topónimo que, parece, dio origen a este apellido castellano. Y es que, desde mediados del siglo XII, consignar la procedencia o el señorío fue proceder habitual, para distinguir, en el seno de una misma familia, individuos entre sí, especialmente en el estamento nobiliar (Salazar y Acha 2006: 278). Ferrari califica a este linaje como “el más antiguo entre los castellanos con apellido topónimo de behetría” (1975: 387). La localidad así llamada, todavía hoy existente, se encuentra en Palencia y fue frecuentada en diversos momentos por la monarquía española.<sup>55</sup> Enrique Cock, al relatar la jornada de Tarazona (1592), habla de ella en los siguientes términos:

<sup>54</sup> Para una posible cronología de Páez de Ribera puede verse Pérez López, 1991-92: 222.

<sup>55</sup> Enrique III pasó por ella en más de una ocasión (Arteseros 2003: 36, 61, 118, 132, 162), al igual que Juan II (Cañas Gálvez 2007: 253, 254, 465, 477, 479); en el siglo siguiente, allí nació la infanta Catalina en 1507, ya muerto Felipe I, pero también estuvo Carlos V, tal como relató Enrique Cock (García Simón 1999: 170-172, 335).

Torquemada, villa antiquísima fundada en tiempos de romanos y llamada, según algunos autores, *Porta Augusti*, está situada en la ribera occidental del río Pisuerga, que allí pasa por una buena puente de piedra. Tendrá la villa seiscientos vecinos, y entre ellos mucha gente pobre, que ganan su vida y se ayudan con labrar medias calzas de lanas finas, de que en esta villa y algunos pueblos comarcanos hay gran trato y saca para otras ciudades. Tiene buena iglesia y abundancia de pan y los vinos son todos tintos y muy groseros. Tiene caza y pesca en abundancia. De esta villa fue natural el fraile dominico que inventó la Inquisición en estos reinos de Castilla. También acometió en ella parir la reina doña Juana, después de muerto el rey don Felipe su marido en Burgos, a su hija doña Catalina, póstuma, que después se casó con el rey de Portugal, don Juan, y parió a la emperatriz doña Isabel, mujer del emperador Carlos V y madre del rey don Felipe, nuestro señor (García Simón 1999: 170).<sup>56</sup>

Los García Carraffa nos previenen, además, de que Torquemada es “linaje de antiguos y muy principales caballeros de Castilla la Vieja” (1952-1958: 55); en la entrada que dedican en su *Diccionario* a este apellido informan de que Alfonso X

dio en señorío la villa de Torquemada (que en la actualidad pertenece al partido judicial de Astudillo y provincia de Palencia) a *don Gonzalo García de Torquemada*, primero que encontramos con este apellido, derivado probablemente del nombre de aquella villa, aunque algún autor cree que ya era conocido antes de que el citado Monarca se la diera a dicho don Gonzalo. Esa donación fue hecha, según consta de documentos del Archivo de la Orden de Calatrava, en el año de 1258 (1952-1958: 55; la cursiva es mía en todos los casos).

Recuerdan también el escudo del linaje: “En campo de sinople, una torre de plata incendiada” (1952-1958: 57).<sup>57</sup> No obstante, ofrecen pocos datos a propósito de los integrantes de la familia de “antiguos y muy principales caballeros de Castilla la Vieja” (1952-58: 55), mencionando únicamente a mosén Juan de Torquemada (véase *infra*).

---

<sup>56</sup> La villa figura ya, por ejemplo, en el Libro 20 de *Las bienandanzas y fortunas* de Lope García de Salazar (consulta a través del *Corpus On-Line de Vasconia-COV*).

<sup>57</sup> Y añaden: “Algunos pintaron el campo de gules y la torre al natural” (1952-1958: 57). Coincide, esta segunda opción de pintar el campo rojo en vez de verde, con la descripción que del escudo se hace en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (*s.v. Torquemada*) a propósito de este linaje: “Familia infanzona aragonesa oriunda de la población oscense de Graus y documentada ya a principios del siglo XVII. Sus armas heráldicas consisten en escudo rojo con una torre que despide llamas por la ventana y parte superior”.

### Homónimos del poeta y otros miembros del linaje

El nombre del personaje citado por los García Carraffa (véase *supra*) nos sitúa en el año 1258, lo cual imposibilita su identificación con el escritor, si bien interesa hacer notar que en esta familia el antropónimo *Gonzalo* cuenta con venerable antigüedad. Este Gonzalo García de Torquemada figura en las tablas genealógicas conservadas en la *Colección Salazar y Castro* de la Real Academia de la Historia, en las que se da cuenta de diversos integrantes de la familia entre los siglos XIII-XVI<sup>58</sup>: tras analizarlas con atención, podemos afirmar que el tronco del linaje arranca con un Gonzalo Pérez de Torquemada, personaje que vive a caballo entre los siglos XII y XIII, y termina con sus cuadrinietos o choznos, entre los cuales citaré tan solo a un Lope Alfonso de Torquemada, caballero de la Orden de la Banda en tiempos de Alfonso XI y casado con Ana de Collazos; otra tabla, algo más confusa, va desde este Lope Alonso de Torquemada hasta su cuadrinieto Juan de Torquemada (s. XVI), si bien la información, de manera más completa, es facilitada por la tercera tabla, que arranca con Lope García de Torquemada, padre del Lope Alfonso de Torquemada caballero de la Banda.

La presencia de Lope Alfonso en los tres esquemas genealógicos ayuda a seguir el hilo cronológico, pues en todos los casos se trata del mismo personaje: se explicita que casa con Ana de Collazos y que es caballero de aquella orden en el año de 1330, honor que, sin embargo, gracias a la *Gran Crónica de Alfonso XI*, sabemos alcanzó en 1432, tras la coronación del rey Alfonso en Burgos (Catalán 1976, I: 511-512): entonces fueron armados caballeros distintos nobles, entre ellos, Diego López de Torquemada y Lope Alfonso de Torquemada.<sup>59</sup> También es importante señalar que la tabla 3 deja constancia de que Lope Alfonso de Torquemada es antecedente, en línea recta, de uno de los Torquemada más conocidos en el siglo XV: fray Juan de Torquemada, que, como luego veremos, es, a su vez, tío del célebre inquisidor.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Reproduzco estos documentos en los Apéndices: tablas 1, 2 y 3.

<sup>59</sup> En la tercera tabla, ambos son presentados como hijos de Lope García de Torquemada, aunque solo se especifica la condición de caballero de esta orden para Lope Alfonso; otro hermano de ambos allí mencionado es Garci López de Torquemada, posiblemente el García López de Torquemada que, según la *Gran Crónica de Alfonso XI* fue juzgado por traidor en junio de 1335 (Catalán 1976, II: 165). Para otros hermanos véase la nota siguiente.

<sup>60</sup> Menos clara es la línea ascendente de Lope Alfonso: Lope García de Torquemada o Alfonso García de Torquemada. Es la tabla 3 la que lo hace hijo de Lope García de Torquemada y hermano de Gonzalo y de Ruy García de Torquemada, así como de Garci, Alvar y Diego López de Torquemada, si bien se exhiben dudas a propósito del progenitor: se advierte de que todos los presentados como hermanos suyos firman una escritura, de la que queda excluido precisamente Lope Alfonso y, por esa ausencia, se nos informa de que Pellicer lo cree hijo de alguno de los firmantes (es decir de Gonzalo o Ruy García de Torquemada, o de Garci, Alvar o Diego López de Torquemada). En la genealogía 1 se señala como



Ahora bien, en primer lugar, quiero centrarme en los personajes de esta estirpe que, junto al apellido *Torquemada*, portan el nombre *Gonzalo*. En la primera de las genealogías (RAH-26266) figuran dos: el primero, Gonzalo Pérez de Torquemada, que casó en 1199 con una dama portuguesa y todavía vivía en 1207;<sup>61</sup> el segundo, Gonzalo García de Torquemada, nieto del anterior, fue ricohombre que participó en la conquista de Sevilla en 1248 y a quien Alfonso X donó la villa de Torquemada, “cuyo apellido usaba, año 1258”.<sup>62</sup> Se trata, pues, de dos figuras históricas cuya cronología se aleja del autor que me ocupa, aunque tal vez sean sus ancestros.<sup>63</sup> La tercera de las genealogías incluye, como hermano de Lope Alfonso de Torquemada a un Gonzalo García de Torquemada, que, junto a los demás hermanos allí relacionados (Ruy Fernández, Garci López, Alvar López y Diego López –excluido Lope Alfonso–), otorga una escritura en 1311 a la villa de Torquemada.

Ninguno de los *Gonzalo de Torquemada* vistos resulta cronológicamente compatible con el autor de SA7, pero la documentación corrobora la vinculación del apellido a Castilla durante un lapso de más de tres siglos.<sup>64</sup> Por otra parte, parece lógico pensar que el poeta de SA7 fuese descendiente de los mencionados considerando que los antropónimos (Gonzalo, en este caso) adquirieron

rápidamente significaciones nuevas, valores añadidos, al ser utilizado[s] para perpetuar el recuerdo de un titular anterior. Esto dio paso muy pronto al uso regular de uno o varios antropónimos dentro de cada estirpe y, al cabo, a la conformación de pequeños repertorios familiares perfectamente estructurados (Pardo de Guevara 2009: 31).

---

posible progenitor a Alfonso García de Torquemada (a su vez, hijo de Lope García de Torquemada, que, por tanto, sería abuelo y no padre de Lope Alfonso), pero se introduce también un elocuente comentario: “por el tiempo y el patronímico puede ser hijo de D. Alfonso”.

<sup>61</sup> Cuando hace una donación a los caltravos. No dice Gonzalo Pérez de Torquemada y Pellicer, que corrigo, sino “G.P. de T., que Pellicer en un m.s. (¿) hace hijo de Fernán Pérez de Guzmán y doña Luna ¿?? [luego ofrece referencias de distintas fuentes]”. Pueden verse las genealogías en el apéndice correspondiente.

<sup>62</sup> Este es el mencionado por los García Caraffa; en la tabla, se detalla también que se casó con doña Urraca García. Agradezco a Néstor Vigil Montes sus indicaciones para la interpretación de las abreviaturas de los nombres propios del documento.

<sup>63</sup> He localizado, asimismo, otro homónimo posterior, Gonzalo de Paz Torquemada, vecino y regidor de Burgos en 1576, fecha muy tardía. Este hombre figura en un “juro a favor de Gonzalo de Paz Torquemada” conservado en el Archivo General de Simancas-Contaduría Mayor de Hacienda (CME, 299, 34).

<sup>64</sup> De hecho, en la *Crónica general de España* se lee, a propósito de la sustitución del oficio toledano, “Et el cauallero que lidio por ell officio toledano fue de la casa de Matança que es cerca de la ribera del rio Pisuerga sobre la villa de *Torquemada*, cuyo linnage es aun oy” (Martínez Ortega 1997: 121).

Sin duda el más célebre de los Torquemada es Tomás de Torquemada (1420-1498), que fue confesor de la reina Isabel I y el primer inquisidor de Castilla y Aragón (Barrios 2006);<sup>65</sup> sin embargo, aquí interesa más la figura de su tío: Juan de Torquemada, biznieto de Lope Alfonso de Torquemada, el caballero de la Orden de la Banda, y personaje de gran importancia durante el reinado de Juan II<sup>66</sup>. Fue cardenal titular de San Sixto y simultáneamente obispo de Palestina en el Latium, de Cádiz, de Orense y de León en España (Leroy 1996: 97). Aunque su familia era oriunda de Torquemada, él nació en Valladolid y fue un destacado teólogo, autor de textos religiosos como la *Expositio regulae Sancti Benedicti*,<sup>67</sup> que ya recordaba Ríos en el capítulo XII de su *Historia de la literatura*; allí hablaba del “dominicano fray Juan de Torquemada, obispo de Orense y cardenal de San Sixto” (Ríos 1865, VI: 309; véase también Ryder 1992: 259). En su figura ya se había detenido Fernando del Pulgar en sus *Claros varones de Castilla* (Pérez Priego 2007: 171-173), destacando algunas cuestiones que, en 1972, ampliaría Beltrán de Heredia: descendiente de judíos, viajó por España y Europa, terminando sus estudios de teología en París y siendo uno de los enviados, en 1432, como representante en el concilio de Basilea, en donde pudo mantener contacto con intelectuales como Alfonso de Cartagena o Giovanni Aurispa y, por supuesto, con Juan de Silva (Beltrán de Heredia 1972: 325-344). Célebre en su tiempo y “casi ignorado por los no especialistas” (Leroy 1996: 9), llegó a ser no solo estudioso, sino también hombre de gobierno.<sup>68</sup>

Otro aspecto que interesa destacar del obispo es la atención que presta al *studium* del convento vallisoletano de San Pablo, “donde se educan y forman muchos de sus numerosos sobrinos como Juan de Aillón y, más tarde, Álvaro, Juan, Francisco y, finalmente, Tomás de Torquemada” (Leroy 1996: 99). No es imposible que, a su amparo, algún otro familiar se acercase a la cultura, quizás el poeta Gonzalo de Torquemada. En este sentido, recordaré la presencia del obispo y del poeta de SA7 Juan

---

<sup>65</sup> Barrios indica que el inquisidor adopta como apellido el nombre de su lugar de nacimiento (2006: 18), lo que corrobora también que esta práctica se extendió por mucho tiempo y no se reduce al origen del linaje. El escritor también explica, siguiendo a Random Netanyahu, que tanto él como su tío, Juan de Torquemada, eran descendientes de conversos (2006: 23, 79; también Hernando del Pulgar hace referencia a ese origen en sus *Claros varones*), concretamente de “los judíos que la persecución de 1391 había obligado a bautizarse” (Benazzi y d’Amico 2000 cit. Barrios 2006: 24).

<sup>66</sup> Su padre fue Alvar Fernández de Torquemada, regidor de Valladolid e hijo de Pedro Fernández de Torquemada.

<sup>67</sup> La impresión de París de 1491 de este texto es accesible a través del Repositorio institucional de documentos de la Universidad de Zaragoza (Signatura: I-13).

<sup>68</sup> No es mi propósito ahondar con exhaustividad en las circunstancias vitales de Juan de Torquemada, si bien me interesa destacar la importancia del personaje y, por tanto, de la familia a la que tal vez perteneciese nuestro autor. Para el contexto en que vivió este personaje, así como para el de su sobrino (Tomás de Torquemada), véase Leroy (1996).

de Silva en el concilio de Basilea, cercanía que, tal vez, explique también el hecho de que una de las obras de ese vate se copie en la colectánea salmantina en vecindad a las de Gonzalo de Torquemada.<sup>69</sup> Así, desde luego, podría entenderse el conocimiento de Torquemada de diversas tradiciones líricas.

Otro Juan Torquemada, que vivió en el reinado de Juan II y que no ha de confundirse con el homónimo cardenal de San Sixto, es el que mencionaba más arriba al acercarme a la información aportada por los García Carraffa (1952-58: 55); su nombre se recoge en la *Crónica del Halconero de Juan II*:<sup>70</sup> el 28 de junio de 1441 presta su apoyo al rey en la entrada en Medina del Campo, junto con otros cien caballeros entre los que menciona a García de Padilla y Juan de Furtado “fijo de Diego Hurtado” (Mata Carriazo 2006: 418); en ese acontecimiento participaron también el condestable don Álvaro de Luna, Juan de Silva o Gómez Carrillo, poetas cuya producción figura también en el *Cancionero de Palacio* (que, además, es testimonio único para los dos últimos).

Parece, en definitiva, plausible suponer que el poeta Gonzalo de Torquemada, cuya figura histórica no he logrado individualizar, formase parte de este amplio e importante linaje, especialmente porque, según se vio, el patronímico *Gonzalo* se localiza ya en el tronco del linaje (Gonzalo Pérez de Torquemada) y se repite, como entonces era costumbre, en otros descendientes<sup>71</sup>. Pero si no he podido probar de modo fehaciente esta hipótesis, tampoco es posible descartarla; es más, imbricar al escritor en el seno de esta familia puede explicar sus maneras y usos cortesanos, así como su cultura.

---

<sup>69</sup> Al tiempo, resulta llamativo que quien sucede a Juan de Torquemada en el obispado orensano sea un hijo de Juan de Silva: Pedro de Silva (Salazar y Castro 1685: 216).

<sup>70</sup> Los García Carraffa indican que “casó con doña Constanza de Alarcón, primera hija de Martín Ruiz de Alarcón y de su mujer doña María Alonso Carrillo” (1952-1958: 55), si bien no dan noticia de sus descendientes. Localizan, con posterioridad, una rama de este apellido afincada en Burgos y Valladolid, a la que podría pertenecer el Gonzalo de Paz del documento de Simancas (véase *supra*). Ateniéndonos a la segunda tabla genealógica de los Torquemada de la *Colección Salazar*, este Juan de Torquemada podría ser un primo del obispo (hijo de García Fernández de Torquemada), pues allí se especifica que fue “vasallo del rey, vecino y regidor de Valladolid”; no pretendo, sin embargo, resolver el problema de la identidad de este Juan de Torquemada, pues, además de que el patronímico *Juan/Juana* es también común en el seno familiar, varios Torquemada ostentaron el regimiento de la ciudad.

<sup>71</sup> Algunos de los miembros de la familia llegaron a desempeñar algún cargo en la Casa Real; así, Salazar y Acha menciona a un Lope García de Torquemada, fallecido en 1311, que fue copero mayor, y a un Pedro de Torquemada, que fue guarda en la casa del príncipe Enrique, futuro Enrique IV (2000: 498 y 63). Lope García de Torquemada tal vez sea el antecesor (padre o abuelo –según la tabla que se maneje –) de Lope Alfonso de Torquemada, en tanto con mayor seguridad cabe afirmar que Pedro es hermano del cardenal de San Sixto, pues la tabla 3 especifica que fue guarda del rey don Enrique. Otros Torquemada fueron regidores, según se ha visto, de Valladolid.

### 2.1.3.3. A modo de semblanza

A raíz de lo expuesto hasta aquí hemos de pensar en nuestro escritor como un hombre que habría pertenecido a un destacado linaje, a juzgar por los caballeros y eclesiásticos que forman parte de él, y vinculado, al menos en su origen, a la localidad palentina de Torquemada, topónimo que pronto figuró en el nombre de familia. Quizás nacido en los últimos años del trescientos (los rasgos derivados del estudio de su poética así lo sugieren), habría compuesto parte de su obra con anterioridad a 1435 (y otra antes de 1440) y habría mantenido relación poética con Alfonso de Montoro (como atestiguan los textos de uno y otro) y, posiblemente, también con Santa Fe. Conocedor de las corrientes poéticas del occidente peninsular, en sus textos se aprecia el contacto con la lírica gallego-portuguesa (recurre a Macías en más de una ocasión y también a algún otro texto de la escuela gallego-castellana), inclinación que comparte con Montoro y Santa Fe, ambos incluidos en la “escuela gallego castellana” (Tato 2004: xvii-xix; Tato 1999: 175-177), con la que igualmente cabe relacionar a Torquemada. Pero este escritor habría conocido también la lírica francesa, lo que nos sitúa ante un personaje, presumiblemente acomodado, conocedor de los usos cortesanos y de sus gustos poéticos.

Teniendo en cuenta la sección de *Palacio* en que figura el primer bloque de sus textos (ff. 46-56), que se conserva inalterada, y aceptando que esa secuencia de textos no es arbitraria, sino que, al vez, refleje el entorno en que los poemas se crearon o difundieron, es posible ligar a Torquemada a los nombres de Juan de Dueñas, Padilla, Sarnés, Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés y Estamariu (y ratificar su vínculo con Santa Fe), todos ellos vinculados los infantes de Aragón y a las cortes Navarras. En el segundo bloque, su obra figura en vecindad inmediata con la de Suero de Ribera, a quien, desde 1446, se le localiza en la corte napolitana de Alfonso V (Periñán 1968: 13-15, Salvador Miguel 1977: 185-188), es decir, ligado también al ámbito aragonés.<sup>72</sup> Por todo ello, resulta plausible pensar en un personaje que, aunque tal vez de origen castellano, hubiese frecuentado el ámbito cortesano aragonés, como ocurrió con Dueñas (Presotto 1997: 16, Beltran 2009: 466) o con el propio Santillana (Beltran 2009: 289, Pérez Priego 2008: 15-23).

---

<sup>72</sup> Y es que, según he señalado, pese a que SA7 no se vislumbra un criterio organizador claro, “en ocasiones, la secuencia textual no es caprichosa” (Tato 2012a: 301).

Las citas de sus textos y la elaboración de los mismos dan cuenta de un hombre conocedor de distintas tradiciones líricas, pero capaz también de experimentar e introducir novedades, pues, según veremos, formalmente incorpora elementos no usuales; ello me lleva a pensar que quizás no fuese tan *menor* como, hasta el momento, se le ha considerado: a él debemos la introducción de la glosa, un género que alcanzará importante cultivo en la segunda mitad del siglo XV, pero aún más en el Siglo de Oro. De hecho, tal vez, sean precisamente sus textos citadores (glosas, decires, canciones) los que propiciaron la inclusión de un número no pequeño de textos suyos en SA7 (especialmente considerando la cantidad de piezas de otros escritores de mayor renombre allí incluidos).

## 2.2. ESTUDIO DE SU OBRA

El repertorio poético de Torquemada que ha superado el paso del tiempo consta de trece composiciones de temática amorosa, la más característica y común de la poesía del XV; no obstante, algunos elementos permiten singularizar su obra en el vasto corpus cancioneril y denotan el interés de la misma. En primer lugar, ha de destacarse que desarrolla diferentes motivos y tópicos sirviéndose de distintos moldes formales, de manera que la unidad temática de su producción encierra, en realidad, un cierto afán experimentador que implica variedad. Pero, además, algunos elementos propios de su poesía ponen de manifiesto la relevancia de esta: es el primer autor en ensayar la glosa castellana y a él podemos atribuir la primera muestra clara del género (Tomassetti 2010b: 1736), se nutre en su obra de la tradición lírica gallego-portuguesa (Lang 1902: 233), pero también recurre a otras, como la francesa (glosa una canción e incorpora alguna expresión gala en otra) o la occitana, con la que puede ligarse su canto a la alegría amorosa, una pieza que descuella en la poesía cancioneril de la primera mitad del siglo XV.

Pese a estos y otros méritos, este creador parece haber sido inscrito en el grupo de los *poetas menores*, que con frecuencia se ven privados de un estudio que atienda a su obra debidamente, y ello se explica por la exigüidad de su corpus poético.<sup>73</sup> En las páginas que siguen me propongo corregir esta situación ahondando en la poética de

---

<sup>73</sup> Tomassetti, pese a haber puesto de relieve su aportación a la poesía cancioneril como iniciador del género de la glosa, lo califica de “poeta menor” (2010b: 1732).

Torquemada; estructuro la información en tres epígrafes en los que procedo, respectivamente, al estudio temático, estilístico y métrico.<sup>74</sup>

### 2.2.1. Temática

Si hubiésemos de reducir el asunto de la producción de Torquemada a una única palabra, esta sería, sin duda, *amor*, sentimiento que, sabemos, inunda los folios de nuestros cancioneros de la mano de poetas que inicialmente versifican este tema siguiendo los motivos de la lírica occitana y gallego-portuguesa. De manera general, estos motivos giran en torno a tres aspectos: la queja ante la ausencia de la dama, el elogio de sus cualidades, o el lamento ante la imposibilidad de una mujer que no corresponde a las demandas de su enamorado.<sup>75</sup> En la obra de Torquemada son sobre todo el primer y el último motivos los más desarrollados, aun cuando lo destaca es que, junto al lamento habitual derivado del dolor que, por causas varias, produce el sentimiento amoroso y en clara oposición con este, es autor de versos que poetizan la obtención del galardón por parte del amante, asunto poco habitual entre nuestros poetas, pero no inexistente. Y es que el estudio de la producción de los denominados poetas menores pone de manifiesto, muchas veces, la existencia de vetas temáticas apenas atendidas:<sup>76</sup> este es el caso de Torquemada.

Este autor se vale de la palabra *galardón* en tres ocasiones (v. 27 de 5-ID, v. 20 de 6-ID y v. 30 de 8-ID), pero emplea, además, como sinónimo algún término (*merced* en 7-ID 2679, v. 16; *bien* en 10-ID 2682 v. 18).<sup>77</sup> La asociación del galardón al *joi* ('alegría') fue frecuente en la lírica occitana e italiana, pero no en la literatura peninsular, en donde lo habitual es, al igual que en la gallego-portuguesa, la *coita* (Corral Díaz 2009).<sup>78</sup> La correspondencia amorosa alcanzó gran importancia en la poesía de los trovadores, que nos hablan del *joi* y, en algunas ocasiones, manifiestan incluso sus progresos en el

---

<sup>74</sup> No obstante hay aspectos que reaparecen en más de un apartado; así, por ejemplo, me acerco al tratamiento del amor como tema y ofrezco el estudio de la metáfora del *amor hereos*, como tropo, en la retórica).

<sup>75</sup> Véase Rodado Ruiz 2000: 47, 86-89, 110-111; sobre la inaccesibilidad de la dama, véase Alvar 1996.

<sup>76</sup> He abordado esta cuestión en "El galardón al servicio amoroso, un motivo poco frecuentado en la poesía cancioneril del siglo XV", comunicación leída en el III Congreso Internacional de la Asociación "Convivio" para el Estudio de los Cancioneros y de la Poesía de Cancionero, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidade de Lisboa del 3 al 5 de diciembre de 2012 y actualmente en vías de publicación; recupero aquí algunas de las ideas allí expuestas.

<sup>77</sup> En algún caso para destacar las escasas expectativas de obtenerlo.

<sup>78</sup> Sin embargo, la poesía gallego-portuguesa también cuenta con, al menos, una quincena de textos conservados en los que se poetiza el *joi*, como puso de manifiesto Fidalgo (1994 2015).

terreno sentimental, diferenciando los grados alcanzados por el amante en función de lo avanzada que estuviese su conquista: *fenbedor*, *pregador*, *entendedor* y *drutz* (Riquer 1989: 90-91).<sup>79</sup> El sentimiento de alegría remite también, como señalé, a la lírica italiana del *Dolce stil nuovo*, en la que, en ocasiones, se poetiza lo que Blanco Valdés denominó “efectos positivos” del amor, dentro del campo semántico de la *gioia* (1996: 142). Sin embargo, para los dolcestilnovistas, la *gioia* derivaba del simple hecho de amar a la dama, de verla; se trata, en definitiva, de “*gioia* al verla, *gioia* al pertenecerle, en fin, *gioia* por la dama en sí” (Blanco Valdés 1996: 144), porque la sola visión de la amada llevaba ya al placer, pese a que, por norma general, la actitud de la mujer esté marcada por el desdén.

Y es, sin duda, un texto de Torquemada (5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”) la mejor expresión de la alegría (el *joi*) ante el gozo amoroso del *Cancionero de Palacio*; en ella, el yo lírico apela a su corazón, destinatario directo de la pieza, y establece con él un monólogo: no se trata, pues, de un intercambio poético entre ambos, pues el autor se limita a interpelar a este órgano y lo hace conocedor del éxito acaecido, que ambos deben compartir, ya desde los primeros versos:<sup>80</sup>

¡Alegría, alegría!  
 Corazón, tomad fortuna,  
 pues que tan buena ventura  
 cobrastes oy, este día.  
 ¡Alegría, alegría! (5-ID 2507, vv. 1-5).

La *alegría* que desprende el poema, incrementada por la repetición del vocablo en el verso inicial de las vueltas y como cierre del *retronx*, hace que la composición destaque no solo en el repertorio de Torquemada, sino incluso en el corpus cancioneril, en donde lo habitual es, precisamente, todo lo contrario. En la última estrofa de la canción, explícitamente nos comunica que esa alegría se debe a la recompensa amorosa que recibe de la dama:

Corazón, vós bien devés  
 olvidar mal que pasastes,  
 que de cuanto travaxastes  
 asaz *galardón* tenés (5-ID 2507, vv. 24-27).

<sup>79</sup> Y es que no ha de olvidarse que, como indicó Camproux, “l’amour des troubadors [de los primeros] offre un caractère nettement erotique” (1965: 164). Con todo, a pesar de la correspondencia amorosa, era un amor noble y el amante se mantenía fiel a su dama (Nelli 1974: 109-134).

<sup>80</sup> La composición se relaciona, indirectamente, con la tradición de los diálogos entre el poeta y órganos de su cuerpo, frecuente en la poesía cancioneril (Chas Aguión 2012: 199; Casas Rigall 1995: 134). La disociación entre el poeta y su corazón llega al extremo en 11-ID 2683, en donde el corazón actúa en contra del poeta.

Ahora bien, a propósito del *Cancionero de Palacio*, es preciso recordar que resultan llamativas (y sobre ello se han escrito algunas páginas), las ilustraciones que adornan el códice: hace ya más de treinta años Whinnom notaba la contradicción entre el platónico amor con que Vendrell se refería a las piezas de SA7 y los “dibujos de parejas desnudas y de animales ocupados en el ayuntamiento carnal” (1981: 29).<sup>81</sup> En cuanto a los textos de la antología que evidencian la obtención del galardón amoroso por parte del poeta, son dos los planteamientos fundamentales (Martínez García 2012): por un lado, leemos piezas en las que el poeta indica que es la dama quien lleva las riendas, adquiriendo un papel más o menos activo al facilitar la consecución de los propósitos del amante;<sup>82</sup> por otro, existen composiciones en las que el versificador ensalza al dios de Amor por haberse mostrado favorable hacia su causa.<sup>83</sup> A este segundo grupo pertenece precisamente 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, en cuya primera estrofa el yo lírico explica el origen de la “buena ventura” a que alude en la cabeza del poema:

Corazón, tomad folgança  
de cuanto mal padecistes,  
qu’el Amor, a quien servistes,  
bien vos ovo en rememrança (5-ID 2507, vv. 6-9).

Otra de las piezas de *Palacio* en que el dios de Amor recibe buenas palabras (si bien no existe apelación al corazón) es ID 2596 “Si gran trabaxo passé”, de Juan de Torres;<sup>84</sup> en ambos casos, la vivencia de los versificadores es de alegría y recuerdan sus desventuras previas que parecen, así, peldaño necesario para alcanzar la correspondencia final por parte de la dama.<sup>85</sup> Estas piezas se remontan a lo que Ficino denominó *amor recíproco*:

---

<sup>81</sup> Un análisis detallado de algunas de estas imágenes puede verse en Montero 2011. En mi opinión, la diferencia estriba, siguiendo la terminología de Parker, “entre la poesía que canta al *placer* sexual y otra que lo hace al *deseo*” (1986: 33); para alguna nota más a propósito de esta paradoja, véase Montero 2011 e *infra* 3.2.1.

<sup>82</sup> Incluyo en este grupo textos como ID 2290 “Pues tanto tuyo feziste” de Francisco de Bocanegra, ID 2413 “Sepan cuantos esta carta” de García de Pedraza, ID 2567 “Quando pienso en la canción” de Alfonso de Barrientos, ID 2692 “¡O!, qué bienaventurado” de Sarnés o el anónimo ID 2544 “Todo tiempo loaré”(Martínez García 2012).

<sup>83</sup> Aun cuando lo habitual es que este personaje reciba quejas e imprecaciones (Rodado Ruiz 2000: 90, 141-147), en algunas ocasiones (infrecuentes) los poetas le muestran su agradecimiento.

<sup>84</sup> También testimonio único en *Palacio* (SA7-215), comienza como sigue: “Si gran trabaxo passé / en te servir, según viste, / Amor, yo nunca diré, / que mal lo satisfiziste” (vv. 1-4) y, casi al final, explicita: “empero si trabaxé / muy buen galardón me diste” (vv. 9-10; véase Mosquera Novoa 2016: 139).

<sup>85</sup> La idea de la necesidad de sufrir en los momentos iniciales para conseguir el galardón es poetizada por algún autor más, como Sarnés (véase *infra* 3.2.1).



Hay dos especies de amor, uno es el amor simple, el otro, el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí... ni tampoco en el amado, al ser despreciado por este. ¿Dónde vive, entonces? ¿Vive en el aire, el agua, el fuego, la tierra...? No. Pues el espíritu humano no vive sino en cuerpo humano. ¿Vive, quizá, en cualquier otro cuerpo de una persona no amada? Tampoco, pues si no vive en aquel donde desea vivir muy vehementemente, ¿cómo podría vivir en otro? Por tanto, *aquel que ama a otro y no es amado está muerto completamente... Pero cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él.* Y aquí se produce un hecho admirable. Cuando dos se rodean de mutua benevolencia, este vive en aquel, aquel en este. *De este modo los hombres se cambian entre sí y ambos se dan para recibir al otro.* De qué modo se dan, lo veo pues se olvidan de sí mismos. Pero sobre cómo reciben al otro, no lo comprendo, pues el que no se posee a sí mismo, mucho menos poseerá a otro. Pero si ciertamente tanto uno como el otro se poseen a sí mismos, también poseerán al otro. El uno se posee, pero en el otro. Aquel se posee, pero en este. Sin duda cuando te amo, al amarte me reencuentro en ti que piensas en mí, y me recupero en ti que conservas lo que había perdido por mi propia negligencia. Y lo mismo haces tú en mí. (Ficino, *De amores*, II, VII, cit. Serés 1996: 100; el énfasis es mío).

Sin alejarnos de la correspondencia amorosa, en la composición 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” se intuye un estado anterior de bonanza sentimental en el que, hemos de creer, la dama habría mostrado correspondencia amorosa:

Quien *bien see* nunca devría  
 moverse como yo fize,  
 por que mi corazón dize  
 -que callar nunca podría- (2-ID2503, vv. 60-63).

De hecho, quizás ello sea lo que lo hace mantener la esperanza en otras composiciones:

Empero, por cortesía,  
 todavía  
 soy bien presto a mandamiento  
 de la vuestra señoría,  
 sin falsía,  
 ahunque me den más tormento.  
 [...]  
 ¡así Dios me dé alegría,

con vós m'ía!

Como en aquesto non miento,  
dezid, señora: “Consiento” (1-ID2502, vv. 40-52).

Esperanza sola una  
me sostién e sosterná,  
que por ventura verná,  
tras gran mal, merzed alguna (7-ID 2679, vv. 13-15).

Al igual que 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, también se dirige al corazón la pieza número 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase,”; no obstante, el tono es bien diferente: si en aquella este órgano recibía una buena noticia y era invitado al disfrute, en esta el poeta lo culpa de “la tristeza en que bivo” (v. 9), consiente en “que más mal tengas”, verso que se repite al formar parte del *retronx* de la canción. Similar deseo es expresado en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” al versificar “Padeçe, Coraçón triste, / pues que tanto mal quesiste”, pese a que la pieza carece de destinatario concreto y la presencia de ese órgano se restringe únicamente al dístico citado (aun cuando el Corazón no es el destinatario del poema, es elemento esencial). Tal como entiendo 8-ID 2680, el *fablar* causa la *cuíta* del enamorado que, pese a ello, lo prefiere al *callar*, (“más quiero morir hablando / que pasar gran mal callando”, vv. 4-5); y en la primera vuelta da a entender que fue la pasión amorosa (“fuerça de gran amor”, v. 8) lo que lo llevó a hablar.

Vemos, pues, que si bien la posibilidad de correspondencia en el amor en un tiempo pasado llega a intuirse ligeramente en alguna pieza, la alegría “esplendorosa” solo se da en 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, lo que le otorga aún mayor relieve en el conjunto de su producción.

En el resto de su obra, Torquemada recurre a las opciones más frecuentes de esta lírica: en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” poetiza el tema de la partida, cuyo equipaje (compuesto por ‘males’ y ‘tristezas’; v. 9) pesa en el estado anímico del poeta, preso de Amor. Este motivo se concreta más en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, octosílabos en los que el enamorado lamenta la separación de aquella a la que ama, a quien dirige la pieza: la abundancia de lexemas referidos a la “partida” en este decir ha sido recientemente destacada por Tomassetti, que los vincula al módulo lírico-narrativo

aunque [las] expresiones [que] aluden al itinerario del desplazamiento [*partida*, *pártome*, *adeus*, *iré*, *pasaré*, *torne*, *partí*] se materializan en formulaciones abstractas

usadas para remarcar el estado emocional del sujeto; están al servicio, pues, de la expresión lírica (2015a: 746-747).<sup>86</sup>

Y es que el tema de la ausencia, de peso ya en la lírica peninsular antigua (cantigas de amigo, jarchas...), fue también un tópico en la poesía amatoria, presentando dos posibilidades generales:<sup>87</sup>

la dama se ausenta y el caballero queda sumido en la tristeza y la soledad [...] o bien es el galán quien lo hace, acompañado de la misma triste soledad de siempre, y del dolor que supone alejarse de lo que es su aliento de vida” (Rodado Ruiz 2000: 86-87).

En ambas composiciones, es el amante el que se ausenta, aun cuando el tono difiere: si en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” el yo apela directamente a la dama, ofreciéndole canciones previas a su marcha (y dos de ellas de despedida), en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” la figura femenina no aparece expresamente, sino que hemos de sobreentenderla al conocer que Amor es la causa de la partida. La dama es también la destinataria de 9-ID 2681 “Señora, por te servir”, texto en el que la queja no se acompaña de un reproche directo, sino que el sufrimiento se mezcla con la locura del enamorado a través de dísticos como los siguientes:<sup>88</sup>

Así me convén sufrir  
pues que quiso mi locura (9-ID 2681, vv. 9-10).

Con todo, el lamento amoroso que subyace en la mayor parte de la obra de nuestro poeta es tema único de algunas piezas. En 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”, el sufrimiento pasado lo lleva, en primer término, a tomar la decisión de apartarse de la persona amada (“e olvidado / soy de vuestro corazón, / por lo cual esme forçado / apartado / ser de vós” vv. 8-12), cuya hermosura, pese a ello, alaba, y a quien, sin perder totalmente la esperanza, le dirige el último verso instándola a decir “Consiento” (v. 52). Se trata de un cese en el servicio motivado por la ausencia de cualquier tipo de correspondencia.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Tomassetti también destaca la presencia de voces de la misma isotopía en 10-ID 2682, destacando *voy, parto, caminar y pártome* (2015a: 747-748).

<sup>87</sup> A pesar de lo extendido del tema en múltiples tradiciones, algunos autores han propuesto un origen francés para este motivo (*Le Gentil* 1949-53, I: 140).

<sup>88</sup> Sobre la metáfora del *amor hereos*, véase *infra*, al hablar de los tropos (2.3.2).

<sup>89</sup> El poder de la dama se condensa y personifica en el v. 29 (“Cada día entristece / y aborrece, / vuestra gentil fermosura / mi vida que se amortece”, vv. 27-30). Abordo con mayor detenimiento este asunto en el epígrafe que sigue.

Idéntica actitud esperanzadora mantiene el enamorado en 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, composición en donde el lamento por el ‘padesçer’ se ve atenuado por la esperanza que ‘sostién e sosterná’ al yo lírico: “que por ventura verná, / tras gran mal, merzed alguna” (vv. 14-16). Estos versos remiten a la necesidad del sufrimiento inicial para lograr la recompensa, motivo presente en otros poemas de *Palacio* y que constituirá el eje central de uno de los textos de Sarnés (véase *infra* 3.3.1 y composición número 14 de esta edición).

La esperanza, sin embargo, no siempre aparece, y en otras ocasiones Torquemada poetiza el lamento amoroso excluyendo cualquier posibilidad de éxito; tal sucede en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida,” en donde el *retronx* repite insistentemente la queja que abre el texto (“¡O, maldita sea tal vida, / pues me no basta cordura!”) y concluye con una exclamación con la que identifica su sufrimiento con el de Macías (“¡Cativo de miña tristura!”).<sup>90</sup> En esta glosa, el sufrimiento se intensifica en cuanto percibimos, en la séptima mudanza, la existencia de un momento anterior ligeramente mejor (véase *supra*: “Quien bien see nunca devría / moverse como yo fize” vv. 60-61). Tampoco olvida la posibilidad de recurrir al personaje secundario del dios de Amor para canalizar su sufrimiento; y es que “raro es el poeta que prescinde de él” (Rodado Ruiz 2000: 141). Sirva como ejemplo 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”: allí, Torquemada se queja de una tristeza que “no es muy nueva” (v. 10) y cuyo causante parece ser este personaje:<sup>91</sup>

No es muy nueva mi tristeza,  
que m’atierra, e dolor  
de que por su gran nobleça  
me fizo merced Amor; (4-ID 2506, vv. 10-13).

Finalmente, el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, de carácter narrativo, desarrolla el tema del sufrimiento amoroso a través del encuentro entre dos personajes: el yo narrativo nos pone en antecedentes en la primera estrofa e introduce el diálogo mantenido con el *hombre desesperado* que ha encontrado y que se desarrolla en estilo directo en las siguientes estrofas. El proceder es similar al adoptado por Mosén Moncayo en ID 2655-“En l’alva, antes del día”, cuyo único testimonio también es SA7 y cuyas similitudes temáticas y formales con la *Querrela de amor* de Santillana han sido ya señaladas por Álvarez Pellitero en su edición del cancionero y, más recientemente, por

<sup>90</sup> Acerca de las singularidades de este texto, véase *infra* 2.2.2 Sobre la relación entre la lírica de nuestro poeta y la de Macías, véase *supra* 2.1.3.1.

<sup>91</sup> Sobre Amor, véase *infra* 3.2.1; detallo allí más bibliografía.

López Drusetta (2012: 531-533). Ninguna de ellas notó, sin embargo, las similitudes entre ambas piezas y la de Torquemada, cuyo comienzo reproduzco a continuación:

6-ID 2508 Torquemada	ID 2655 Moncayo	ID 0127 Santillana
Un <u>día</u> , por mi ventura, fuérame yo acercar en una val muy oscura donde ove gran pesar porque <u>vi allí estar</u> hun hombre <u>desesperado</u> , cantando, desaguizado, <u>un cantar con amargura</u> :	En l'alva antes del <u>día</u> , <u>m'en</u> salí a passiar cabo una pradería en un donoso lugar, do <u>sentí alto gritar</u> una boz <u>desesperada</u> de persona tribulada, e <u>hoý</u> qu' esto dezía:	Ya la grand noche passava e la luna s'escondía, la clara lumbre del día radiante se mostrava: al tiempo que reposava de mis trabajos e pena, <u>oí triste cantillena</u> que tal <u>cançión</u> pronunçiava:
“¡Cativo!, de miña tristura ya todos prenden espanto, e preguntan qué ventura es que m'atormenta tanto”.	“Mil años á e un día que mis oxos no vieron la que siempre e todavía por señora obedezieron”.	“Amor cruel e brioso, mal aya la tu alteza, pues non fazer igualeza, seyendo tan poderoso”.

Como indicó López Drusetta, es posible que Moncayo se nutriese de la *Querella* de don Íñigo tanto para establecer el “marco inicial como para construir el resto del poema” (2012: 532). Y es que los textos de Moncayo y Santillana presentan idéntico número de estrofas (siete), idéntica estructura dialogal en torno a una conversación entre dos personajes acerca del sentimiento de uno de ellos hacia su dama, e idéntico modo de inserción de fragmentos citados (mediante *verba dicendi*). Son estos rasgos que, a excepción del número de coplas (que en Torquemada se reduce a cinco), también se dan en la pieza de nuestro hombre. No obstante, existe una diferencia notable entre el texto del Marqués y los decires de Moncayo y Torquemada: en estos, el primer verso de la cita ajena rima con el octosílabo inmediatamente anterior, cosa que no ocurre en la composición de don Íñigo.

Parece claro que Moncayo se inspira en el texto del Marqués, superando incluso su maestría formal al hacer coincidir los consonantes de los segmentos insertados con los suyos propios, pero no podemos afirmar lo mismo a propósito de Torquemada: sabemos que Santillana es ligeramente mayor que Moncayo (aquel nació en 1398 y el nacimiento de este se sitúa entre 1401-1410; López Drusetta 2011: 34-35) y que este le

sobrevivió cuatro años,<sup>92</sup> pero no es posible establecer con exactitud las fechas biográficas de Gonzalo de Torquemada.<sup>93</sup> Por otra parte, hemos de destacar que, tal vez no por azar, una de las piezas que cita don Íñigo son cuatro versos de “¡Cativo!, de miña tristura” (vv. 45-49) de Macías, que reproduce Torquemada al inicio de su decir (vv. 9-12) y que, recordemos, también glosa en la composición 2-ID 2503 de esta edición; al tiempo, me parece que, aun sin citar “Amor cruel e brioso” de Macías, nuestro poeta podría tenerla en mente cuando dice “¡Ved qué descomunaleza!” (6-ID 2508, v. 16; en el de Macías, el yo reprocha “non fazer comunaleza” (v. 18).<sup>94</sup>

Volviendo al tema de la pieza, asunto que ahora me ocupa, la voz del narrador ofrece a su interlocutor consejo para conseguir el éxito amoroso, lo que lo sitúa casi como una autoridad en dicha materia; si bien es este el proceder habitual, ello adquiere especial relevancia en el caso de nuestro vate, ya que Torquemada poetiza en alguna ocasión la obtención del galardón, de manera que su éxito anterior serviría como aval y garantía suficiente para seguir su recomendación. Como veremos, la inserción del diálogo tampoco es opción ajena a Torquemada, quien en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”, poema articulado también en base a la queja amorosa, reproduce sus palabras en estilo directo en dos estrofas (vv. 10-11 y 29-30).

Una de las soluciones a los problemas derivados del amor nos lleva a otro motivo temático que se repite en varias ocasiones en la obra de Torquemada: la música. Ya Gordonio en su *Lilio de Medicina* recomienda que el enfermo sea llevado por lugares “de fermosos tañeres de aves e instrumentos de música” (Cátedra 1989: 215; véase también Cátedra 2010); y es que la meloterapia, esto es, la curación por el sonido, contaba con larga tradición y Torquemada recurre al canto en más de una ocasión. La tradición de la meloterapia venía de lejos y San Isidoro lo recuerda con claridad en las *Etimologías*, al hablar de los conocimientos imprescindibles a un médico:

«E çertas la música dévela conosçer, ca muchas cosas son leýdas que por esta disciplina fueron fechas en los hombre dolientes, así como desuso diximo de David, que guaresçió a Saúl del maligno spíritu por dulce cantar, e Assolepiades,

---

<sup>92</sup> Según indicó López Drusetta, mosén Moncayo habría muerto en 1462 (2011: 35).

<sup>93</sup> Tampoco conocemos el momento en que se compuso la *Querrela*; con todo, uno de los estudios más recientes sobre la transmisión de este texto indica, siguiendo a Lapesa, que hubo de ser compuesta antes de 1437 (Russo 2012: 38).

<sup>94</sup> Para el estudio detallado de las citas de este texto véase *infra* 2.2.2. Nuevamente, cabría preguntarse cuál de los todos poetas habría recuperado primero al vate gallego, pero no es imposible pensar en Torquemada (su decir parece más primitivo al carecer de la finida conclusiva).

un físico, guaresció un hombre frenético por el son de la sinfonía...» (Lacarra 1998: 371).<sup>95</sup>

Por ejemplo, en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, el lamento del enamorado recupera esta idea del canto con poder consolatorio:

Ya no sé en el mundo amigo  
de quien aya buen *consuelo*,  
salvo fazer, con gran duelo,  
tal *canción* cual yo vos digo: (2-ID 2503, vv. 33-36).

De idéntico modo, en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”, el yo lírico indica: “*Cantaré* por mi pecado” (v. 13); en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” confiesa: “esta *canción* cantaré / que me será conortoso” (v.3), esto es, la música será su consuelo. Y en el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, son también varias las referencias a este fenómeno ya desde la presencia, en el valle descrito en la primera estrofa, de

hun hombre desesperado,  
*cantando*, desaguisado,  
un *cantar* con amargura (6-ID 2508, vv. 6-8).

Este hombre del v. 6 repite en el v. 20: “*cantaré* como forçado”, es decir, es la canción lo único que puede proferir dada su situación anímica. Asimismo, en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” recomienda a su señora, para que no le olvide, “esta *canción* bien sentida” (v. 4), siguiendo unas indicaciones que también recordará Juan de Mena en su *Tratado de amor* a propósito del poder de la música para enternecer a los enamorados: “los juegos e los estrumentos, las fiestas e las çitaras, mucho enternesçen los coraçones de los amantes” (cit. Lacarra 1988: 371). Nuestro poeta confía, pues, en que la composición citada (de Montoro, véase *supra* 2.1.3.1 e *infra* en este mismo apartado) sirva para que, durante su ausencia, la dama no lo olvide.

Continuando con el análisis de motivos temáticos que aparecen en la obra de nuestro escritor, resultaría extraña la inexistencia, en un corpus poético de asunto amoroso, de las alabanzas a la dama; sin embargo, en la lírica de Torquemada estas no son demasiadas y, cuando las hay, no se extienden a lo largo de varios versos sino que se reducen a una ligera e inconcreta mención que pone de relieve alguna característica como la “gentil fermosura” (v. 29) y la “filosumía / e fidalguía” (vv. 46-47) en 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”. De hecho, y aunque siempre hay excepciones, cabe

---

<sup>95</sup> “La incorrecta mención de Assolepiades hace alusión al médico Asclepiades de Bitina, cuyo ejemplo de meloterapia repiten los tratados médicos” (Lacarra 1998: 371).

recordar que de la dama se evoca, fundamentalmente, la hermosura que causa el enamoramiento al entrar por los ojos, pero, en general, insisten los poetas en que su dama es “la mejor de las mejores” (Santillana ID 0301-“A la ora que Medea”, v. 21).<sup>96</sup>

Mucha mayor presencia adquiere el motivo de la fortuna, uno de los entes en que los poetas buscan la causa de su mal; en el caso de Torquemada, las alusiones a la *ventura* sobresalen también en el grueso de su producción, pues a ella se alude en nueve de las trece piezas suyas conservadas.<sup>97</sup> Crosas (1995: 28-29) diferencia tres posturas de los poetas ante Fortuna: aquellos que, como Dante, la ven como un ser real; quienes no tienen claro quién es y la utilizan como tópico; y, finalmente, los que la entienden como parte de la providencia divina. En el segundo grupo incluye Crosas a Villasandino y es, posiblemente, en el que mejor cabida tengan los versos de Torquemada, que remiten a ella constantemente con el sentido de ‘suerte’. El término se utiliza para indicar ‘buena suerte’ en 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” (“Corazón, tomad fortuna, (pues que tan buena ventura / cobrastes oy, este día”, vv. 2-4), pero también ‘mala suerte’, como ocurre en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”:

Nunca vi merced ninguna  
de que m’acuerde, ¡cuitado!,  
salvo seguirme fortuna  
cual me corre, ¡mal pecado! (4-ID 2506, vv. 19-22).

Esta misma pieza se abre con una alusión a la fortuna a través de “ventura”, precedida, en esta oportunidad, del calificativo “mala” (4-ID 2506, v. 2). Es precisamente *ventura*, que Torquemada utiliza con el mismo sentido que *fortuna*, la voz a la que recurre en más ocasiones. Se repite con constancia en 2-ID 2503 “¡O, malita sea tal vida” al formar parte del *retronx* (“que jamás no se m’olvida / de dezir, por mi *ventura*”), pero también abre el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi *ventura*”, pieza en la que vuelve a aparecer (vv. 11 y 49). También como *retronx* aparece en 9-ID 2681 “Señora, por te servir” (“¡ay las, ay las, / e qué fuerte *ventura*!”) y a ella se aferra Torquemada en 7-ID 2679 “Los que aman e amarán” al concluir “Esperanza sola una / me sostiene e sosterná, / que por *ventura* verná, / tras gran mal, merzed alguna” (vv. 13-16).<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Ausentes, como vemos, de referencias concretas, este tipo de descripciones abstractas continuarán durante todo el siglo, y solo a partir del Renacimiento comienzan a aparecer textos que se detienen en algún elemento físico concreto, por lo general del rostro de la amada (especialmente los ojos; Alonso 2005: 239-242); véase también *infra* 3.2.1.

<sup>97</sup> No se la menciona en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” y \*13 ID 2678: “Corazón, ¿qué aprovecha”.

<sup>98</sup> Incluso se sirve, en el v. 26 de \*13-ID “Corazón, ¿qué aprovecha”, del derivado *desventurado*.



Con larga tradición en nuestras letras cuenta, por último, el motivo del decir/callar (Battesti 1992), del que encontramos un par de ejemplos en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” y en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” (este último se vertebra por completo sobre este tópico). En ambas oportunidades, el yo lírico prefiere la opción del *dezir* y rechaza el *callar*:

Quien bien see nunca devría  
 moverse como yo fize  
 porque mi corazón dize  
 -que callar nunca podría- (2-ID 2503, vv. 60-63).

más quiero morir hablando  
 que pasar gran mal callando (8-ID2680, vv. 4-5).<sup>99</sup>

El corpus poético de Gonzalo de Torquemada está compuesto, en definitiva, por un conjunto de piezas de tema amoroso que desarrollan, por lo general, aspectos relacionados con el sufrimiento amoroso pese a su mano debemos también versos que cantan los beneficios del amor y la felicidad que ocasiona en el ánimo del poeta la consecución del tan ansiado galardón.

### 2.2.2. Retórica

Atenderé en este epígrafe al empleo de las figuras y tropos más habituales de la poesía de cancionero que hace Torquemada, que, si bien no recurre a un amplio abanico de recursos estilísticos, reincide en los que emplea. Me fijaré, asimismo, en la aparición de algunos personajes frecuentes en esta poesía que adquieren, en sus versos, ciertas características particulares. Incidiré también en algunas cuestiones de carácter léxico y abordaré, en último lugar, a la intertextualidad (glosas, citas y refranes), de capital importancia en la obra de este autor (véase *supra* 3.1.3.1).

Quizás sean las diversas figuras de repetición, que pueden enmarcarse en la *annominatio*, las más frecuentes en sus versos; ello no ha de extrañarnos, pues, tal como indicó Curtius (1989: 219-233), la *annominatio* penetró muy pronto en la poesía en lengua vulgar y, “es uno de los procedimientos favoritos de los poetas cancioneriles” (Bustos Taúler 2007: 32). Así, *derivatio* y políptoton, que aparecen con fuerza en los cancioneros, salpican la obra del autor. El políptoton, *annominatio* morfológica cuya base de creación

<sup>99</sup> Este dístico nos lleva a la metáfora de la muerte por amor (véase *infra* 2.2.2).

es la flexión, es en Torquemada verbal, como puede verse en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, cuya séptima estrofa comienza con una doble flexión:<sup>100</sup>

*Diga* d’esto que vos *digo*  
quien *sintier* tal como *siento* (2-ID 2503, vv. 51-52).

En 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, este recurso adquiere mayor peso: ya en el primer verso encontramos la flexión “aman e amarán”, que se acentúa porque, con solo un octosílabo de por medio, el mismo recurso se percibe en los vértices de los versos 3 y 4, que funcionan, además, como *retroux* en las dos vueltas de la canción:

Los que *aman e amarán*  
ya sepan que me mataron  
amores que me *robaron*  
mi juicio, e *robarán* (7-ID 2679, vv. 1-4).

En las dos estrofas siguientes continúa el empleo de la flexión verbal, con el verbo *cantar* en la primera vuelta (“Pues *canten e cantarán*” v. 9) y conjugando el verbo *sostener* en la segunda mudanza (“Esperanza sola una / me *sostién e sosterná*” vv. 13-14). El peso del futuro (que siempre aparece en estas combinaciones ocupando el vértice del verso) otorga gran rotundidad a lo enunciado, pero, además, el hecho de que se conjugue con pasado y presente parece convertir lo dicho en verdad intemporal.

Si nos detenemos ahora en la *annominatio* morfológica por derivación también encontramos ejemplos; así, en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, leemos:

Comoquier que me no dexo,  
ni por esto, de servir  
al Amor, de quien me quexo  
con razón de me *sentir*,  
que no quiere *consentir*  
quitarme de sujeción, (4-ID 2504, vv. 28-33).

De modo similar, en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” y 9-ID 2681 “Señora, por te servir” percibimos la adición de un prefijo o el cambio de clase de palabra (verbo-adjetivo y sustantivo-verbo):

Según lo que aver espero,  
consolarme bien *conviene*,  
e si tal pesar me *viene*,  
pensaré: -No só el primero (8-ID 2680, vv.26-29).

---

<sup>100</sup> Y es que en castellano el políptoton verbal es mucho más frecuente que el nominal debido, lógicamente, a la mayor riqueza de la flexión de nuestro sistema verbal (Casas Rigall 1995: 225).

¡O, amor! -qué sospirar  
 que fago toda sazón-:  
 ¿por qué fuste *cativar*  
 mi *cativo* corazón? (9-ID 2681, vv. 5-8).

Y en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, incluso, el poeta recurre a la figura etimológica desprendiendo del verbo un complemento:

esta *canzión cantaré*,  
 que me será conortoso (10-ID 2682, vv. 3-4).

En otras ocasiones, la repetición no solo implica retomar un mismo lexema, sino construcciones e incluso reiteración de una misma modalidad del discurso; tal sucede en 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, en donde la estructura ‘Vocativo (“Corazón”) + verbo (“tomad”) + objeto directo’ se reitera a lo largo de la pieza, dotándola de una coherencia interna y externa que marca, además, el tono de euforia de la composición (al que también contribuyen las repeticiones del octosílabo “Alegría, alegría”):

“Corazón, tomad fortuna” (5-ID 2507, v. 2)  
 “Corazón, tomad folganca” (5-ID 2507, v. 5)  
 “Corazón, tomad vos parte” (5-ID 2507, v. 16).

La exaltación del yo provocada por esa alegría, que se proclama con insistencia, explica la apelación constante al *corazón*, al que el yo insta con entusiasmo (no solo evidente en el uso del vocativo y del imperativo, sino en la anáfora). Lo cierto es que en Torquemada son varios los poemas en que la voz *corazón* en función de vocativo abre distintas estrofas y ocupa la misma posición: el vocativo puede verse en la pieza número 6-ID 2507 “Un día, por mi ventura” (v. 22), o abriendo la cabeza y la mudanza en 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” (vv. 1 y 6) y \*13-ID 2678 “Corazón, ¿Qué aprovecha” (vv. 1, 5, 13, 21, 29). Pero también se emplea para llamar la atención de la dama en 7-ID 2679 “Puesto que tristeza e mal”, en la primera estrofa de 1-ID 2502 “Señora, pues mi partida” o al comienzo de 9-ID 2681 “Señora, por te servir”.

Asimismo, además de funcionar como vocativo, *corazón* es un término de peso en la obra de Torquemada y aparece en más composiciones suyas (números 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11 y \*13 de esta edición; véase *infra* al explicar la silepsis). Tal como indicaba Beltrán (1988: 73-79), aun cuando no son usuales los términos concretos en la poesía de cancionero, no es extraña la presencia de esta voz, frecuente en la lírica cancioneril,

hasta el punto de que esta y “ojos” son de los pocos sustantivos concretos admitidos en este género en el cuatrocientos (Beltran 2009: 46).<sup>101</sup>

Y si *corazón* es un término que se repite, destacan también *triste* y sus derivados, en contraste con la actitud de Torquemada: en una de sus piezas se convierte en abanderado del éxito amoroso al poetizar sin reparo la obtención del galardón y, en otras composiciones, mantiene la esperanza pese a no haber obtenido todavía ninguna merced por parte de su dama. Esta condición es todavía más singular al notar la fuerte presencia en su obra de las voces *triste*, *tristeza* y *tristura*; y es que tan solo en dos textos (1-ID 2502 y 7-ID 2679) no aparece ninguna de ellas.<sup>102</sup> En muchas de sus apariciones, estas voces se refieren al estado del yo lírico, acercándose a las denominadas figuras patéticas (Azaustre y Casas 1994) por el carácter afectivo de las mismas. Así, abundan los vocativos con la palabra *triste* en ejemplos como los que siguen:

“¡que más mal tengas consiento!” (11-ID 2683, v. 5)

“salvando la que su alteza  
me tormenta, *triste*, atanto” (2-ID vv.8-9).

“E preguntan qué ventura  
es, *triste*, la que poseo” (2-ID vv. 15-16).

“¿Dó iré, triste, amando?” (3-ID 2504, v. 17).

“Si me preguntaren cuál  
diré yo, *triste*, cuitado” (8-ID 2680, v.32).

Y la afectividad se transluce también en exclamaciones en las que, aun cuando no incluyen dichas voces, su contenido semántico se relaciona directamente con ellas:

“¡Ved qué descomunaleza!” (6-ID , v.14).

“¡Tanto es mi padesçer  
e mi no pensar en ál!” (7-ID vv.5-6).

“¡O, amor! –que sospirar  
que fago toda sazón–.” (9-ID 2681, vv.5-6).

“¡Ay de mí, a quien alcanza  
gran parte de tus dolores!” (\*13-ID 2678, vv. 31-32).

<sup>101</sup> Sobre la importancia del corazón en la literatura puede verse, también, el más reciente estudio de Riquer (2007).

<sup>102</sup> Es la número 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” de esta edición la pieza en la que estos términos adquieren mayor frecuencia (los he contabilizado catorce veces, si bien nueve corresponden a *tristura*, que forma parte del *retronx*).

Prestando atención al *ductus* complejo, Casas Rigall subraya que la ironía, portadora de agudeza, es un recurso escasísimo en la poesía cancioneril (1995: 33-35),<sup>103</sup> lo que lo hace destacar aún más en los versos de Torquemada, quien recurre a ella en más de una ocasión y siempre vinculada a la situación amorosa. Un ejemplo claro es el de 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, en cuya segunda estrofa el poeta juega con el significado de la voz *merced* (v. 12), que se aleja de su sentido recto (‘recompensa’) al consistir en *dolor*:

No es muy nueva mi tristeza,  
que m’atierra, e dolor,  
de que por su gran nobleça  
me fizo merced Amor: (4-ID2506, vv. 10-13).

Con similar sentido utiliza en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” el término *galardón*: en los vv. 29-30 el yo lírico piensa “No só el primero / que ovo tal galardón”, consistente, como anticipaba al comienzo del texto, en *tristeza* y *mal*. Son estos dos ejemplos destacados del empleo de la ironía en Torquemada, que la introduce en sus versos a través de dos voces características de la lírica amorosa, *merced* y *galardón*, y que adquieren todavía más relevancia en contraste con el texto 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, en el que sí obtiene una grata recompensa (véase *supra* 2.2.1).

Mucho más fecunda en la lírica cancioneril fue la perífrasis, que en la lírica de cancionero desarrolla normalmente los conceptos de amada y amador (Casas Rigall 1995: 38; la alusión perifrástica a la dama, además, se relaciona con el silencio cortés – Casas Rigall 1995: 39). En Torquemada, el recurso es también fructífero y, aun cuando en alguna ocasión se sirve de él simplemente para embellecer la expresión, lo más habitual es que lo utilice para destacar la actitud de la dama hacia el enamorado. Un ejemplo de la primera opción se lee en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”; allí, una subordinada de relativo da cuenta de la dama como aquella

de quien ya mi corazón  
es cierto de non partir  
fasta morir (4-ID 2506, vv. 34-36).

Más singulares son, sin embargo, las perífrasis en las que destacan cualidades de la dama poco favorables para con el enamorado y cuya construcción sintáctica es la subordinada

---

<sup>103</sup> En el corpus utilizado por Casas Rigall, las técnicas del *ductus* complejo representan un 4,67%. Y, dentro de ese escaso porcentaje, la ironía aparece en una proposición del 0,81% (lo que sería un 0,03% de total); Torquemada, pues, es significativo también en este aspecto. A propósito del uso de la ironía y la burla en los textos medievales, véase también Rubio Flores (2008-2009); algunas notas más a propósito de este recurso pueden verse *infra* 4.2.2.

de relativo. En 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, Torquemada recupera con mucho acierto una cita en la que la dama es “la que bien veo / que, de vós, no ha cuidado” (vv. 23-25), idea que recupera al final del mismo texto y también a través de una cita: “bivo en esperança / de la que puede e no m’ val” (vv. 59-60). En 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”, destaca de nuevo lo mismo:

Corazón, triste, amargo,  
que quesiste ser cativo  
de quien ha muy poco cargo  
de la tristeza en que bivo, (11-ID 2683, vv. 6-9).

Finalmente, y siguiendo idénticos parámetros formales, en \*12-ID “Ora de tu, Venus, deessa”, el texto glosado recupera una dama poco agradecida: “pues que me façes partir / de sela qui mon cuer blessa” (vv. 3-4; véase *infra*, en la edición).

Si atendemos ahora a lo que Casas Rigall denomina *perspicuitas* y *obscuritas* en la dicción, en los versos de nuestro poeta encontramos varios ejemplos de metáforas y alguno de simbolismo. En este aspecto, Torquemada no resulta original, pues recurre a elementos comunes en la lírica cuatrocentista; pese a ello, no podemos negar que el empleo que de ellos hace implica, por su parte, un cierto grado de elaboración estilística.

Una de las metáforas o *translatio* usuales en el cuatrocientos fue la feudal, basada en el servicio de amor y procedente de la lírica trovadoresca; Torquemada inunda sus poesías de elementos léxicos vinculados a este ámbito y podemos leer, por ejemplo, en 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”, versos como “he tenido lealtad / seyendo buen amador / e *servidor*” (vv. 16-18) o “por *servir* vuestra figura” (v. 32), que nos recuerdan al vasallaje que fundamenta la ya lexicalizada metáfora del servicio amoroso. No es este texto, sin embargo, la única composición en que se recogen expresiones que remiten a este tropo aunque no lo desarrollen: por ejemplo, en los octosílabos 10-11 de 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” leemos “Señora, soy todo vuestro / para vos servir, leal”, fórmula que prácticamente se repite en la composición anterior: “por servir Amor, leal / padezco sin meresçer” (7-ID 2679, vv. 7-8).

Más versos ha ocasionado la metáfora del *amor hereos*, cuya tradición va más allá de la poesía trovadoresca.<sup>104</sup> Así, en el v. 24 de 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado” se

---

<sup>104</sup> Ya Casas Rigall recordaba, en este sentido, estos elementos en Ovidio y la poesía hispano-árabe (1995: 73; véase más bibliografía *infra* 3.2.2). Sobre los tratados médicos que estudian el amor entre las afecciones mentales véase el estudio de Cátedra (1989: 57-84 y 2010).

alude al dolor que provoca el amor y en la estrofa siguiente se detallan los efectos que la enfermedad produce en el enamorado (dolor, locura...):<sup>105</sup>

creo que será mejor  
d'este dolor  
apartar mi voluntad, (1-ID2502, vv. 23-25).

Cada día entristece  
y aborrece,  
vuestra gentil fermosura,  
mi vida que s'amortece  
y enflaquece  
por servir vuestra figura; (1-ID 2502, vv. 27-32).

La combinación de octosílabo y quebrado contribuye a evidenciar de modo más claro la desazón y sufrimiento amoroso, también destacado por el empleo, a final de verso, de voces que reflejan la amargura del enamorado (*dolor, entristece, aborrece, amortece...*).

En 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, el poeta menciona el “gran *mal*” que padece (v. 71) y que, a través de las estrofas precedentes, sabemos le ha privado de “cordura”, voz que cierra el segundo verso del *retronx* repitiéndose, por tanto, a lo largo de la composición. Una consecuencia extrema de esta enfermedad es la “muerte de amor”, que en la poesía cancioneril hemos de entender como juego cortesano, tal como recordaba Salinas a propósito de Manrique:

No se refiere a la muerte en su plena dimensión absoluta; es un eufemismo, con el que se busca otro modo de designar lo opuesto a la muerte, el amor. Es el antifaz que el amante se pone, y no en busca del morir, sino de vivir amoroso. Muerte ancilaria, servidora del propósito vital, muerte de quita y pon, del todo distinta de la que señorea en las coplas. Es la muerte del juego (Salinas 1962: 18).

A esta muerte por amor alude Gonzalo de Torquemada en algo más de la mitad de las composiciones. Este motivo contaba con larga tradición en la lírica culta, tanto en

---

<sup>105</sup> La relación entre amor y locura venía ya de antiguo y era, incluso, objeto de atención médica; sirva como ejemplo la siguiente cita del *Lilio de medicina* de Gordonio: “el amor es locura de la voluntad porque el coraçon fuelga por las vanidades, mezclando algunas alegrías con grandes dolores y pocos gozos” (Cátedra 1989: 216); Y es que “el mal de amor se diagnostica como enfermedad desde las épocas griega y romana” y desde la Antigüedad se diferenciaban dos tipos de amor: “*passio caritatis* y *morbus eros* [...]”. Mientras que la primera forma de amar es saludable puesto que conlleva la mejora del espíritu, la segunda implica falta de control e irracionalidad, constituyendo un estado patógeno (*aegritudo amoris*) que podía desembocar en la locura” (López Rodríguez 2010: 70). Véase también Ciavolella (1976), Casas Rigall (1995: 73), Le Gentil (1949, I: 132-139), Morros Mestres (2009) o Tonelli (2015). Para las definiciones que los propios poetas hicieron del sentimiento amoroso véase Chas Aguión (2004).

la trovadoresca como en la del *Dolce stil novo*; los amantes pasaban de la alegría al dolor, del dolor a la soledad y de la soledad a la muerte.

El amor, que en un primer momento producía confianza y esperanza, convierte automáticamente la alegría en dolor, y del deseo que experimentaba el amante ante la atracción que suponía ver la figura bella de la dama, nace, sin transición, el sufrimiento que ya deja entrever la urgencia de la muerte. Así, pues, la muerte por amor, es en sí el último efecto, en gradación de dolor, que experimentarán esos poetas, pues más allá de la muerte no hay ya salvación (Blanco Valdés 1996: 175).

En consecuencia, el tema de la *mors osculi* ('morir por amar') del amante es un tópico repetidísimo cuyo origen se remonta a la "anulación unidireccional, a causa del amor no correspondido", es decir, del "amor simple" (Serés 1996: 100). Por otra parte, autores como Whinnom (1981: 35) van más allá al recuperar textos en los que esta muerte puede apuntar a una interpretación erótica, lectura que no parece estar presente en Torquemada, en cuyos versos el enamorado desea la muerte como remedio a su desesperación, un remedio que, pese a su irreversibilidad, no descarta:

si la muerte no viniese  
non podría estar peor (9-ID 2681, vv. 15-16).

Y que incluso aparece en las citas ajenas que recupera: "non receo miña fin / por vos ser bon servidor" de Macías (en 3-ID 2504, vv. 15-16).

Destaca especialmente el modo en que el portavoz lírico asume la muerte en el texto 10-ID 2682 "Pues me vo donde cuidadoso", pieza a la que ya me he referido al tratar la partida como motivo temático (véase *supra* 2.2.1). En los versos finales de la segunda mudanza apreciamos la resignación con que acepta su condena a muerte por parte del Amor:<sup>106</sup>

e diré, pues ordenado  
as, Amor, de me matar (10-ID 2682, vv. 19-20).

Con las metáforas hemos de relacionar el empleo de símbolos, no muy abundante en nuestro poeta, pero del que encontramos un ejemplo muy claro a partir de los colores en 4-ID 2506 "Pues que tanto poder tiene":

bien por fuerça me conviene  
mantener, con tal tristura,  
*amarillo e negrura* (4-ID 2506, vv. 4-6).

---

<sup>106</sup> El personaje se dibuja aquí dotado de una fuerza superior que gobierna al enamorado, quien no puede hacer nada para cambiar su sino; solo le queda, en estos versos, aceptar la decisión que el dios ha tomado de matarlo.



Como se indica en edición del poema, a la que remito, estos colores simbolizan el sufrimiento amoroso, el dolor y la muerte, en relación indiscutible, pues, con la metáfora que concibe el amor como enfermedad. Sas van Damme recuerda que el color amarillo comenzó a adquirir

su mala fama en la Edad Media, cuando el oro le arrebató su sentido positivo, pues este adquirió, en detrimento del amarillo, los significados de luz y calor, representación del sol, de Dios, y por extensión, la vida, la alegría o la energía, pues el oro es el material que más reluce. Ante esto, el amarillo adquiere el sentido contrario, considerándose color pagado, triste, que recuerda al otoño y por lo tanto a la decadencia o la enfermedad (2013: 249).<sup>107</sup>

Una de las soluciones para este mal de amor es la música, que, como indiqué, es tema que en la producción de Torquemada adquiere relevancia (véase *supra* 2.2.1).

En cuanto a los personajes que encontramos en los textos, en algunos de los ejemplos recuperados hasta el momento aparece, en más de una ocasión, Amor, uno de los más frecuentes en la lírica que nos ocupa y del que Torquemada no prescinde.<sup>108</sup> Podemos encontrar menciones a él en las composiciones 4, 5, 8 y 10, si bien no siempre se presenta de la misma manera: en 5-ID 2707 “¡Alegría, alegría!” aparecía como una deidad que se ha acordado de él y ha premiado sus trabajos, en tanto en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” y 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” este se dibuja como una entidad a la que el poeta sirve ininterrumpidamente:

Comoquier que me no dexo,  
ni por esto, de servir  
al Amor, (4-ID 2506, vv. 28-30),

o bien que domina su voluntad (“só en su poder, / del Amor, siempr’ engañoso”; 10-ID 2683, vv. 10-11) hasta el punto de llevarlo a la muerte:<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> La estudiosa recupera, además, la que considera “la más significativa de las alusiones al amarillo”, un párrafo del Apocalipsis que describe los cuatro jinetes y sus caballos: “Cuando el cordero rompió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente que decía: ¡Ven! Miré y vi aparecer un caballo *amarillento*. El que lo montaba se llamaba Muerte y el abismo lo seguía” (2013: 250; el énfasis es mío).

<sup>108</sup> Han incidido en la importancia de Amor Le Gentil (1949-1953, I: 166-170), Salvador Miguel (1977: 267), Crosas López (1995: 43-46) o Rodado Ruiz (2000: 141-147). Para los orígenes literarios del personaje, véase Castro Rodríguez (2015). Es este un elemento que supone una diferencia con respecto a la poesía provenzal, en donde la voz *amors* era femenina y, por tanto, no personalizable como Cupido (Riquer 1989: 86) o, tal ocurre en este caso, como un dios de Amor que, si bien no es Cupido, es igualmente masculino.

<sup>109</sup> También los poetas del *Dolce stil novo* eran conscientes de que el Amor se servía de la técnica del engaño, característica inherente a su naturaleza ambivalente (Blanco Valdés 1996: 59-63).

e diré, pues ordenado  
as, Amor, de me matar (10-ID 2683, vv. 19-20).

Y en la mayoría de las ocasiones aparece como un personaje que solo trae a quienes le sirven “tristura” como único “plazer e folgura” (8-ID 2680, vv. 34-35).

El Corazón, personificado, adquiere, igualmente, destacable presencia en los versos de Torquemada, en tanto lo menciona en la mitad de su producción; así, en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” representa, por metonimia, al propio enamorado (“Señora, pues non olvida / mi *corazón* tu pensar” vv. 5-6), pero también encarna a la dama en el v. 9 en 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”:

e olvidado  
soy de vuestro corazón, (1-ID 2502, v. 8-9).

Y es que el corazón es uno de los términos que más ejemplos nos da de la silepsis cancioneril (Casas Rigall 1995: 133). En la gran parte de los ejemplos de nuestro poeta, la silepsis se desarrolla en dos de las tres dimensiones simultáneas señaladas por Casas Rigall (1993:388 y 1995: 135): la personificación de una realidad inanimada (en nuestro caso, el corazón), el proceso sinecdóquico según el cual esa realidad representa un concepto abstracto (el amor) y, finalmente, la sustitución de la parte por el todo (corazón – amante). Un ejemplo claro de este proceso es el de 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”:

de quien ya mi *corazón*  
es cierto de no partir” (vv. 34-35).

E incluso, recurre Torquemada a la metonimia en algunos de los versos de otros autores que recupera: tal sucede en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida!”: “porque mi *corazón* dize / que callar nunca podría” vv. 62-63). Y es que, el proceso metonímico por el que el corazón designa al propio enamorado se repite a lo largo de la obra del poeta.<sup>110</sup>

También encontramos al Corazón como interlocutor en 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” (vv. 21-22) y en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”, en donde es objeto de un deseo poco agradable (“Padeçe, Corazón triste, / pues que tanto mal quesiste” vv. 24-25) que se incrementa en 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase”:

Corazón, quien te matase,  
al menos, seríe ‘scarmiento

<sup>110</sup> A los ejemplos citados pueden añadirse 1-ID 2503, vv.1-2, 2-ID 2503, vv. 42-45 y 62-63, 11-ID 2683, v. 6, o \*12-ID 2703, v. 4.

e quien otro tal pensase  
*como tú, cuidar sin tiento:*  
*¡que más mal tengas consiento!* (11-ID 2683, vv. 1-5).

Pero sobre todo es a la dama a la que constantemente se dirige el poeta e interpela en sus composiciones, usualmente valiéndose del término *señora*, pero también con elementos afectivos como *amor* (9-ID 2681, v. 5), *mi bien* (10-ID 2682, v. 26) y, con mayor frecuencia, valiéndose de perífrasis (véase *supra*).

Además de apelar a estas entidades, Torquemada recurre en algún otro texto al diálogo; no se trata, sin embargo, de contiendas poéticas con otros vates al modo de las preguntas y respuestas, sino de lo que Casas Rigall ha denominado

composiciones cortesas que se desarrollan total o parcialmente a modo de diálogo entre dos o más interlocutores sin llegar a constituir un subtipo poético independiente. Son por lo general *canciones*, *dezires* o sumas indeterminadas de *coplas* que contienen conversaciones entre, por ejemplo, la dama y su enamorado o entre éste y el Amor (1995: 143).

Dentro de esta tipología, Le Gentil (1949, I: 497-517) diferenció el *débat fictif* y el *débat narratif*. Al primero, que se desarrolla entre el poeta y un ente inanimado como el corazón, podría aproximarse 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, pese a que el corazón no responde, por lo que, en sentido estricto, no constituye un diálogo; al segundo tipo, el *débat narratif* desarrollado entre dos seres humanos, pertenecería el diálogo de 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, entre el poeta (un *caballero*, v. 49) y otro personaje (un *scudero*, v. 38), intercambio que se desarrolla en el marco presentado en la primera estrofa, siguiendo las técnicas habituales de los decires narrativos.<sup>111</sup>

Pero, en Torquemada, no es precisamente esta vertiente del intercambio comunicativo lo que más destaca, sino el diálogo que en gran parte de sus piezas crea con otros poetas a través de la intertextualidad debido a la frecuente inserción de fragmentos textuales ajenos en sus composiciones. Es este un procedimiento conocido en la poesía cancioneril desde los principios (y frecuentado con especial profusión en SA7), que admite diferentes posibilidades; muy sintéticamente podemos diferenciar tres tipos: alusión, cita y acomodación. La *alusión* suele desarrollarse, en los cancioneros,

---

<sup>111</sup> Sobre sus orígenes de los decires narrativos puede verse Pérez Priego (2008: 58) que, a propósito de los modelos que Santillana conocería destaca los poetas franceses del siglo XIV (Machaut, Grandson, Chartier) e italianos (Dante, Petrarca y Boccaccio), pero también españoles como Francisco Imperial, cuya obra figura en los folios de SA7. Para las particularidades de los decires de Torquemada, véase *infra* 2.2.3.1.

bajo la forma de *exemplum* [...]. La *cita*, en sentido estricto, implica la repetición literal y en el mismo sentido de un pasaje previo, que, además, se inserta en un nivel subordinado al discurso principal; es, por así decirlo, un texto *entrecomillado* en el interior de otro texto. Cuando falte alguno de estos requisitos estaremos normalmente ante una *acomodación*, la cual, frente a la cita, supone que, en primer lugar, el pasaje engastado en el seno del discurso se sitúa con respecto a éste en un mismo plano: no hay aquí relación de subordinación alguna; además, el sentido del texto acomodado resulta con frecuencia manipulado (Casas Rigall 1995: 171).

Ahora bien, las opciones se multiplican si, además, se considera el segmento incluido: refranes, versos de otros autores, pasajes religiosos, etc., así como su encaje formal.<sup>112</sup>

En su producción, Torquemada se sirve tanto de refranes como de versos ajenos de principios del cuatrocientos, pero también de la centuria anterior, y no solo en castellano sino también en otras lenguas. De un corpus formado, según indiqué, por trece textos, nuestro poeta recurre a este procedimiento en siete: dos decires, dos canciones y tres glosas:

2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida,”

3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”

6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”

7-ID 2679 “Los que aman e amarán”

8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”

10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”

\*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa”

Comenzaré analizando el uso que hace de los refranes, puesto que la poesía cancioneril es fuente importante de paremias;<sup>113</sup> y es que el parentesco entre estas fórmulas y los cantares ha sido ya repetidamente señalado (Bizarri 2004: 169, Tomassetti 2010a). La relación entre ambos ha llevado, incluso, a que haya quien considere “los refranes como pequeñas piezas poéticas”, pese a que su “naturaleza rítmica” no les confiere el estatuto de poema (Bizarri 2004: 171).<sup>114</sup> Sea como fuere, no podemos olvidar que estas sentencias presentan rima, una distribución binaria, ciertas alteraciones sintácticas en aras de mantener el ritmo y los consonantes..., aspectos, todos ellos, que

<sup>112</sup> Es ya mucha la bibliografía existente sobre esta cuestión; recuerdo, entre otros, los nombres de Tomassetti, Whetnall o Rodado Ruiz para poesía cancioneril y Frenk Alatorre para la lírica popular.

<sup>113</sup> No en vano, Dutton incorporó un buen número de refranes en el *CJXV*, a los que incluso otorgó un número de identificación (ID).

<sup>114</sup> A propósito de la relación entre literatura y refranero véase también Oddo (2015).

propician su inclusión en los textos poéticos (si bien en alguna ocasión se producen ligeras variaciones para ajustarlos a la métrica de la pieza en cuestión). Asimismo, “los cancioneros nos presentan, desde la segunda mitad del siglo XIV, ya afianzada la costumbre de intercalar refranes en sus poemas” (Bizarri 2004: 181), pues en esa centuria “el refrán ya había entrado en las letras hispánicas a través de obras, en prosa o en verso, que los incorporaron con insistencia al apreciar su sentenciosidad y gracejo” (Casas Rigall 1995: 186).<sup>115</sup>

Nuestro poeta recurre a las paremias en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”, una canción de tres vueltas y cabeza formada por una quintilla,<sup>116</sup> cada estrofa concluye con un dístico monorrímo, el refrán, cuyos consonantes son ajenos al resto de la composición. El texto integra, por tanto, cuatro refranes, préstamos de la sabiduría popular, que retratan el estado anímico del poeta y que se introducen mediante un verbo de lengua: *decir* en tres ocasiones (“ditado”, “diré”, “diré”) y *cantar* (“cantaré”) en una; es este el proceder habitual (Casas Rigall 1995: 188 y Tomassetti 2000, II: 1709). No obstante, cabe introducir algunas precisiones; así, según recordó Rodado Ruiz (1996: 547-548), en la poesía del XV existen tres modalidades de uso del refrán: poemas elaborados exclusivamente a base de refranes, poemas que contienen uno o varios refranes en cada estrofa y poemas que citan algún refrán de manera aislada y asistemática; esta pieza correspondería al segundo grupo.

El primero de los refranes, que cierra la cabeza de la canción y se introduce con la voz “ditado”, reza “más quiero morir fablando / que pasar gran mal callando” (8-ID 2680, vv. 4-5): una variante del mismo figura también en el *Cancioneiro geral* de 1516, en un texto del poeta portugués Francisco de Sousa (16RE-1106-ID 7228 “Senhora ja nam entendo”).<sup>117</sup> Mediante este “ditado” se ponen en relación dos tópicos de la poesía de cancionero: el motivo del decir/callar y la disyuntiva muerte/vida (véase *supra*).

Al final de la segunda estrofa, la forma “cantaré” da paso a “bien creo que mal me viene / por me dar a quien me tiene” (8-ID 2680, vv. 14-15), no localizado en otros textos pero que Dutton ha identificado como refrán, al igual que ocurre con “Padeçe,

---

<sup>115</sup> Por otra parte, la técnica de insertar refranes contaba ya con tradición en la lírica provenzal trovadoresca y en la galaico-portuguesa (Tomassetti 2009: 911).

<sup>116</sup> La presencia de la quintilla es también llamativa (véase *infra* 2.2.3).

<sup>117</sup> Como señaló Tomassetti a propósito de los refranes del *Cancionero de Palacio* (SA7), “[n]o hay poeta que no acuda a los refranes como recursos episódicos o sistemáticos para reforzar o amenizar el discurso lírico y muy a menudo se detectan entre los autores tendencias imitativas en cuanto a la estructura y a los refranes elegidos, factor que nos reconduce una vez más a las nociones de escuela poética y de sistema literario” (2009: 913).

Coraçón, triste, / pues que tanto mal quesiste” (8-ID 2680, vv. 24-25) y “Quien Amor sirve, tristura / es su plazer e folgura” (8-ID 2680, vv. 34-35), incluidos en el poema mediante la forma “diré” y que tampoco han sido recuperados por más autores. La ausencia de documentación de estos dísticos no resulta un problema para la consideración de los mismos como refranes, según se deduce de su inclusión en el catálogo de Dutton y recientemente recordó Tomassetti:<sup>118</sup>

la incierta procedencia del texto insertado constituye un rasgo característico de las colecciones proverbiales y paremiológicas medievales, que mezclan sentencias cultas, apotegmas inventados *ad hoc* y expresiones de tradición popular [...]. Aunque estas primeras documentaciones muestren todavía cierta vacilación, a mi modo de ver nos permiten vislumbrar el momento y el ámbito de la traslación semántica que condujo al sentido actual de la palabra “refrán”: es el terreno de la expresión lírica donde se produce la conciencia de una intersección entre la frase proverbial, su repetibilidad y la posibilidad de aprovecharla en función retórica de *sententia*, adaptándola a la estructura métrico-prosódica del texto (2009: 912-913).

Vemos, asimismo, que nuestro poeta los inserta mediante la cita, rechazando otras opciones más frecuentes como la acomodación o la alusión, con una finalidad clara: apoyar lo expuesto inmediatamente antes, que incide siempre en el sufrimiento amoroso. De esta manera, la “estrofa que introduce el refrán viene a ser a la vez premisa, introducción y paráfrasis interpretativa del texto incorporado” (Tomassetti 2010a: 914).

En esta canción, cada refrán cierra una de las coplas, a modo de recurso estructurador; sin embargo, llama la atención que, aun cuando los refranes se amoldan al metro octosilábico del resto de la composición, la rima difiere: los dos versos de cada paremia riman entre sí, pero no con el resto de los octosílabos; por tanto, cabe pensar que Torquemada realza aún más el refrán con el refuerzo de la métrica, de manera que en la quintilla de la cabeza de la canción los versos de cierre cobran mayor peso que los tres que anteceden (y en las coplas que siguen ocurre lo mismo con los versos noveno y décimo de cada una).<sup>119</sup> A través de los refranes, Torquemada condensa su estado actual

---

<sup>118</sup> Dutton ofrece un número ID para cada uno de ellos, pese a que solo he podido atestiguar el primero en colecciones y repertorios: ID 8033 (“más quiero morir hablando / que pasar gran mal callando”), ID 8034 (“bien creo que mal me viene / por me dar a quien me tiene”), ID 8035 (“Padeçe, Coraçón triste / pues que tanto mal quesiste”) e ID 8036 (“Quien Amor sirve, tristura / es su plazer e folgura”).

<sup>119</sup> El procedimiento de insertar un refrán al final de cada estrofa también fue utilizado, en la misma antología, por otros autores, como Juan de Padilla en la canción de una vuelta 24-ID 2569 “De amargura tormentado”; véase *infra* 4.2.2 y 4.2.3.

(vv. 4-5, 14-15, 34-35), que combina incluso con la apelación a su propio corazón (vv. 24-25), técnica no ajena al resto de su producción (véase *supra*).

En las otras seis composiciones en que nuestro hombre recupera textos ajenos no recurre a los refranes, sino a canciones de otros autores; se trata de una cantidad nada despreciable de piezas en las que, fundamentalmente mediante la modalidad de la cita, recoge tanto composiciones conservadas (algunas de autor identificado y otras sin atribución) como textos desaparecidos que precisamente conocemos gracias a los fragmentos que perviven, pues parecen canciones no conservadas (y como tales fueron identificadas por Dutton).

El primero de los poemas en que encontramos versos ajenos es 2-ID2403 “¡O, maldita sea tal vida!”, en donde Torquemada ensaya el género de la glosa valiéndose de una composición de Macías. Esta pieza, singular por lo extensa, se construye a partir de la composición de Macías ID 0131 “¡Cativo!, de miña tristura”; mediante la acomodación, Torquemada no solo cita, sino que glosa, la mencionada pieza del poeta gallego, pues abre cada una de sus estrofas con uno de los versos de la primera estrofa de la pieza de Macías (abordo con detalle las singularidades de la pieza al estudiar el género de la misma; véase *infra* 2.2.3.2).

La técnica de la glosa también se desarrolla en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, si bien mediante un procedimiento diferente: si en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida!” los versos citados abrían las estrofas, en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” las cierran; además, estos fragmentos son hexasílabos, por lo que rompen con el metro octosilábico del texto marco, cosa que no ocurría en 2-ID 2503. A diferencia de esta, en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” la identificación de los fragmentos ajenos no resulta tan sencilla, pues no nos consta ningún otro testimonio; desconocemos, por tanto, su origen. Al tiempo, y pese a que se reproducirían aquí cuatro dísticos, ya Dutton señaló que, presumiblemente, corresponderían a tres textos: incluyó bajo el número ID 8037 los dos primeros dísticos (vv. 5-6 y 13-14), pues los consonantes así lo sugieren, en tanto asignó los números ID 8038 e ID 8039 para los dos restantes (vv. 21-22 y 29-30, respectivamente):<sup>120</sup>

Triste, muy penoso  
siempre beviré (vv. 5-6; ID 8037).

---

<sup>120</sup> Y, al leer estos fragmentos aislados del texto marco, llama la atención que las dos últimas citas también enlazan sintáctica y semánticamente, y podrían constituir una secuencia completa basada en la relación efecto-causa: “O tempo pasado / non es de olvidar: / con miña señora / solía biver”. Tan solo nos falta el aval que en el fragmento anterior aportan los consonantes.

E muy desejoso  
do que ja pasé (vv. 13-14; ID 8037).

O tempo pasado  
non es d'olvidar (vv. 21-22; ID 8038).

Con miña señora  
solía biver (vv. 29-30; ID 8039).

No ha de pasar inadvertida la presencia de galleguismos en estas citas, pues ello pone en relación, nuevamente, a Torquemada con el occidente peninsular o, cuando menos, con su producción lírica, que parece conocer; en la misma dirección, Dutton había apuntado, a propósito de esta pieza, que los textos glosados estaban en gallego. Si, según señalaba, en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” y en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” la posición del fragmento insertado difiere, varía también el modo de inserción de las piezas ajenas, pues en tanto en la primera glosa escuchábamos directamente los versos de Macías en boca del yo lírico, en esta segunda los versos del gallego son previamente anunciados e, incluso, se ofrecen precisiones sobre el tipo genérico: a los dos primeros dísticos antecede la indicación de “esta canción cantaré” (v. 3); los segundos son presentados con el octosílabo “porque con razón diré” (v. 12), verbo de lengua que se repite antes de la tercera cita (“e diré”, v. 19); y, finalmente, “tal razón a mi entender” (v. 28) da paso al último de los fragmentos recuperados. Es, precisamente, el empleo de “canción” en el tercer octosílabo de la pieza lo que nos sitúa en el ámbito de la musicalidad y de la intertextualidad, y hacia ello apunta además el uso de los verbos de lengua empleados en las restantes estrofas.<sup>121</sup> En 10-ID 2682 estaríamos ante citas, en tanto en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida” la glosa se desarrolla partiendo de la acomodación, pues el texto ajeno no se subordina al resto del discurso, sino que se integra en él, no solo sintáctica sino también métricamente, cosa que no ocurre en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”.

La acomodación empleada en la glosa 2-ID 2503 es técnica que se emplea también en \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa”, si bien el poema glosado en esta, no identificado y al que Dutton otorga el número ID 8048, es francés (véase *infra*, C5.2.1.b y en las notas correspondientes de la edición). Difiere, también, la cadencia de inserción de los versos ajenos, que abren y cierran la cabeza, y repiten ese esquema

---

<sup>121</sup> Y, quizás, en los segmentos inseridos sonase la música (véase Whetnall 2005: 179, 186 y Frenk Alatorre 1961), aunque fuese algo opcional (Gómez Bravo 1999a: 172-174 y 1999b); y esta musicalidad hoy silenciada podría ser uno de los motivos que propiciasen la selección de buena parte de los decires de SA7 (Tato 2016a: 718-719).



abrazado a lo largo de la pieza: de cada cuatro versos, el primero y el cuarto se corresponden con la canción francesa:

Ora de tu, Venus, deessa  
 de sela qui mon cuer blessa.  
 Verament vos no poés  
 tre tu le tans que sabés,  
 mas en fauta vos m'avés  
 mon plasir e ma liessa.  
 ¡Elas!, ge ne puis durer  
 je ne puis pas oblier  
 mes yo porre bien xanter:  
 ma bella dama e maestressa (\*12-ID 2703, vv. 1,4,5,8,9, 12, 13, 16, 17, 20).<sup>122</sup>

En esta composición, el autor no mantiene en sus versos los consonantes del texto glosado sino que los octosílabos propios se introducen en forma de pareados, de manera que el esquema de rima resultante resulta casi abrazada (véase *infra*, en la edición).

El procedimiento empleado en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” aparece también en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, decir lírico en el que los cuatro últimos versos de cada estrofa citan una canción que se identifica como tal. La primera de ellas reza:

Señora, pues non olvida  
 mi corazón tu pensar,  
 cierto es que debe estar  
 en tu poder la mi vida (3-ID 2504, vv. 5-8).

La inserción se anuncian con el octosílabo: “esta *canción* bien sentida” (v. 4) y pertenecen a una pieza de Alfonso de Montoro también copiada en el *Cancionero de Palacio* (SA7-354-ID 2711 “Señora, pues non olvida”); es citada, siguiendo el mismo procedimiento, por el poeta portugués Diogo Marquam (ID 5211 “Por verdes em que cuidado”).<sup>123</sup>

La segunda estrofa de la pieza concluye con una “canción” (v. 12), presumiblemente de Pedro de Santa Fe, también conservada en el *Cancionero de Palacio*

<sup>122</sup> Para mayor detalle, véase *infra*, la edición de la pieza.

<sup>123</sup> La de Diogo de Marquam es una extensa composición (11, 12x13, 11) en la que el poeta recupera la primera estrofa de un texto ajeno como cierre de cada una de sus coplas: la cuarta es la que acaba con los cuatro versos de Montoro que Torquemada recoge aquí. Ambos autores, como vemos, adoptan idéntico proceder para incorporar los octosílabos ajenos. En cuanto al texto de Marquam, se ha acercado a él Tomassetti (2015b). Para la relación entre estos textos véase *supra* 2.1.3.1.

(SA7-229-ID 2505 “Adeus, miña boa señor”) y retomada por Montoro en dos composiciones suyas (SA7-310-ID 2519 “Ay cuitado agora siento” y SA7-357-ID 2712 “Pues non sope seer contento”):

Adeus, miña boa señor,  
 que heu amo máis que a mí;  
 non receo miña fin  
 por vos ser bon servidor (3-ID 2504, vv. 13-16).<sup>124</sup>

Finalmente, la tercera estrofa se cierra con cuatro versos clasificados también como canción (“pasaré por onde mora / mi señora, así *cantando*” vv. 19-20):

Nunca cesarán, llorando,  
 los mis ojos toda ora,  
 fasta que torne, señora,  
 donde partí sospirando (3-ID 2504, vv. 21-24).

Desconocemos, sin embargo, el origen de la cita, a la que Dutton dio el ID 8004 y que Ana M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero relacionó con un texto del Grande Africano (LB1-192-ID 0878 “Nunca çessarán mis ojos”).<sup>125</sup> Aun cuando esta atribución casa bien con los occidentalismos presentes en el fragmento citado y lo relaciona con los otros dos, en cuyos versos los galleguismos también tienen presencia, el comienzo similar de ambas canciones no me parece argumento suficiente para concluir que Torquemada esté aludiendo al texto recogido en el *Cancionero de Rennert*: por un lado, no estamos ante un inicio de excepcional singularidad; por otro, la cabeza de la canción del Grande Africano consta solo de tres versos, en tanto el texto que recoge Torquemada, en coherencia con el proceder que adopta en las coplas anteriores, habría de estar formado por una estrofa inicial de cuatro. Más recientemente, Whetnall ha localizado una obra de García de Resende que también cita esta pieza: el estribillo de una canción del *Cancionero de Resende* (16RE-1142-ID 5178 “Los mys ojos toda ora”), impreso en 1516 (unos 80 años después de la compilación de *Palacio*).<sup>126</sup> Existe, no obstante, una diferencia en la disposición del

---

<sup>124</sup> Fue Tato quien apuntó la autoría de Santa Fe para SA7-229 (1999a: 19 y 2004: xxv, 313; véase *supra* 2.1.3.1). Es esta una composición con tradición directa e indirecta (véase Tomassetti 2015b: 370).

<sup>125</sup> Es poco lo que sabemos de este poeta: José M<sup>a</sup> Viña Liste situó su nacimiento antes de 1500 (1991: 177) y Dutton sugirió que quizás pueda identificarse con el rey Alfonso V de Portugal (1990-1991, VII, p. 321). En cuanto a la composición, parece que también figuró en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4), pese a que solo queda constancia de ello en los índices.

<sup>126</sup> Con todo, esta “anomalía cronológica no es del todo rara en el mundo de las citas”; “entre los fragmentos cancioneriles que sólo se conocen como textos completos a través de testimonios tardíos, se encuentra ID 1965 “Esperança entristeçida”, citado hacia 1490 (en ID 4325 e ID 6637), y conservado únicamente en un manuscrito recopilado entre 1560 y 1570 (MP2-130)” (Whetnall, 2005: 189).

primer y segundo octosílabo: en 3-ID 2504 de Torquemada leemos “Nunca cesarán, llorando, / los mis ojos toda ora” y en ID5178 de García de Resende “Los mis ojos toda ora / nunca çessarán lhorando”. Sea como fuere, este descubrimiento permite desechar la relación entre el texto de Torquemada y el del Grande Africano y sugiere la existencia de una canción anterior a 1441 (fecha de *Palacio*) cuya fama se habría extendido geográfica y temporalmente (Whetnall 2005: 190; véase *supra* 2.1.2.3).<sup>127</sup>

En definitiva, de lo que no cabe duda es de que las citas de esta composición constituyen un punto de encuentro entre la lírica de nuestro poeta y la galaico-portuguesa. En esta ocasión, además, la integración métrica del fragmento citado es total: Torquemada se ajusta no solo a la medida sino también a los consonantes del fragmento citado.

La misma fórmula se adopta en 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, canción cuyo *retronx*, de dos versos, reza “amores que me robaron / mi juizio, e robarán” y aparece en las tres estrofas insertado mediante el procedimiento de la acomodación. Dado que es el *retronx* de una canción de dos vueltas, el dístico se repite tres veces a lo largo de la composición, y solo en una ocasión va precedido de unos versos que informan de que fue una canción previa:

Pues *canten e cantarán*  
 los que con amor *cantaron*  
 que amores me robaron  
 mi juizio, e robarán (7-ID 2679, vv. 9-12).

En realidad, es la repetición del verbo *cantar*, políptoton al que nuestro hombre recurre en más de una composición (véase *supra*), la que incide en ese carácter de texto preexistente; posiblemente haya sido esa, también, una de las causas por las que Dutton atribuyó a estos dos versos un ID propio (8032), razón por la que creo conveniente traerla aquí a colación.

Resta, por último, detenernos en el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”; a través de estos versos, el poeta narra su encuentro con otro personaje y la conversación que ambos mantienen a raíz del lamentable estado de este, causado por el amor. La

---

<sup>127</sup> La investigadora plantea también la espinosa cuestión de cuál de las dos citas (la de Torquemada o la de Resende) mantiene el orden original de los octosílabos y concluye: “[García de Resende] estaba vivo en 1516 y por lo tanto es impensable que fuera el autor de una canción citada antes de 1440”, lo que mantiene en el anonimato el origen de la misma. Sin embargo, pese a que 16RE se imprimió en 1516, García de Resende recopiló en él obras escritas entre 1447-1516, por lo que ningún problema hay en admitir que el poema de 16RE sea anterior y no de su autoría. A propósito del cancionero véase, por ejemplo, Botta (1996), Tomassetti (1998), Fernandes (2011) o la colección de estudios recogidos por Cristina Almeida Ribeiro y Sara Rodrigues de Sousa (2012).

técnica de la cita funciona en esta composición como recurso estructurador, en tanto se incluyen cuatro octosílabos ajenos tras cada una de las cinco estrofas del decir. En esta oportunidad, conocemos la autoría de tres de los cinco textos citados (ID 0131 “Cativo de miña tristura”; ID 1170 “Ay que mal aconsejado”; e ID 0447 “Ay señora en quien fiança”), que nos remiten nuevamente a Macías;<sup>128</sup> de los otros dos, uno es un perdido texto (ID 0138 “¡Ay!, señora, ¿fasta cuando”), cuyo testimonio más extenso es este decir,<sup>129</sup> y otro (ID 2509 “Cuidados e maginança”), también perdido, pero citado igualmente en un texto de Juan de Torres y en uno de Rodríguez del Padrón, hecho que permite atribuirlo a Macías (Casas Rigall 1996: 19, Tato 2001: 20-21, Tomassetti 2015b: 363).<sup>130</sup> En esta composición, los fragmentos ajenos se citan subordinados al discurso principal, mediante voces que ponen de relieve su transmisión oral: “cantando” y “cantar” (vv. 7-8) para el primero, “cantaré” (v. 20) para el segundo, “dirás” (v. 32) para el tercero, “diredes” (v. 43) para el cuarto y “hoíd” (v. 56) para el último; a través de estos verbos se percibe, asimismo, la presencia de los dos sujetos presentes en la acción descrita en el decir, de marcado carácter dialógico.

La integración de los fragmentos en la composición destaca el hecho de que semánticamente constituyen un enunciado completo que, igualmente, se subordina al discurso principal al reproducir las palabras de un personaje. Finalmente, desde el punto de vista de la métrica, presentan cierta relación con la estrofa precedente: se ajustan al octosílabo, metro base de la pieza, y solo en una ocasión aparece un quebrado tetrasílabo (v. 48); además, es posible encontrar un intento de asimilación de los consonantes entre los versos de Torquemada y los de otros autores, ya que en las cuatro primeras citas nuestro autor hace coincidir una de sus rimas con las del texto ajeno (-*ura*, -*ado*, -*ado*/-*ando*, -*ança*), si bien no procede de manera sistemática.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> Uno de los poemas (ID 1170) ha sido atribuido tanto a Macías como a Villasandino, si bien todo apunta a que sea obra del primero (Tato 2001: 9-10).

<sup>129</sup> El incipit es también recuperado por Alfonso Enríquez en su *Testamento* (ID 0135), copiado en SA7, MN54, PN8 y PN12; recientemente se ha ocupado de esta pieza Tomassetti (2015b: 360), quien también destaca la variación existente entre la cita de Torquemada y la de Enríquez: la interjección “¡Ay!” de nuestro poeta pasa a adverbio de tiempo “ya” en el texto del *Testamento* (2015b: 364-265).

<sup>130</sup> Juan de Torres se sirve del dístico “cuidado e maginança a mi fazen gran mal” en una pieza (recogida también en *Palacio*: SA7-318-ID 2526 “Non podría hombre pensar”, vv. 31-32), dirigida a su señora y en la que cierra cada una de las estrofas con una cita ajena; por su parte, Rodríguez del Padrón recupera únicamente el verso inicial en MN20-1 ID 4292 “Pues que Dios y mi ventura”, canción de dos vueltas en la que introduce, también, dos textos de Macías (ID 0131 “Cativo de miña tristura” e ID 0447 “Ya señora en quien fiança”).

<sup>131</sup> La rima de la última cita no coincide con ninguna de las presentes en la estrofa inmediatamente anterior, pero repite la de la cita anterior y una de las de la cuarta estrofa (-*ança*). Sobre la importancia de este procedimiento en relación a otros decires similares de SA7 véase *supra* 2.2.1.

Hemos visto, pues, cómo Torquemada recurre a la intertextualidad, a través de citas y acomodaciones, sirviéndose tanto de textos populares (los refranes) como de lírica culta, fundamentalmente canciones. Pese a que no conocemos el origen de todas sus citas, los rasgos léxicos de algunas, así como varios de los autores de los que tenemos datos, nos dirigen al occidente peninsular, de lo cual se deduce que el poeta habría conocido bien esta producción lírica. Por otra parte, he intentado destacar que el gusto por el procedimiento de inserción de fragmentos ajenos en sus propios textos no es para Torquemada un hecho aislado, ocasional o exclusivo de un tipo de composiciones: recurre a él en más de la mitad de su producción, tanto en canciones como en decires, con una función eminentemente estructuradora. Así, el estudio de las citas de este autor permite perfilar un ámbito poético en tanto remite a otros textos y, consecuentemente, a otros autores: de este modo, la intertextualidad se configura para Torquemada, como para tantos otros poetas, en pilar fundamental a la hora de establecer sus relaciones literarias y entender algunos pormenores relativos a la gestación y difusión de la lírica cuatrocentista castellana (véase *supra* 2.1.3.1).

En definitiva, tanto los recursos estilísticos empleados por nuestro poeta como la selección de motivos presentes en sus versos nos remiten a la poesía amorosa y presentan a Gonzalo de Torquemada como un versificador que conoce las posibilidades estilísticas que la tradición le ofrece y no duda en emplearlos en sus poemas, piezas que, hemos de suponer a juzgar por la tónica del florilegio salmantino, gustarían en las cortes poéticas peninsulares de la primera mitad del siglo XV.

### 2.2.3. Géneros y metro

En la obra de Gonzalo de Torquemada predominan dos géneros: la canción y el decir. En ellos experimenta y recurre a distintas posibilidades, entre las que merece destacarse sus ensayos con la glosa, género del que este autor parece haber sido iniciador. Además, hemos de tener en cuenta un texto que no se adscribe a estas formas (el número 1-ID 2502 “Ya mi corazón, cansado”) y que se acerca a lo que en el *Cancionero de Baena* se llamaba *discor* o *al lay*. Debido a la variedad genérica de que se sirve este autor, diferenciaré, a continuación, dos apartados: uno en el que me acerco al decir y a la canción, géneros mayoritarios, y un segundo en el que abordo las categorías poéticas minoritarias en la época en que Torquemada las empleó: *discor/lay* y glosa.

## 2.2.3.1. DECIRES Y CANCIONES

Canción y decir son dos modalidades que, a principios del siglo XV, no habían definido completamente sus rasgos pero que “dominarán casi íntegramente el panorama de los géneros en la primera mitad de siglo” (Beltran 2009: 52; Navarro Tomás 1995: 144); no puede extrañar que Torquemada se valga de ellas, pues son las formas predominantes en el *Cancionero de Palacio* (Tato 2012a: 302 y 2016a: 742).<sup>132</sup>

De los 13 textos atribuidos a Torquemada, tres se ajustan a la estructura del decir y otros seis se acomodan a la de la canción, si bien no son idénticas (hemos de añadir, además, 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” que, bajo la rúbrica de *canción* y en medio de otras muestras de este tipo de textos, incluye elementos que permiten vincularlo la glosa). Ello se adecúa a la tendencia predominante en un cancionero en el que “llama la atención la gran cantidad de canciones breves que se copian, aunque, igualmente, se incluyen decires, muchos de tipo amoroso [...], destacando especialmente el tipo del decir con citas” (Tato 2016a: 701), del que Torquemada también participa, según vimos. Analizaré, en las páginas que siguen, las particularidades que caracterizan el quehacer de este poeta, cuyos textos no solo se adaptan a la temática de la colectánea, sino también a su métrica.

Las composiciones 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene” y 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” conforman el grupo de los decires, y todas se han copiado en el primer bloque textos de Torquemada incluido en SA7; dan cuenta de la libertad compositiva que, desde el punto de vista estrictamente formal, caracteriza al género: sucesión de estrofas que puede cerrarse con una finida siendo lo habitual que, a diferencia de la canción, de tema lírico, en este predomine la carga narrativa (Chas y Álvarez en red y 2016: 650);<sup>133</sup> sin embargo, esto no siempre es así y existen también decires líricos de tema amoroso, breves, casi a medio camino entre la canción y el decir en tanto (Pérez Priego 2008: 54).<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Véase también Gómez Bravo 1999b, esp. p. 157

<sup>133</sup> Según indicó Navarro Tomás, en el siglo XV esta forma fue la preferida para los asuntos “de carácter didáctico, político o cortesano más que de temas amorosos” (1995: 144; véase también Roncero y Dutton 2004: 78).

<sup>134</sup> Se ha insistido en la presencia de decires amorosos en *Palacio*, en consonancia con la tónica del florilegio, aspecto que “quizás influyese a la hora de darles cabida en la antología” (Tato 2016a: 732). Tanto es así que este género ocupa “bastante espacio en los folios de SA7 (especialmente si se atiende al número de versos) y podría afirmarse que una importante porción de ellos destaca por su tono cortesano, armonizando, así, con el carácter del cancionero, lo cual explica que se valgan sobre todo del octosílabo (siendo el arte mayor excepcional)” (Tato 2016a: 742).

Nuestro poeta cultiva los dos subtipos de decir, el lírico y el narrativo, si bien en ellos muestra cierta preferencia por la ausencia de *finida*, pues este cierre únicamente aparece en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”. Este texto es una copla de pie quebrado con estructura 4-5 y con el verso corto como cierre de la quintilla (una combinación no infrecuente en PN1; Navarro Tomás 1995:133);<sup>135</sup> la heterometría alcanza a la *finida*, de cinco versos, y permite ligarlo a 1-ID 2502 (aunque en este es mucho más marcada; véase *infra*).<sup>136</sup>

En el texto (4-ID 2506), un decir lírico de asunto amoroso, el poeta se queja de la “mala ventura” (v. 2) que lo acompaña, pues no ha visto ninguna recompensa a su servicio amoroso; pese a ello, y contra lo que le dicta la razón, no cesará en su empeño, según afirma en la *finida*, que presenta un claro carácter conclusivo:

Así me convén dezir,  
dando fin a mi entención:  
más de fuerça que razón  
me cumple de le seguir  
e no fallir (4-ID 2506, vv. 37-41).

En cuanto a 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, es también un decir lírico que, al igual que 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, carece de *finida*; es el más breve de los decires de Torquemada: tres coplas de arte menor de dos rimas, el estrofismo más común en PN1 (Navarro 1995: 128) y habitual en SA7 (Tato 2016: 731), sin *finida*. Dirigido a su señora, los cuatro últimos versos de cada copla reproducen una cita introducida por un verbo que hace hincapié en la naturaleza musical de la misma (‘canción’, ‘cantando’; véase *supra* 2.2.2) y que se funde perfectamente en la estrofa; no sería extraño que estos fragmentos incorporados se recitasen acompañados de música.<sup>137</sup>

Su decir más extenso es 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”; está encabezado por una rúbrica que no precisa nombre de autor, aunque es atribuible a nuestro poeta

<sup>135</sup> El tetrasílabo en 4-ID 2506 se consigue en tres ocasiones gracias a la compensación ya que el verso anterior es agudo: “le só leal servidor (7+1 [-1]) / m’es tal, señor (4+1)” (vv. 17-18), “es cierto de non partir (7+1 [-1])/ fasta morir (4+1)” (vv. 35-36) y “me cumple de le seguir (7+1 [-1]) / e non fallir (4+1)” (vv. 40-41).

<sup>136</sup> La extensión más común para las *finidas* en SA7 son los cuatro versos, si bien ello se explica porque habitualmente las coplas del decir son coplas de arte menor o coplas castellanas; de hecho, “únicamente esta pieza de Torquemada y un loor de Santa Fe (SA7-270-ID 2636 “Rey Alfonso, esmerado”) parecen alejarse de esta opción al incluir *finidas* de cinco versos, consecuencia del mayor número de versos de las estrofas de estas composiciones” (véase Tato 2016a: 732).

<sup>137</sup> En el epígrafe anterior ya contemplaba esta posibilidad; asimismo, Tato considera plausible que, pese a que el decir (al igual que el *dit* francés) se leyese o recitase, las inserciones se cantasen (2016: 718); según indiqué, en el caso de Torquemada es frecuente su inserción mediante *verba dicendi*, aspecto que parece incidir en ello.

(véase *supra* 2.1.2.2). A nivel formal, es este un decir cuya estrofa base es una copla de arte menor de tres rimas que da paso a una cita de cuatro versos ajenos, también octosílabos, enlazados por la rima con la consonancia que los antecede inmediatamente. Cabe señalar que, en el códice, visualmente la inserción no se integra en la estrofa (las citas se copian en un espacio aparte), proceder también adoptado en alguna canción pero no en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”, posiblemente porque en este los fragmentos citados se integran en los ocho versos de la estrofa que las incluye (véase *supra* 2.2.2). Sin embargo, la rima permite integrarlos al tiempo que garantiza la posición en el poema de cada una de las citas (al modo de las coplas *capcandadas*); con todo, no hay regularidad ni en el metro de los fragmentos citados ni en la distribución de las rimas en ellos. Aunque es el más extenso de los decires de Torquemada, no puede considerarse todavía un decir largo (pues solo cuenta con cinco coplas), por lo que no rompe con la tónica del género en este autor.<sup>138</sup> Al igual que ocurría en el otro decir citador (3-ID 2504 “Señora, pues mi partida”), los fragmentos insertados se introducen mediante voces que inciden en su carácter musical y, tal vez, en su recitación (‘cantar’, ‘cantaré’), combinadas con otras que, aun cuando no aluden de manera directa al componente musical tampoco lo excluyen (‘dirás’, v. 32; ‘diredes’, v. 43; ‘hoíd’, v. 56).

De los decires vistos se desprende que todos ellos son breves y abordan la temática amorosa: con algún caso en el que introduce el quebrado (en una cita ajena), en general Torquemada se vale del octosílabo, solo en una ocasión utiliza la finida (con claro carácter de cierre y rubricada *fin*) y dos de ellos pertenecen al subtipo decir con citas.

En lo que toca a la canción, este es el molde que adopta gran parte de la producción de Torquemada. En la época en que él compone (primera mitad del XV), este género todavía no ha fijado definitivamente su forma: no será hasta mediados del siglo XV cuando triunfe el esquema de cabeza y una sola vuelta. Las canciones de este autor, todas de temática amorosa, muestran algunas variaciones, algo que está en consonancia con lo que sucede en SA7 (Tato 2016a: 723). Tan solo 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” presenta una única vuelta; no obstante, el pie de este texto está formado por cinco octosílabos, una quintilla, estrofa que se desarrolló en nuestras

---

<sup>138</sup> Si 3-ID 2594 y 4-ID 2506 estaban integrados por 3 y 5 estrofas respectivamente (24 y 41 vv.), el decir que ahora me ocupo, narrativo, consta de 5 coplas (60 octosílabos), extensión que permite aunarlos bajo el marbete de “decires breves”, que en SA7 Tato asocia a aquellos cuya extensión comprende entre tres y seis estrofas recogidos en *Palacio* (2016a: 731). La investigadora puntualiza, además, que pese a la variedad, los de tres y cuatro son los decires más frecuentes en esta antología. Asimismo, y según vengo repitiendo, se trata siempre de decires de temática amorosa, en consonancia con la tónica de SA7 y, tal vez, los segmentos incorporados se acompañasen de música (Tato 2016a: 733-734).



letras a lo largo del siglo XV (Navarro Tomás 1995: 127), pero que no es el arranque más frecuente de las canciones de SA7 (véase Tato 2016a: 723). Su uso, sin embargo, es significativo en la obra de Gonzalo de Torquemada ya que, además de en esta composición, la emplea también en las cabezas de 5-ID 2707 “¡Alegría, alegría!” y 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”. Además, se sirve de ella en la glosa 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, que adopta el molde formal de la canción: véase *infra*).<sup>139</sup> Son, pues, tres textos (cuatro considerando la glosa), cantidad sustantiva en tanto constituyen la mitad de las canciones de nuestro poeta.

5-ID 2707 y 8-ID 2680, además de valerse de la quintilla en la cabeza, coinciden en su extensión: constan de tres vueltas que, no obstante, presentan diferencias. En 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría”, la mudanza, de cuatro versos, es más breve que la vuelta (5 vv.); en tanto en 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” estamos en cambio ante una canción regular: mudanza y vuelta la misma extensión (5 vv.). En este último poema llama la atención el *retronx*, partido e irregular. Como bien explica Tato,

la cabeza se abre y se cierra con un mismo verso que se construye con la reduplicación de una misma palabra (“Alegría, alegría”) y el *retronx* se dispone de idéntico modo, lo que implica que en cada estrofa el verso se repite dos veces (2016a: 713).

En lo que respecta a la configuración de las quintillas, la variedad está servida: si 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” toma como base la cuarteta (xyxyy), 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!” se construye en torno a la redondilla (xyyxx), el esquema del que tenemos ejemplos ya en el siglo XIV (Navarro Tomás 1995: 126). En 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” encontramos un esquema singular: por un lado, la cabeza introduce tres rimas (abbcc), opción poco frecuente pero no inexistente;<sup>140</sup> sin embargo, teniendo en cuenta la inclusión de refranes (véase *supra* 2.2.2), resulta más adecuado pensar en una canción cuyo pie está constituido por un trístico con adición de un pareado que es el refrán; en las estrofas que desarrollan este arranque, también encontramos elementos no frecuentes: por un lado, hay un verso que queda suelto en la última estrofa (v. 30), aun cuando podría ser intencionado ya que la palabra en posición

<sup>139</sup> Con todo, en SA7 también se sirven de ella Santa Fe (SA7-100 ID 2239 “Como yo, mi amor caya” y SA7-103 ID 2243 “Señora, hablar querría”), Caltraviesa (SA7-234 ID 2607 “Como echaron del Paraíso”) y Juan de Torres (SA7-59 ID 2449 “En tanto dolor me veo”; véase Tato 2016: 712. Pese a lo escaso de su aparición, la quintilla en las canciones medievales aparece desde la generación C (Beltran 1988: 102).

<sup>140</sup> También se sirve de tres rimas Juan de Torres en SA7-59 ID 2449 “En tanto dolor me veo” (abcbe), en donde combina, además, el octosílabo con el quebrado (Tato 2016a: 710).

de rima, *galardón*, parece tener peso;<sup>141</sup> en las estrofas anteriores, la rima de ese verso, que es nueva (no figura ni en la cabeza ni en los versos previos de la mudanza), es compartida por los octosílabos que ocupan ese lugar en la copla (*vuestro* y *diestro*, vv. 10 y 20).<sup>142</sup>

También de tres vueltas, pero con una cabeza constituida por una redondilla seguida de un dístico (una cita ajena que mantiene las rimas: abbaab), encontramos 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”.<sup>143</sup> Siguen tres vueltas, aun cuando propiamente solo la primera lo es, ya que es la única que recupera los consonantes de la cabeza (abba:xyxy); en las dos últimas, toda la estrofa se conforma con las mismas rimas (cddc : cdc d y efffe: efef). Quizás esta anómala disposición que hoy percibimos, en la época no resultase tan estridente porque, posiblemente, la música y la inserción de citas ajenas (hexasílabos) proporcionaban una cierta regularidad.<sup>144</sup> Y es que estamos aquí ante lo que Tomassetti (2010b: 1732-1733) considera un ensayo de glosa, sobre todo porque las dos primeras inserciones parecen corresponder a una secuencia continuada de un texto, como revelan los consonantes (véase *supra* 2.2.2, *infra* 2.2.3.2 y la edición).

Más breves son 7-ID 2679 “Los que aman e amarán” y 9-ID 2681 “Señora, por te servir”, de cabeza de cuatro versos y dos vueltas. En este caso, las redondillas de la cabeza son diferentes: si 7-ID 2679 “Los que aman e amarán” sigue el esquema xyyx, 9-ID 2681 “Señora, por te servir” se sirve de tres rimas: xyzy; al tiempo, en tanto 7-ID 2679 está formada por versos octosílabos, 9-ID 2681 introduce el quebrado en el tercer verso de la cabeza, que es el primero del *retronx* y que se repite, por ello, en el penúltimo verso de las otras dos coplas. Igualmente, en la mudanza, 7-ID 2679 mantiene la rima abrazada mientras en 9-ID 2681 aparece la alterna. Estas dos canciones constan, pues, de un *retronx* de dos versos, el más frecuente en SA7 (Tato 2016: 712) y cuyo uso irá aumentando a medida que avance el siglo XV (Beltran 1988: 104), y que aparece

<sup>141</sup> Está utilizado con carácter irónico y por esta vía nos revela la poca recompensa que recibe (véase *supra* 2.2.2).

<sup>142</sup> Tampoco es común la disposición de rimas de la mudanza.

<sup>143</sup> Considero, pues, que, aunque ligeramente anómala, formalmente la pieza es una canción con rasgos de glosa, aun cuando Tomassetti parece ligarla a los decires “con citas” de la poesía cuatrocentista (2015a:746), algunos de los cuales indica, con acierto, poseen de un marco narrativo “tan lábil que se configura como un mero pretexto para convocar versos ajenos puestos en boca de varios personajes o incluso pronunciados progresivamente por el sujeto lírico de la composición”.

<sup>144</sup> Pese a que el hexasílabo es, después “del octosílabo y el arte mayor, el metro más usado en el siglo XV” (Navarro Tomás 1995: 138), no es el más frecuente en *Palacio* aun cuando aparece en composiciones como ID 2427 “Desque nascí” de Santillana, ID 2428 “Legando a pineda” de Bocanegra, ID 2550 “Tanto só enoxoso” del Duque de Arjona, ID 2564 “Pues que bien serviste” de García de Medina, ID 2547 “Bien diré d’amor” del infante de Portugal o el lay de Juan de Torres (ID 2480 “Ay triste de mí”, SA7-86+SA7-3); véase Tato 2016a: 706.

también en la mayoría de las canciones de Torquemada:<sup>145</sup> es, también, el que figura en 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” y \*13-ID 2678 “Corazón, ¿qué aprovecha”, una de las piezas de atribución dudosa a Torquemada (canción de cuatro vueltas con *retronx* de dos versos y construida a partir de redondillas). Más singular es, como indiqué, el *retronx* de 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”, que en un primer momento parece un dístico pero que, luego, se amplía y fragmenta ya que la vuelta repite, además de las rimas y los dos últimos versos de la quintilla de la cabeza, el primero, cambiando únicamente el segundo y el tercero.

Observamos, pues, que Torquemada es un vate que se sirve de la canción en la mitad de su producción y que, al hacerlo, no mantiene un esquema fijo para este género, sino que las muestras que de él nos ofrece son diversas en múltiples aspectos (extensión de la cabeza, inclusión de quebrados, número de vueltas, ausencia o presencia de *retronx*...), lo que nos lleva a un autor antiguo que, como indiqué, hubo de componer su obra cuando la canción no era todavía un género consolidado y, presumiblemente, ligeramente anterior a aquellos con los que comparte antología.<sup>146</sup>

### 2.2.3.2. CATEGORÍAS POÉTICAS MINORITARIAS

Para terminar, me detendré en cuatro piezas que no se corresponden con los géneros hasta ahora estudiados. Se trata de poemas cuyas rúbricas no precisan esta información (o bien incurren en error): son dos glosas (a las que hemos de añadir una canción con elementos que propios de la glosa) y un texto, el primero de Torquemada, de difícil adscripción genérica y a caballo entre el *discor* y el *lay*.

La pieza que abre la edición de Torquemada, se aparta de las convenciones genéricas de las restantes composiciones del autor. 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado” es un texto de cuatro estrofas de trece versos que combinan el octosílabo con el quebrado tetrasílabo y que Álvarez Pellitero entendió como “dobles sextillas con un verso final añadido que rima con el último de cada estrofa” (1993: 119);<sup>147</sup> se trata de

<sup>145</sup> Únicamente las canciones 8-ID 2680 “Puesto que tristeza e mal” y 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” carecen de *retronx*.

<sup>146</sup> Y es que *Palacio* es “la primera fuente cancioneril en la que se encuentra ya bien representada la estructura [de la canción], si bien se registran todavía variantes” (Tato 2016a: 742).

<sup>147</sup> Menos acertada aun era la propuesta de Navarro Tomás, que consideró esta pieza “organizada a base de redondillas” y con una “libertad métrica ajena a toda norma de disposición de las rimas y en el enlace de las redondillas entre sí” (1995: 150). Tal vez la singularidad del poema es causa de tan distintas catalogaciones.

una combinación métrica extraña en tanto la extensión de cada copla excede la longitud habitual y combina el verso octosílabo con el quebrado en una proporción destacable.<sup>148</sup> La pieza, pues, se caracteriza por la heterometría y, tal vez, pueda acercarse a lo que se ha denominado *discor*, género “en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición” (Navarro Tomás 1966: 143); Navarro Tomás vincula el *discor* a la canción, aspecto que matizan Domínguez Caparrós (1992: *s.v. discor*) y Lang (1899: 994, 1927: 510). Este último precisa que ya en los epígrafes de PN1 el término se aplica al *dezir*, que es lo que sucede en el poema de Torquemada, cuya rúbrica reza *Dezir. Gonçalvo de Torquemada*. Y es, tal vez, esta incertidumbre la que haga a Navarro Tomás reconocer la “variedad de formas del discor” al acercarse a los ejemplos de Villasandino (1995: 143).

De igual modo, Riquer en la poesía provenzal hace hincapié en la heterometría al afirmar que el discor se caracteriza “por ser una composición en la que cada una de las estrofas tiene una fórmula métrica distinta” (1989: 49), hecho que no se da en el texto de Torquemada, pero tampoco en muchas de las composiciones castellanas que se han considerado discors (Navarro Tomás 1995: 145). Y es que, como recuerda Tato a propósito de un texto de Caltraviesa,

frente a lo que es usual en la literatura provenzal y luego en la gallego portuguesa, en los poemas cancioneriles hechos *a la manera de discor*, no hay desacuerdo formal entre las estrofas que integran los textos (ni en los metros empleados ni en lo que toca al patrón de rimas): la disposición de la primera de las coplas establece el modelo al que se ajustan las demás” (Tato 2013a: 81; allí puede encontrarse más bibliografía).

Y esto es, en definitiva, lo que sucede con este texto de Torquemada, cuya rúbrica silencia su naturaleza de *discor*, algo que puede entenderse si tenemos en cuenta que “cuando se compila SA7 [...] la voz [...] no se aplica ya a ninguna composición, posiblemente porque su uso habría dejado de ser rentable al difuminarse la especificidad de aquella modalidad poética” (Tato 2013a: 82). En este sentido, la rareza métrica del texto fue quizás también la causa de que el copista fundiese, varias veces, en un mismo verso los quebrados.

---

<sup>148</sup> La alternancia de tetrasílabos y octosílabos se mantiene en otros *discors* como ID 1632 “En el viso” de Diego de Valencia, bien estudiado por Proia (2010).

No hemos de pasar por alto, tampoco, la relación del discor con el *lay*, ambos relacionados por la temática de queja amorosa (Ayuso et alii 1997: *s.v. lay*).<sup>149</sup> A propósito de esta vinculación, resulta interesante que, formalmente, el *lay* castellano escogió la sextilla métrica de dos rimas y verso hexasílabo (*aab: aab*), esquema de rima que se repite nuestra composición, como indicaba Álvarez Pellitero.<sup>150</sup> Por tanto, aun cuando Torquemada no se sirve del verso hexasílabo, parece recuperar el esquema de rimas del *lay*, al que añade un último verso (el octosílabo número 13, al cierre de cada estrofa) que repite la rima *b* del octosílabo inmediatamente anterior. Asimismo, la combinación de versos octosílabos y tetrasílabos puede relacionarse con los hexasílabos del *lay* (8-4=12; 6+6=12), por lo que esta pieza, de métrica inusual, ha de entenderse como un texto a medio camino entre el discor y el *lay*, aspecto que, una vez más, permite situar a Torquemada en una época temprana, especialmente en relación al grueso de los poetas que integran *Palacio*.

Queda, por último, prestar atención a las glosas, género del que Torquemada parece ser iniciador y que, por ello, constituyen la más relevante aportación del poeta a la poesía cancioneril: 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, \*12-ID 2703 “Ora de tu, Venus, deessa” y 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”. Hemos de recordar que la glosa, género que se configuró plenamente hacia finales del siglo XV, es “una composición que interpreta un texto previo citando progresiva y sistemáticamente los versos que va amplificando” (Tomassetti 2005: 1500-1501; véase también Tomassetti 2015b: 355-356).

La composición 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”, singular por lo extensa, ha sido considerada el primer ejemplo de glosa castellana (Tomassetti 2010b: 1732). En ella, Torquemada acomoda la composición de Macías “¡Cativo!, de miña tristura”; estamos, pues, ante una *glosa de canción* (Pérez Bosch 2009: 260). Pérez Bosch diferencia entre *glosa de mote* y *glosa de canción*, y recuerda que

si la glosa de motes se rige, ante todo, por las leyes de la canción, la glosa de canciones se rige por las leyes de la glosa, cuya estructura no depende, como en la poesía de forma fija, de un modelo preestablecido, sino que refleja un modelo

<sup>149</sup> Es este un género escaso en la tradición castellana: tan solo una pieza de Juan de Torres, también copiada en SA7, es designada así (Mosquera Novoa 2015: 227). De origen francés, Santillana recuerda en su *Proemio* que “Michaute escriuió [...] baladas, canciones, rondeles, lays e virolays” (Gómez Moreno 1990: 57-58). Es precisamente Guillaume de Machaut quien consolida el denominado *lai lyrique* (Bec 1977: 189), modalidad con la que podría emparentarse este texto.

<sup>150</sup> Sobre el *lay*, véase Mosquera Novoa (2015: 227-231), Frappier (1954), Baum (1969, 1971, 1974), Maillard (1963), Jeanroy (1975); sobre su influencia en la lírica de cancionero, Pagès (1932), Alvar (1996), Rodríguez Risquete (2011: 97), Cabré (1987) y Marfany (2012).

elegido arbitrariamente por cada poeta, cuya única norma es la identidad formal de las coplas y la coherencia en la técnica glosadora. [Y añade:] la paráfrasis es mucho más importante en la glosa de motes que en la glosa de canciones, que concede prioridad al simple engaste de los octosílabos del texto base en el interior de la composición derivada. La razón de esta disparidad es que, mientras el mote es un poema con sentido completo, los octosílabos de la canción se entienden solo en relación al conjunto y no disgregados; de ahí que en el primer caso sea oportuna una interpretación concreta, pero no en el segundo (2009: 260; véase también Tomassetti 2010a: 166).

Nuestro vate se sirve de los nueve versos de la primera estrofa del poema del poeta gallego utilizándolos para abrir cada una de las coplas de su canción, a excepción de la cabeza, que no incorpora el verso de Macías al inicio, sino como cierre, funcionando, en consecuencia, como *retronx* y repitiéndose a lo largo de todo el poema. Si el último verso de la cabeza es “¡Cativo!, de miña tristura”, la primera mudanza se abre con “ja todos prenden espanto”, la tercera con “e preguntan qué ventura” y así hasta un total de nueve, reinterpretando la pieza original a medida que avanza la composición. Este texto de Torquemada es, formalmente, uno de los más excepcionales del autor, pues teniendo en cuenta la cronología de SA7,

se trata verosíblemente del primer caso documentado de glosa, y dada la inexistencia de una conciencia precisa del género a esa altura cronológica, esta composición encarna la realización de un proceso muy importante: los rasgos tipológicos de la glosa se configuran y definen en el ámbito del subgénero del decir con citas y heredan de éste el uso de versos ajenos para crear un metatexto interpretativo, la necesidad de reproducir los versos ajenos explícita y puntualmente, la función de celebrar una *auctoritas* y ennoblecer la nueva creación poética gracias a la práctica intertextual (Tomassetti 2010b: 1736).

Al tiempo, destaca en esa pieza la repetición íntegra de los cinco versos de la cabeza como largo *retronx* que se introduce mediante un verbo de lengua (“digo”, “dize”, “repetir”) o una voz que incide en la oralidad o recitación del fragmento repetido (“fer tal planto”, “canción”, “canto”; véase *supra* 2.2.2 e *infra*, en la edición); en la cuarta copla, el verso que precede al *retronx* reza “traigo por mote comigo”, aspecto que merece también atención detenida. El mote era un subgénero bien conocido en la 2/2 del XV, pero en el momento en que escribe Torquemada su uso todavía es restringido;<sup>151</sup> de

<sup>151</sup> Para el mote desde finales del siglo XV véanse los estudios de Whinnom (1981: 57-62), Macpherson (2004 y también 1998) y Casas Rigall (1995: 122-126), pero también Sevilla Gómez (2000) y Díez Garretas (1999: 174).

hecho, son algunos de los autores del *Cancionero de Palacio* los primeros que comienzan a entreverarlo en sus versos.<sup>152</sup> En este momento el mote no funciona igual que al final de la centuria, aunque se caracterice igualmente por su brevedad y quizás fuese, igualmente, “un verso o dos en los que los caballeros encerraban su personalidad o sus deseos” (Beltran 2013: 82), algo breve y que podía incluir “algún secreto que necesita explicación” (*Auts. s.v. mote*), pese a que “son comprensibles por sí mismos” de Andrés Díaz 1986: 99).<sup>153</sup> Se trata de un juego que llegaría a formar “parte de la vida cortesana: los caballeros en las justas o las damas en las fiestas de la corte solían portar una inscripción que, en clave ingeniosa, servía para comunicarse de manera encubierta y velada” (Pérez Priego 2008: 199).<sup>154</sup> En este caso, tal como entiendo la composición del mote, posiblemente estuviese constituido por dos octosílabos “¡O, maldita sea tal vida, / pues me no basta cordura!”. Torquemada utilizaría, así, el mote como punto de arranque para el resto de la pieza, y solo bien avanzada esta, concreta la naturaleza del dístico.<sup>155</sup>

Nuestro poeta, por tanto, entrevera en sus composiciones un mote, elemento que nos permite ver su inquietud como poeta, ya que no son muchos los autores que recuren a este género en época tan temprana (Tato en prensa).<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Esta antología no recoge ninguno de los de Santillana, otro de los autores que también incluye motes en su obra. El asunto ha sido estudiado por Tato en “Los comienzos del género *mote* en la poesía de cancionero”, en vías de publicación. En este artículo (cuya consulta cuando todavía se encontraba en fase de redacción agradezco), recupera precisamente algunos motes de *Baena* y tres de *Palacio*: ID 4346 de Contreras, ID

<sup>153</sup> Y “tal y como es concebido en el *Cancionero general*, el *mote* es *brevitas* por excelencia, ocho sílabas de poesía sin más, normalmente usado como lema por caballeros y damas en la corte” (Casas Rigall 1995: 122); véase también Macpherson (2004: 9-14 y el reciente trabajo de Tato, a propósito de los motes en el *Cancionero de Palacio*, en prensa).

<sup>154</sup> Cabe recordar, asimismo, la “absoluta ligazón [de motes e invenciones] con el universo de las fiestas amorosas, de galanteo cortesano, componente a su vez básico para la propagación de la poesía cancioneril” (Perea Rodríguez 2015: 242).

<sup>155</sup> No sería imposible que el mote fuesen los cinco versos, si bien esa extensión se acercaría al terreno de las invenciones, posteriores (Macpherson 1998, Deyermond 2002, Noguera 2000). Macpherson (2004: 12) recuerda, asimismo, que los motes pueden aparecer como citas en los poemas largos, tal como sucede en este texto. Y también podría suceder, habida cuenta de la estructura general del mote, que lo que Torquemada emplease como tal fuese el verso de Macías “¡Cativo de miña tristura!”. En su *Arte de poesía castellana*, Juan del Encina define mote como poema de un solo verso que sirve de cabeza a una glosa que consta de tres partes: el mote, un breve paráfrasis que termina con el verso del mote, y un comentario que amplía la paráfrasis y concluye también con el verso del mote (Pérez Bosch 2009: 258; véase también Macpherson 2004: 14-21). Si entendemos que el mote es el verso de Macías, tendríamos, como cierre de cada estrofa de la composición, la segunda parte del mote (paráfrasis que amplía su contenido y se cierra con el mote); pero si aceptamos que el mote es “¡O, maldita sea tal vida, pues me no basta cordura”, careceríamos de la repetición del mote como cierre del comentario.

<sup>156</sup> Tato (en prensa), estudia tres motes en el *Cancionero de Palacio*: uno de Contreras (ID 4346), uno de Juan de Torres (ID) y este de Torquemada. Para el de Contreras véase Tato 2013b y para el Torres, Mosquera Novoa 2015. De todos modos, es mucho lo que nos falta por conocer del mote en la primera mitad del siglo XV.

Retomando la condición de glosa de 6-ID 2598 “Un día, por mi ventura”, hemos de conectar esta pieza con 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, que ofrece “la clave para vislumbrar los orígenes del género” (Tomassetti 2010b: 1732); aun así, el procedimiento seguido en este texto es diferente y las citas (anónimas) se insertan al término de cada copla, de modo que el procedimiento de la glosa se difumina. Por otra parte, es interesante destacar que las citas que cierran la cabeza y la primera vuelta de la canción parecen formar secuencia y pertenecer a la misma composición (así lo sugieren las rimas -lo percibió Dutton y lo recordó Tomassetti 2010b: 1733-); las inserciones de las dos estrofas restantes parecen tratarse de segmentos de composiciones diferentes (y, en efecto, Dutton les atribuyó a las dos primeras el mismo ID en tanto para las últimas utilizó dos ID diferentes—véase *infra*, en la edición). Ello, junto con la estructura de la pieza, me ha movido a incluirla en el epígrafe anterior (al explicar los características formales de las canciones de Torquemada), si bien es necesario destacar aquí que, en este caso, los límites entre la canción con citas y la glosa son confusos (véase *supra* 2.2.2, 2.2.3.1 e *infra*, en la edición).<sup>157</sup>

La tercera de las glosas es \*12-ID 2603 “Ora de tu, Venus, deessa”, presumiblemente, como indiqué, también de Torquemada (véase *supra* 2.1.2.2.b). En esta oportunidad, el texto glosado es un fragmento francés que no he podido identificar (véase *supra* 2.2.2 e *infra*, en la edición). Nuestro poeta utiliza los versos ajenos para abrir y cerrar la cabeza de la canción (molde métrico que adopta en sus glosas), insertándolas en el cuerpo del texto y optando, al igual que en el texto número 2, por la acomodación (véase *supra* 2.2.2). Es, precisamente, la adscripción genérica uno de los indicios fundamentales para atribuir a Torquemada el poema (véase *supra* 2.1.2.2.b); “Ora de tu, Venus, deessa” vendría a confirmar a Torquemada como el iniciador de la glosa castellana.

En definitiva, aun cuando el molde genérico preferido por Torquemada es el de la canción, en la que no siempre se ajusta a un mismo patrón (difiere su extensión, el *retronx...*); también se sirve del decir, en auge en la época, y muestra inclinación por el “decir con citas”; finalmente, recurre a otras categorías poéticas de gran interés: algunas, como la glosa, son novedad en el momento (y en una incluye lo que podría ser también una muestra temprana del género del mote); otras, pervivencias de viejos modos

---

<sup>157</sup> Como ya he indicado, además, no puede excluirse que las últimas citas correspondan a un único texto y no a dos (véase *supra* 2.2.2).



poéticos más característicos del *Cancionero de Baena*, como el *discor/lay*. Resumo, en la tabla que sigue, lo expuesto hasta el momento.

		Textos (n° ed.)												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	*12	*13
Canciones	Con <i>retronx</i>					x		x		x		x		x
	Sin <i>retronx</i>								x					
	Con quebrados									x				
	N° de mudanzas					3		2	3	2		1		4
	Con quintilla					x			x			x		
Decires	Sin finida			x			x							
	Con finida				x									
Glosas			x								x		x	
<i>Discor/lay</i>		x												

Tabla 1. Cuadro resumen de las principales características métricas de la obra de Torquemada.

### 2.2.3.3. OTRAS CUESTIONES

En cuanto al tipo de verso, predomina el octosílabo, si bien es preciso puntualizar que, en cuanto a la distribución acentual podemos encontrar distintas posibilidades. Es sobre todo el ritmo trocaico el más destacado, aunque no faltan los versos dactílicos y los mixtos. De todas maneras, hay algunas composiciones en las que encontramos largas series de trocaicos, como 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida”. Se ajusta, por tanto, a las indicaciones que parecen darse en *Palacio* (véase Tato 2016a).

En cuanto al sistema de consonancias, en Torquemada predomina la rima paroxítona, que se emplea en algo más del 70% de los versos.<sup>158</sup> Es significativa, dada su dificultad, la rima en *-ura*: está presente en 63 versos, esto es, algo más del 15% de los versos de nuestro poeta. También merece atención el empleo de voces oxítonas como cierre de verso, que se localiza en casi un tercio de su producción y que, como es sabido, no son lo más frecuentes en castellano. Destacan algunas piezas en las que predomina el verso agudo; por ejemplo, en 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, únicamente ocho octosílabos tienen rima llana y, de ellos, seis forman parte del *retronx*. No obstante, lo habitual es que alterne la acentuación llana y aguda en el vértice del verso (únicamente 11-ID 2683 “Corazón, quien te matase” está construida en su totalidad en base a rimas paroxítonas). En este sentido, destaca también lo que sucede en 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado” y 3-ID “Señora, pues mi partida”: ambas están formadas por tres

<sup>158</sup> Incluyo en el Índice 10.3 la distribución de sus rimas.

estrofas y, en lo que respecta al sistema de consonantes, la primera alterna rimas agudas y llanas, la segunda es, en ambas piezas, una sucesión de versos oxítonos y la tercera incluye exclusivamente rima paroxítona. Otro ejemplo de clara alternancia de rimas agudas y llanas es la que se da en 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso”, en donde aparecen quince versos con rima oxítona y quince con consonantes paroxítonos.

Los decires de Torquemada se ajustan a la tónica habitual, bien condensada por Chas y Álvarez en las siguientes palabras:

Tradicionalmente se ha señalado el carácter independiente de las consonancias en cada una de las estrofas que constituyen el *dezir*, manteniendo la estructura de la primera de ellas a lo largo de todo el poema (en red).<sup>159</sup>

Así, los decires de nuestro poeta mantienen el esquema rímico de la primera copla, si bien varían las rimas y, en los decires citadores (3-ID 2504 y 6-ID 2508), destaca la inserción de la cita en tanto mantiene los consonantes como enlace estrófico, al estilo de las coplas *capdenals*, gala del trovar que garantiza la posición de inserción de los versos ajenos y de la que también se servían Moncayo (en ID 2655 “En l’alva, antes del día”, véase *supra* 2.2.2) y otros poetas de SA7 como García de Pedraza o Juan Agraz (Tato 2016a: 720).<sup>160</sup>

Resta, finalmente, abordar la cuestión de las confluencias vocálicas, que no se registran en una elevada proporción en los versos de Torquemada; he contabilizado un total de 97 versos en los que se produce un encuentro vocálico en la cadena, lo que implica casi un 80% de versos en los que no se produce ninguna confluencia vocálica; esto coincide con la tendencia que ya había señalado Clarke (1955) y que recientemente corroboró Tato a propósito del *Cancionero de Palacio*, en donde, si bien no cabe hablar “de una total repugnancia hacia la sinalefa y la dialefa, la contigüidad de vocales en la cadena fónica no es muy frecuente” (2016a: 701).<sup>161</sup> La confluencia en Torquemada se resuelve mediante sinalefa o dialefa, con predominio la primera. En los 97 versos en que se produce, en 57 casos se da sinalefa y en 40 dialefa; con todo, es posible reducir la cantidad de dialefas si tenemos en cuenta que ocho dialefas corresponden “¡Alegría,

<sup>159</sup> También habían hecho ya esta consideración Le Gentil (1949-54, II: 181-184) y Vendrell, quien incidía en el predominio de estrofas de ocho versos “de rimas independientes dentro de cada estrofa” (1945: 97). En Torquemada, no obstante, esto se da en dos de sus decires, pues las estrofas de 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene” están formadas por una sucesión de nueve versos.

<sup>160</sup> Con todo, en alguna ocasión una misma consonancia aparece en varias estrofas: es el caso de *-ado* en el decir 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, a la que Torquemada recurre en cuatro de las cinco coplas que lo integran.

<sup>161</sup> En su estudio, Tato computa 518 versos de 747 sin confluencia vocálica, lo que constituye un 70%, es decir, que en la producción de Torquemada los encuentros vocálicos son todavía inferiores a la media.

alegría!”, verso que se repite ocho veces en 5-ID 2507 “¡Alegría, alegría!”.<sup>162</sup> Podríamos concluir, pues, que Torquemada, siguiendo lo que parece la tónica habitual de principios del cuatrocientos, tiende a evitar la confluencia vocálica y que, cuando esta tiene lugar, prefiere optar por la sinalefa. De hecho, las sinalefas de la lírica de Torquemada se reparten, si bien no con la misma profusión, siguiendo las posibilidades señaladas por Clarke (1995: 130). Aparecen, pues, las siguientes opciones:<sup>163</sup>

a) vocales contiguas idénticas:

“Ya no sé\_en el mundo amigo” (2, 33)

“cierto es que debe\_estar” (3, 7)

“mi señora\_así cantando” (3, 20)

“qu’\_el tiempo de gran folgura” (5, 12)

“como\_hombre desesperado” (6, 52)

“si me viere\_en tiempo atal” (8, 21)

b) ante *s*- líquida etimológica:

“al menos serié\_ ‘scarmiento” (11, 2)

c) cuando la primera vocal es la *-o* de primera persona de singular del presente de indicativo:

“porque bivo\_en esperança” (6, 59)

d) cuando una de las palabras es átona:<sup>164</sup>

“más que\_ha cuantas cosas son” (1, 6)

“e\_olvidado” (1, 8)

“y\_aborrece” (1, 28)

“soy bien presto\_a mandamiento” (1, 42)

“como\_en aquesto no miento” (1, 51)

“salvando la que su\_alteza” (2, 8)

“dando fin a mi\_entención” (4, 38)

“los que aman e\_amarán” (7, 1)

“me mandó que\_así dixiese” (8, 9)

<sup>162</sup> Ya Tato hizo notar esa situación y consideró esta canción un ejemplo extremo de la multiplicación de encuentros vocálicos debido a su inserción en la cobertura del *retronz*. “Descontando esas repeticiones (esto es, contabilizando solo los encuentros que se producen por primera vez en la cabeza de esas piezas), se incrementaría el porcentaje de versos libres de confluencias vocálicas al tiempo que se reduciría el número de estas” (Tato 2016a: 702).

<sup>163</sup> Indico, entre paréntesis, el número de la pieza y el del verso.

<sup>164</sup> Este es, sin duda, el grupo más amplio.

Además, existen otros casos en los que la regla de Clarke exigía dialefa y que aquí aparece sinalefa; ejemplos similares señaló Beltran a propósito de los autores más antiguos advirtiéndolo, además, que “faltan completamente [ejemplos] de los [autores] de la segunda mitad de siglo”, lo que coincide perfectamente con la cronología a que hemos de adscribir a Gonzalo de Torquemada.<sup>165</sup> Esta tendencia muestra, pues, cómo la sinalefa va ganando terreno con el paso de los años, hasta el punto de que ya a partir del reinado de Enrique IV (y especialmente del de los Reyes Católicos) aumentan los encuentros vocálicos, generalizándose lo que Beltran denomina sinalefa lexemática (2016: 463-566), a la que corresponden los siguientes ejemplos:

- “así Dios me dé\_alegría” (1, 48)
- “me tormenta, triste\_atanto” (2, 9)
- “no\_es muy nueva mi tristeza” (4, 10)<sup>166</sup>
- “e díxome\_a poco\_estado” (6, 13)

Con todo, la sinalefa no es regla única en Torquemada y, según señalaba, las confluencias vocálicas se resuelven en ocasiones mediante la dialefa:

- “Cada dí-a entristeçe” (1, 27)
- “¡quién lo-aya por locura” (2, 18)
- “¿Dó-iré, triste,-amando?” (3, 17)
- “Los mis ojos toda-ora” (3, 22)
- “amarillo-e negrura” (4, 5)
- “¡Alegría,-alegría”) (5, 1)
- “donde-ove gran pesar” (6, 4)
- “si-andades a su corte” (6, 30)
- “Esperanza sola-una” (7, 13)
- “que-ovo tal galardón” (8, 30)
- “quien viere-oy que me parto” (10, 8)

Y ambas soluciones (sinalefa y dialefa) se dan incluso en el mismo verso:

- “cierto-es que debe\_estar” (3, 5)
- “que-heu amo mais que\_a mí” (3, 13)

---

<sup>165</sup> Beltran (2016) incluye, entre las muestras que recoge de autores antiguos, versos de Carvajal, Pérez de Guzmán, Álvarez de Villasandino, López de Mendoza y Gómez Manrique. Anota, además, que la tendencia a evitar los contactos vocálicos, tal vez no tan intensa como suponía Clarke, contaba ya con tradición en la lírica de nuestras fronteras, pues era norma obligatoria, por influencia de la gramática latina, en el mester de clerecía (Uría Macqua 1981); con todo “ésta era una imposición ajena a los hábitos fonéticos del castellano, pues lingüistas y metricistas están de acuerdo en considerar que la sinalefa es un fenómeno ordinario y obligatorio en la fonética castellana desde los orígenes” (Beltran 2016: 459).

<sup>166</sup> El adverbio *no*, tónico, quedaría excluido de la regla de Clarke, si bien favorece la sinalefa; y ello no solo en la lírica de Torquemada, sino que parece que fue habitual (véase Beltran 2016).

En último lugar, no podemos pasar por alto la existencia de algunos casos de sinéresis e hiato en los versos de nuestro poeta, especialmente en voces que en el español medieval acusaban vacilación fonética. No son muchos, si bien no por ello hemos de omitir su mención; se produce, por ejemplo, sinéresis en los octosílabos que siguen:

“¡O, maldita sea tal vida” (2, 1)

“Quien bien see nunca devría” (2, 60)

Permanece inalterada en “se ve-e según vos veo” (5, 18)

Y constatamos el hiato en versos como “e qué fū-erte ventura” (9, 4).

En definitiva, el análisis métrico de la producción de Torquemada ofrece la tendencia general de otros autores de la época: sinalefa, dialefa diéresis e hiatos y predominio del octosílabo y, acentualmente hablante, del trocaico y de la rima llana.



**SARNÉS**





### 3. SARNÉS

Conocido en las fuentes literarias únicamente a través de su apellido (*Sarnés*), es un autor de notable interés que ha permanecido en el olvido hasta la fecha; su quehacer sobresale incluso en el vasto corpus cancioneril (por ejemplo, por la temática que desarrolla en parte de sus poemas), pero no disponemos de una edición particular de su poesía, que, por tanto, tampoco ha podido ser estudiada en su conjunto. Todo ello explica que su nombre apenas aparezca en la literatura científica; no obstante, podíamos acceder a sus composiciones a través de las ediciones de los distintos cancioneros que las han conservado, y también se ofrecía alguna noticia sobre el poeta. Con todo, siempre se hacía referencia a él en tanto formaba parte de la nómina de escritores recogida en un florilegio colectivo: nunca ha sido objeto de atención en sí mismo, tarea que he pretendido acometer.<sup>167</sup> Al igual que he hecho con Torquemada, establezco en este capítulo dos apartados, pues, tras atender a la vida, me ocupo del análisis de su obra.

#### 3.1. EL AUTOR

##### 3.1.1. CUESTIONES PREVIAS

Analizar la fortuna crítica que ha tenido la poesía de Sarnés, nos obliga a retroceder algo más de dos centurias, al momento en que, en 1807, Carlos IV promovió la creación del *Cancionero general del siglo XV* (MN13).<sup>168</sup> En el volumen 10 de MN13 figura una relación de sus obras que puede considerarse, según ocurría con Torquemada, el primer intento de llevar a cabo un inventario de su obra: se consigna, en primer lugar, el incipit de las composiciones conservadas en el *Cancionero de Estúñiga* (MNM54) y, a continuación, el de las incluidas en el *Cancionero de Palacio* (SA7).<sup>169</sup>

En las anotaciones de Gayangos y Vedia a la *Historia de la literatura* de Ticknor (1851-56: 559-566) observamos errores similares a los que mencionaba para

---

<sup>167</sup> He ofrecido algún avance sobre su identificación en Martínez García (2014); en los apartados que siguen, recupero y amplío aquella información.

<sup>168</sup> Para esta antología, véase *supra* 2.1.1.

<sup>169</sup> En lo que respecta a las piezas de atribución dudosa (véase *infra* 3.1.2.2.), MN13 le atribuye \*20-ID 0588 “Por acrescentar dolor” y, a propósito de ID 2693 “Amigo, si gocedes”, que se copia al final del listado de Sarnés, precisa: “no dice si es de Sarnés”.

Torquemada, ya que contabilizan solo tres poemas en *Palacio*,<sup>170</sup> no se equivocan, sin embargo, al ofrecer la lista de los textos que figuran en *Estúñiga*, pues establecen el número correcto de los allí conservados (3) y añaden, además, uno de los que consideraré de atribución dudosa (véase *infra* 3.1.2.2).<sup>171</sup> Por la misma época, en los “Índices alfabéticos...” del *Cancionero de Baena* (Pidal 1851: LXXXVI) a Sarnés se le asignan 6 composiciones en SA7 (cifra correcta).

Será José Amador de los Ríos, en la década siguiente, quien proporcione la primera referencia sobre Sarnés, que, acriticamente, ha sido perpetuada: en una nota a pie de página alude a su condición de “escudero” cuando, a propósito de los autores aragoneses, escribe:

debemos advertir en este lugar que demás de los poetas citados [*los valerosos caballeros* Juan de Moncayo, Juan de Sessé, Ugo de Urriés, García de Borja, Pero Cuello, Pedro Ximénez de Urrea, Juan de Ixar y *los escuderos* Sancho de Zapata, Pedrarias del Busto, Pedro de Santa Fé, Juan de Viana y Valtierra], florecen en la corte de Alfonso V los aragoneses Alfonso de Montañón, Johan de Ortega, *el escudero Sarnés* y otros (Ríos 1865, VI: 451; la cursiva es mía).

Desconocemos en qué se basa para tal calificación, pero ha sido secundada por investigadores como Lázaro Carreter (1976: 202) o Viña Liste (1991: 141).<sup>172</sup> Además, Ríos asocia este vate a Alfonso V (1865, VI: 451), pese a que en los índices finales lo incluye entre los poetas de la corte de Juan II (1860-64, VI: 574, 592).

En 1945 se dibuja, por fin, con mayor nitidez, el perfil de Sarnés; Francisca Vendrell en su edición de *Palacio* afirma:

era realmente un caballero aragonés; acompañó a Alfonso V en las campañas de Italia, y allí seguía aún en los años 1439-40, pues en los fondos del Archivo de la Corona de Aragón, relativos a los pagos de la gente de armas de Sicilia, figuran también relaciones de los caballeros y gentiles hombres que llevaban jinetes y lanzas por su cuenta, y entre ellos figura “Juan de Sernés, con 2 corcers e una atzembla” (1945: 80-81).

---

<sup>170</sup> Algo más sobre la *Historia* de Ticknor –y de las referencias bibliográficas que siguen– puede verse en el apartado 2.1.1 del capítulo anterior.

<sup>171</sup> A diferencia de la lista que presentan para SA7, que solo consigna el nombre de los autores, Gayangos y Vedia copian el incipit de los textos que figuran en MN54.

<sup>172</sup> Con todo, no es Sarnés el único autor al que Ríos incluye entre los escuderos sin prueba de ello; procede así con Pedro de Santa Fe, quien sería, en su opinión, “de los segundos [escuderos], por lo cual pertenecería a una clase social ‘menos elevada’” y que, a raíz de investigaciones posteriores, podemos identificar con un funcionario de la corte de Alfonso V (Tato 1999a: 31-32). Lo mismo sucedió con Caltraviesa: para Ríos era un “escudero pobre”, opción hoy desechada (Tato 2013a: 23 y siguientes).

Esta identificación lo sitúa en la corte del Magnánimo, como antes había apuntado Ríos; la han dado por válida Lázaro Carreter (1976: 202), que combina el dato con la condición de escudero señalada por aquel, y Marín Pina, quien advierte que “si la participación de los Villalpando en las empresas italianas del Magnánimo no está clara, sí lo está la del caballero y gentilhombre aragonés Sarnés, como ha demostrado Francisca Vendrell” (1991: 211).<sup>173</sup> Más recientemente, Salinas Espinosa (2009: 331) incluye al poeta entre los aragoneses, junto con Santa Fe y Hugo de Urríes, pero sin aportar nada nuevo.

Con todo, fue con la *Bibliografía* de Steunou y Knapp cuando tuvimos acceso a su repertorio poético completo; allí se ofrecen datos de interés relativos a la métrica y a contenidos de carácter formal como, por ejemplo, la participación de Sarnés en intercambios poéticos y el singular tratamiento del asunto amoroso (véase *infra* 3.3.1).<sup>174</sup> De hecho, varias de las escasas referencias que de él disponemos se deben, principalmente, a su participación en un debate interestrófico con Padilla y también, aunque en menor medida, a la poetización de amores dichosos en parte de su producción.<sup>175</sup>

Dado que parte de la obra de Sarnés nos ha llegado a través de dos fuentes italianas, es preciso acercarse a las ediciones que de ellas existen en busca de nuevos datos. Salvador Miguel, en su edición del *Cancionero de Estúñiga*, parte de las consideraciones de Vendrell, enjuiciándolas críticamente:

es, desde luego, posible, pero [...] el desconocimiento del antropónimo y la falta de referencias autobiográficas en sus poesías nos impiden afirmarlo sin más. Hay que reconocer, no obstante, que cuadran bien, con lo que se deduce del documento, el apellido de origen aragonés y la calificación de “gentilhombre” con que se le adjetiva en una de las rúbricas (1977: 199).

Y ya en la última década del siglo XX, Rovira (1990: 148-149) incide, a raíz de la propuesta biográfica de Vendrell, en la gran difusión del apellido *Sarnés* y en su

---

<sup>173</sup> Esta investigadora menciona una poesía dialogada con Padilla en la que “Sarnés se confiesa ante su desengañado amigo como un dichoso servidor de su señora” (1991: 211-212), sin duda refiriéndose a la *tensó*, texto 27 de esta edición. Sin embargo, es preciso señalar que no está acertada en su afirmación sobre los Villalpando, pues su presencia en Italia está probada (véase Conde Solares 2009: 28-31).

<sup>174</sup> De las ocho piezas atribuidas a él con seguridad, solamente el tema de dos se identifica con la “lamentación”.

<sup>175</sup> Salvador Miguel incidió en la excepcionalidad de su temática (1877: 212); asimismo, se han detenido en 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 Cummins (1965: 9), Parrilla (2010: 228-229), Chas Aguión (2012: 212) y yo misma (2013).

importante papel cultural en Italia.<sup>176</sup> Finalmente, Dutton repite en sus índices la información proporcionada por Vendrell, aunque sin especificar nada más.<sup>177</sup>

Así las cosas, el estudio de la figura y obra de este poeta se presenta no solo como una tarea pendiente, sino también necesaria: resulta indispensable llevarla a cabo para avanzar en el conocimiento de la lírica cuatrocentista, en la que queda todavía mucho por hacer. Las notas biográficas con que contábamos hasta ahora se fundamentan en la aceptación, con mayores o menores reservas, de la identificación llevada a cabo por Vendrell;<sup>178</sup> es decir, estamos ante un hombre de apellido Sarnés que, vinculado al entorno de Alfonso V el Magnánimo, habría viajado a su corte napolitana hacia 1435. Acepte o no esta opinión, toda la crítica coincide en incluirlo en el ámbito cortesano aragonés, lo que, como enseguida precisaré, casa bien con el origen del antropónimo y se ajusta, asimismo, a los datos extraíbles del análisis del léxico de su producción; el que parte de su poesía nos haya llegado a través de dos cancioneros italianos (MN54 y RC1) viene a reforzar la hipótesis de su estancia en Italia. En cuanto a su producción, lo que más ha llamado la atención ha sido su participación en la *tensó*, si bien ello no parece haber sido motivo suficiente ahondar en el estudio de su figura como poeta, labor que me he propuesto.

### 3.1.2. REPERTORIO POÉTICO

El repertorio que conservamos de Sarnés obliga a acometer el estudio de ocho composiciones cuyas rúbricas remiten directamente a este autor y de dos más cuyos epígrafes no precisan la autoría; diferenciaré, por ello, entre obra de atribución segura y de atribución posible o dudosa.

Su corpus poético no es muy nutrido, a pesar de que sobresale por su singularidad, especialmente en lo que se refiere al tratamiento del tema amoroso y al cauce dialógico elegido: en el conjunto destaca el intercambio con Padilla recogido en SA7 (véase *infra* 4.1.2.2). Para reunir sus poesías, hemos de acudir a varios cancioneros: *Cancionero de Palacio* (5); *de Estúñiga* (3) y *de Roma* (2).

---

<sup>176</sup> Ello coincide, como veremos, con la información de Mainé Burguete (2006; véase *infra* 3.1.3.2).

<sup>177</sup> En el “Índice de autores”, Dutton detalla: “Sarnés: 1439-1440. Aragonés que estuvo en Nápoles con Alfonso V” (1990-1991, VII: 442).

<sup>178</sup> Este autor no aparece en estudios literarios como el de Menéndez Pelayo (1890), Puymaigre (1873) y Le Gentil (1949-53), ni en materiales como las bibliografías de Latassa (2001) o las Grandes Enciclopedias Catalana (1979) y Aragonesa (1980-82). Lo omiten, igualmente, estudios más específicos sobre poetas aragoneses: Jordán de Urriés y Azara (1890), Arco (1923), Alvar (1976) y Croce (2007).

### 3.1.2.1. Poemas de atribución segura

Se incluyen en este grupo cinco composiciones que nos ha transmitido el *Cancionero de Palacio* y tres que nos han llegado a través del *Cancionero de Estúñiga*, que presento en la tabla que ofrezco a continuación (utilizo un trazo doble para marcar el cambio de fuente y uno simple algo más grueso para separar las piezas no se copian en vecindad en las fuentes):

Nº ed. -ID	Posición ms.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
<b>14-ID 2402</b>	SA7-8 (3 <sup>v</sup> )	(4, 8)	<i>Canción Sarnés</i>	“No s’enohe quien espera”
<b>27-ID 0577 Y 2596 R 0577</b>	SA7-107 (49 <sup>v</sup> – 50 <sup>r</sup> )	(6, 3x10)	<i>Padilla</i>	“Los que siguides la vía” <sup>179</sup>
<b>15-ID 2692</b>	SA7-333 (161 <sup>r</sup> )	(4, 2x8, 4)	<i>Otra Sarnés</i>	“¡O, qué bienaventurado”
<b>16-ID 2708</b>	SA7-351 (168 <sup>r-v</sup> )	(5, 2x9)	<i>Otra de Sarnés</i>	“Sienta quien sentido tiene”
<b>17-ID 2709 y 2704</b>	SA7-352 (168 <sup>v</sup> y 167 <sup>r</sup> )	(4, 2x8)	<i>Otra de Sarnés</i>	“Pues no queredes sentir”
<b>28R-0585</b>	MN54-88 (110 <sup>v</sup> ) RC1-69 (93 <sup>v</sup> )	(1x8)	<i>Respuesta de Sarnés</i>	“En el tiempo conoçerés”. <sup>180</sup>
<b>18-ID 0586</b>	MN54-89 (110 <sup>v</sup> - 111 <sup>r</sup> )	(4, 2x8)	<i>Otra suya d’este Sarnés</i>	“¡Alegradvos, amadores,”.
<b>19-ID 0587</b>	MN54-90 (111 <sup>r</sup> ), RC1-70 (93 <sup>v</sup> )	(4,8)	<i>Otra suya</i>	“Amor desagradescido”

Las cinco primeras son las poesías que contiene *Palacio*, todas en testimonio único;<sup>181</sup> siguen las conservadas en el *Cancionero de Estúñiga* (3) y en el de *Roma* (2), florilegios que comparten dos piezas de Sarnés, de modo que MN54 nos ha transmitido en exclusiva un texto suyo. Si nos fijamos en la distribución de los poemas en los cancioneros, constatamos que en SA7, que es la fuente principal de la poesía de este autor, no se copian en bloque, como ocurría con las de Torquemada, sino que están

<sup>179</sup> En el cuerpo del poema hay cuatro rúbricas internas con el apellido *Sarnés* para presentar las estrofas correspondientes a su voz.

<sup>180</sup> Respuesta a 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”

<sup>181</sup> Parte de las estrofas de SA7-107 se copian en *Estúñiga* y *Roma*, pero ninguna de ellas se debe a Sarnés, véase *infra* 4.1.2.1.

diseminadas en diferentes secciones y folios del manuscrito, algo, por otra parte, habitual en esta antología (Tato 2012: 301). En relación con las incluidas en SA7, es preciso advertir sobre los avatares que, como texto, conoció 17- ID 2709 “Pues no queredes sentir”, que hoy podemos leer en su integridad en el códice salmantino gracias a la restauración llevada a cabo en fecha reciente. Sin embargo, durante mucho tiempo la composición se desgajó en dos fragmentos, que se entendieron como poemas independientes, a los que Dutton llegó a asignar un número ID diferente: ID 2709 “Pues no queredes sentir”, una canción integrada por una cabeza y una vuelta, e ID 2704 “...Por aquesto no creades”, aparentemente un texto acéfalo y de autor desconocido; solo tras la edición de Álvarez Pellitero pudimos leer la canción completa (véase *infra* 5.2.2.b).

Al contrario de lo que ocurre en *Palacio*, las composiciones que conservamos en *Estúñiga* y *Roma* están agrupadas y nos han llegado íntegras; con todo, el *Cancionero de Roma* prescinde de 18-ID 0586, de manera que esta canción solo nos ha sido transmitida por *Estúñiga*. Ambas colectáneas, según ha demostrado Varvaro (1964: 60-72), se inscriben en la familia de cancioneros italianos, en la que confluyen varias tradiciones textuales: *a*, *n*, *g* y *p*, (véase *infra*, 5.2.1). Ello justifica que parte de las composiciones de Sarnés transmitidas por *Estúñiga* coincidan con las copiadas en *Roma* (siguiendo, además, la misma secuencia).

### 3.1.2.2. Poemas de atribución dudosa

Son dos las composiciones susceptibles de integrar este grupo. Se trata de producciones en las que no consta nombre de autor y que, quizás, puedan ser atribuidas a nuestro poeta; cada una se ha conservado en un cancionero.

Nº ed. -ID	Posición ms.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
ID 2693	SA7-334	161 <sup>v</sup>	<i>Otra</i>	“Amigo, si gocedes”
*20-ID 0588	MN54-91 RC1-71	111 <sup>v</sup> 93 <sup>v</sup> -94 <sup>r</sup>	<i>Otra canción</i>	“Por acrescentar dolor”

En *Palacio* se ha copiado, en el vuelto del folio 161, después de 15-ID 2692 “¡O qué bien aventurado” (SA7-333), un poema sin atribución (la rúbrica reza *Otra*); según

acostumbra hacerse en los estudios cancioneriles, cabría asignarlo a Sarnés, responsable de la pieza precedente, Sarnés (Tato 2010: 228-9); me refiero a ID 2693 “Amigo, si gocedes” (SA-334). Con todo, es posible que, más que asignar este poema al autor que sigue, debamos adscribirlo al que antecede en la colección, Pedro de Santa Fe, ya que el texto guarda mayor relación con su poesía en tanto presenta alguna de las características propias de este escritor (Tato 1999: 191 y 2004: 318);<sup>182</sup> por contra, ningún elemento particular nos permita ligarlo a Sarnés con cierto fundamento.

La segunda de las piezas de atribución dudosa figura en *Estúñiga y Roma* tras 19-ID 0587 “Amor desagradescido”, la última de las composiciones de Sarnés allí copiadas; me refiero a \*20-ID 0588 “Por acrescentar dolor”, poema que se localiza en el vuelto del f° 111 en MN54 y a caballo entre los folios 93 y 94 en RC1, con la misma rúbrica en ambos florilegios: *Otra canción*. A pesar de que no es posible probar la autoría de Sarnés, pues se trata de un poema que se ajusta a las convenciones generales de la lírica cancioneril, nada hay tampoco que la contradiga o señale en otra dirección. Es más, cuando el yo lírico afirma en el v. 3 “soy fecho nuevo amador”, apunta a una modificación de su estado sentimental (bien porque la dama ha cambiado su actitud y ya no le presta favor, bien porque él mismo pretende cambiar su experiencia amorosa); este cambio sentimental es anunciado en otra canción, de atribución segura (17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”), en el que afirma:

Pues no queredes sentir  
 d’este mal triste que siento,  
*nengún tiento*  
*no é ya en vos servir* (17-ID2709 y 2705, vv. 1-4; la cursiva es mía).

Es esta una atribución que fue propuesta ya en el *Cancionero general del siglo XV* (MN13), que, sin vacilación, imputaba la pieza a Sarnés;<sup>183</sup> sin tanta seguridad, creo que, en último término, puede ser debida a su mano. Así, pues, de los dos textos estudiados, solo esta pieza, contenida en MN54 y RC1, puede ser incluida en el repertorio de Sarnés, por lo que la edito junto a sus poesías, marcando con un asterisco antes del número la duda sobre su autoría.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> La presencia de voz de mujer en esta composición, no infrecuente en la obra de este autor, es una de esas características.

<sup>183</sup> En cambio con la anterior, ID 2693 “Amigo si gocedes” (SA7-334), se mostraban dudas sobre su posible autoría.

<sup>184</sup> Reproduzco, en cambio, el texto de SA7 en el apéndice 11.1.

### 3.1.2.3. Posibilidad de obra perdida

No tenemos la certeza de que esta sea toda su producción, y son varios los factores que permiten pensar en alguna pieza suya no conservada. En primer lugar, es preciso advertir que el *Cancionero de Palacio*, la fuente principal de su poesía, es una compilación que ha sufrido diversos accidentes materiales; así, en él se han producido varias transposiciones de folios, alguna de las cuales mutiló uno de los textos de este autor (véase *infra* 5.2.2.b). Pero, además, el manuscrito conoció pérdidas de folios: sabemos que, al menos, han desaparecido ocho (Tato 2005a: 60-1) y, teniendo en cuenta que las obras de Sarnés incluidas en este cancionero no constituyen un bloque compacto, nada nos garantiza que los folios perdidos no se llevasen consigo alguna de sus composiciones, especialmente si consideramos que la *tensó* 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía” se copia en la sección del cancionero (folios 29 al 86) que más accidentes materiales parece haber sufrido (Whetnall 2009).

Pero, además de los indicios de pérdida de obra que se desprenden del estudio de SA7, hay otros aspectos que permiten suponerlo y que guardan relación con el intercambio 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”.<sup>185</sup> En primer lugar, constatamos que el verso que cierra todas las estrofas de Padilla (“No só ya quien ser solía”) debió de tener amplia resonancia en la época, pues se cita, entre otros textos, en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón y en una composición del *Cancionero de la Colombina de Sevilla* (SV1). En la obra de Rodríguez del Padrón, la alusión a Padilla es tan sutil como directa y permite inferir que tanto el poeta como su verso eran muy conocidos;<sup>186</sup> de hecho, el propio Padilla anticipa el octosílabo en todas las estrofas explicando que pertenece a una “triste canción” suya. “No só ya quien ser solía” era, pues, un verso de un poema más amplio, posiblemente muy difundido y de tema amoroso: el adjetivo *triste* hace pensar en una queja o lamentación. Ello apoya la idea de la existencia de una composición previa de la que nada más se conserva y demuestra que de Padilla no nos ha llegado toda su obra (véase *infra* 4.1.2.3).

Las estrofas de Sarnés repiten, de igual manera, dos versos al final de cada copla (“Pues mi señora me guía / servirla he todavía”), calificados, en una ocasión, de “cantar” (v. 50), de modo que Sarnés, como antes había hecho Padilla, recuperaría una

---

<sup>185</sup> He abordado esta cuestión en un artículo de 2013; recupero ahora algunas de las consideraciones que en él he ofrecido, aunque analizo con mayor detalle esta pieza será más adelante.

<sup>186</sup> También lo cree así Parrilla (véase *infra* 4.1.2.3).



canción preexistente. Los versos citados por ambos poetas no forman parte de ninguna pieza conservada: ID 9577 Y 2496 R 0577 sería, por tanto, testimonio indirecto y único de ese perdido texto.<sup>187</sup> Todo apunta a que Sarnés, al igual que Padilla, en su intervención se valiese de una pieza anterior, un cantar que presumiblemente exaltaba el amor correspondido y que contenía el dístico “Pues mi señora me guía / servirla he todavía”.

Ahondando un poco más en la configuración de este perdido texto, es preciso notar que en los versos que abren la *tensó*, Padilla incluye a Sarnés en el grupo de “los que siguides la vía / alegre de bien amar”; con esta perífrasis se refiere a la particular y conocida manera en que Sarnés se enfrenta al amor, que percibimos en los poemas en que canta su experiencia gozosa. Esos textos lo conectan con la tradición de los trovadores provenzales, que daban muestra, “con frecuencia, de los distintos avances que han experimentado en el terreno amoroso” (Alvar 1999: 44), pues, en ocasiones, la dama correspondía a las demandas del enamorado; el planteamiento es, sin embargo, raro en los cancioneros peninsulares y le habría reportado cierta fama entre sus contemporáneos. Pero, sobre todo, en lo que ahora me interesa incidir es en la acomodación en esos versos de un pasaje religioso procedente del primer *Treno* o *Lamentación* del profeta Jeremías de gran éxito en nuestros cancioneros (“O vos omnes qui transitis per viam, / attendite, et videte / si est dolor sicut dolor meus!”, *Lam.* 1,12; véase *infra* 4.2.1)<sup>188</sup>

Además de rentabilizar el motivo del dolor, en el pasaje del libro veterotestamentario se aprovecha el del camino, la “vía”, elemento que será empleado por Sarnés en otras composiciones para señalar que, siguiendo las indicaciones de su dama, alcanza la correspondencia amorosa (véase *infra* 3.2.1).<sup>189</sup> Un ejemplo lo tenemos en 15-ID 2692 “O que bienaventurado”; explica allí que su amada “bien dispuesta por amar; / muy bien sabe avanzar / a quien quiere todavía: / ya me á puesto por tal *vía* / que por suyo me á tomado”. No se repiten los versos del intercambio, pero aparece la

---

<sup>187</sup> Los versos incorporados por Padilla y por Sarnés son recogidos por Dutton como citas (a las que asigna los números ID 2495 -“ya non só quien ser solía”- y 8001 -“pues mi señora me guía / servirla he todavía”-). El de Padilla, según acabo de señalar, habría nacido como canción, lo que no excluye que, con el tiempo, hubiese “gozado de tanto éxito que acabó sirviendo de mote” (Tato prensab).

<sup>188</sup> Véase Crosas 2000: 120-121 e *infra*, en la edición. Véase también el artículo de Núñez Rivera 2001, esp. pág. 127.

<sup>189</sup> Y esta *vía del bien amar* parece haber sido también explotada por otros autores como, por ejemplo, García de Pedraza, que recurre a ella en una composición (“Partiendo de madrugada” ID 2406) en la que parodia en *Infierno de Santillana* (ha incidido en este asunto López Drusetta 2013). Otra alusión de Sarnés a la “vía” puede verse, por ejemplo, en 15-ID 2692 de esta edición.

misma voz en posición de rima y nos acerca a la misma idea: su dama hace progresar a quien quiere por la vía correcta, es decir, guía al enamorado facilitándole la consecución de sus deseos. Ello viene a apoyar la hipótesis de que Sarnés hubiese compuesto también una canción que subyace en el debate, en el cual retoma, además, dos versos (“Pues mi señora me guía / servirla he todavía”).

Cabe aventurar, por tanto, que la perdida pieza de Sarnés contendría, además del dístico “Pues mi señora me guía / servirla he todavía”, la voz “vía”, no extraña en su producción y que, presumiblemente, ocuparía un lugar relevante: el vértice de algún verso, en rima con “guía” y “todavía”.

En definitiva, el estudio de los textos del poeta que han superado el paso de los siglos hace pensar que habría existido, al menos, una canción más de Sarnés de la que solo conservamos dos octosílabos.

### **3.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA**

Es poco lo que conocemos a propósito de las circunstancias vitales de este poeta (véase *supra* 3.1.1), conocido únicamente por su apellido, *Sarnés*, explicitado en las rúbricas que acompañan a sus textos. Al igual que en Gonzalo de Torquemada, la única noticia con que contamos con certeza es que hubo de componer al menos parte de su obra antes de 1441, pues este es el año que debemos usar como baliza cronológica para los textos *única* del *Cancionero de Palacio*. Sin embargo, el estudio detenido de su producción ofrece nuevos datos que nos guiarán por la senda investigadora y permitirán perfilar un poco más sus circunstancias biográficas. Para ello, ofrezco en primer lugar la información que es posible conocer a través de los textos (pues, recordemos, estos han de ser punto de partida y de llegada) para, a continuación, tratar de completar esos datos con los procedentes de otras fuentes (siempre y cuando estos no contradigan aquellos).

#### **3.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra**

El corpus poético de Sarnés no destaca por su extensión: no llega a la decena de piezas. Sin embargo, a partir de esas pocas composiciones, podemos acotar la localización geográfica y temporal del autor, su relación con otros poetas del momento y su posible vinculación con un determinado entorno cortesano.

La información que facilitan las rúbricas de sus poemas no es mucha: las del *Cancionero de Palacio* solo consignan su apellido, *Sarnés*, como también ocurre en los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma*; con todo, en estos últimos se recoge una pregunta dirigida a él, 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, cuyo epígrafe reza *Pregunta que fue fecha a un gentil hombre por nombre Sarnés*: nos proporciona, así, un dato que debemos tomar en consideración, su condición de *gentilhombre*.<sup>190</sup>

El hecho de que las rúbricas lo identifiquen únicamente mediante el apellido no es excepcional, pues son varios los autores que en estos florilegios son presentados según esta fórmula: Valtierra, Moncayo, Marmolejo, Peñalosa, Contreras, Cañizares (SA7), Carvajal, Mendoza, Moraña, Ribellas (MN54 y RC1)... Más curiosa es la calificación de *gentilhombre*, término que Corominas y Pascual encuentran ya en el siglo X con las acepciones de ‘pagano’ y de ‘noble’ (*DCECH s.v. gente*). Ello nos permite pensar en un personaje cuya situación social no era irrelevante; y lo cierto es que Sarnés es un apellido documentado en Aragón que porta una familia con importante presencia en el ámbito jurídico.

Para conocer su personalidad, es de gran interés atender a las relaciones literarias que mantiene con otros escritores. En el *Cancionero de Palacio* llama la atención el intercambio mantenido con Padilla (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”), no solo por la alternancia de las voces de los dos autores en una misma composición, caso excepcional dentro de este tipo de poesía, sino por lo elaborado de la misma (véase *infra* 3.2.2, 4.2.2 y la edición). En *Estúñiga* y *Roma* se ha copiado 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, dirigida a nuestro vate, y a la que este responde inmediatamente después, en 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés”: el responsable de la pregunta no aparece identificado en el florilegio, pero Dutton la atribuye no de forma segura a Padilla, hipótesis que el estudio de la obra de este viene a reforzar (véase *infra* 4.1.2.1);<sup>191</sup> ello incide en la relación entre estos dos autores, que no sería esporádica, sino continuada en el tiempo y, tal vez, localizada en diferentes espacios. Hemos, pues, de suponer que Sarnés se movía en determinados círculos literarios y que quizás en la época no fuese un autor desconocido o menor, como puede pensarse hoy a la vista del escaso número de piezas que integran su repertorio. No ha de olvidarse que, tal como advirtió Chas Aguión, “ser elegido como corresponsal para dar remedio a una

---

<sup>190</sup> La rima del primer verso de la demanda viene impuesta por el final de su apellido: “Mi buen amigo Sarnés”.

<sup>191</sup> Dutton no hacía lo mismo en *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del Siglo XV* (1982), en donde la incluía entre las anónimas.

interrogante era una suerte de privilegio que no alcanzaban todos los poetas, puesto que suponía la oportunidad de medir la habilidad ingeniosa y su maestría versificadora con otro vate” (2002: 99).

Para asentar aún más la idea de que en este intercambio de *Estúñiga* Sarnés tiene como interlocutor a Padilla, ha de recordarse la *tensó* de *Palacio* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”), de la que se desprenden varios indicios que permiten apoyar la propuesta de Dutton. En primer lugar, hay que tener en cuenta que ambos son autores representados tanto en SA7 como en MN54 y RC1, de manera que cabe dentro de lo posible que Padilla hubiese sido también el inquisidor poético de *Estúñiga*.<sup>192</sup> En segundo lugar, la existencia de la composición de *Palacio* muestra que Sarnés y Padilla mantienen, sin lugar a dudas, una relación literaria comenzada antes de la compilación de *Estúñiga* (posterior a *Palacio*); en este sentido, no debe perderse de vista que en el diálogo de SA7, Padilla interpela a Sarnés valiéndose del vocativo “amigo” (“en la su muy gran dolçura, / *amigo*, no vos fiedes”, vv. 33-34), fórmula apelativa con la que, tal vez no por azar, se abre también la composición de los códices italianos (28P-ID 0584 “Mi buen *amigo* Sarnés”). Esta conexión con Padilla, con el que pudo haber mantenido lazos de amistad, permite, indirectamente, saber algo más de la vida de Sarnés, ya que contamos con bastante información sobre aquel: Padilla fue un personaje destacado que mantuvo relación con importantes figuras como don Álvaro de Luna, el rey don Juan II, Juan de Torres y Juan de Silva; perteneció a un conocido linaje (véase *infra* 3.1.3.3 y 4.1.3.3) y estuvo vinculado a la corte de Juan II. Sarnés, de familia no tan linajuda pero sí relevante, habría frecuentado el mismo ambiente, aunque posiblemente en la Corona de Aragón.

Un nuevo aspecto que no podemos obviar en lo que concierne a la explotación de los datos extraídos de la obra de Sarnés tiene que ver con las fuentes en las que se han conservado sus poemas, a menudo el único indicador con que contamos para establecer la cronología de la poesía de un autor;<sup>193</sup> se trata de tres cancioneros manuscritos: el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de Estúñiga* y el *Cancionero de Roma*. Las tres son compilaciones de gran importancia, confeccionadas antes de 1475, que pueden ser relacionadas con Alfonso V (sea en su juventud, sea en su edad adulta); y es que el

<sup>192</sup> Algunos textos de Padilla figuran en PN8 y PN12, antologías que remontan a un mismo tronco junto con MN54 y RC1 (véase *infra* 5.1.2).

<sup>193</sup> Así, Viña Liste ofrece el año de 1438 como baliza temporal para situar a todos los escritores incluidos en el *Cancionero de Palacio* de los que no aporta ninguna otra noticia, entre los cuales se cuenta Sarnés.

Magnánimo desplegó a su alrededor una intensa actividad literaria, primero en suelo hispánico y, más tarde, en suelo italiano.<sup>194</sup> Del estudio de esos cancioneros puede deducirse información que, indirectamente, permite precisar mejor el perfil biográfico de Sarnés.

Gran parte de los autores del *Cancionero de Palacio* se vinculan a los infantes de Aragón y a la facción rival de Juan II de Castilla y de don Álvaro de Luna, pero, además, en él se da cabida a textos en los que el elemento lúdico juega un papel destacado (véase *infra* 5.1.1); es posible que Sarnés fuese uno de los asiduos a ese tipo de divertimentos y a alguno de esos círculos (de aceptar las consideraciones que aquí ofrezco, habría formado parte del de los infantes de Aragón). Además, como he indicado, la inclusión de gran parte de su obra en los folios de este códice obliga a asumir que habría sido compuesta antes de 1441 (para la datación de *Palacio*, véase *infra* 5.1.1).

Lo cierto es que no sorprende en absoluto que se recojan algunas piezas de Sarnés en esta colectánea, que contiene más de 370 composiciones de casi 80 autores diferentes (de ellas, 300 no conocen otro testimonio). De nuestro hombre tan solo se incluyen cinco poemas de atribución segura (entre los que figura el interesante intercambio con Juan de Padilla); se trata de un porcentaje muy escaso del volumen de la colectánea (1,6%), pero no constituye un caso excepcional, pues son muchos los poetas allí representados por muy pocos textos, incluso por uno solo (Tato 2005a: 76). Las creaciones de Sarnés copiadas en SA7 armonizan también con la tónica del cancionero: son piezas breves de tipo cortesano, tono lúdico, temática amorosa y carácter marcadamente lírico.

En cuanto a la localización de sus poesías en el manuscrito, no tienden a agruparse, como ocurría con las de Torquemada, sino que se hallan dispersas en diferentes secciones de la colectánea (véase tabla *infra*). No obstante, importa atender a este aspecto, pues no es infrecuente que en *Palacio* la sucesión de los poemas responda a algún motivo; y es que, según indicó Tato:

Aun cuando en SA7 los textos parecen haber sido copiados en desorden, a veces entre ellos aparecen conexiones que seguramente no son casuales: en ocasiones se copian pequeños núcleos de obras correspondientes a un mismo autor [...] o a un mismo género [...], otras veces se suceden textos escritos en un modalidad lingüística (por ejemplo, de los ocho textos catalanes, siete se copian seguidos); incluso asoman otros puntos de intersección más llamativos: en los ff. 5r-6r se

---

<sup>194</sup> Para el reinado de Alfonso V, tanto en la Península Ibérica como en la Itálica, véase Ryder (1987 y 1992). Para las fuentes cancioneriles, véase *infra* 5.1.

sucede un texto de García de Pedraza, SA7-13 “Partiendo de madrugada” (ID 2406) y otro de Juan Pimentel, SA7-14 “Quando tu a mi oyas” (ID 2254): ambos citan a Macías; en los ff. 11v-12r encontramos un poema de Juan de Dueñas, SA7-26 “Aunque veo que es mi daño” (ID 0488), y otro de García de Pedraza, SA7-27 “Pues demando aguinaldo” (ID 2423): en los dos hay alguna referencia a la Navidad (2006: 805-806).

Así, pues, no es imposible que del estudio de este aspecto en lo que toca a la obra de Sarnés pueda extraerse alguna información.

La primera pieza suya (14-ID 2402 “No s’enoxe quien espera”) que se copia en SA7 figura en los folios iniciales, junto a otras debidas a autores relacionados con las cortes castellanas: Diego Hurtado de Mendoza, Álvaro de Luna, Montoro, Suero de Quiñones, Francisco de Bocanegra, García de Pedraza e Íñigo López de Mendoza.<sup>195</sup>

Distribución de las composiciones de Sarnés en SA7			
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden SA7
Diego Hurtado de Mendoza	“Pues no quiero andar en corte”	2395	SA7-1
Álvaro de Luna	“Si Dios, nuestro salvador”	2396	SA7-2
	“Porque de llorar”	2397	SA7-3
Montoro	“Amor que yo vi,”	2398	SA7-4
Íñigo López, hermano de Mendoza	“Mis oxos fueron a ver”	2399	SA7-5
Diego Hurtado de Mendoza	“Ya con tanta ferrosura”	2400	SA7-6
Suero de Quiñones	“Dezilde nuevas de mí”	2401	SA7-8
<b>SARNÉS</b>	<b>14-“No s’enoxe quien espera”</b>	<b>2402</b>	<b>SA7-8</b>
Francisco Bocanegra	“Sé que bien pueden dezir”	2403	SA7-9
Íñigo López de Mendoza	“Desfraço es que bien s’entiende”	2404	SA7-10
Francisco Bocanegra	“Pues tanto tuyo feziste”	2290	SA7-11
Pedro de Quiñones	“Por la fin del que bien ama”	2405	SA7-12
García de Pedraza	“Partiendo de madrugada”	2406	SA7-13

La siguiente composición suya en SA7 es la *tenso* con Padilla (27-ID 0577 Y 2496 R 0577), se inserta en un núcleo de piezas de Santa Fe, Juan de Dueñas, Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés y Estamariu, autores circunscritos a las cortes aragonesas.<sup>196</sup>

<sup>195</sup> A propósito de las figuras de Álvaro de Luna, Diego Hurtado de Mendoza, Íñigo López de Mendoza, Francisco de Bocanegra y Suero de Quiñones y su relación con las cortes castellanas y aragonesas véase, respectivamente, Calderón Ortega 1988, López Drusetta 2014a y 2015, Pérez Priego 1999, Caravaggi 1986: 31-84, Conde Solares 2009: 60-61 y Von Wunster 1986: 89-113; pese a que no contamos todavía con una identificación para Montoro, todo apunta a que haya tenido algún tipo de relación con las cortes de los infantes de Aragón (Tato 1998: 179).

<sup>196</sup> Para Santa Fe véase Tato 1999 y 2004; para Juan de Dueñas, activo literariamente antes de 1425, contamos con estudios de Vendrell (1958) Salvador Miguel (1977), Marino (1985) o Presotto (1997: 11-

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE SARNÉS EN SA7			
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden SA7
Santa Fe	“Señora, fablar querría”	2240	SA7-102
Anónima dama	“Forçada soy de maldezir”	2491	SA7-103
Juan de Dueñas	“Con gran reverencia e mucha mesura”	2492	SA7-104
	Señor don Johan excelente”	2493	SA7-105
	“Con gran sentimiento de mi corazón”	2494	SA7-106
<b>TENSÓ</b>	<b>27-“Los que siguides la vía”</b>	<b>0577 Y 2496 R 0577</b>	<b>SA7-107</b>
Rodrigo de Torres	“Tal condición lea”	2497	SA7-108
Íñigo Lopez de Mendoza	“Al triste que se despide”	2498	SA7-109
Hugo de Urriés	“Di, Amor, ¿por qué causaste”	2499	SA7-110
Estamariu	“Por un tal departimiento	2500	SA7-111

En este caso conviene poner de relieve que la *tensó* mantenida entre Padilla y Sarnés está precedida en el florilegio salmantino de otra; según Tato, la proximidad entre “Con grant reverencia et mucha mesura” y “Los que siguides la vía” “vendría determinada por el hecho de que, en ambos casos, estamos ante diálogos ajustados a la fórmula de la alternancia propia de las *tensós* y mantenidos entre personajes reales” (2006: 806). Tal vez, además, esos poemas habrían sonado en un mismo entorno.

La tercera pieza de Sarnés que figura en el florilegio salmantino (15-ID 2692 de esta edición) lo hace acompañada de composiciones de Alfonso Álvarez de Villasandino, Cañizares, Juan II, Santa Fe y Valtierra.<sup>197</sup>

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE SARNÉS EN SA7			
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden SA7
Villasandino	“Señora mía, loada”	2688	SA7-329

19) y, recientemente, ha vuelto sobre unos versos suyos Carrillo (2002), sin aportar nada nuevo a propósito de las circunstancias vitales del autor. Para Urriés, que sirvió durante décadas a la casa de Aragón véase Conde Solares (2009: 73-95) y, especialmente, de Beni (2010); y para Estamariu son fundamentales los estudios de Mosquera Novoa (2010 y 2014).

<sup>197</sup> Álvaro de Cañizares habría estado vinculado al círculo de Juan II, de quien habría sido embajador en Génova (Chas Aguión 2013a y 2013b); de Valtierra es muy poco lo que sabemos, si bien Dutton (1990-1991, VII: 466) lo sitúa en 1420-23 con Alfonso V, lo que lo relaciona también con el ámbito aragonés. Para Villasandino véase Calvo Pérez (1998).

Cañizares	“¡Ay!, que de grado sería”	2689	SA7-330
	“Doletvos, señora, por Dios, medida”	2690	SA7-331
Juan II	“Amor, entre guerra e paç”	2691	SA7-332
<b>SARNÉS</b>	<b>15-“¡O, qué bienaventurado”</b>	<b>2692</b>	<b>SA7-333</b>
*Santa Fe	“Amigo, si goçedes”	2693	SA7-334
Santa Fe	“Parto de vuestra figura”	2694	SA7-335
	“Si bien só desconoçido”	2695	SA7-336
Valtierra	“Enoxados de tristura”	2696	SA7-337

Y las dos últimas canciones copiadas en SA7 (16-ID 2508 y 17-ID 2709 y 2704 de esta edición) se leen entre poemas de Torquemada, Santa Fe, Francisco de Villalpando, Montoro, Suero de Ribera y Alfonso de Deza.<sup>198</sup> Se trata de autores vinculados a las cortes castellanas y aragonesas, especialmente a estas últimas; al tiempo, y según detallaré más adelante, son varios (especialmente los de la última sección), los que apoyaron a Alfonso V en Italia, hecho que apoya la información ofrecida por Vendrell.

<b>DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE SARNÉS EN SA7</b>			
<b>Autor</b>	<b>Íncipit</b>	<b>Nº ID</b>	<b>Orden SA7</b>
Torquemada	“Pues que tanto poder tiene”	2506	SA7-347
Santa Fe	“Fortuna, pues vo perdido”	2293	SA7-348
	“¿Quién será vuestro serviente”	2705	SA7-349
Francisco Villalpando	“¡Ay, Amor!, si tú quisieras”	2707	SA7-350
<b>SARNÉS</b>	<b>16-“Sienta quien sentido tiene”</b>	<b>2708</b>	<b>SA7-351</b>
<b>SARNÉS</b>	<b>17-“Pues no queredes sentir”</b>	<b>2709</b>	<b>SA7-352</b>
Santa Fe	“Si no vienes con amor”	2246	SA7-353
*Santa Fe	“No siau tal, pux conoxeu”	2710	SA7-354

<sup>198</sup> Pese a que Francisco Villalpando (y su hermano, también poeta de cancionero) procedían de Zamora, a partir de 1435 huyen de Castilla y se vinculan a las cortes aragonesas y navarras (Conde Solares 2009: 28-31); también Suero de Ribera sirvió a Alfonso V (Periñán 1968, Salvador Miguel 1977: 185-188). No contamos todavía con un estudio de Alfonso de Deza, autor de una única pieza conservada en el *Cancionero de Palacio* (SA7-358 “Así así quien se cativa” ID 2713), pero nos consta que habría participado en el *Passo bonroso* junto a Suero de Quiñones, Juan de Merlo o Estamariu (Labandeira Fernández 1977: 298).



Montoro	“Señora, pues non olvida”	2711	SA7-355
Suero de Ribera	“Cordero de dios de Venus”	0034	SA7-356
Montoro	“Pues non sope seer contento”	2712	SA7-357
Alfonso de Deza	“Así, así quien se cativa”	2713	SA7-358

El *Cancionero de Estúñiga* es, al igual que SA7, un cancionero colectivo; sin embargo, su fecha de compilación es posterior (posiblemente de la década de los 60; véase *infra* 5.1). Como explica su más reciente editor, fue copiado durante el reinado de Ferrante, si bien representa “el espíritu literario y los gustos poéticos de la Corte napolitana de su padre, Alfonso el Magnánimo” (Salvador Miguel 1987: 7-8).<sup>199</sup> Y, por lo que concierne al tipo de textos en él incluidos, cabe recordar que en sus folios se recogen poemas pertenecientes a las tradiciones que Varvaro denominó *a* y *n*, que, como señala Vozzo Mendia, representan momentos y ambientes culturales diferentes (1995:181-2). Y ya que Sarnés no figura en la relación de autores pertenecientes a la tradición *a* (véase Varvaro 1964), hemos de suponer, puesto que los textos de MN54 se recogen también en RC1 (con la excepción 18-ID 0586 “Alegradvos amadores”), que es un hombre de la llamada tradición *n*; por ello, podría admitirse que se trata de uno de los poetas asentados en la corte italiana de Alfonso V, idea que refuerza la hipótesis de identificar a Sarnés con el Juan de Sernés que Vendrell documentó en Nápoles entre 1439-1440 (véase *supra* 3.1.1).

Por lo que respecta al lujoso *Cancionero de Roma* (RC1), se ha propuesto como fecha aproximada de compilación el año 1465 (véase *infra* 5.1) y en ella se encuentran gran parte de las composiciones de *Estúñiga*. La inclusión de Sarnés en este florilegio indica que, pese a las supresiones que se efectuaron (en relación con los materiales incluidos en MN54), el interés por el poeta debió de propiciar que su poesía perviviese y se siguiese copiando. No ha de olvidarse, en cualquier caso, que la poesía de SA7 y MN54, según apunta Beltran, se vincula a las cortes de Aragón, Castilla y Navarra; este investigador señala también que en ellos se da un claro predominio de “los géneros ligeros, la canción, los *dezires* amorosos breves y la poesía de circunstancia, y tienen una orientación típicamente cortesana; es una poesía social, concebida como pasatiempo y

---

<sup>199</sup> Ofrezco ahora aquí una sucinta información a propósito de MN54 (igual proceder adopto en el párrafo siguiente al acercarme a RC1), con el objeto de no repetir lo expuesto en 5.1 y 5.2.2, a donde remito.

lucimiento de una minoría que se consideraba selecta” (2009: 27-28).<sup>200</sup> Tanto en *Roma* como en *Estúñiga*, los textos de Sarnés se copian en bloque, entre piezas de Villalpando, Diego de León, Diego de Valera, Juan de Ortega, Juan de Torres, Fernando de la Torre y Alfonso de Montañón.<sup>201</sup>

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE SARNÉS EN MN54 Y RC1				
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden MN54	Orden RC1
Villalpando	“Sepan todos mi tormento”	0575	MN54-78	- - -
	“Nunca mejorar mi pena”	0576	MN54-79	- - -
<b>Padilla</b>	<b>26-“Vós, que sentides la vía”</b>	<b>0577</b>	<b>MN54-801</b>	<b>RC1-65</b>
Diego de León	“Cobdiciando ser amado”	0578	MN54-81	RC1-66
	“Todo pesar agora”	0579	MN54-82	- - -
Diego de Valera	“Señores, mucho pesar”	0580	MN54-83	- - -
	“Señores, mucho pesar”	0581	MN54-84	- - -
Alfonso de Montañón	“Mi bien e toda mi vida”	0582	MN54-85	- - -
Juan de Ortega	“Covarde de corazón”	0583	MN54-86	RC1-67
<b>PADILLA</b>	<b>28P-“Mi buen amigo Sarnés”</b>	<b>0584</b>	<b>MN54-87</b>	<b>RC1-68</b>
<b>SARNÉS</b>	<b>28R-“En el tiempo conoçerés”</b>	<b>0585</b>	<b>MN54-88</b>	<b>RC1-69</b>
<b>SARNÉS</b>	<b>18-“Alegradvos, amadores”</b>	<b>0586</b>	<b>MN54-89</b>	- - -
<b>SARNÉS</b>	<b>19-“Amor desagradescido”</b>	<b>0587</b>	<b>MN54-90</b>	<b>RC1-70</b>
<b>*SARNÉS</b>	<b>*20- “Por acrescentar dolor”</b>	<b>0588</b>	<b>MN54-91</b>	<b>RC1-71</b>
Moraña	“A la una, a las dos”	0589	MN54-92	RC1-72

<sup>200</sup> El mismo estudioso califica, poco después, MN54 y RC1, de cancioneros “italianos en sentido estricto”, aunque los textos recogidos en ambos sean castellanos.

<sup>201</sup> No ha sido emprendido todavía el estudio de la obra y figura de Diego de León (corresponden a su pluma cinco textos, tres testimonio único en *Estúñiga*), Juan de Ortega (autor, este último, de una única pieza conservada en *Estúñiga*: “Covarde de corazón” ID 0583) ni Alfonso de Montañón (autor de tres piezas recogidas en *Estúñiga*, dos de ellas con un par de testimonios más); Diego de Valera se sitúa en la corte de Juan II (Moya García 2012 y 2011, Moya García y López-Ríos 2009, Tomassetti 2014: 162; véase *supra* 2.1.3.1); la figura de Fernando de la Torre ha sido profundamente atendida por Díez Garretas (1983, 1995) y, más recientemente, por Marino (2006), quienes lo sitúan en la corte castellana y navarra, si bien realizó varios viajes a Italia, Suiza y Francia.

Juan de Torres	“O, temprana sepultura”	0590	MN54-93	- - -
Fernando de la Torre	“Quien te puso en tal cuidado”	0591	MN54-94	RC1-73
Alfonso de Montañós	“El pintor rey Manuel”	0592	MN54-95	RC1-74

Hemos de tener presente, pues, los nombres de todos estos poetas; me interesa destacar, además de su vinculación a las cortes castellana y aragonesa, la estancia de varios de ellos en Italia al servicio de Alfonso V o, cuando menos, en contacto con sus actividades políticas: Urriés estuvo en Italia desde 1435 hasta comienzos de los cincuenta (Beni 2010: 649), Juan de Dueñas habría acompañado al magnánimo en su campaña napolitana entre 1438-1440 (Beltran 2009: 466), Francisco Villalpando participó en la batalla de Ponza en 1435 (Conde Solares 2009: 30) y Santa Fe alabó la primera campaña italiana de Alfonso V (Tato 2004: xv-xvi). Hasta aquí, por tanto, nada impide que nuestro poeta también hubiese participado en las campañas italianas del monarca y, habida cuenta de la fecha del documento localizado por Vendrell, habría coincidido con Juan de Dueñas ya antes de cruzar el Mediterráneo.

Este dato me obliga a poner en relación la *tensó* entre Sarnés y Padilla con un diálogo ficticio de Juan de Dueñas (ID 2492), separados por dos decires (ID 2493 e ID 2492) y copiados entre los folios 46 y 50 de *Palacio*. A la *tensó* de Sarnés-Padilla sigue un texto de Rodrigo de Torres (ID 2497) y uno de Urriés (ID 2499) que, según indiqué al analizar la situación de los textos de Gonzalo de Torquemada en SA7, es la única pieza del poeta contenida en el códice salmantino. Así las cosas, nada impide pensar que este conjunto de textos se compusiesen y/o difundiesen en un momento cercano, en el que estos autores coincidirían en suelo peninsular, y previo al año 1435, momento en que Dueñas acompaña a los infantes de Aragón en la batalla de Ponza (en donde será hecho prisionero hasta 1438; Vendrell 1958: 151-152).<sup>202</sup> De hecho, en su edición de las poesías de este autor, Vendrell cree que ID 2492 “Con gran reverencia e mucha mesura” (el diálogo ficticio) habría sido compuesto entre 1433-1434, seguramente “destinado para ser representado en alguna fiesta palaciega, y tal vez el mismo poeta sería uno de los que lo representaban” (Vendrell 1958: 151). Aceptando esta consideración, que creo totalmente plausible, tal vez la *tensó* entre Padilla y Sarnés, que también se sirve del cauce

<sup>202</sup> Tras su liberación, vuelve a la corte Navarra, en donde permanecerá desde 1439 hasta, al menos, 1450; aceptando que Sarnés acompañó al magnánimo entre 1439-40, estos poetas no pudieron coincidir, por tanto, entre 1435 y 1440.

dialógico, hubiese sido compuesta, asimismo, en ese momento (1433-34) y podría haberse representado en la misma fiesta cortesana con la participación directa de los poetas.

Resulta también significativa la presencia de los dos únicos textos de Cañizares en SA7 en vecindad inmediata con uno del rey de Castilla y uno de Sarnés (15-ID 2692 “¡O, que bienaventurado”). Y es que Cañizares, a cuya figura y obra se ha acercado recientemente Chas Aguión (2013a y 2013b), es autor de seis textos, cuatro copiados en *Baena* y estos dos de *Palacio*, de diferente tono, forma y temática. La cercanía entre sus textos y uno del rey castellano no nos sorprende, pues el poeta era hombre de confianza de Juan II; hemos de tener en cuenta, además, que en 1435 se le localiza en Génova y, a finales de ese mismo año, se le documenta de nuevo en Castilla por lo que quizás estos dos decires (cuyas características formales permiten entenderlos como juego poético; Chas Aguión 2013b: 23-25) hayan sido compuestos entre finales de 1435 y 1440; si los suponemos de circulación cercana a 15-ID 2692 “¡O, que bienaventurado” de Sarnés y recordamos que en 1439 este ya parece haber abandonado el suelo peninsular, podemos restringir el momento de composición de estos textos un poco más: entre los últimos meses de 1435 (quizás ya 1436) y 1439.<sup>203</sup>

En cuanto a los poemas que figuran en *Estúñiga* y *Roma*, destaca la cercanía a textos de Fernando de la Torre y Diego de Valera, si bien a través de ellos no es posible ahondar en su momento de composición.<sup>204</sup> Algo más puede ayudar ID 0566 “Fermosa gentil deessa” de Juan de Tapia, fechado en 1458 (Salvador Miguel 1987: 393) y que figura quince folios antes que el bloque de Sarnés; si el texto de Tapia se compuso,

---

<sup>203</sup> Hemos de tener en cuenta también que estos dos textos de Cañizares están precedidos, en SA7, de un pequeño núcleo poético de cinco composiciones de Villasandino, autor con quien Cañizares habría tenido relación, según se deduce de los textos suyos copiados en *Baena* (Chas Aguión 2013: 524, 528); el hecho no parece, por tanto, casual.

<sup>204</sup> Sabemos que Fernando de la Torre estudió en Florencia, pero tras un viaje a Basilea con 18 años (posiblemente hacia 1434), volvió a España en torno a 1439, en donde participará en numerosas contiendas militares al servicio de Juan II y realizará viajes a las cortes francesa y navarra, sirviendo a Enrique IV tras la muerte del rey Juan (Díez Garretas 1983: 26-33). No nos consta que hubiese vuelto a Italia y la propuesta de Azáqueta, que lo vincula a la corte napolitana, ha sido cuestionada por Díez Garretas tras localizarlo, desde mediados de la década de los cincuenta y hasta su muerte, vinculado a Burgos (1983: 29-31). Teniendo en cuenta las circunstancias vitales de Fernando de la Torre, y dado que la mayor parte de su abundante obra (196 composiciones) se conserva en el *Libro de las reynte cartas e quistiones con sus respuestas e algunos metros que mossén Fernando de la Torre acupiló e enbió a la muy ylustísima doña Leonor* (únicamente seis poemas más figura en otros cancioneros; cuatro dispersos en los folios de *Estúñiga* y *Roma*), los textos de *Estúñiga* formarían parte de los materiales de que se sirvió el copista del mismo. En cuanto a Diego de Valera, vinculado a Juan II y Enrique IV, también viajó por Europa desde 1437 (Moya García 2009: 21 y 2011: 431-432), si bien no parece haber estado en Italia. Salvador Miguel (1977: 243-254) da cuenta de sus viajes por Francia, Bohemia, Basilea (a donde también había viajado Fernando de la Torre) y Dinamarca, aun cuando desde 1444 (y hasta su muerte en 1488) no habría abandonado la península.

según parece ya que alude a sucesos allí ocurridos, en suelo italiano, nada impide que los de nuestro poeta también lo hayan hecho allí, en ese entorno poético y cultural que llenó la corte aragonesa de poetas y caballeros españoles; y, partiendo de este supuesto, quizás los de Sarnés circularan también entre 1458 y 1460-63 (fechas entre las que hubo de copiarse el florilegio; Salvador Miguel 1977: 32).<sup>205</sup>

Teniendo en cuenta, pues, que SA7 se compila hacia 1441 y veinte años después se confecciona MN54, nuestro autor, que está representado en ambas colectáneas con distintas composiciones, había de ser ya un adulto hacia 1441 (y quizás antes), lo cual no contradice la idea de que hacia 1439-1440 estuviese al servicio del Alfonso V en Italia y vinculado, presumiblemente, a su ámbito literario. Cabría, incluso, situar su nacimiento entre 1400-1420, es decir, en el primer cuarto del siglo XV, si bien, en mi opinión, la balanza se inclina más hacia 1400 que hacia 1420, pues, cuando se compiló *Palacio*, debía de gozar ya de cierta importancia ya que, según anteriormente he precisado, en esta antología se recoge su debate con Padilla y participar en intercambios poéticos era un síntoma de prestigio y aceptación como poeta. Pero, además, a esto cabe añadir que no hay ningún escritor en SA7 perteneciente a la generación de 1417-32 (ya que serían demasiado jóvenes), y que la generación mejor representada es la de 1401-1416 (Tato 2003: 515); esta adscripción temporal concuerda con la hipótesis de que nuestro Sarnés fuese el Juan López Sarnés, del que en seguida me ocuparé, cuyo padre (también Juan López Sarnés) murió en 1405 (véase *infra* 3.1.3.2).<sup>206</sup> Tenemos, así, una razón más para suponerlo venido al mundo en los primerísimos años del XV, o incluso antes.

Si, llegados a este punto, atendemos al estudio lingüístico de sus textos, también alcanzamos conclusiones que armonizan con el perfil hasta ahora esbozado. Sin entrar en este momento en un análisis en profundidad de su léxico (de ello me ocupo en la edición), destacaré varias palabras que considero fundamentales pues, aunque su poesía no presenta demasiadas marcas lingüísticas vinculadas a una zona concreta de la Península, algunas voces delatan inequívocamente su procedencia. Es el caso de *sabiezza*, una palabra clave desde este punto de vista ya que, situada al final del verso, únicamente es imputable al autor (véase la edición 15, v.15); como ha explicado Pascual (1988: 665-7), se trata de un antiguo aragonesismo. Lo mismo sucede con *catar*, cuyo sentido de

---

<sup>205</sup> Puesto que, en primer lugar, las piezas de Sarnés en *Roma* (así como las de los poetas que figuran en vecindad inmediata) coinciden con las de *Estúñiga* y, en segundo lugar, este es anterior a aquel, es preciso partir de los datos cronológicos de MN54 para tratar de esclarecer el momento en que habrían circulado los textos de nuestro poeta.

<sup>206</sup> Chas Aguión sitúa también a Sarnés con los nacidos entre 1401-1430 (2000: 121).

‘guardar’ prevalece en la zona aragonesa (véase la edición, 14, v. 10). Otras voces interesantes, en menor medida, son *tristura* y *lexaría*, que también conocen un ámbito de uso restringido (véase la edición T27,45 y 49) y, aunque no son exclusivas de la zona oriental, es este uno de sus ámbitos de mayor presencia. Todo ello viene a reforzar la idea de la procedencia aragonesa de Sarnés.

Finalmente, en este esfuerzo por explotar las fuentes literarias intentando extraer datos objetivos que nos permitan aproximarnos a la figura histórica de Sarnés, hemos de tomar en cuenta también las referencias a nuestro autor (explícitas o implícitas) puestas en boca de otros escritores; ello nos obliga a acercarnos a la producción de Juan Rodríguez del Padrón, quien, en su *Siervo libre de amor*, recupera la figura de Padilla (véase *supra* 4.1.3.1):

El gentil Juan de Padilla  
cuando de amor se partía  
dixo con pura manzilla  
“no so ya quien ser solía”

Le llama *gentil* (recordemos que Sarnés era denominado *gentilbombre* en *Estúñiga*) atribuyéndole las palabras “no so ya quien ser solía”, que cierran todas las estrofas de Padilla en el intercambio que mantiene con Sarnés en *Palacio* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”; véase *infra* 4.1.2.1); de todas maneras, como explica Carmen Parrilla, el sentido de la cita en ambas composiciones es bien diferente:

En tal contexto [el intercambio de SA7] los versos correspondientes a Padilla distan de tener algún sentido conciliatorio como el que parece encerrarse en la invención del señor Rey [en el *Siervo*], por lo que acaso discordan con el sentido total de la composición incluida en el *Siervo* (2010: 228).

La imposibilidad de que Rodríguez del Padrón tuviese como fuente de la cita de Padilla el *Cancionero de Palacio* permite suponer que dicho intercambio era bien conocido en la época y, consecuentemente, también lo sería la relación existente entre Padilla y Sarnés, así como la polémica en verso habida entre ellos.<sup>207</sup>

Si se repara en los primeros versos del diálogo entre Padilla y Sarnés [y se comparan con: “Amigos, vuestro perder / por bien amar mi alegría; / los que siguen otra vía / biven en todo plazer”], se observará la similitud: “Los que

---

<sup>207</sup> La fecha propuesta para la compilación del *Cancionero de Palacio* nos lleva a 1441; sin embargo, Rodríguez del Padrón se viene situando entre 1395-1450 y se fecha su *Siervo libre de amor* hacia 1440 (Dutton 1990-1991 VII: 427), lo que hace improbable que tuviese acceso a la copia de SA7 antes de escribir el *Siervo*. Y ello sustenta la composición anterior del texto, tal vez en torno a 1433-1434, según he apuntado.

siguides la vía / alegre de bien amar”. En ambos casos, Padrón y Padilla utilizan un motivo común y manido, indudablemente, pero el uso reiterativo que el autor del *Siervo libre de amor* hace de este esquema poético muestra un procedimiento alusivo de nociones descifrables. Se trataría de establecer una especie de juego con los lectores y con el lector inmediato de la confianza, que conocería probablemente la construcción dialogada entre Padilla y Sarnés. Alusión y referencia son mecanismos patentes en la construcción lírica de esta secuencia del *Siervo*, y desarrollados en un grado creciente (Parrilla 2010: 229; El subrayado es mío).

La composición del *Cancionero de Palacio* sería, por tanto, conocida por el público y habría adquirido gran fama ya antes de la creación del *Siervo*. Rodríguez del Padrón cita solo a Padilla, pero resulta extraño suponer que Sarnés no consiguiese también notoriedad (aunque solo fuese por su contienda poética con aquel).<sup>208</sup> Existen, asimismo, otras piezas que podrían incluir alusiones indirectas a nuestro poeta o a sus versos: así, en LB1-335 “Caminaba el pensamiento” (ID 1020), Rodrigo Manrique parece recuperar, años después, la idea con la que Padilla identifica a Sarnés cuando se refiere a él como “Los que seguides la vía / alegre de bien amar” al inicio de SA7-107 (ID 0577 Y 2496 R 0577):<sup>209</sup>

Ellas ya son concertadas  
 en que yo siga la vía  
 que gloria contra razón  
 en amor se defendía  
 todos juntos nos partimos  
 y apartados de alegría.

Pero en el mismo *Cancionero de Palacio* encontramos textos seguramente contemporáneos a Sarnés en los que también se incide en el tema excepcional del amor correspondido, quizás porque en ellos sus autores se hacen eco del punto de vista de Sarnés en la polémica mantenida con Padilla; tal sucede en la pieza de Torquemada 5-ID 2507 “Alegría, alegría”, o en la anónima SA7-156 (ID 2544), poemas que entroncan muy directamente con la temática que tanto explota Sarnés en sus versos: siguen la línea de manifestar poéticamente la correspondencia amorosa por parte de las amadas, esto es, la obtención, tan inusual, del galardón (véase *supra* 2.2.1, al abordar esta misma cuestión en

<sup>208</sup> Sin embargo, los versos de Sarnés no son citados, que sepamos, en ninguna otra composición, al igual que ocurre con su nombre (apellido, en este caso), que tan solo figura en el vértice del primer verso de la ya mencionada pieza a él dirigida en *Estúñiga* (28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”).

<sup>209</sup> Para Rodrigo Manrique, véase Campos Souto (2012, I: 344-352, esp. 349).

la producción de Torquemada e *infra* 3.2.1, al analizar detenidamente el tema en la obra de Sarnés).<sup>210</sup>

En definitiva, los datos que conocemos a través del análisis de la obra de Padilla nos ponen tras la pista de un autor, presumiblemente de origen oriental, que habría vivido en la primera mitad del cuatrocientos y que habría mantenido relación literaria al menos con Padilla, con quien participó en un texto de excepcional configuración formal dentro de nuestras letras. Asimismo, su corpus no imposibilita una posible estancia en Italia, hecho al que también apunta la documentación histórica manejada.

### 3.1.3.2. Información procedente de otras fuentes

Me detendré, en este epígrafe, en los datos aportados por otro tipo de fuentes, especialmente las de carácter histórico y documental. Debo empezar, aunque ya haya aludido a él, por el documento del Archivo de la Corona de Aragón que ha permitido a Vendrell situar a nuestro poeta en la corte napolitana de Alfonso V; la referencia a Juan de Sernés aparece en el folio 90<sup>v</sup>.<sup>211</sup> Aceptando su validez, se trataría de un personaje con cierta relevancia social, pues poseía “dos corcers e una atzembla”, lo cual convendría también a la condición de “gentilhombre” que se desprende de la rúbrica de 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”.<sup>212</sup>

Podemos pensar, en primer lugar, en un origen familiar localizado en el norte de Huesca, pues existió allí un pueblo llamado Sarnés que Buesa Oliver sitúa en el valle de

---

<sup>210</sup> No puedo resistirme a reproducir la canción anónima ID 2544, copiada en *Palacio*, como un ejemplo más de poetas que, efectivamente, han conseguido la correspondencia de su amada:

Todo tiempo loaré  
a vós, señora, que serví,  
pues mostraste contra mí  
más merçed que non cuidé.

Salió a me reçeibir  
e dezía: -“Señor mío,  
vuestra vista e señorío  
me faze ledó bevir”.  
Desde vi su raçonar,  
tal que por suyo me quiso,  
començé luego a cantar

esta canción en proviso (ed. Álvarez Pellitero; 1993: 170).

<sup>211</sup> Y en el mismo documento figuran los nombres de Juan de Merlo (fol. 89<sup>v</sup>) y Juan de Dueñas (fol. 87<sup>v</sup> y 89<sup>r</sup>).

<sup>212</sup> Quizás el hecho de intervenir en dos ocasiones en intercambios literarios apunte, además, a que frecuentaba ambientes cortesanos y alternaba con la nobleza.



Hecho, “próximo a la localidad de Embún” (1978: 192),<sup>213</sup> y del que también dan cuenta otros trabajos.<sup>214</sup> En su artículo, Buesa Oliver remite al pueblo de Sarnés para explicar el origen del racionero y sacristán don García de Sarnés (1266), por lo que, si en la segunda mitad del siglo XIII ya se utilizaba el nombre del pueblo como apellido, no resulta raro pensar que se emplease también más tarde como identificador de personajes oriundos de dicha localidad, incluso cuando ya los portadores del apellido se hubiesen desplazado a otros parajes de la Corona de Aragón; tal sucederá, como veremos, con una de las familias *Sarnés* en la que, razonablemente, inscribiré a nuestro poeta.<sup>215</sup>

Contamos, además, con varias aportaciones que nos hablan de un linaje *Sarnés* de destacada posición social. Así, Mainé Burguete da cuenta de diferentes familias de “ciudadanos honrados” de Zaragoza y entre ellos recupera la de los Sarnés, vinculados principalmente al ámbito jurídico (jueces, notarios, sabios en derecho) y que califica como “linajuda familia de juristas” (2006: 37);<sup>216</sup> no debe perderse de vista que Aragón es, tradicionalmente, cuna de destacados juristas (Lorente Sanz 1976). En los años que van de 1370 a 1410, los Sarnés son, además, de las pocas familias que ascienden en el estamento nobiliario; y se trata, asimismo, de un linaje que se extendió en diferentes ramas patricias, aunque de manera un tanto particular, ya que esa ramificación,

en ciertos casos muy significados, como los Sarnés, los Alfocea o los Espital, acababa por corroborarse con la adopción de un apellido de apariencia patronímica que se anteponía al específico del linaje. Sin embargo, esta escisión familiar no resquebrajaba la cohesión interna del propio linaje, cuyos miembros no dudaban en dar muestra fehaciente de su solidaridad, tanto para dar apoyo económico o militar a alguno de sus parientes como para tutelarlos durante su minoridad y aconsejarlos en su casamiento (Mainé Burguete 2006: 65).<sup>217</sup>

---

<sup>213</sup> Puede aparecer escrito como *Carnés*.

<sup>214</sup> Véase Ubieto Arteta (1972: 178 y 1984: 1171) y la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (s.v. *pueblos abandonados*). En su edición del *Cartulario de Siresa*, Ubieto Arteta (1960: 24) concreta que Sarnés era villa en el año 867 y da cuenta de la existencia del “Barranco de Sarnés, afluente del Aragón Subordán” (1960: 24); Durán Gudiol (1965: 507) refiere una carta de población de la villa de Sarnés de 1197.

<sup>215</sup> El empleo del topónimo como antropónimo se daba, también, en el linaje de los Torquemada (véase *supra* 2.1.3.2). Por otra parte, he documentado también a un Nicolás de Sarnés que en 1326 era vecino de Moriello, localidad oscense situada a poco más de 100 km al sureste del Valle de Hecho, circunstancia que corrobora el descenso del linaje hacia Zaragoza (Archivo de la Corona de Aragón. “Sarnés, Nicolás de (vecino de Moriello)”. Fecha: 1326. ACA, CANCELLERÍA, procesos de infanzonía, núm. 112).

<sup>216</sup> No obstante, también documenta algún mercader, que en los apéndices diferencia de los juristas.

<sup>217</sup> Más adelante, Mainé Burguete detalla los distintos apellidos que asocian al de apariencia patronímica los *Sarnés*: López, Pérez (véase apéndice 11.3). Los patronímicos, no obstante, terminaron por quedar fosilizados, pues era el renombre o apellido lo que identificaba al linaje (Pardo de Guevara 2009: 31), de ahí que las fuentes cancioneriles se refieran a nuestro poeta solo como *Sarnés*. Este proceder

Y es que, desde el siglo XII, fueron comunes las fórmulas de filiaciones con alusión a oficios, caracteres físicos o procedencia geográfica, uso que tuvo una “clara significación social” y que desde el XIII dio lugares a sistemas de denominación más complejos en los que al antropónimo (nombre de pila) se asocia un patronímico que se complementó con el renombre o apellido, entendido como “nombre de familia”, en este caso Sarnés (Pardo de Guevara y Valdés 2009: 28-29).<sup>218</sup>

Entronca con este linaje de juristas un Domingo López Sarnés documentado por Redondo y Sarasa (1988: 33), baile general de Aragón en 1382 y que entonces estaba bajo las órdenes directas del rey Pedro IV de Aragón.<sup>219</sup> No obstante, ya en 1373 parece haber ejercido esta actividad (Luna Calvo *et. al.* 1998: 32). Por su parte, Lafuente Gómez nos da noticia de que es “caballero y merino de Zaragoza” y, además, lo localiza en varios sucesos a partir de 1360 (2009: 79, 336, 507, 524, 701). Otros dos personajes del mismo linaje que, como muestra la genealogía de Mainé Burguete (2006: 256), también hubieron de tener importancia en la sociedad aragonesa, son Rodrigo López Sarnés y Pedro López Sarnés, jurados de Zaragoza que como tales intervienen en 1405 en una disputa acerca de un reparto de bienes (Laliena Corbera e Iranzo Muñío 1998: 44-6 y Lafuente Gómez 2008: 260).<sup>220</sup>

---

también explicaría que el Juan López Sarnés que Mainé Burguete localizó fuese anotado como Juan Sarnés en el documento del Archivo de la Corona de Aragón localizado por Vendrell. Pese a la relevancia del linaje, no he podido localizar sus armas más que en el estudio de Valero de Bernabé, en donde se indica que las armas de este linaje se representan mediante una banda (2007: 77); este elemento es, en España, “la pieza honorable más importante después de la bordura” y simboliza el “tahalí que cruzaba el pecho del caballero, ciñendo su corazón y sosteniendo su espada, lo que la convertía en una de las más nobles piezas de la heráldica” (Valero de Bernabé 2007: 73). Ello remite, pues, a unos orígenes caballerescos del linaje, que casan bien con el resto de datos manejados.

<sup>218</sup> En el estudio citado, Pardo de Guevara ofrece un cómputo de los antropónimos más frecuentes en la Galicia de los Trastámara (1369-1480), y “Juan” encabeza la lista (2009: 29).

<sup>219</sup> Respecto a la profesión, en diferentes documentos aparece como “baile de Aragón”; *baile* es un aragonesismo que significa ‘juez’, procedente del latín *BAJULUS* ‘mozo de cuerda’, por comparación del funcionario con el hombre que lleva una carga (*DCECH, s.v. baile*). Por otra parte, Domingo López Sarnés era hijo de Rui López Sarnés, tal vez el mismo que en 1357-58 figura como dueño de varios caballos (Ainaga Andrés 1998: 47). A propósito de este personaje, es numerosa la documentación existente en archivos: por ejemplo, en el Archivo de Real Patrimonio de Cataluña figuran los “Libros de cuentas del baile Domingo López Sarnés” de 1371, 1372, 1373, 1376, 1378, 1381... y en el Archivo Histórico Nacional figura una “Licencia de construcción de muros y torres en la granja de Muzalcoraz” (CLERO-SECULAR\_REGULAR, Car.3780, N.4) según la cual Pedro IV concede al monasterio licencia para proseguir dicha construcción tras recibir el informe favorable de su consejero y baile Domingo López Sarnés y un “Privilegio de Pedro IV sobre los estipendios de la caballería” (CLERO-SECULAR\_REGULAR, Car.3704, N. 17) en el que consta que Pedro IV manda a Domingo López Sarnés (jurisperito de su consejo) exigir y distribuir las pecunias para pagar los estipendios de algunos miles de caballos tras conocer la pobreza en que se encuentra el Monasterio de Piedra (Nuévalos, Zaragoza).

<sup>220</sup> Laliena Corbera e Iranzo Muñío (1998) recuerdan, además, que esta familia es de origen noble.

Tenemos, pues, suficientes datos que permiten hablar de la relevancia de los Sarnés en Aragón, especialmente en Zaragoza. El hecho de que estemos ante una familia noble, vinculada tradicionalmente a la esfera jurídica, permite suponer que sus miembros tendrían acceso a la educación y a la formación en el ámbito de las letras.<sup>221</sup> Se trataría, también, de una familia socialmente relevante, y de ahí el interés por mantener el apellido propio del linaje, que convierten en seña de identidad. Con todo, entre los hasta ahora mencionados, ninguno porta el antropónimo *Juan* que Vendrell presume para nuestro poeta; a ello ha de añadirse que la cronología de los comentados por el momento resulta excesivamente temprana si los suponemos escritores activos a mediados de la centuria (todos son ya adultos a comienzos del siglo XV).

En la genealogía del linaje elaborada por Mainé Burguete (que reproduzco en el apéndice 11.3), figuran otros miembros de la familia; me importa tan solo llamar la atención sobre los de patronímico *Juan*, puesto que quizá alguno pueda identificarse con el individualizado por Vendrell (y, como veremos, lo cierto es que en las dos ramas genealógicas aparecen varios *Juan Sarnés*).

Del primero que haré mención, *Juan Pérez Sarnés*, conservamos un testamento de 1403 (aunque, según parece, seguía vivo en 1410); seguramente testa en esa fecha porque no sería ya demasiado joven, por lo que, cronológicamente, se aleja del grueso de la nómina de autores que integran el *Cancionero de Palacio*. Los otros nombres en los que me centraré pertenecen a la otra rama de los Sarnés; se trata de dos *Juan López Sarnés*: el primero, sobrino del tan mencionado Domingo López Sarnés, era también sabio en derecho, y su muerte está datada en 1405; de su hijo, el menor de tres hermanos, también llamado *Juan López Sarnés*, no nos consta ninguna profesión ni fecha, pero siendo el benjamín de los hermanos, considero, en principio, que hubo de sobrevivir a su progenitor.

Con los pocos datos con los que contamos, es difícil concluir cuál de los miembros mencionados del linaje Sarnés puede identificarse con nuestro poeta; sin embargo, el último parece postularse como el mejor candidato en vista de la cronología: siendo el menor de los hijos del Juan López Sarnés muerto en 1405, nada impide suponer que hubiese nacido en la última década del trescientos (o incluso algo más tarde) y que todavía estuviese activo como poeta en las décadas centrales del

---

<sup>221</sup> En lo que a la educación respecta, “es en el siglo XV cuando toma carta de naturaleza plena la idea de que el adquirir saberes intelectuales incrementa las cualidades del individuo y, en última instancia, proporciona una mejor preparación para las actividades específicas de su grupo” (Beceiro Pita 1998: 877). Para una concreción más específica de lo acaecido en los ámbitos exclusivamente cortesanos, véase Beceiro Pita 2000 y Delgado Criado (1995-1996).

cuatrocientos. Y ningún obstáculo hay tampoco para admitir que este Sarnés, miembro de la familia ya mencionada y autor cancioneril, fuese también el Juan de Sernés localizado por Vendrell, quien portaría el segundo apellido, Sarnés, específico del linaje, en detrimento del particular de su rama (López) y en consonancia con el modo de proceder ya señalado para los miembros de este y otros linajes.

### 3.1.3.3. A modo de semblanza

A raíz de todas las informaciones referidas es posible esbozar un breve perfil biográfico de nuestro poeta. Conocido en las fuentes cancioneriles solo como *Sarnés*, se llamaría Juan López Sarnés; habría nacido en torno al cambio de siglo (finales de la década de 1390 – principios de la de 1400) y sería uno de los descendientes directos (sobrino-nieto) del baile Domingo López Sarnés, juez que trabajó directamente a las órdenes del rey. Pertenece, así, a una importante familia de juristas, muy consciente de la relevancia de su linaje, originaria del norte de Huesca y que, por razones que desconocemos, terminaría instalada en Zaragoza, donde nació el vate objeto de este estudio. Asociando a este Sarnés con el identificado por Vendrell, hemos de admitir que estuvo en Italia en 1439-1440, vinculado a la corte del Magnánimo, y que disponía de “dos corcers e una atzembla”, lo que prueba que estamos ante un hombre conocedor de los usos y costumbres propios del noble, en lo que atañe tanto a los quehaceres literarios como militares (de ello dejan constancia su inclusión en los cancioneros de la época y su estancia en Nápoles). Finalmente, a la vista de los excepcionales intercambios poéticos que conservamos con otros autores, cabría suponer que Sarnés no sería considerado un autor menor en la centuria que le tocó vivir, momento en que, presumiblemente, alcanzaría un éxito mayor del que su escasa producción poética parece, en un principio, atestiguar.

En cuanto a su labor como poeta, habría compuesto parte de su obra antes de 1440 y, quizás, podamos incluso aventurar el año de 1433-34 para la composición de la *tenso* que de tanta fama parece haber gozado; poco después, habría compuesto las restantes piezas de SA7 (véase *supra* 3.1.3.1). Si estuvo en Italia, es posible que las piezas que conocemos a través de *Estúñiga* y *Roma* hayan sido compuestas a partir de 1439, si bien es asimismo posible que ya cruzasen el Mediterráneo en soporte escrito y que allí continuase su difusión (esto es especialmente plausible en el caso de la pregunta-respuesta entre Padilla y Sarnés). Sea como fuere, no hemos de olvidar tampoco que es

posible que Sarnés haya compuesto más obras de las conservadas; y es que la etiqueta de poeta menor ha de utilizarse con cautela, pues la cantidad no va reñida, como veremos, con la calidad.

### 3.2. ESTUDIO DE SU OBRA

En las páginas precedentes he hecho hincapié en dos aspectos fundamentales a la hora de ahondar en el estudio de la obra de Sarnés: por un lado, lo reducido de su repertorio poético; por otro, lo singular del mismo, tanto en lo que atiende a las formas empleadas como a la concreción temática del asunto amoroso. Es precisamente su participación en una *tensó* con Padilla el hecho que, según indiqué, ha llamado la atención de algunos investigadores que han destacado esta pieza. Todo ello sin perder de vista la posibilidad de que su producción incluyese algún texto más que no habría sobrevivido al paso de los siglos (véase *supra* 3.1.2.3). Atenderé, no obstante, a la obra conservada y trataré, en las páginas que siguen, de ofrecer un análisis que permita comprender los entresijos de la producción de este autor; siguiendo el mismo orden expositivo que he empleado al dar cuenta de los aspectos de la producción de Gonzalo de Torquemada, abordaré en primer lugar cuestiones temáticas, deteniéndome a continuación en aspectos estilísticos y dejando para el final las consideraciones de carácter métrico y genérico. Con todo, y al igual que en el capítulo anterior, no es mi intención ofrecer ahora un análisis pormenorizado de cada texto (remito a la edición para ello), sino destacar los elementos fundamentales de su producción.

#### 3.2.1. Temática

La producción de Sarnés se inscribe, temáticamente, en el ámbito de la poesía cancioneril de asunto amoroso, uno de los motivos más frecuentes en la lírica castellana cuatrocentista en la que “uno de los conceptos claves [...] es el del galardón” (Alonso 1986: 15).<sup>222</sup> El poeta, amante perfecto, sirve a una dama, dechado de virtudes, entre las que se incluyen la castidad y, consecuentemente, la imposibilidad de que aquel vea correspondido su amor; hasta aquí, pues, la tónica general de que informa el enorme corpus de piezas en las que las quejas, la manifestación del dolor o la pena ante la

---

<sup>222</sup> Sobre el empleo de la voz, véase *supra* 2.2.1. No recuperaré ahora diferentes estudios sobre estas cuestiones relacionadas con el galardón y la correspondencia amorosa; véase *supra* 2.2.1.

inaccesibilidad de la amada son el eje temático fundamental. Sin embargo, existen autores que han poetizado la obtención del galardón, es decir, que han logrado la correspondencia amorosa por parte de la dama y lo celebran en sus versos (véase *supra* 2.2.1); no son demasiados y, por ello, su excepcionalidad es tal. Uno de esos escasos vates que consiguen satisfacer su deseo amoroso es Sarnés, que nos ha legado varias piezas en las que lo hace evidente.<sup>223</sup> Alguna de esas composiciones se ha conservado en MN54; otras en SA7, cancionero que también da cabida a otros vates que, quizás de manera no casual, cantan la alegría del amor (uno de ellos, de Torquemada; véase *supra* 2.2.1). Y es que, tal como recordó Montero (2011), en *Palacio* llaman la atención las ilustraciones, de clara intención sexual, de esos versos amorosos en los que hemos de asumir una lectura mucho más inocente. Con anterioridad, ya Vendrell había abierto la puerta a esta interpretación al decir que “alguna de las escenas representadas peca de cierta libertad” (1945: 90), si bien será Whinnom quien explicita la paradoja de manera más clara al notar que el erotismo de las ilustraciones que adornan el códice; en su opinión, “se podría replicar que las fantasías del artista no reflejan el contenido del cancionero; pero en el mismo texto encontramos al poeta Caltraviesa pidiendo a su amiga ‘que vos viesse yo desnuda’” (1981: 29).<sup>224</sup> Aun cuando los textos de Sarnés no llegan a tal nivel de concreción descriptiva, la idea de la correspondencia amorosa es clara.

Como más adelante precisaré, Sarnés ofrece, en el intercambio con Padilla (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”), una visión positiva del amor, que resulta subrayada por el contraste de la postura adoptada por su oponente; recordaré simplemente, ahora, los versos que funcionan como *retronx*, en los que nuestro poeta repite:

Pues mi señora me guía  
servirla he todavía.

---

<sup>223</sup> Ya Salvador Miguel había destacado este aspecto (1977: 270).

<sup>224</sup> El texto que menciona Whinnom es “Como echaron del paraíso” (ID 2665), recientemente editado por Tato, que pone de relieve lo inusual de la concreción, en los versos cancioneriles, del deseo del yo lírico de ver desnuda a la amada, si bien “el planteamiento es conocido en la lírica provenzal ya entre los autores más antiguos, en tanto una de las recompensas del amor parece haber sido la contemplación de la dama desnuda y, desde los orígenes, se detecta esa aspiración del trovador” (Tato 2013: 68; la investigadora recupera algunos ejemplos de Cercamon y Bernart de Ventadorn, y algún otro texto cancioneril, como una pregunta-respuesta entre Baena y Cañizares (ID 1542) estudiada por Chas Aguión 2000: 98). Véase *supra* 2.2.1.

En el dístico se aprecia la importancia que la dama adquiere en el proceso amoroso: ya que ella actúa como guía, el yo lírico persistirá en el servicio amoroso.<sup>225</sup> La pieza de Sarnés que, hasta el momento, ha recibido más atención por parte de la crítica da cuenta ya de esta visión de la mujer como personaje activo en la relación amorosa; y ello facilitará, lógicamente, la obtención del galardón, “elemento fundamental para o desenvolvemento do concepto do servizo amoroso que une a dama co trovador” (Corral Díaz 2009: 90).

En el mismo cancionero (*Palacio*), encontramos otras dos piezas cuyas dignas de atención en lo tocante a este aspecto. Por un lado, en 15-ID 2692 “¡O qué bienaventurado” se localiza una alabanza a una dama, llena de virtudes, que, sin embargo, es “bien dispuesta por amar” (v. 16) y ha puesto al poeta en “tal vía / que por suyo me á tomado” (vv.19-20).<sup>226</sup> La lectura de estos versos no deja lugar a ninguna duda acerca de la correspondencia amorosa; y es que el enamorado habría alcanzado el grado de *drutz*, que disfruta de una relación íntima según el cual el amante ha consumado su amor (Riquer 1989: 90-91).<sup>227</sup> Por otro lado, en 14-ID 2402 “No s’enoje quien espera”, el poeta insta a aquellos que aman a no desesperar, pues la constancia y el verse “perdido / algún tiempo por su fado” (vv. 7-8) son dos pilares básicos, necesarios y previos a la obtención del tan anhelado galardón; en palabras de Sarnés:

quien sufrir sabe pasar,  
verá su intención primera (14-ID 2402, vv. 3-4).

El camino hacia el éxito no es sencillo, y el tono de Sarnés se acerca al didactismo en tanto ofrece una recomendación de carácter general basada, posiblemente, en su propia trayectoria sentimental.

---

<sup>225</sup> Y es que *galardón* y *servicio* son dos términos que van de la mano en esta lírica, deudores ambos de la metáfora que identifica la relación amorosa con el feudalismo y que tanto eco se hizo en nuestra poesía; véase, por ejemplo, Martínez Martínez 2007: 137-138; allí puede verse otra bibliografía, especialmente a propósito del entronque feudalismo-amor cortés.

<sup>226</sup> Llama la atención el empleo del adjetivo *dispuesta* para la idea de la correspondencia amorosa, pues son pocas las damas que así han sido calificadas. De hecho, el adjetivo suele aparecer con palabras como *voluntad* para referirse a la disposición del poeta (así, sucede, por ejemplo, en ID 2917 de Pedro de Guzmán); será Bocanegra otro de los escasos poetas que relacionan este término con la dama, al versificar, en ID 0265, “tan galana tan dispuesta / tan hermosa tan honesta / mas buena que la bondad” (vv. 94-96).

<sup>227</sup> El de *drutz* es el grado de mayor avance en la relación, tras *fenbedor*, *pragador* y *entendedor*; y estos cuatro grados coinciden con los estados “que señalan los tratadistas latinomedievales al referirse al amor, que evoluciona de la manera siguiente: contemplación de la amada (*visus*), conversación (*alloquentium*), las caricias (*contactus*) y los besos (*basia*)” (Alvar Ezquerro y Gómez Moreno 1986, cit. Ayuso, García y Solano 1997: 20).

En la segunda de las fuentes que conservan piezas de nuestro autor, *Estúñiga*, se incluye otra composición, 18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores,” en la que el poeta canta la satisfacción de su deseo amoroso con la intención de transmitir su alegría a todos los amadores, pues si él ha podido conseguir lo que deseaba ellos también podrán. Así, la cabeza de la canción constituye un canto que transmite su alegría personal a los receptores del texto, casi a modo de estímulo:

¡Alegradvos, amadores,  
que de amor é recaudado  
el reposo deseado  
de mis cuitas e dolores! (18-ID 0586, vv. 1-4).

El propio poeta califica su estado de “gloria” en el siguiente octosílabo y, en la última estrofa, tras exhibir su felicidad como muestra y ejemplo para los demás, repite la idea de 14-ID 2402 “No s’enoxe quien espera” de que es necesario sufrir antes de ser premiado:<sup>228</sup>

Si dirés que triste bive  
alguno por bien amar,  
no sea de desmayar  
ni de penar no se esquite.  
¡Esforçadvos, amadores,  
que yo ya me vi penado  
en algún tiempo passado (18-ID 0586, vv. 13-19).

Contamos, por tanto, con cuatro piezas en las que Sarnés se muestra como poeta excepcional cantando la satisfacción de su deseo amoroso, lo que constituye casi la mitad de su producción (cuatro piezas de nueve). Ello lo singulariza en el conjunto de los autores cancioneriles cuatrocentistas, pues no recurre a este motivo de manera ocasional (como tampoco hacía Torquemada, pero sí hará algún otro autor).<sup>229</sup> Es, por tanto, una de las escasísimas voces que cantan a un amor correspondido, lo cual explica

---

<sup>228</sup> A propósito del término “gloria”, hemos de reparar en la doble lectura que admite, pues es una voz que aparece ligada al contexto religioso; y es que este texto parece jugar con los dobles sentidos, pues en la misma estrofa aparece el personaje del dios de Amor, que contribuye a paganizar dicho contenido.

<sup>229</sup> Me refiero, por ejemplo, a autores como Francisco de Bocanegra, de quien conocemos un texto (de los siete que integran su corpus) que muestra la obtención del galardón (ID 2290) o Juan de Torres, autor de un poema (de los casi cuarenta que componen su obra) en el que da cuenta de dicha merced (ID 2596). Un caso especial es el de Alfonso de Barrientos, autor de una única pieza (ID 2567) en la que poetiza la “consolación” que tuvo “de quien por suyo me quiso” (vv. 5-6), lo que hace que toda su producción gire en torno a la obtención del galardón. Asimismo, el verso de Bocanegra (“de quien por suyo me quiso”, ID 2290, v. 6), es prácticamente el mismo que Sarnés emplea en 15-ID 2692 (“que por suyo me á tomado”, v. 20).



la forma en que Padilla se dirige a él al iniciar la composición de SA7: “Los que siguides la vía / *alegre* de bien amar”. *El alegre Sarnés* podría ser, pues, un apropiado epíteto para referirnos a él.

Si además tenemos en cuenta el léxico que selecciona en su poesía, de nuevo encontramos indicios de esas muestras de contento. Así, en 19-ID 0587 “Amor desagradescido” nuestro hombre ruega a Amor que cambie su tristeza por alegría:

E si esto que te pido  
 contra mí fazer querrías,  
*my alegre*, sin ruido,  
 mis deudas me pagarías (19-ID 0587, vv. 9-12).<sup>230</sup>

Y en la composición inmediatamente anterior, 18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores,” la forma *alegradvos* del primer verso pretende contagiar a otros su estado anímico;<sup>231</sup> en el intercambio mantenido con Padilla, 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”, este apela a nuestro vate recordándole que sigue *la vía / alegre de bien amar* (vv.1,2), y en 15-ID 2692 “O que bienaventurado” él se siente *bienaventurado*; finalmente, en 17-ID 2709 “Pues no queredes sentir” vuelve a emplear el término *alegría*, ya que mientras servía a su dama realizaba un trabajo “el qual m’era alegría” (v. 7). Las referencias al sentimiento de júbilo no son, por tanto, exclusivas de las piezas en las que celebra el amor sino que, de una u otra forma, aparecen a lo largo de toda su producción.<sup>232</sup>

No obstante, Sarnés también escribió siguiendo las pautas más convencionales de la poesía cancioneril de temática amorosa. Así, localizamos un elemento característico de estos textos –la alabanza de la dama, tanto de sus perfecciones físicas como de sus cualidades morales y psicológicas– en 15-ID 2692 “¡O qué bienaventurado”: en estos versos ensalza a su amada y afirma con contundencia que es la “más fermossa / e la mejor a mi grado” (vv. 3-4) para luego enumerar, de modo genérico, las cualidades que la adornan y comenzar la primera vuelta con una especie de epifonema:

Dios la fizo sin fallir  
 en beldades acabada (15-ID 2692, vv. 5-6).

<sup>230</sup> El verso forma parte del *retronx*, de manera que el sintagma *my alegre* figura también en la cabeza de la canción. Sin embargo, aquí nos lleva hacia la alegría el léxico más que el sentido del poema que, en realidad, nos habla de la protesta que el portavoz lírico dirige a Amor.

<sup>231</sup> La fuerza del imperativo da, también, muestra de la intensidad de la emoción que invade al poeta.

<sup>232</sup> Atiendo sobre todo a las voces de la familia léxica de *alegría* (obviando otras que, de igual manera, evidencian la felicidad amorosa).

Sin embargo, estamos ante una descripción idealizada, que se basa en cualidades abstractas e impide una pintura concreta de la amada; se trata de un elogio imposible que constata “la perfección de la mujer sin especificar en qué consiste” (Rodado Ruiz 2000: 110).<sup>233</sup> No obstante, la descripción se acerca ligeramente a la concreción a través de dos versos que hacen referencia a su rostro:

muy donosa en reír,  
en su gesto sosegada, (15-ID 2692, vv. 7-8).

Y es que el semblante fue, ya en la lírica provenzal, objeto de abundantes descripciones (Sánchez Trigo 1993), mucho más detalladas, por supuesto, que las que realizaron nuestros poetas. Si bien la alusión al “gesto” no transmite más que tranquilidad y/o armonía (belleza, por tanto), no podemos omitir la mención a su risa. En primer lugar, nos remite a una parte del rostro, la boca, que representa la *basia*, es decir, la obtención del galardón a través de los besos (en definitiva, el grado de *drutz*); por otro la risa incide en “la afabilidad de la dama hacia el trovador” (Sánchez Trigo 1993: 272). Por tanto, la sonrisa de la dama tiene gran importancia para el enamorado ya que es un claro signo de aceptación; tal vez por ello, aquí es característica que inicia la escueta descripción. El adjetivo que acompaña al reír de esta dama, “donosa”, también la presenta como ‘placentera, cariñosa, generosa’ (véase *infra*, en la edición, T15,7), lo que refuerza todavía más la correspondencia amorosa.<sup>234</sup> Vemos, pues, que incluso un motivo habitual como es la descripción de la dama adquiere, en los versos de Sarnés, nuevo valor en tanto, además de funcionar como elogio, muestra la situación avanzada en que se halla su relación.

Otra de las posibilidades que ofrece la temática amorosa es cantar las penas de amor, la ausencia y la crueldad de la mujer o la concepción del amor como enfermedad que altera el seso y los sentidos;<sup>235</sup> de hecho, será lo que Green denominó “amor tristeza” (1949: 269) uno de los motivos de mayor éxito entre los poetas cuatrocentistas. En 19-ID 0587 “Amor desagradescido”, Sarnés sufre y pide ayuda a Amor, divinizado, para vencer su tristeza y poder ser “muy alegre” (vv. 3, 11); este dios de Amor no es, ni mucho menos, una creación suya, pues constituye uno de los personajes fundamentales

<sup>233</sup> Y es que, “aunque la hermosura de la dama es causa fundamental del enamoramiento, no suele ser objeto de descripción detallada” (Rodado Ruiz 2000: 110; véase también *supra* 2.2.1).

<sup>234</sup> Otros poetas, sin embargo, remiten a la risa con calificativos de mayor “pureza”, vinculados a la hipérbole sagrada. Es el caso de Francisco Imperial (ID 1366): “El su graciosos e onesto riso, / semblante amoro e viso suave / propio me paresçe al que dixo Ave / cuando embiado fue al Paraíso” (cito por la edición de Dutton y González Cuenca 1993: 280).

<sup>235</sup> Véase, para la *malatia d' amore*, Casas Rigall (1995: 73), Ciavolella (1976 y 2006: 70) y Cátedra (1989); alguna referencia más puede verse *supra* 2.2.1.

entre los secundarios de la poesía de cancionero.<sup>236</sup> En 16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene”, Sarnés expresa los cambios que en él produce este sentimiento (“mis sentidos se desmayan / e siento que son turbados”) y manifiesta su fidelidad en ausencia de la dama, características, estas, de todo “buen servidor” (vv. 5, 13, 22):

ante quiero padezer  
fasta mi corazón vea

la que siempre lo retiene  
e lo faz’ ser sofridor (16-ID 2708, vv. 16-19).<sup>237</sup>

Finalmente, en 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”, se dirige directamente a la mujer (en el resto de sus composiciones, a los amadores) quejándose de su crueldad, pues los trabajos pasados en su servicio no han dado ningún fruto, por lo que servirla no merece la pena (“nengún tiento / no é ya en vos servir”, vv. 3-4); parece, por esto, que va a dejar de interesarse por ella, pero sabemos que no es así, pues el amor es tan grande que no la puede olvidar:

por aquesto no creades  
que me quiera apartar;  
ante quiero que sepades  
que no puedo olvidar  
vuestro discreto proveyer (17-ID 2709 y 2704, vv. 13-16).

En definitiva, si no cabe duda alguna de que la temática de la lírica de Sarnés es el amor, podemos decir también que las posibilidades que adopta este asunto son variadas y se acomoda a los cauces habituales para versificar el sentimiento. Con todo, es preciso recordar, una vez más, que Sarnés es autor de piezas que dan cabida a la obtención del galardón, aspecto que singulariza varios de sus textos y los hace sobresalir dentro del ingente corpus cancioneril que conservamos.

### 3.2.2. Retórica

A continuación, me detendré en los recursos estilísticos que asoman en los versos de Sarnés, pues en sus piezas encontramos rasgos que ponen de manifiesto su maestría formal y evidencian, una vez más, que la calidad de sus poesías supera con

<sup>236</sup> Para este personaje, véase *supra* 2.2.2.

<sup>237</sup> Estos versos ejemplifican la concepción del amor como enfermedad, metáfora sobre la que me detendré en el siguiente epígrafe (véase *infra* 3.2.2).

creces la cantidad de las mismas, hecho que, hasta el momento, parece haber sido la causa principal de su olvido. Aun cuando no todos sus poemas constituyen un alarde de agudeza, resultaría inexcusable obviar ciertos aspectos. En primer lugar, revisaré aspectos estilísticos de las piezas debidas únicamente a Sarnés, atendiendo al final de este epígrafe a aquellos textos escritos en colaboración con Padilla (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 y 28R-ID 0584).

Comenzaré por las citas, uno de los elementos de mayor interés, aunque en la poesía amorosa de cancionero constituye “la técnica menos habitualmente utilizada” (Casas Rigall 1995: 237). En las piezas que nos ocupan la encontramos en 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”: tanto nuestro poeta como Padilla, su interlocutor, se sirven de este recurso. He mencionado ya que ambos cierran sus estrofas con lo que parece una *autocita*; se trata, por tanto, de la reutilización de versos cancioneriles (versos, recordemos, propios, que nos ponen tras la pista de algún texto no conservado). No obstante, existen otras variantes de la cita de las que no se sirve Sarnés, pero sí Padilla.<sup>238</sup>

En otras piezas aparecen rasgos estilísticos que entroncan directamente con la tradición de la poesía del *amor cortés* como el empleo de metáforas; me refiero, concretamente, a la que concibe el amor como enfermedad. Dan muestra de ello ejemplos como “pues sana lo que sostiene” (16-ID 2708, v. 10) o “d’este mal triste que siento” (17-ID 2709 y 2704, v. 2); en estos versos se equipara el enamoramiento con una dolencia fisiológica, cuyo origen reside en la visión de la amada, que inhabilita para el ejercicio de la libertad y la razón (véase *supra* 2.2.2).<sup>239</sup> Procedente de la misma tradición es la *descriptio* de la dama, especialmente manifiesta en los versos señalados de 15-ID 2692 “¡O, que bienaventurado” y de la que destaco, ahora, su concepción como obra maestra de Dios (“Dios la fizo sin fallir,” v. 5), puesto que emplea la hipérbole para

---

<sup>238</sup> Por ello, creo fundamental hacer referencia, aunque sea someramente, a ellas; se trata de la acomodación de refranes (“que faréis como el pavón / cuando se mira a los pies”, vv. 15-16) y de pasajes bíblicos (como parece ser el propio comienzo de la pieza: “los que siguides la vía”). Sobre el sentido de ambas incidiré en la edición del texto, pues se trata de información relevante para su comprensión (véase la edición, texto 27), y en el apartado correspondiente del siguiente capítulo, a propósito de la poética de Padilla (2.2.2).

<sup>239</sup> Para otros ejemplos de “qué cosa es amor” en los poetas de nuestros cancioneros, así como de la dilatada práctica de esta temática, véase Chas Aguión (2004); véase también, para la relación entre el *amor hereos* y la melancolía, Morros Mestres (2009: 133-134 y 141-149) y Carillo (2000). Por otra parte, la enfermedad de amor en la literatura cuenta con larguísima tradición: ya Lucrecio y Catulo, en el siglo I a. C. “se van a sumergir en un intenso debate de carácter filosófico sobre los efectos negativos de la pasión amorosa sobre el ser humano [... confrontación de la que saldrá] una visión totalmente distinta acerca del amor y su enfermedad de la que existía hasta ese momento” (Cabello Pino 2009: 2); sobre algunos de los síntomas de esta enfermedad ha vuelto recientemente Proia, a propósito de unos versos de Fray Diego de Valencia de León (2015: 1083-1085).

destacar la perfección de la mujer.<sup>240</sup> Estas referencias a la divinidad nos llevan a la relación inmediata que se da entre lo sacro y lo profano; y es que

a fines de la Edad Media española, esta hipérbole [sacroprofana] presente, según vemos, en los poetas más insignes, se extendió probablemente como moda cortesana, hasta constituir un modo típico de Castilla para los demás pueblos de la Península (Lida de Malkiel 1977b: 304).<sup>241</sup>

No sorprende, pues, su empleo en los versos de Sarnés, quien se sirve, además, de otro tipo de amplificaciones como la del “extremado dolor del amador”, ejemplificada en los pasajes que siguen y que constituye, “en efecto, uno de los motivos más habitualmente recreados bajo formas hiperbólicas” (Casas Rigall 1995: 115).

que yo ya me vi penado  
en algún tiempo pasado  
más que hombre por amores! (18-ID 0586, vv. 17-20).

aparta de mí tristeza  
que me trae tanto vencido (19-ID 0587, vv. 7-8).

Destaco, también, lo que Casas Rigall ha denominado “silencio cortés”, convención según la cual “el galán renuncia habitualmente a declarar no sólo el nombre de su dama, sino también su propia condición de enamorado por pudor y cortesía” (1995: 34).<sup>242</sup> Así, en 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”, Sarnés declara su falta de poder para olvidar a su amada, de la que anota algunas cualidades, “mas que no puedo dezir” (v. 20).

Otro recurso comúnmente utilizado en la poesía de cancionero es la antítesis, que permite mostrar lo complejo del sentimiento amoroso mediante opuestos; así “lo habitual es que el enfrentamiento semántico gire en torno a una pareja de contrarios cuya dualidad lógica de base está representada por el binomio amor vs. desamor” (Casas

---

<sup>240</sup> Sobre las diferentes formas en que se puede manifestar lo esmerado de la creación de la dama ya había incidido Lida de Malkiel, quien explicó que “un modo de ensalzar a la hermosa declara que [...] es obra directa de Dios” (1977a: 216).

<sup>241</sup> En ello también ha incidido Crosas, quien apunta que una “manifestación exquisita de esta permeabilidad absoluta entre lo profano y lo sobrenatural es el trasvase de categorías entre retóricas profanas y sagradas; especialmente, en la expresión del amor, el más universal de los universales humanos” (2000: 103; véase también Gerli 1981 y Grande Quejigo 2001). Para otras manifestaciones de la *religio amoris* en los versos de nuestro poeta, véase la edición (14, vv. 3-4; 15, v. 1 y 27, v.1).

<sup>242</sup> En otro lugar de su estudio relaciona esto con la hipérbole, a la que acabo de referirme, bajo el nombre de *tópica de lo indecible*, que impide al autor encontrar las palabras adecuadas para ponderar en su justa medida el objeto de su discurso (1995: 115; véase también Le Gentil 1949, I: 102-104 y Green 1949: 261-265). Puede también vincularse al dilema del *decir/callar* que, a menudo, afronta el enamorado.

Rigall 1995: 196). Como también ha señalado Chas Aguión, es característica de los textos de temática amorosa “la particular incidencia de diferentes recursos pertenecientes a la esfera de la oposición semántica [...como] marca distintiva en la que se acumulan antítesis y paradojas” (2004: 26); Sarnés se sirve del recurso en varias ocasiones:

Amor es de tal natura  
*qu'a los unos da mercedes*  
*a los otros da tristura* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577, vv. 44-5).

*Entraré*, que ál no faría,  
 cuando pueda abastar:  
 de *salir* no curaría  
 forçándome tal osar, (27-ID 1496, vv. 67-70).

cuál parte comple tomar,  
 el *callar* o el *fablar* (28R-ID 0585, vv. 2-3).<sup>243</sup>

Junto a la antítesis, la silepsis es otro de los procedimientos fundamentales en la poesía cancioneril y, en las piezas que integran este estudio, encontramos un par de versos que ejemplifican esa manifestación de *brevitas* al posibilitar “el uso simultáneo de una palabra en dos acepciones, generalmente una recta y otra figurada” (Casas Rigall 1993 y 1995:129). En el fragmento que reproduzco, el poeta recurre a la metonimia y, así, una parte de su ser, personificada, representa al enamorado:

ante quiero padezer  
 fasta mi *coraçón* vea  
 la que siempre lo retiene (16-ID 1708, vv. 18-19).

Son también de amplia aparición en la poesía de cancionero la paronomasia y los *locus a fictione*. Aquella consiste en el empleo de palabras muy próximas fonéticamente pero distantes en cuanto a sentido, como observamos en

eso mesmo si veés  
 que os aquexa el *deseo*,  
 dezilde con buen *asseo* (28R-ID 0585, vv. 6-7).

Por lo que concierne al *locus a fictione*, se asienta en “razonar con el simple apoyo de hipótesis potenciales o irreales” (Casas Rigall, 1995: 163), como ocurre en estos versos:

---

<sup>243</sup> Ya he señalado que este motivo del ‘decir / callar’ fue una de las expresiones antitéticas más cultivadas por los poetas cancioneriles (véase *supra* 2.2.2); para verlo en su contexto, remito a la edición: 28P-28R (v. 3).

E si esto que te pido  
 contra mí fazer querías,  
 muy alegre sin ruido,  
 mis deudas me pagarías (19-ID 0587, vv. 9-12).

En este acercamiento a la retórica de Sarnés, no ha de olvidarse el empleo de los diferentes tipos de *annominatio*, puesto que constituye uno de los tres tropos de la agudeza que más desarrollo han tenido en este tipo de poesía.<sup>244</sup> Así, un claro ejemplo de *derivatio* lo encontramos en 17- 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir” al leer “Tienpo ví que vos servía / con trebaxo trevaxado” (vv. 5-6); pero, sin duda, la pieza que mejor muestra el empleo de este recurso es 16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene”, en donde el políptoton, la *derivatio*, la figura etimológica y la dilogía se funden de tal manera que resulta casi imposible decir dónde termina una y comienza la otra.

*Sienta* quien *sentido* tiene  
 que partir de buen amor  
 es dolor  
 tal, que *sentir* no se conviene  
 sino a buen servidor  
 [...]
   
 que mis *sentidos* se desmayan (vv. 1-8).

Y, en la misma composición, leemos también “Sepan todos los que *aman* / e merecen seer *amados*” (vv. 6-7).

Otro aspecto destacable en la obra de Sarnés, que una vez más lo singulariza en el amplio corpus cancioneril, concierne a su participación en intercambios poéticos, especialmente porque alguno de ellos no se ajusta al molde característico en la época; me refiero a 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”, una composición de gran interés en su repertorio poético y también en el conjunto del *Cancionero de Palacio*. No en vano, esta pieza ha dado lugar a las pocas menciones que de Sarnés se han hecho hasta el momento, por varias razones: la interlocución con otro poeta y la confrontación de actitudes dispares, su peculiar estructura (véase *infra* 3.2.3.2), la aparición y repetición de citas como *leitmotiv* de cada autor (véase *supra* 3.1.2.3 e *infra* 4.1.2.3), la popularidad que, parece, alcanzó la cita de Padilla y el hecho de que las estrofas de Padilla tuviesen circulación independiente (véase *infra* 4.1.2).

---

<sup>244</sup> Las otras dos esferas de “mayor desarrollo cuantitativo” son, según Casas Rigall (1995: 237), la *perspicuitas-obscuritas* y el *antitheton*.

Pero no hemos de olvidar que, además de esta obra de la que ahora me ocuparé, Sarnés interviene en una pregunta-respuesta recogida en MN54 y RC1, en donde parece darse primacía al destinatario, ya que, frente al silencio sobre la identidad del demandante, tanto en la rúbrica de la pregunta como en el cuerpo de la misma aparece el nombre de nuestro autor (y de idéntica manera se procede en el epígrafe de la respuesta). Da la impresión, pues, de que la identidad del destinatario, Sarnés, es información relevante, síntoma, tal vez, de su notoriedad como interlocutor poético. Así las cosas, es probable presumir que gozaba de cierta consideración como poeta y que, por ello, era requerido como rival en las disputas en verso (véase *supra*, 3.1.3.1): ello puede apuntar a un autor con una importante capacidad creativa y conocido, además, en los círculos poéticos cortesanos de la época.

A pesar de que estas son las piezas de Sarnés que mejor se ajustan al molde dialógico, su producción incluye otras que, por interpelar a un destinatario concreto, participante del juego amoroso, constituyen, en cierto sentido, un debate ficticio cuya respuesta no aparece expresada (véase Casas Rigall 1995: 153). Así, encontramos versos en los que se alude a un interlocutor explícito del que no se espera respuesta, al menos en forma de verso, y que constituyen un nuevo cauce dialogal, ahora de carácter monológico y caracterizado por la presencia de una forma de vocativo.

*Señora*, si m'á bastado  
mi saber en vos loar,  
ruégovos que sin tardar  
de vós sea perdonado (15-ID 2692, vv. 21-24).

soy, *Amor*, bien comedido:  
aparta de mí tristeza  
que me trae tanto vencido (19-ID 0587, vv. 6-8).

Lo *acutum* es, en palabras de Hermógenes y Trapezuntius, “una cualidad del discurso en virtud de la cual éste trasciende su apariencia, alcanzando mayor profundidad intelectual” (*apud* Casas Rigall 1995: 13) y Sarnés, bien como conocedor de la tradición literaria del momento, bien como poeta vinculado a entornos cortesanos, no olvida los recursos estilísticos de que dispone, utilizándolos para acercarnos al singular tratamiento que del tema amoroso nos ha legado a través de unos versos que dan muestra de una elaborada poesía cuyo autor conocía las posibilidades que la literatura le brindaba.



En definitiva, pese a que lo dialógico aparece expresamente en dos piezas de Sarnés, se evoca también en otro par de textos y se incide así en la importancia de este fenómeno en las letras del autor, no ajenas a otros recursos cancioneriles que vinculan su lírica no solo con la de sus coetáneos, sino también con la de los trovadores provenzales: esto se logra a través de piezas que elaboran el tema de la obtención del *joí*, sea de manera directa, sea de manera indirecta como, por ejemplo, al detenerse en la risa de la destinataria de sus versos, elemento descriptivo que, según he señalado, exige una lectura más profunda.

### 3.2.3. Géneros y metro

Con un repertorio poético más reducido que el Torquemada, el género que más cultiva Sarnés es el de la canción, que, como a aquel, le sirve de cauce de expresión para el sentimiento; la alegría amorosa que traslucen algunas de estas creaciones es uno de los aspectos que permiten singularizarlo. La materia sentimental también da cuerpo a sus diálogos poéticos, en uno de los cuales se vale igualmente de la canción; en realidad, tan solo participa en dos, ambos iniciados por Juan de Padilla: Sarnés se ajusta, por tanto, a las pautas formales establecidas por aquel. En un caso las voces de los dos poetas alternan en el interior de la misma composición y conforman un intercambio interestrófico no muy común en la poesía cuatrocentista, que denominamos *tensó* pese a las diferencias que presenta con sus antecedentes provenzales y gallegos (véase Cummins 1965); es esta una de las creaciones más llamativas del *Cancionero de Palacio*, que en la época hubo de reportarles cierta fama entre sus contemporáneos. En otra ocasión, es interpelado nuevamente por Padilla en un breve poema en el que le formula una pregunta y Sarnés responde a continuación. Siguiendo las convenciones empleadas en los intercambios poéticos, en las dos oportunidades nuestro autor se ajusta al estrofismo y rimas que impone el primer poema.

Dejando a un lado la *tensó* con forma de canción, son siete las muestras del género en su repertorio; una parte de ellas se recoge en el *Cancionero de Palacio*, en tanto otras solo se han conservado en los cancioneros de la familia italiano-aragonesa. Pese a su exiguuo número y a que en todas utiliza exclusivamente el arte menor, como, por otra parte, hace en los intercambios, se percibe en ellas una interesante variedad formal: hay canciones con una sola vuelta, con dos, con más, con finida, con *retronx* y sin él, isométricas y heterométricas... La *tensó* se construye como una doble canción

entrelazada que va alternando las intervenciones de Padilla y Sarnés; solo se recoge en SA7, aun cuando parte de las estrofas de Padilla conformaron un texto diferente, una canción, que se recogió en los cancioneros italianos (véase *infra* 4.1.2.3). La única vez que el poeta no se vale de esta forma es en la pregunta-respuesta: entonces emplea una esparsa, una categoría minoritaria en el siglo XV; de carácter satírico, figura solo en MN54 y RC1.

### 3.2.3.1. CANCIONES

Son siete las canciones conservadas de Sarnés; sin embargo, no se trata de un esquema estático, pues las piezas conservadas ofrecen varias posibilidades en lo que atiende a la configuración de cabezas, mudanzas, vueltas y *retronx* (para la canción véase *supra* 2.2.3.2).<sup>245</sup> Nuestro autor se sirve de distintas posibilidades: la fórmula que más utiliza es la de cabeza con dos vueltas, tanto con *retronx* (de tres versos, 16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene”) como sin él (17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”);<sup>246</sup> pero también cultiva la canción con una sola vuelta, en este caso con *retronx*, bien de un verso (14-ID 2502 “No s’enoxe quien espera”), bien de dos (19-ID 0587 “Amor desagradescido”), esquema que, a partir de 1460, se convierte en la estructura estándar de la canción (Beltran, 1988: 132); de este modo, estas son las dos canciones más breves del corpus de Sarnés, de doce versos cada una. Teniendo en cuenta que hemos situado el nacimiento de nuestro autor a principios del siglo XV (o últimos del XIV), es lógico que, en la época en la que escribe, se sirva de las distintas posibilidades que ofrecía la canción.

Con respecto a la configuración de la cabeza, por lo general se trata de una redondilla (xyyx) y solamente en 19-ID 0587 “Amor desagradescido” y \*20-ID 0588 “Por acrescentar dolor” se sigue el esquema de la cuarteta (xyxy);<sup>247</sup> no obstante, en 16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene” Sarnés utiliza una cabeza con cinco versos en la que emplea el quebrado de cuatro sílabas (xyjxy);<sup>248</sup> también recurre al uso del quebrado,

<sup>245</sup> Aun cuando mudanza y vuelta suelen integrar dos semiestrofas diferentes que incluso presentan autonomía sintáctica, algún caso tenemos (16-ID 2708) en que todavía se percibe una fuerte conexión en la sintaxis de mudanza y vuelta, algo no infrecuente entre los poetas de la llamada Generación C (Beltrán 1988: 91-92).

<sup>246</sup> Y resulta de interés destacar que en SA7 el *retronx* de tres versos es muy poco común (Tato 2016a: 712).

<sup>247</sup> Véase la redondilla en la cabeza en las composiciones 14, 15, 17 y 18 de esta edición.

<sup>248</sup> Si la cabeza de cinco versos es poco usual, todavía lo es menos con la inserción del quebrado; con todo, algún otro poeta se sirve de esta combinación. Tal es el caso de Álvarez Gato (ID 3074), según

pentasílado, en 17-ID 2709 “Pues no queredes sentir”, insertándolo en el tercer verso de una redondilla (xyjx);<sup>249</sup> con todo, en esta composición se combina el quebrado tetrasílabo (v. 3) con el pentasílabo (vv. 11 y 19), que no es posible regularizar.

Finalmente, destaca 15-ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”, pieza en la que añade a la estructura de la canción (cabeza y dos vueltas) una estrofa de cuatro versos (*finida*), típica del decir pero que, en los inicios, también aparecía en las canciones en la poesía del XV (sin olvidar que en la poesía provenzal las *tornadas* eran elemento característico).<sup>250</sup> Dentro de *Palacio*, es reducido el número de autores que incorporan la *finida* en sus canciones y, por normal general, comparten rimas con la última estrofa; Tato, que estudió este aspecto, destaca entre los autores que recuperan la *finida* al propio Sarnés, Moncayo y Estamariu, quienes, además, se vinculan a la Corona de Aragón y estarían activos como poetas en torno a 1439 (2016a: 725).<sup>251</sup>

En lo que respecta a la configuración del *retronx*, presente en cinco piezas (algo más, por tanto, de la mitad de sus canciones), su extensión oscila entre uno (texto 14-ID 2402) y tres versos (siendo quebrado el primero como sucede en 16-ID 2708), si bien los más frecuentes son los de dos octosílabos (presentes en 19-ID 0587, \*20-ID 0588 y en la *tensó*). A este respecto, por tanto, la cronología sugerida para este poeta coincide con sus características métricas; como indicó Beltran, el uso del *retronx* adquiere importancia a partir de los poetas de la generación C y se va normalizando en los poetas de las generaciones D-F (1988: 104-105, 157-158).

Por lo que atañe al metro, nuestro poeta utiliza el octosílabo, que solo en dos composiciones combina con quebrados; es este un rasgo propio de los autores de la primera mitad de la centuria, pues el uso de este tipo de combinaciones heterométricas disminuirá a medida que avance el cuatrocientos. Además, en 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”, los quebrados no se ajustan al tetrasílabo esperable, sino que varían: si en la cabeza cuenta con cuatro sílabas, las dos vueltas incluyen un pentasílabo que no

---

señala Lama de la Cruz (en línea): “Puesto que mis disfavores / vengán más bravos que son, / no pueden tanto dolores, / que quiten a mis amores / galardón” (vv. 1-5).

<sup>249</sup> Sobre la menor frecuencia del quebrado pentasílabo incidió Tato (2016a: 704), que recuperó precisamente este ejemplo.

<sup>250</sup> En nuestro caso, además, no solo reproducen las rimas de la estrofa anterior, sino que puede tomarse como un auténtico envío a la dama (Riquer 1989: 44), a la que se apela expresamente con el empleo del vocativo *Señora*. En cuanto a las *finidas* en canciones, en *Palacio* se da en alguna ocasión más (véase Tato 2016a: 725) y, generalmente, tiene carácter de conclusión (Navarro Tomás 1995: 12-123), como ocurre aquí.

<sup>251</sup> La canción de Estamariu ha sido atendida por Mosquera Novoa (2010 y 2014) y para Moncayo véase López Drusetta (2014b).

puede reducirse ni por sinafía ni por compensación. No obstante, son varios los autores que prescinden de su uso y recurren al quebrado pentasílabo sin tener en cuenta estas licencias métricas (Macías, Pero Guillén...).<sup>252</sup>

Así las cosas, la lírica de Sarnés adopta, de manera casi exclusiva, la forma de la canción, sin que sea posible fijar una estructura mayoritaria en tanto las canciones con *retronx* y sin él aparecen en número similar. Sin embargo, podemos hablar de cierta predilección por el *retronx* de dos versos y por las canciones de dos mudanzas: asimismo, únicamente dos de los textos editados (los números 14-ID 2402 y 19-ID 0587) presentan la estructura que triunfará para este género: cabeza y una vuelta. Sarnés prefiere, por tanto, las canciones con más de una vuelta, si bien no llega a elaborar canciones tan largas como las de Torquemada ya que solo en la *tensó* supera las dos vueltas (y la estructura de esta composición ha de atenderse de modo diferente y no solo como canción).

		Textos (nº ed.)							
		14	15	16	17	18	19	*20	27
Canciones	Con <i>retronx</i>	x		x			x	x	x
	Sin <i>retronx</i>		x		x	x			
	Con finida		x						
	Con quebrados			x	x				
	Nº de mudanzas	1	2	2	2	2	1	2	3
	Con quintilla			x					

### 3.2.3.2. DIÁLOGOS POÉTICOS

Resta abordar la configuración formal de los diálogos poéticos entre Sarnés y Padilla: una serie pregunta-respuesta, recogida en los cancioneros italianos, y una *tensó* copiada en *Palacio*.

La *tensó* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”) es una de las piezas más singulares del corpus poético de Sarnés y Padilla, y aun del repertorio cancioneril: el que dos poetas conversen en el cuerpo de una misma composición

<sup>252</sup> Si bien en los momentos iniciales de la configuración de la canción como género el octosílabo se combinaba con versos cortos que variaban entre las dos y las cinco sílabas, a medida que avanzó su uso el quebrado tetrasílabo es el que sobrevive (véase Beltrán 1988: 57, 109, 141). Por tanto, el empleo del quebrado pentasílabo en una pieza de Sarnés no es rasgo excepcional, pero sí significativo; asimismo, no puede olvidarse que en el siglo XV la versificación fluctuante todavía convivía con la versificación silábica (véase Paraíso 2000: 22).

alternando sus voces es una circunstancia infrecuente en los cancioneros españoles, ya que el diálogo poético en esta literatura normalmente se canaliza a través del género de preguntas y respuestas, de carácter lúdico y que, como explica Chas Aguión, gozó “de gran atractivo entre sus contemporáneos” (2002: 11). Lo cierto es que, pese a la rareza de la pieza, esta ha de inscribirse en el ámbito del diálogo, que ocupa, desde sus orígenes, “un lugar de excepción en la práctica literaria”,<sup>253</sup> de hecho, el *debate* ya se constituía como género en la poesía de los goliardos, y en la Francia medieval fueron frecuentes la *tensó* y el *joc-partit*, los dos tipos principales de intercambio (el propio término –*tensó*– significa ‘disputa’).<sup>254</sup> En la *tensó*, la discusión se desarrolla libremente, sin una determinación temática previa, de manera que cada trovador defiende “lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias” (Riquer 1989: 67); en el *joc-partit*, sin embargo, el poeta que abre el debate da a su oponente a elegir entre dos hipótesis conflictivas y queda obligado a defender la que no elige el otro (véase Cummins 1965:9).<sup>255</sup>

La influencia de la poesía provenzal en esta composición parece clara: Cummins llega a tildar la pieza de auténtica *tensó*. Se trata de un poema en el que aparecen las voces de dos poetas en estrofas alternantes, si bien comparten el mismo esquema métrico, que determina la intervención del primero de ellos (en nuestro caso, Sarnés se ajusta a los consonantes de Padilla).<sup>256</sup> A pesar de no encontrar explícitamente la formulación por parte de Padilla de dos temas para que Sarnés elija uno, esto no impide ver que cada poeta sigue una línea temática bien definida, que identifica con unos versos repetidos al final de cada una de sus estrofas durante toda la composición; a grandes rasgos,

---

<sup>253</sup> Según Chas Aguión, el “esquema *quaestio-disputatio-determinatio*, que caracteriza el método escolástico, se filtrará tanto a la literatura coetánea [siglos XII y XIII] escrita en lengua latina como a las literaturas vernáculas” (2002: 61).

<sup>254</sup> A propósito de la influencia de la literatura goliardesca en nuestras letras más allá de Juan Ruiz véase el reciente estudio de Boix Jovaní (2013) y, para diferentes aspectos ligados a su historia, Arranz Guzmán (2012).

<sup>255</sup> Véase también, para las *tensós* gallego portuguesas, González Martínez (2012) y para el *joc-partit* Hamilton (2010).

<sup>256</sup> En su estudio a propósito de los diálogos del *Cancionero de Baena*, Chas Aguión (2001: 22) recuerda unos versos en los que Fray Diego de Valencia hace hincapié en la importancia de mantener las rimas en los intercambios poéticos: “Vi una pregunta de dos letigantes, / retóricos finos e especulativos, / en artes de trobas sotiles, abtivos, / entre los poetas assaz radicantes; / fundan motivo por ser triunfantes / el uno del otro en esa demanda, / abta e formada, como la ley manda, *sengunt se devisa por sus consonantes?*” (ID 1502, vv. 49-56). Y añade: “Probablemente, aunque nunca llegara a ser puesta por escrito, esta “ley” sería aceptada y transmitida de unas generaciones a otras, de unos círculos poéticos a otros, como pauta de elaboración de esta suerte de diálogos, sin duda influida por la manera de proceder de sus antecedentes en otras literaturas románicas tales como *tenson* o *joc partit* en la literatura provenzal” (Chas Aguión 2001: 23); sobre este poeta, véase Proia (2012 y 2014).

podemos decir que, mientras Padilla nos muestra el lado negativo del amor, Sarnés mantiene la esperanza adoptando, pues, su personal óptica.<sup>257</sup>

Pese al éxito de que hubo de gozar esta pieza, el molde formal al que se ajusta no fue muy cultivado entre los poetas castellanos, quienes prefirieron las preguntas y respuestas, de idéntico origen, pero que se diferencian de los diálogos provenzales, tanto a nivel formal como a nivel funcional (Chas Aguión 2002: 81 y siguientes). El intercambio está integrado por ocho estrofas, cuatro pertenecientes a cada autor, que se disponen como dos canciones entrelazadas según el molde de las *coblas doblas* (véase Correia 1995), pues Sarnés se atiene a la forma y los consonantes que establece Padilla. Las dos primeras estrofas constituyen la doble cabeza, cada una formada por seis versos de arte menor que siguen el esquema métrico *xyxyxx*, en el que los dos últimos incluyen una cita distinta como cierre de las respectivas cabezas: Padilla se sirve de su “triste canción” (“no só ya quien ser solía”) para mostrar su falta de ilusión, mientras Sarnés parece mantener la esperanza al enunciar “pues mi señora me guía / servirla he todavía”. La confrontación entre ambos interlocutores persiste a lo largo de seis estrofas (tres de cada autor), integradas por diez octosílabos que se reparten entre mudanza (cuatro) y vuelta (seis); las vueltas, más extensas, pues, que la mudanza, recuperan las rimas de la cabeza y cada una cuenta con su propio *retroix*.<sup>258</sup> La cabeza y dos estrofas de la intervención de Padilla se independizaron de las correspondientes réplicas de Sarnés y, con significativas variantes textuales (véase *infra* 4.1.2.1, 5.2.3.a y en la edición), dieron lugar a una canción de sentido distinto, que fue recogida en los cancioneros italianos (26-ID 0577); no sería imposible que hubiese ocurrido lo mismo en el caso de Sarnés y que también su participación en el diálogo hubiese circulado exenta.<sup>259</sup>

Los compositores castellanos prefirieron el molde de las preguntas y respuestas, textos formalmente independientes que, no obstante, mantienen rima, metro y relación temática; además, en la tradición peninsular, es posible que una pregunta dé lugar a

---

<sup>257</sup> Y es posible que, en vista de la posición de Sarnés al respecto, Padilla se sintiese excusado de formular la elección de esos dos temas a sabiendas de cuál era la opción de su contrincante, pues, en la *tensó*, las preferencias personales de los poetas determinan, a menudo, el tema (véase Riquer 1989: 67). Ello, junto con la consideración que Padilla hubo de tener como poeta del desencanto amoroso (véase *infra* 3.2.1), simplificaría ya el proceso de posicionarse de los vates.

<sup>258</sup> Cada estrofa va precedida de una rúbrica interna que evidencia la polifonía de texto al atribuir cada copla a uno de los poetas, proceder adoptado en más ocasiones en *Palacio* (por ejemplo, en el *comiat* entre el rey y la reina de Santa Fe –véase Tato 2000b–, en intercambio entre Dueñas y una anónima poeta –véase Tato 2006– o los ficticios entre poetas y órganos de su cuerpo –véase Mosquera Novoa 2014 y Chas Aguión 2012).

<sup>259</sup> De hecho, Dutton en el *Índice global* podría haber contemplado tal posibilidad, pues atribuye el número ID 2496 a un texto que comienza “Quien entiende mexoría”, que responde a ID 0577 de Padilla; es ese un incipit, sin embargo, que ningún cancionero recoge.

varias respuestas, incluso de distintos autores, hecho que tendría difícil cabida en el esquema cultivado por los trovadores del norte de Francia.<sup>260</sup> Sarnés participa en un diálogo de este tipo al responder, en 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés” al autor de 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”. En esta serie, copiada en *Estúñiga y Roma*, prima la identidad del destinatario (Sarnés), a quien su interlocutor pide que juzgue si es bueno “ombre su cuyta callar”: no se formulan, pues, dos opciones encontradas como si se tratase de una cuestión dilemática (véase *infra* 4.2.3.2), pero, la respuesta de Sarnés (28R-ID 0585 “En el tiempo conoçerés”) evidencia que este (y posiblemente el público también) entendía que en la pregunta estaban implícitas las dos posibilidades:<sup>261</sup> “En el tiempo conocerés / cuál parte comple tomar, / *el callar o el fablar*”; con todo, proporciona, al final, no un juicio sino un consejo en el que lo insta a *dezjir*, de modo conveniente y si lo aqueja el deseo, “señora, no me matés”.

Según la clasificación de Chas Aguión, “todas las preguntas formulan una consulta a un interlocutor, reconocido como tal en el poema, o a más de uno en el caso de las llamadas preguntas generales” (2002: 97); la nuestra es una pregunta con un destinatario concreto, Sarnés. Podríamos, incluso, aventurar algo más sobre la elección de nuestro poeta como destinatario: si, tal como propongo, el autor de la pregunta es Padilla (véase también *infra* 4.1.2.2), posiblemente existía una estrecha relación literaria (quizás, incluso, personal) entre ambos, lo que bastaría para justificar su selección. Ahora bien, si obviamos esta circunstancia y tenemos en cuenta el resto de la producción de Sarnés, es probable que fuese conocido por poetizar sobre el amor dichoso, cuyo galardón ha conseguido: tener en cuenta su punto de vista en materia sentimental sería interesante. Presumo, además, que este intercambio es posterior a la *tensó*: ambos habrían mantenido ya una disputa en el pasado sobre el asunto, con puntos de vista encontrados: ahora Padilla recurre a él porque se ve en una situación concreta, a la que alude en su pregunta, y que lo impele a buscar ayuda en su amigo, experto cuestiones de amor, para salir de ella.

En cuanto a la métrica, la serie se compone dos esparsas, un género menor, de origen occitano, que inicialmente se conformaba con versos o estrofas sueltas, consideradas paradigmáticas, integradas en poemas preexistentes y más amplios; más

---

<sup>260</sup> Un ejemplo de este aspecto es la serie de nueve textos surgidos a raíz de ID 0589 (*El mote que vende Contreras*), “uno de los más largos intercambios del repertorio cancioneril” y que, según ha recordado Tato (2013b: 380), es posible que fuese más extenso.

<sup>261</sup> La diatriba *dezjir* / *callar* alcanzó gran éxito en la lírica cuatrocentista (véase Battesti-Pelegrin 1992 y *supra* 3.2.2).

tarde se compusieron esparsas de nuevo cuño, en general formadas por una sola estrofa (Beltran 2016b: 581). Esta forma hubo de llegar a los cancioneros cuatrocentistas a través de los poetas catalanes, que la cultivaron con frecuencia en los siglos XIV y XV; de hecho, el nombre y la forma que adopta en la poesía castellana confirman su origen catalán (*ibidem*: 582-583). El *Cancionero de Palacio* es el primero en el que se introduce el término *esparsa* y que da cabida a un número significativo de ellas (Tato 2016a: 727); se trata de una composición breve, casi siempre de una sola estrofa, de carácter sentencioso. Parece consolidarse en las cortes de Alfonso V, Juan II de Aragón y Juan II de Castilla en la poesía de ocasión (Beltran 2016b: 595); especial interés reviste el hecho de que la sirviese como molde para el género de pregunta-respuesta en más de una ocasión: en el *Cancionero de Palacio* la emplearon, con tal fin, Juan II y Álvaro de Luna, Juan y Alfonso Enríquez (Tato 2016b) y Álvaro de Luna y Juan de Torres, algunos de ellos próximos a Padilla, iniciador de la serie. En su origen presentaba cuatro rimas, pero, a medida que avanzó el cuatrocientos las combinaciones métricas fueron más.

### 3.2.3.3. OTRAS CUESTIONES

Por lo que atañe a la prosodia rítmica del corpus poético de Sarnés, además de consignar el predominio casi absoluto del verso octosílabo, es necesario analizar las posibilidades combinatorias de estos versos en función de su distribución acentual.<sup>262</sup> Casi el 60% de los versos de Sarnés son de ritmo trocaico (porcentaje ligeramente menor que en la lírica de Torquemada pero más alto que en la de Padilla), si bien estos alternan con octosílabos dactílicos y mixtos; a pesar de ello, en ocasiones encontramos series de trocaicos, tal como sucede, por ejemplo, en 15-ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”:

Dios la fizo sin fallir	óóóóóóóó
en beldades acabadas	ooóóóóóó
muy donosa en reír	ooóóóóóó
en su gesto sosegada	ooóóóóóó
en sus fechos aseada	ooóóóóóó

<sup>262</sup> Al igual que al estudiar esta cuestión en Torquemada, tendré en cuenta únicamente los versos de ocho sílabas. Prescindo de los quebrados, 6 versos del Sarnés que suponen un 3,4% del total de su producción.



_ honesta en hablar: <sup>263</sup>	ooóooooo
¡cómo sabe comportar	ooóooooo
al que d'ella es amado!	ooóooooo

En cuanto al sistema de consonancias, predomina en Sarnés la rima paroxítona, presente el 61% de sus versos, según puede verse en el índice 10.5. Las más frecuentes son las rimas en *-ado* e *-ía* (22 versos cada una), seguidas de *-ento* e *-ido* (presentes en ocho versos), si bien estos datos han de manejarse con cautela, pues la rima *-ía* encabeza la lista por formar parte del *retronx* de la *tensó* y repetirse, además, en las mudanzas. Algo similar ocurre con la consonancia en *-ar* (que encabeza la lista de las rimas oxítonas de la lírica de Sarnés), pues también forma parte de las rimas de la *tensó*, incrementando así su presencia: como puede verse en la tabla, casi la mitad de las veces en que aparece esa rima es en dicho intercambio (número 27 de esta edición). Pese a que el predominio de la rima paroxítona es innegable, en alguna pieza tiene mayor presencia la rima aguda (en el texto 28R-ID 0585, por ejemplo, seis de las ocho rimas son agudas) y en otros el reparto ronda la mitad (esto sucede, por ejemplo, en 16-ID 2708, en la que son once consonancias agudas y doce llanas). En definitiva, si bien las rimas más frecuentes en la lírica de Sarnés lo son por formar parte de los *retronx* (y por ello hemos de manejar los datos teniendo en cuenta esta información), de lo que no cabe duda es de la preferencia por la rima llana.

En lo que respecta a la distribución de las rimas, en el corpus poético de Sarnés alterna casi en idéntica medida la distribución abrazada (abba) y alterna (abab) de consonantes: de hecho, cuatro de las cabezas de sus canciones presentan rima abrazada (números 14, 15, 17 y 18) y otras cuatro alterna (números 15, 19, \*20 y 27), a los que hemos de añadir que la copla de 28R estructura sus rimas siguiendo un esquema abrazado (véase *infra*, en la edición). La distribución de los consonantes en las mudanzas y vueltas de las canciones permite una clasificación de las mismas en dos grupos: a) canciones que mantienen la estructura de rimas de la cabeza en las estrofas y b) canciones que alternan rigurosamente la distribución de los consonantes.

a) En el primer grupo, formado por canciones que mantienen la estructura de rimas de la cabeza en las estrofas, se incluyen las piezas 16, 19 y 27, estructuradas en su totalidad con rima alterna, y la composición número 18, con cabeza de rima abrazada y

<sup>263</sup> Es este un verso heptasílabo que rompe la heterometría de la canción. La ausencia de más testimonios impide la enmienda segura, si bien, en vista de la estructura de los versos de la enumeración de esta estrofa, creo que la sílaba que falta es la primera, presumiblemente el adverbio “muy”, repitiendo así la estructura del séptimo octosílabo (“muy donosa en reír”) y manteniendo los acentos en la tercera y séptima sílabas métricas (véase *infra*, en la edición, pieza 13, v. 10).

dos estrofas que presentan mudanzas y vueltas con idéntica distribución de rimas abrazadas.

b) Al segundo grupo, el formado por canciones que alternan la disposición de rimas alternas y abrazadas, pertenecen los textos número 14, 15, 17 y \*20. En los tres primeros, a una cabeza con rima abrazada siguen una o dos estrofas cuya mudanza es de rima alterna para volver a la abrazada en la vuelta; en \*20 se invierte esta situación: a una cabeza con rima alterna, siguen dos estrofas de mudanza de consonantes abrazados y vuelta de consonantes alternos. Se trata, por tanto, de un grupo de piezas en las que la distribución de las rimas constituye un patrón importante, en tanto se repite en la mitad de las canciones del poeta.<sup>264</sup>

Atenderé, en último lugar, al análisis de las confluencias vocálicas que aparecen en el corpus poético de nuestro hombre. Son 45 los versos de Sarnés en que he localizado confluencias, casi un cuarto del total de versos del poeta, lo que corrobora los resultados de las investigaciones de Clarke y Tato (véase *supra* 2.2.3).<sup>265</sup> Y Sarnés resuelve la confluencia vocálica con sinalefas (20 casos) y dialefas (25 casos).<sup>266</sup> Siguiendo las posibilidades señaladas por Clarke, encontramos en la lírica de Sarnés los siguientes tipos de sinalefa:

a) vocales contiguas idénticas:

“Si por yerro\_o por falsía” (27, 47)

b) una de las palabras es átona:

“No s’enoxe quien espera” (14, 1)

“Verá su\_intención primera” (14, 4)

“Señora, si m’á bastado” (15, 21)

“el cual m’era alegría” (17, 7)

“dios de\_Amor muchos loores” (18, 12)

Sin embargo, con el tiempo los encuentros vocálicos aumentan y a las sinalefas señaladas por Clarke se añade lo que Beltran denominó sinalefa lexemática (véase *supra* 2.2.3), a la que corresponden ejemplos como los que reproduzco a continuación:

“soy fecho nuevo\_amador” (\*20, 3)

<sup>264</sup> También Torquemada se servía de esta alternancia de rimas en algunas de sus canciones (véase *supra* 2.2.3).

<sup>265</sup> En ese capítulo mencionaba que Tato llegaba, en su análisis de la métrica de *Palacio*, a una media de un 30% de versos con alguna confluencia vocálica; en Sarnés, esta cantidad es del 25%, acercándose, pues, a esa cifra.

<sup>266</sup> Además, he localizado un caso de sinéresis en el verso 8 de 19-ID 0587 “Amor desagradescido”: “que me trae tanto vencido”.

“en tal cosa\_imaginar” (27, 10)

A pesar de la importante presencia de la sinalefa, en Sarnés merece también atención la dialefa, pues algo más de la mitad de los encuentros vocálicos en sus versos adoptan esta solución. Veamos a continuación como todos sus textos presentan, al menos, un verso cuya métrica y prosodia exigen la dialefa:

“su desseo-alcançar” (14, 2)

“No sé-ombre tan complido” (14, 5)

“tiene-e sabe catar,” (14, 10)

“muy donosa-en reír” (15, 7)

“muy bien sabe-avançar” (15, 17)

“No-entiendo más plazer” (16, 15)

“No-é ya en vos servir” (16, 4)

“veo, mi-afán, viento” (17, 10)

“más que-hombre por amores” (18, 20)

“E si-esto que te pido” (19, 9)

“Ved si-es gran crueldad” (\*20, 5)

“que me sea-a desora” (\*20, 7)

“Amor, que-ha tal valía” (27, 29)

“que-os aquexa el desseo” (28R - 6)

En definitiva, podemos concluir, a propósito de los aspectos relacionados con cuestiones métricas y prosódicas, que la lírica del poeta identificado con Juan López Sarnés viene a consolidar las tendencias señaladas por las investigaciones precedentes: el predominio del ritmo trocaico y la irregularidad de las canciones. Con todo, esta irregularidad es relativa, pues pese a que no todas las canciones de este vate se adaptan al esquema de una vuelta que triunfará desde mediados del cuatrocientos, Sarnés no es autor de canciones largas. Ello, junto con la amplia presencia de sinalefas lexemáticas, apuntan hacia un autor más moderno, especialmente si comparamos su obra con la de Torquemada y Padilla, que parecen anteriores. Y estos datos no contravienen (sino más bien todo lo contrario) la identificación propuesta para el poeta de apellido Sarnés.



**JUAN DE PADILLA**



## 4. JUAN DE PADILLA

Juan de Padilla es un poeta que, hasta el momento, no ha sido objeto de atención pormenorizada, si bien han sido varios los estudiosos que se han acercado a sus composiciones; es por ello por lo que estas han sido consideradas únicamente de manera parcial, en tanto forman parte de una u otra compilación (*Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Estúñiga*, *Cancionero de Roma*, PN8 y PN12). Algunos de ellos han sido editados y, en consecuencia, han dado a conocer las piezas de Padilla allí incluidas. En lo relativo a la biografía del escritor, ha sido ya objeto de atención por parte de algunos investigadores (véase *infra* 4.1.3.2), si bien es necesario ahondar en su figura, para lo cual es imprescindible proceder al análisis de su producción.

### 4.1. EL AUTOR

#### 4.1.1. CUESTIONES PREVIAS

Al igual que ocurría en el caso de Torquemada y Sarnés, analizar la fortuna crítica que ha tenido la obra de Juan de Padilla obliga a retroceder en el tiempo hasta principios del siglo XIX (1807), pues su repertorio completo se recoge por vez primera en MN13, ya que, tal como sucedía con Sarnés, toda su obra figura en los cancioneros de *Palacio* y *Estúñiga*, fuentes que tienen en cuenta los compiladores de MN13.<sup>267</sup>

Entre 1851 y 1856 Ticknor dedica unas páginas a un homónimo de nuestro autor, Juan de Padilla el Cartujano (1851-1856: 440-442), si bien la información que más nos interesa se encuentra en los folios finales de su *Historia*, en las notas introducidas por Gayangos y Vedia.<sup>268</sup> En el listado que ofrecen de los poetas del *Cancionero de Estúñiga*, figuran dos textos de Padilla, “Bien puedo dezir, par Dios” y “Johán, señor, yo la fablilla”; del última indican, asimismo, que es respuesta al poema anterior, de Juan de Torres (1851-1856: 561-562).<sup>269</sup> Proporcionan, también, el listado de los poetas del

---

<sup>267</sup> Aun cuando algunas composiciones de Padilla se incluyen también en RC1, PN8 y PN12, en ellos no figura ningún poema que no haya sido copiado en *Estúñiga* o *Palacio*. Sobre MN13 véase *supra* 2.1.1.

<sup>268</sup> Este Juan de Padilla (el Cartujano) ha sido objeto de numerosos estudios; véanse, por ejemplo, los recientes trabajos de Rodríguez Ferrer (2012 y 2010), Casalduero (2004), Carriazo Rubio (2000) o la ya clásica aproximación de Capote (1951).

<sup>269</sup> Similar información ofrecerá en 1968 Bartolomé José Gallardo: en el primer volumen de su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* incluye un índice del *Cancionero de Estúñiga*, en el que aparece Juan de Padilla y se indica la existencia de una pieza suya en el folio 29 (1968: 568). En cuanto a la réplica

*Cancionero de Palacio* y constatan la existencia de cinco textos de Juan de Padilla, número que figura también en los “Índices alfabéticos...” de la edición de *Baena* encabezada por Pidal (1851: lxxxvi); sin embargo, son seis los textos del poeta que se copian en ese florilegio: tanto Pidal como Gayangos y Vedia obvian una pieza dialogada con Sarnés, quizás porque su rúbrica reza únicamente *Padilla*, en tanto los rótulos que encabezan los cinco poemas restantes explicitan, además del apellido, el nombre del poeta (esta sexta pieza es la *tenso* entre Padilla y Sarnés, véase *supra* 3.1.2.1 y 3.2.2).

En la década siguiente, en el capítulo que Ríos dedica a la poesía de la corte de Juan II, se lee:

Fernan Perez de Guzman, es el caballero de la corte de don Juan II; y como el marqués de Santillana, el señor de Batres, el conde de Mayorga, don Juan Pimentel, el bizarro Juan de Merlo, *el bravo Juan de Padilla*, el hazañoso Diego de Faxardo, el apuesto don Fernando de Guevara y tantos otros como en aquella era florecieron, escribe canciones y dezires, inspirado por el amor (1865, VI: 69; la cursiva es mía).

No hemos de pasar por alto el adjetivo con que se le califica, *bravo*, pues presumiblemente hace referencia a su valentía en las hazañas militares en que, según veremos, habría participado. Su vinculación al reinado de Juan II se explicita, también, en la parte final del volumen, denominada “Ilustraciones”: en el listado de los poetas de la corte del monarca se incluye a Juan de Padilla, precisando, además, que sus versos aparecen recogidos en el “Cancionero M. 48 de la Bibl. Nacional; -id. VII. A. 3 de la Patrim. de S.M.” (1860-64: 590); se refiere al *Cancionero de Palacio*.<sup>270</sup>

En 1851, en la edición de Pidal del *Cancionero de Baena*, se ofrece un primer acercamiento a Juan de Padilla, a propósito de una de las piezas en que es citado (véase *infra* 4.1.3.1). El marqués ofrece ya algunos datos de este personaje, si bien incurre en algún error: apunta, con acierto, su fidelidad a Juan II y su participación en la batalla de la Higuera, pero indica que es hijo de Juan de Padilla y Juana de Ayala (cuando es nieto, véase *infra* 4.1.3.2; Pidal 1851: 664-665).

En 1872 se publica la primera edición del *Cancionero de Estúñiga*, en donde se indican algunos datos acerca de Juan de Padilla extraídos de diferentes crónicas. Los editores, que fueron los primeros en rastrear este tipo de textos en busca de información

---

a Juan de Torres, Gallardo copia la pregunta indicando, únicamente, que es respondida por Padilla (1968: 569).

<sup>270</sup> El reinado de Juan II de Castilla se extendió, recordemos, entre 1406 y 1454, fechas de interés a la hora de establecer la identificación histórica del poeta.



sobre el autor, ofrecen un perfil bastante completo que será punto de partida en la mayoría de trabajos posteriores, por lo que la reproduzco a continuación:

Hijo de Pedro Lopez de Padilla, señor de Calatañazor y Coruña, y de doña Leonor Sarmiento, fué uno de los caballeros más valientes de su tiempo; se distinguió notablemente, en compañía de su hermano Diego, en la batalla de Higuera (1431), quedando después de la retirada del ejército cristiano á las órdenes del capitán de la frontera de Jaen y Córdoba, el maestre de Calatrava, D. Luis de Guzman. Guerreando con los moros estuvo cinco años, siendo uno de los que en 1435, y en compañía de su primo Fernán Álvarez, señor de Valdercorneja, intentaron escalar la villa de Huelma. Rechazados de ella y queriendo vengar su descalabro en unión de otros muchos caballeros y grandes, entraron talando la vega de Guadix, en número de mil y quinientos caballos y seis mil peones: no pudieron hacerlo tan secretamente que no lo supiese el Rey de Granada, que envió para impedirlo todo su ejército: trabada la batalla, vió Juan de Padilla al obispo de Jaen don Gonzalo de Stúñiga, que, pié á tierra, se defendía con su espada de muchos moros, que después de haberle muerto el caballo, pugnaban por prenderlo. Acudió á su socorro y le mataron el suyo; le dio el que montaba su escudero y tambien se lo hirieron y á él le atravesaron el muslo de una lanzada; siguió peleando sin querer retirarse á pesar de las instancias de los que le rodeaban, hasta que desangrado cayó al suelo, empenándose reñido combate por salvarlo; al fin, vencidos los moros, pudieron conducirlo al real, en donde fue curado. Vuelto á la corte del rey D. Juan, de quien era muy querido, lo nombró, cuando puso casa á su hijo y heredero D. Enrique, camarero de armas de éste, y por muerte de Diego González de Sandoval, Adelantado mayor de Castilla: más adelante fue designado tambien por el mismo Rey para ayo de su hijo D. Alonso, cuyo cargo ejerció hasta la mayor edad de éste. Murió en tiempo de Enrique IV, sucediéndole en sus estados y en los de su mujer Doña Mencía Manrique, señora de Santa Gadea y Soto Palacios, su hijo mayor, Pedro López de Padilla, que fue también Adelantado mayor (Valle, Sancho y Hartzenbusch 1872: 413-414).<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> Como detallan los editores, elaboraron esta primera reseña biográfica a partir de la consulta de las siguientes obras: *Crónica de don Juan II*, *Nobiliario de Haro* y *Crónica de las órdenes militares* (aun cuando esta es

No será, sin embargo, hasta 1945, cuando conozcamos nuevos datos relativos al poeta, de la mano de Francisca Vendrell; la identificación que ofrece, coincidente con la ya existente, ha continuado completándose en sucesivas ocasiones. La investigadora lo presenta como hijo de Pero López de Padilla, señor de Coruña y Calatañazor y primo de Pero de Quiñones, al tiempo que señala su participación en actividades guerreras como las campañas contra los moros en 1431 y 1433 o una de las primeras incursiones en Huelma (1435). Apoyando al Condestable en todas sus acciones militares, Vendrell detalla también la herida que sufrió en 1435, que le sirvió para ocupar, cinco años más tarde, el cargo de Camarero de las armas de la casa del Príncipe (1945: 53-54).<sup>272</sup>

Un cuarto de siglo más tarde, la aproximación al *Cancionero de Estúñiga* de Salvador Miguel dedica una decena de páginas al versificador del que ahora me ocupo (1977: 167-176). Sin contradecir la información facilitada por sus predecesores, Salvador Miguel añade otros datos, construyendo la biografía más completa con que, hasta el momento, contamos para el Adelantado mayor de Castilla; se apoya en diferentes crónicas del siglo XV, así como en documentos históricos. Anticiparé que acaba por identificarlo con el Adelantado Mayor de Castilla (véase *infra* 4.1.3.2).<sup>273</sup>

En la misma época, Steunou y Knapp ofrecían el inventario completo de la producción de Padilla, indicando todos sus testimonios (1975-1978, II: 586); y, al igual que hacían con Torquemada y Sarnés, aportan información de interés a la hora de construir su personalidad poética: dan cuenta de su colaboración con otros poetas y la inclusión de textos ajenos y citas en algunas de sus composiciones. Realizan, también, un primer esbozo de la temática de cada pieza: aun cuando el tema amoroso invade sus versos, no se manifiesta siempre de la misma manera. Empleando la terminología propuesta por los investigadores franceses, los textos de Padilla van de la súplica a la imitación paródica, pasando por la declaración amorosa, que alterna, no obstante, entre

---

la referencia que ofrecen, el título completo del volumen a que se refieren es *Crónica de las tres Ordenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*).

<sup>272</sup> Salazar y Acha indica que el camarero de las armas del príncipe en 1440 era “Juan de Padilla, señor de Calatañazor y Coruña, adelantado mayor de Castilla, camarero mayor de Don Juan II, camarero de las armas del príncipe en 1440, hijo de Pedro López de Padilla, señor de Calatañazor y Coruña, guarda mayor del rey, y de doña Leonor Sarmiento. Casó con doña Mencía Manrique, señora de Santa Gadea, hija del adelantado don Gómez Manrique y de doña Sancha de Rojas; con sucesión” (2000: 487-488).

<sup>273</sup> En lo que toca a las obras historiográficas, se sirve de la *Crónica de las tres Ordenes y Cavallerías*, la *Crónica del Halconero*, la *Crónica de don Juan II*, la *Crónica de don Álvaro de Luna* y la *Crónica de Enrique IV*. El personaje que identificó Salvador Miguel, sobre el que volveré, ha sido también objeto de atención reciente por Rodríguez-Picavea en sus estudios de la Orden de Calatrava (2005 y 2014) y en uno específico sobre el linaje Padilla (2015).

la confesión pública y la dirigida únicamente a su dama (Steunou y Knapp 1975-1978, I: 55-69).

Con posterioridad, y debido a la proliferación de estudios cancioneriles, el nombre del poeta continúa apareciendo en contribuciones que, pese a todo, no aportan nuevos datos. Por ejemplo, Viña Liste (1991: 77) anota que acompaña a Álvaro de Luna al regreso de su primer destierro (en 1428), situando su nacimiento entre 1400-1410 y su muerte en 1468.

Así las cosas, hasta el momento contamos con varias aproximaciones a la figura de este poeta y a su repertorio poético, pero carecemos de un estudio completo. Para completar esta investigación, hemos de partir de los datos extraíbles de sus textos y, en un segundo momento, acudir a otras fuentes, entre las que incluyo crónicas, historias, colecciones de documentos, etc., en busca de más información para concretar su biografía. Es, pues, indispensable, establecer el repertorio poético del autor.

#### **4.1.2. REPERTORIO POÉTICO**

La poesía conservada de Juan de Padilla no llega a la decena de composiciones. A pesar de tan reducido caudal literario, no todas las piezas pueden serle atribuidas con la misma seguridad: hemos de diferenciar, pues, entre obra de atribución segura y de atribución dudosa, ya que existe algún texto, cuya rúbrica carece de indicación expresa de autor, que puede imputársele. Además, es preciso contemplar la posibilidad de que algún texto suyo no haya llegado hasta nuestros días, supuesto al que apuntan ciertos indicios.

##### **4.1.2.1. Poemas de atribución segura**

De él conservamos un total de nueve poemas, ocho inequívocamente debidos a su mano, pues así lo indica el epígrafe que los introduce, y otro que puede serle atribuido aun cuando en la rúbrica no consta autor. Fundamentalmente, se trata de piezas breves, con dos excepciones que, además, nos llevan al ámbito dialogado de la poesía cancioneril; se recogen en cinco fuentes diferentes: el *Cancionero de Palacio* (6 piezas), el *Cancionero de Estúñiga* (4), el *Cancionero de Roma* (3) y dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Francia, PN8 (2) y PN12 (2).

Se incluyen en este grupo seis piezas conservadas en el *Cancionero de Palacio* (una compartida con *Estúñiga* y *Roma*) y otras dos que se han copiado en MN54, PN8 y PN12 (una de ellas consta, también, en RC1). En SA7, la fuente que más composiciones de Padilla ha transmitido, estas aparecen dispersas en diferentes secciones del manuscrito, algo que también ocurre con las incluidas en MN54 y RC1; únicamente en los códices custodiados en la biblioteca parisina se copian seguidos los dos textos suyos allí reproducidos, pues las rúbricas parecen indicar que fueron considerados parte de una serie.<sup>274</sup> Los que siguen son los cinco poemas de Padilla que conocen un solo testimonio (siempre SA7):

Nº ed. - ID	Posición ms.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
21-2469	SA7-78 (29 <sup>v</sup> -30 <sup>r</sup> )	4, 2x8	<i>Jobán de Padilla</i>	“Señora, a quien m’ofreço”
22-2470	SA7-80 (30 <sup>v</sup> )	3, 7	<i>Jobán de Padilla</i>	“Si padeço triste vida”
23-2565	SA7-179 (83 <sup>v</sup> -84 <sup>r</sup> )	6, 12	<i>Jobán de Padilla</i>	“Pues que siempre padesçi”
24-2569	SA7-183 (85 <sup>r</sup> )	5, 2, 9, 2	<i>Jobán de Padilla</i>	“De amargura tormentado”
25-2666	SA7-301 (143 <sup>r-v</sup> )	4, 10	<i>Jobán de Padilla</i>	“No despiense quien pensava”

Todavía hay un texto más conservado en *Palacio* que hemos de incluir en el repertorio de Padilla: se trata de un diálogo en coplas alternas con Sarnés, que presenta una situación peculiar, pues, mientras para el interlocutor de Padilla los folios de SA7 son único testimonio, tres de las cuatro estrofas de la intervención de este se han copiado también en *Estúñiga* y en *Roma*, aunque bajo una atribución diferente que hoy sabemos errónea.<sup>275</sup> Abordaré, en primer lugar, el asunto de la autoría, para ocuparme luego del problema que deriva de la transmisión textual de las coplas de Padilla.

La rúbrica que en MN54 y RC1 introduce las estrofas de Padilla reza *Mendoça*, autor de quien en RC1 se copia también ID 2106 “Muchas mercedes Señora” (RC1-90),

<sup>274</sup> En ambas compilaciones, la réplica de Padilla a Torres aparece seguida de otro poema rubricado *Otra respuesta* en PN8 y *Otra* en PN12; en este, además, una mano posterior ha añadido al epígrafe original el término *respuesta*.

<sup>275</sup> Sin embargo, aun hoy se siguen citando estos versos con esta atribución errónea debido a la rúbrica (*Mendoça*) que los precede en los florilegios italianos (Saguar García 2014: 1021).

una canción amorosa de dos vueltas.<sup>276</sup> En el pasado, la pieza, así configurada, fue atribuida a este Mendoza, a quien Ríos (1860-1864, VI: 588) identificó con un miembro concreto de este amplísimo linaje (Pedro de Mendoza, señor de Almazán), dato que recupera –y cuestiona– Salvador Miguel (1977: 153-156);<sup>277</sup> tal propuesta fue seguida por estudiosos posteriores que no tuvieron en cuenta el hecho de que esas coplas habían sido recogidas antes en SA7 como parte de un diálogo a dos voces entre Padilla y Sarnés.<sup>278</sup> Y ello, pese a que Paz y Melia, al ocuparse de un verso de nuestro autor citado por Rodríguez del Padrón, ya ofrecía esa información (1884: 412-413). Salvador Miguel, que analizó con detenimiento la disputa en la atribución, concluyó que todo “hace pensar en una duda (o error, quizá) del colector de nuestro Cancionero [*Estúñiga*] con respecto a la autoría del poeta, duda que ha suplido con un autor de apellido importante [Mendoza]” (1977: 155). Posteriormente, Dutton, en el índice de autores, aportó otros argumentos que avalan la autoría de Padilla: “Es evidente que SA7 ofrece la mejor versión, y que otra vez el grupo de Nápoles [MN54 y RC1] está corrompido” (1990-1991, VII: 412; véase también Tato 2010: 232). A mi juicio, la recuperación del afamado verso de Padilla presente en este intercambio por parte de poetas contemporáneos que, en muchos casos, se lo atribuyen en el cuerpo de sus propias composiciones (véase *infra* 4.1.3.1), definitivamente confirma su responsabilidad literaria para esta pieza.

Un problema distinto es el de las notables diferencias textuales y de sentido que se dan entre el segmento de Padilla copiado exento en MN54 y RC1, y el diálogo de SA7 en que se insertan esas mismas estrofas. Aquel es un texto monológico con forma de canción cuyo autor es Padilla; el diálogo nos lleva a una composición escrita en colaboración: Sarnés y Padilla van alternando sus voces (SA7-107) al modo de la *tensó*, que, en este caso, adopta la forma de dos canciones entrelazadas (cada una debida a uno de los interlocutores), con dos cabezas diferenciadas (una de Padilla y otra de Sarnés) a las que siguen las coplas correspondientes de uno y otro autor (las vueltas reproducen, lógicamente, dos diferentes *retronx*). Dejando ahora a un lado las variantes textuales, que nos remiten a dos tradiciones diferentes (véase *infra* 5.2.3), puede afirmarse que se trata de dos composiciones distintas: una transmitida por MN54 y RC1; otra, por SA7. Y es

---

<sup>276</sup> Dutton, además, da cuenta de ID 3650 “Hércules que la serpiente”, una copla de diez versos copiada a nombre de Mendoza en PN5-25 que, en realidad, es un fragmento de ID 0095 “Vuestra vista me repara” (con algunas significativas diferencias), una conocida canción de Juan de Mena, copiada, entre otros, en el *Cancionero de Roma* (RC1-123) bajo esta atribución.

<sup>277</sup> Paz y Melia indica, en cambio, que ese Mendoza es Diego Hurtado de Mendoza (1884: 412).

<sup>278</sup> Entre otros, Fuensanta y Rayón (1872) y Gili Gaya (1948); remito a la completa exposición del problema proporcionada por Salvador Miguel (1977: 153-156).

que la interpretación de ambas difiere: el sentido de los versos de Padilla cambia en función de si los leemos integrados en el diálogo incluido en la colectánea salmantina o si únicamente seguimos las estrofas que se copian exentas en los florilegios italianos. Al tiempo, en SA7 la voz de Padilla se dirige a un interlocutor singular (Sarnés, nombrado mediante el vocativo *amigo*) que va respondiendo a cada una de sus intervenciones, mientras en MN54 y RC1 encontramos un destinatario plural (los *galanes*, de modo genérico), que permanece mudo. En los cancioneros italianos se pierde totalmente el sentido de contienda poética para dar paso a un poema de temática amorosa en el que simplemente se pone de manifiesto la poca fiabilidad del amor.

Todo ello sugiere la circulación de dos piezas que, aun cuando muestran elementos que las emparentan, son independientes: presumiblemente primero se produjo el diálogo; el interés que despertó hubo de ser importante y ello hizo que, en un momento diferente (y posiblemente en un entorno distinto —quizás en Italia—) varias estrofas de Padilla se desagajasen y conformasen por sí solas una composición monológica. No es este el único ejemplo de esta especie de disociación textual: lo mismo sucede con el intercambio mantenido entre Agraz y Marmolejo (ID 1863 – ID 1864), conservado en SA10b; las intervenciones de Agraz circularon exentas y también dieron lugar a un poema distinto (véase Tosar López 2013). En nuestro caso, tan solo disponemos de indicios que nos permiten intuir el gran éxito que conoció el diálogo (véase *infra*); en el de Agraz y Marmolejo, las evidencias son incontestables.

Dutton, con su habitual perspicacia, trató de reflejar la particular situación textual de las piezas que ahora me ocupan; asignó sendos números de identificación a las dos canciones que, en el diálogo de SA7, conforman las intervenciones de Padilla y de Sarnés: ID 0577 “Los que seguides la vía” (de Padilla) e ID 2496 R 0577 “Quien entiende mexoría” (de Sarnés), aun cuando solo disponemos de pruebas de que ID 0577 circuló de modo independiente como canción. Además, precisó que cada una de esas piezas incluía una cita (ID 2495 e ID 8001), algo que sabemos porque previamente hay una indicación que nos informa de esa inserción (lo que sustenta la idea de la existencia de una pieza hoy no conservada de Padilla; véase *infra* 4.1.2.3); la cita forma parte del *retronx* y cierra las vueltas de las dos canciones. Esta es la información que extraemos del *Índice global* de Dutton:

Nº ed. – ID	Posición mss.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
0577	MN54-80 (106 <sup>v</sup> )	6, 2x10	<i>Mendoça</i>	“Vós que sentides la vía”
	RC1-65 (91 <sup>v</sup> -92 <sup>f</sup> )	6, 2x10	<i>Mendoça</i>	“Vós que sentides la vía”
	SA7-107 (49 <sup>v</sup> -50 <sup>f</sup> )	6, 3x10	<i>Padilla</i>	“Los que seguides la vía”
2495		1v		“Ya no soy quien ser solía
2496 R 0577	SA7-107 <sup>bis</sup> (49 <sup>v</sup> - 50 <sup>f</sup> )	6, 3x10	<i>Sarnés</i>	““Quien entiende mexoría”
8001		2vv		“Pues mi señora me guía/ servirla he todavía

Ahora bien, aun cuando al transcribir MN54 y RC1, Dutton se vale del número ID 0577 para introducir las estrofas exentas de Padilla que allí se copian (solo dos), el ID 2496 R 0577 no se antepone, en cambio, a ninguna de las composiciones que figuran en su corpus, pues no hay ninguna con estructura 6, 3x10 que comience “Quien entiende mexoría”, que es como se inicia la intervención de Sarnés; a mi juicio (véase *supra* 3.1.2.3), es muy posible que estas estrofas de Sarnés integradas en el diálogo de SA7, al igual que sucedió con las de Padilla, hubiesen sonado exentas, pero no conservamos ningún texto que lo pruebe de manera fehaciente. Por otra parte, al transcribir el debate que ambos autores mantienen en SA7, Dutton (1990-1991, IV: 111) tiene que echar mano de una compleja fórmula para dar cuenta de su peculiar naturaleza: ID 0577 Y 2496 R 0577 (con la Y marca que el primer poema forma una sola unidad con el segundo, al tiempo que con la R nos informa de que ID 2496 responde a ID 0577); al tiempo, consigna de modo correcto la estructura métrica: 2x6, 6x10. Sin embargo, estas precisiones no se recogen en el *Índice global*, lo cual induce a error, pues el íncipit “Los que seguides la vía”, que es el arranque del diálogo de SA7, en ningún momento refleja la conformación de las coplas de este: 2x6, 6x10. Por ello, en la edición he optado por diferenciar dos piezas con un íncipit casi idéntico y, para no multiplicar la relación de números ID, empleo los de Dutton completando la información que ofrece en el *Índice global*:

Nº ed. –ID	Posición mss.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
26-0577	MN54-80 (106 <sup>v</sup> ) RC1-65 (91 <sup>v</sup> -92 <sup>f</sup> ) SA7-107 (49 <sup>v</sup> -50 <sup>f</sup> )	6, 2x10	<i>Padilla</i>	“Vós que sentides la vía”
2495		1v		“Ya no soy quien ser solía
27-0577 Y 2496 R 0577	SA7-107 <sup>bis</sup> (49 <sup>v</sup> -50 <sup>f</sup> )	2x6, 6x10	<i>Padilla-Sarnés</i>	“Los que siguides la vía”
8001		2vv		“Pues mi señora me guía/ servirla he todavía

Resta mencionar un poema más que no figura en SA7, pues pertenece a una tradición textual diferente (véase *infra* 5.1.2), pero que cabe también incorporar al repertorio de Padilla; a tal efecto, recordaré, además, otro texto suyo (29R-ID0143, respuesta a Rq-ID 0142) con el que algunos testimonios parecen relacionarlo:

Nº ed. – ID	Posición mss.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
29-0143 Rq 0142	MN54-42 (71 <sup>v</sup> -73 <sup>f</sup> ) PN12-36 (78 <sup>r</sup> -79 <sup>v</sup> ) N8-44 (92 <sup>v</sup> -94 <sup>r</sup> )	9x8	<i>Respuesta</i>	“Johán, señor, yo la fablilla” <sup>279</sup>
28-0144 R2 0584	PN8-45 (94 <sup>r-v</sup> ) PN12-37 (79 <sup>v</sup> -80 <sup>f</sup> ) MN54-16 (29 <sup>r-v</sup> ) RC1-16 (30 <sup>f</sup> )	4, 3x8, 2 4, 3x8 4, 2x8 4, 2x8	<i>Otra (+ Respuesta de mano posterior) PN12. Otra respuesta PN8. Canción de Jobán de Padilla MN54, RC1</i>	“Bien puedo dezir, par Dios”

Aun cuando la rúbrica de 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” conecta este texto con la recuesta Torres-Padilla, el tema y el léxico evidencian una mayor relación con otro poema (28P-“Mi buen amigo Sarnés” ID 0584), que presumo debido a Padilla (véase *infra*). Esta composición, una pregunta aparentemente anónima, ha de vincularse a la sátira “Bien puedo dezir, par Dios” que ahora me ocupa, especialmente si atendemos al problema que en ambas se plantea, algo que se percibe incluso en el léxico

<sup>279</sup> Contesta Padilla a 29Rq-ID 0142 “¿No sabes, Juan de Padilla” de Torres (que, pese a la rúbrica – *Pregunta de Juan de Torres a Juan de Padilla*– no es pregunta).



empleado (véase *infra* 4.1.2.2).<sup>280</sup> El nexo entre los textos no solo arroja algo de luz sobre la rúbrica de la composición (*Otra respuesta*), sino que confiere solidez a los argumentos que permiten atribuir 28P-“Mi buen amigo Sarnés” (ID 0584) a Juan de Padilla (véase *infra* 4.1.2.2).

#### 4.1.2.2. Poemas de atribución dudosa

Si para establecer el repertorio poético de Torquemada ha resultado de utilidad tomar en consideración los textos que, copiados en vecindad con los suyos, no facilitaban nombre de autor debido a una mera omisión (véase *supra* 2.1.2.2), en esta oportunidad, ha sido de gran ayuda atender a las relaciones literarias de Padilla. Así, además de los mencionados, he tomado en cuenta otro poema en el que un anónimo interlocutor se dirige a Sarnés y este le responde; y es que Padilla dialoga con él en alguna otra ocasión (número 27 de esta edición), pero, además, parece que este encuentro entre ambos no fue fruto del azar, como sugieren ciertas referencias (véase *infra*). Asimismo, cabe recordar que conservamos testimonios de la participación de Padilla en piezas compuestas en colaboración con otros poetas, como Juan de Torres: no sería de extrañar que interviniese en algún juego literario más. En definitiva, conviene examinar si es posible imputarle la anónima pregunta conservada en los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma* cuyo destinatario es Sarnés:

Nº ed. – ID	Posición mss.	Métrica	Rúbrica	Íncipit
28P-0584	MN54-87 (110 <sup>o</sup> ) RC1-68 (93 <sup>r</sup> -93 <sup>v</sup> )	8	<i>Pregunta que fue fecha a un gentil hombre por nombre Sarnés</i>	“Mi buen amigo Sarnés” <sup>281</sup>

El desconocido autor demanda consejo a su interlocutor, cuyo nombre (Sarnés) se detalla tanto en la rúbrica como en el primer verso del texto, acerca de si es más adecuado padecer en silencio las desdichas amorosas o declarar los sentimientos a su amada. El contenido no resulta novedoso, ni en lo que toca a la temática de la poesía cancioneril de corte amoroso ni en comparación con otras piezas de Padilla, quien, por

<sup>280</sup> No obstante, no podemos perder de vista que la sátira y la pregunta-respuesta no presentan coincidencia métrica, puesto que la serie 28P-“Mi buen amigo Sarnés” (ID 0584)-28R-“En el tiempo conocerés” (ID 0585) está integrada por dos coplas de arte menor de tres rimas (véase *infra* 4.1.2.2 y 4.2.3).

<sup>281</sup> La respuesta es el texto 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés”.

norma general, se muestra como un amante desdichado cuyos cortejos nunca llegan a buen puerto (véase *infra* 4.2.1). Sin embargo, si ponemos en relación esta pieza con el otro texto en que Padilla y Sarnés intercambian pareceres (nº 27), veremos coincidencias de notable interés que apoyan la atribución del poema a nuestro vate. Y es que, en la *tensó* de *Palacio*, Padilla ofrece una actitud poco o nada esperanzadora ante el amor, en tanto Sarnés manifiesta que él no dejará de servir a su dama, pues lo guía por el camino correcto y consigue, así, el éxito en sus propósitos iniciales. En la pregunta-respuesta de *Estúñiga* y *Roma* (28-P y 28R), ambos interlocutores parecen decantarse por las mismas inclinaciones: el demandante, dubitativo, no sabe qué postura adoptar con su dama y Sarnés, resuelto y esperanzado, replica que ha de hacerla conocedora de su situación, empleando, claro está, las maneras adecuadas. En segundo lugar, no resultaría extraño que el término *amigo* con que se abre esta pregunta hiciera referencia a una relación previa entre los participantes en el diálogo; además, la anteposición del adjetivo *buen* incide en que ese contacto entre ellos no sería algo esporádico ni iniciado en ese momento (prueba de ello sería la *tensó* de SA7). Finalmente, sabemos que Padilla parece haber sido requerido por otros escritores, algunos bien conocidos (como Juan de Torres), para entrar en debates poéticos, en tanto que Sarnés solo intercambió versos una vez más con Padilla; ello sustenta la hipótesis de que esta pregunta se deba a Juan de Padilla.

Por otra parte, el texto de la demanda (28P) parece relacionarse con otro poema de nuestro vate recogido también en MN54 y RC1;<sup>282</sup> me refiero a la composición 28A-ID 0144 “Bien puedo decir par Dios”: en esta pieza, de carácter satírico, Padilla confiesa a su dama que sabe que “*passan de dos / los que comen d’ este plato*” y emplea como *retronx* el dístico “*que assí me va con vos / como a tres con un çapato*”.<sup>283</sup> A pesar de que esos octosílabos son transparentes en cuanto a su significado, recuerdan inevitablemente a los últimos versos de la pregunta 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, de difícil interpretación ya que parecen aludir a un hecho concreto del que nada sabemos:

dígolo porque bien *tres*,  
 menos de mí, segund veo,  
 en aqueste tal torneo  
 toman mucho buen revés” (28P, vv. 5-8).

<sup>282</sup> He abordado esta cuestión en “‘Bien puedo dezir par Dios’. Tras el origen de una invectiva” (en prensa). Recupero ahora las cuestiones allí expuestas.

<sup>283</sup> El *retronx* se repite, aun cuando los nexos con que comienza el primero de los versos varían en cada estrofa (véase *infra*, en la edición, T28Rb).

La presencia del número *tres* liga ambos textos: en la canción se da cuenta de la infidelidad de la amada y parece que aquí se incide en la misma idea; además, en ambas composiciones se plantea una queja. Como explico en la edición, el término *revés* puede asociarse a *torneo* pues pertenecen los dos al ámbito semántico de la lucha, si bien la anteposición del adjetivo *buen* implica un resultado favorable; si trasladamos esto a la temática sentimental, el autor sería el único que no habría sido alcanzado por un certero golpe, o sea, que otros amadores gozarían de los favores de una dama que desprecia a Padilla.

En primer lugar, he de aclarar que, si bien la invectiva de Padilla ridiculiza a la dama, en los primeros versos de 28A-ID 0144 “Bien puedo decir, par Dios” conocemos las razones de la afrenta (véase *infra* 4.2.1): el enamorado ha recibido un “mal tracto” (v. 2) no solo por los motivos habituales (la no correspondencia, según se desprende del v. 7 al leer “siempre le dais dolor”), sino también por una segunda causa: que “passan de dos / los que comen d’este plato” (v. 17-18). Si leemos detenidamente la pregunta que 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, vemos que en ella ese anónimo demandante le pide consejo acerca de la conveniencia o no de callar su “cuita” (v. 3), voz fácilmente vinculable al “dolor” declarado en la invectiva; asimismo, en la pregunta confiesa a su amigo que la razón de su “cuita” va más allá al versificar que “bien *tres*,/ menos de mí, según veo,/ en aqueste tal torneo/ toman mucho buen revés” (v. 5-8). Desconocemos cuál es el torneo y en un momento inicial podemos pensar en alguna justa (sea poética, sea de batalla), ya que la voz “revés” parece evocar el golpe recibido en la confrontación bélica. Sin embargo, la lucha fue también empleada con frecuencia para referirse al acto sexual; podemos recordar, a modo de ejemplo, uno de los textos que Whinnom (1981: 35-36) utilizó a propósito del empleo de la voz *morir* con este mismo sentido:<sup>284</sup>

Las *lanças* bien correrá  
con ánimo el *justador*,  
y de alcanzar tal favor  
de alegre se morirá.

Volverá a resucitar  
con su *lança* entera y sana;  
su persona muy ufana  
volverá luego a *justar*.

---

<sup>284</sup> Se trata de una anónima parodia a la justa de amores de Juan del Encina (ID 4469), ambas de idéntico comienzo (“Pues por vos crece mi pena”).

Vos, como *mantenidora*  
 tan valerosa y tan fuerte,  
 mil veces le daréis muerte,  
 dándole el mayor favor.

En el acopio de lexías empleadas como metáfora del acto sexual, el investigador recupera también “guerrear”, “justar”, “pelear”, “perder” o “vencer”, que nos remiten también a la esfera semántica de la lucha y, presumiblemente, al torneo aludido. Podemos, pues, entender el torneo mencionado por Padilla como batalla sentimental en la que tres personas obtienen algún tipo de beneficio en tanto él se queda sin nada. Esta situación es precisamente la que le reprocha a la dama de 28A-“Bien puedo decir, par dios” (ID 0144) al declarar que “passan de dos” (es decir, un mínimo de tres) “los que comen d’este plato”, esto es, los que han conseguido satisfacer sus deseos con ella. Igualmente, como se ha visto, el número *tres* adquiere especial relevancia al formar parte del *retronx* de la canción (“que así me va con vós / como a *tres* con un çapato”) y, en combinación con la voz *çapato*, nos remite de nuevo al ámbito erótico.

Aceptando esta interpretación de ambos poemas, me pregunto si 28P-“Mi buen amigo Sarnés” (ID 0584) y 28A-“Bien puedo dezir, par Dios” (ID 0144) no hablarían de una misma circunstancia; de hecho, leyendo ambos textos sucesivamente percibimos cómo parecen encajar al modo de dos piezas de un puzle en el que las partes se explican mutuamente: Padilla le pregunta a su “buen amigo” sobre la actitud que debe adoptar en su “cuita”, pues no sabe si hablar o callar, y Sarnés aconseja el hablar, pero de forma amable. Si a continuación leemos “Bien puedo dezir, par Dios”, podemos entender que Padilla siguió el consejo de su amigo, aunque adoptó una actitud que se aleja del “buen asseo” que le recomendó: lejos de dedicar a su señora una canción amorosa, se sirve de la ironía para censurar su la actitud.<sup>285</sup> Y ello constituye un nuevo pilar para sustentar la autoría de Padilla para 28P-“Mi buen amigo Sarnés” (ID 0584).

#### 4.1.2.3. Posibilidad de obra perdida

A pesar de lo expuesto, sabemos que esta no era toda su producción; es preciso barajar la hipótesis de la existencia de obras suyas (al menos una canción) que no se han conservado, pues contamos con indicios que apuntan en tal dirección. Por un lado, hemos de tener presente que el *Cancionero de Palacio*, fuente principal de su poesía, es una

---

<sup>285</sup> Sobre la singularidad temática de la pieza véase *infra* 4.2.1.

compilación desordenada que ha sufrido importantes accidentes materiales, entre los que se incluye la pérdida de folios; la sección del cancionero más afectada es la comprendida entre los folios 29-86 (Whetnall 2009: 56), en donde se ha copiado, precisamente, la mayor parte de la obra de Padilla: no resulta descabellado suponer que en algunos de los folios extraviados figurase algún texto suyo que no ha llegado hasta nosotros, puesto que, además, la mayoría de las piezas de SA7 del autor no conocen otro testimonio. Por otro lado, el estudio de su producción y de la de sus contemporáneos viene a reforzar esta idea: Juan de Dueñas le dirige una pregunta de la que no nos consta respuesta (véase *infra* 4.1.3.1) y el intercambio lírico en forma de *tensó* entre Padilla y Sarnés (véase *supra* 2.1.2.3) nos confirma la existencia de una composición, hoy conservada muy fragmentariamente, que hubo de gozar de enorme éxito y difusión.

Me refiriré a la desaparecida canción que el propio Padilla cita en su diálogo con Sarnés (27-ID 0577 Y 2496 R 0577). En primer lugar, ha de recordarse que, de las cuatro estrofas debidas a Padilla, tres se han transmitido de forma independiente en *Estúñiga* y *Roma*;<sup>286</sup> la circulación independiente de la intervención de Padilla apunta a que, tal vez, hubiese ocurrido lo mismo con las de Sarnés (véase *supra* 2.1.2.3). En segundo lugar, hemos de notar que tanto Sarnés como Padilla cierran todas y cada una de sus estrofas con un *retroñx* propio: “en la triste canción mía: / No só ya quien ser solía”, de Padilla, y “pues mi señora me guía / servirle he todavía”, de Sarnés. En ambos segmentos, según se aprecia, se incide en la condición de *canción* (Padilla) o *cantar* (Sarnés) de la cita, dando a entender que se trata de un texto previo y conocido, que muy posiblemente sonase con música. En este sentido, hemos de tener en cuenta el origen del término *canción*, ya empleado en la poética trovadoresca (*cansó*; véase Brea 1999: 95-96), y que convivió, junto con *cantiga*, en la lírica cancioneril, en detrimento de *cantar* que conoció un uso más amplio en la Edad Media (*dcech s.v. canción*; véase *supra*, en la edición).<sup>287</sup> En tercer lugar, en la respuesta de Padilla a la recuesta de Juan de Torres (29R), aquel vuelve a incidir sobre el mismo octosílabo, pues concluye la composición indicando que su sufrimiento fue tal que todo el mundo lo recordaba diciendo “que no

---

<sup>286</sup> Además, en estos dos manuscritos constan bajo otra atribución. Sobre la errónea atribución que presentan estos manuscritos véase *supra* 4.1.2.1).

<sup>287</sup> Sea como fuere, parece que Padilla recuerda una anterior composición suya.

era el que solía” (ID 0143, v. 72); la referencia a este conocimiento popular de la pieza parece confirmar la existencia de una canción muy difundida hoy perdida.<sup>288</sup>

Pero no es el único que recupera esa pieza: pueden ser mencionados otros, tanto contemporáneos como posteriores, que repiten el octosílabo, lo cual apunta al éxito de la desaparecida canción de nuestro autor. Juan Rodríguez del Padrón incorpora en su *Siervo libre de amor* no solo el octosílabo, sino también la mención del nombre de Padilla:

El *gentil* Juan de Padilla,  
cuando de amor se partía,  
dixo con pura mansilla:  
*no so ya quien ser solía.*<sup>289</sup>

Si tenemos en cuenta que la fecha propuesta para el cancionero que recoge el debate Padilla-Sarnés (SA7) nos lleva, como muy pronto, a 1441, y conjugamos ese dato con las informaciones que fechan el *Siervo libre de amor* en torno a 1440 (Dolz i Ferrer 2004: 9, 64), resulta improbable (y acaso imposible) que Juan Rodríguez del Padrón bebiese del *Cancionero de Palacio* cuando escribe su ficción sentimental. Ello me lleva a suponer que la disputa poética allí recogida habría sido compuesta con anterioridad y gozado de tanto éxito en los entornos cortesanos que el público la recordaría años después; posiblemente el debate conoció una ejecución oral, un tipo de difusión que, por entonces, era “un valor públicamente reconocido alrededor de los príncipes, en las reuniones de sociedad y las fiestas de buen tono” (Beltran 2003: 20). No obstante, como ha explicado Parrilla, el sentido de la cita en ambos textos es bien diferente: en el intercambio que nos ocupa el verso carece del sentido conciliatorio que parece tener en el *Siervo*, en donde puede tomarse como muestra de “un procedimiento alusivo de nociones descifrables”, pues “se trataría de establecer una especie de juego con los lectores y con el lector inmediato de la confidencia, que conocería probablemente la construcción dialogada entre Padilla y Sarnés” (Parrilla 2010: 229). Esta idea incide, de nuevo, en el éxito que el debate literario habría conocido.

Los receptores inmediatos del *Siervo* tendrían claro que Padilla desconfiaba del amor, mientras que Sarnés adoptaba el punto de vista opuesto. Posiblemente, el que los autores insertasen versos de otras piezas suyas en las que respectivamente cantaban a un

---

<sup>288</sup> El intercambio Torres-Padilla correspondería, presumiblemente, a un momento posterior al vivido en el debate Padilla-Sarnés: aquel recuperaría el verso y, con él, el eco de la contienda habida con Sarnés.

<sup>289</sup> Sigo la edición de Antonio Prieto (1986: 71-72), si bien ya Paz y Melia había reparado sobre esta mención (1884: 411). Es también significativa la calificación de Padilla como *gentil*, pues Álvarez de Villasandino en “Pues me distes por tutor” (ID 1352), pieza dirigida al rey, también lo describirá así (véase *infra* 4.1.3.1).

amor desgraciado y a uno correspondido contribuiría a recordar esa diferencia entre ambos; en el caso de Padilla, hemos de tener en cuenta que, además de haber escrito piezas que se insertan en la tradición amorosa de la queja (nada excepcional entonces), alguno de sus contemporáneos nos habla precisamente de su tristeza como enamorado (véase *infra* 4.1.3.2). Y parece que a ello contribuyó el propio Padilla, quien en otro de sus debates (29R) recupera el verso en un contexto en el que deja claro que el octosílabo era de conocimiento popular:

mas mi mal fue tan estraño  
 que todo el mundo dezía  
 que *no era el que solía*  
 ni podía ser tal engaño (29R, vv. 72-75).

Poco más de una década después, en el *Cancionero de Gallardo o de San Román* (MH1), se copia una pieza de Hugo de Urriés, quien sirvió en la corona de Aragón a mediados del siglo XV, que cita el octosílabo con una pequeña variante:

*Si no soy el que solía*  
 & parecía  
 cábsalo vuestra crueza (vv.37-39).<sup>290</sup>

Aun cuando la alusión a Padilla no es tan clara como en el *Siervo*, sí lo parece la acomodación de su verso: Hugo de Urriés lo asocia a la idea de la crueldad de la dama que es la causante de su sufrimiento amoroso, de que no sea “el que solía”. Una nueva variante de este octosílabo consta en el folio 7<sup>r</sup> del *Cancionero de la Colombina de Sevilla* (SV1), en una pieza (identificada con el número ID 3476) que reza:

Pues no sois cual presumía  
*ni yo soy quien ser solía*  
 yo vos guardé lealtad  
 cuando en vos sentí verdad,  
 mas agora perdonad  
 y sabed de parte mía.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Se trata de la pieza ID 0427-“El gran daño que ha vivido” (MH1-163). Dada la inexistencia de una edición de este florilegio, me valgo de la transcripción de Dutton (1990-1991, I: 489), acentuando según los usos actuales y regularizando la alternancia i/y. Para Urriés, véanse Beni (2010) y Whetnall (1997). En cuanto a la fecha de MH1, se ha considerado verosímil que Juan Alfonso de Baena hubiese propiciado su origen (Dutton 1979: 456, Beltran 1992: 246 y Moreno 2012c: 4). Además, la mayor parte de los textos que incluye pertenecen al siglo XV (Plaza Cuervo 1995: 77; aquí puede verse una descripción del proceso de gestación de la antología). Recientemente se ha acercado también a esta fuente Álvarez Ledo a propósito de su edición de la obra de Ferrán Manuel de Lando (2014: 131-137) y puede consultarse una digitalización del cancionero en el portal de la *Biblioteca Digital Hispánica*.

Esta estrofa es una de las adiciones de ID 3474, copiada en el folio 6<sup>v</sup> del *Cancionero de la Colombina de Sevilla* bajo el nombre de Juan Cornago (“Gentil dama non se gana”, ID 3474). Esta colectánea, datada en torno a 1495 (Dutton 1990-1991, IV: 288), es un manuscrito musical que contiene obras de finales del siglo XV concebidas, sin duda, para el canto y el espectáculo, por lo que habrían de ser conocidas; además, interesa recordar que Cornago estuvo en Nápoles desde 1453 y pasó luego al servicio de la capilla del rey Fernando el Católico como cantor en 1475.<sup>292</sup> Es, por tanto, un autor posterior a Padilla y a Sarnés, que tal vez también conociese los versos de aquel aunque bajo otra atribución.<sup>293</sup> En cualquier caso, ello apunta nuevamente al éxito del viejo debate, que perduraría en el tiempo. El eco de la disputa se prolongó largamente y quizás se repetía su verso cuando quizás ya ni el debate ni sus protagonistas estaban en la memoria de quienes lo citaban. Así, en el *Cancionero General* (11CG), Fernández de Heredia escribe (ID 2876):

Soy de quien fui y seré  
 que aunque es muerta el alegría,  
 pues que está biva la fe  
*siempre soy quien ser solía.*<sup>294</sup>

En la etapa del cambio de siglo, entre el XIV y el XV, el octosílabo aparece incluso en *La Celestina*, trascendiendo el ámbito de lo lírico; en el séptimo auto, Pármeneo dice a Celestina: “A la mi fe, mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidaba; *no soy el que solía*, y asimismo Sempronio no hay ni tiene en qué me aproveche”.<sup>295</sup> Los editores de la edición de *Crítica* explican que la fórmula “está lo suficientemente difundida como para que resulte difícil hablar de fuentes” (2000: 643) y

---

<sup>291</sup> Al igual que en la cita anterior, ante la ausencia de una edición crítica, me baso en la transcripción de Dutton regularizando mínimamente en consonancia con los criterios de esta edición (1990-1991, IV: 289).

<sup>292</sup> No podemos olvidar que el *Cancionero de Estúñiga* se vincula a la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo y que en él se copian parte de las estrofas que Padilla aporta al intercambio; pudo haber sido en esa corte en donde Cornago conociese el verso de nuestro poeta. Para Cornago, véanse Dutton (1990-1991, VII: 484) y Knighton (2001: 63, 102 y 237). No sabemos, por tanto, si es el autor de la letra o tan solo de la música.

<sup>293</sup> Recuérdese que, tanto en el *Cancionero de Estúñiga* como en el *Cancionero de Roma*, los versos aparecían atribuidos a *Mendoça* (véase *supra*).

<sup>294</sup> Se trata de ID 2876-“Soy de quien fui y seré” (11CG-606). El verso que nos interesa cierra la cabeza de la canción y, por tanto, también la estrofa de la pieza. En esta ocasión, Dutton lo identifica como mote (ID 2324), algo que no hacía en las piezas hasta ahora comentadas; asimismo, la variante se recoge también en la *Tabla de los principios de la poesía española* (Labrador Herraiz y DiFranco 1993). Para la estrofa que copio, sigo la edición de González Cuenca (2004, II: 638).

<sup>295</sup> Cito por la edición de Lobera, Serés, Díaz-Mas, Mota, Ruiz y Rico (2000: 166). Sobre la presencia de poesía de cancionero en *La Celestina*, véase el reciente estudio de Lobera Serrano (2014).



recuperan el verso en que Rodríguez del Padrón remite a Juan de Padilla (véase *supra*) al tiempo que añaden:

Feo [1990: 183] señala la semejanza de la frase de Pármeno con algunos textos que podrían tener particular vinculación con *LC*: Petrarca, *Canzoniere*, CCVI, 41 (“né diventi altra, ma pur qual solia”), *Varie*, IX, (“non sum qui fueram”) y X (“nec sum ille qui fueram”), aunque ninguno de los dos esté contenido en la edición de 1496; y, en la tradición latina anterior, Propercio, I, XII, 11 (“non sum ego qui fueram”), Ovidio, *Tristes*, III, XI, 25 (“non sum ego quod fueram”) y V, XII, 30 (“illi, qui fueram, posse redire parem”), y *Pamphilus*, v. 161 (“non sum qui fueram”). Cabría añadir, quizás, también a Horacio, *Carmina*, IV, I, 3 (“non sum qualis eram...”), y a Vergerio, *Paulus*, vv. 86-87: “Non sum ego, qui iam dudum, / ut me noris, qui iam dudum, neque qui hactenus...”, entre los más alejados de la tradición de *LC*. Importa la conclusión que Feo hace seguir a la anterior: “Ecco che qui l'intreccio delle fonti si fa complicato, e *LC* comincia ad apparire non tanto come debitrice di prestiti precisi ad autori precisi, bensì come nobile membro di una famiglia letteraria in cui la ricchezza è benne comune” (2000: 643).

La misma idea, pues, contaba ya con larga tradición, si bien su formulación no era idéntica a la que los poetas citados hasta aquí atribuyen a Padilla, a cuyo repertorio hemos de añadir una pieza que incluiría este verso; con todo, no resulta imposible, que para el éxito de la secuencia pesasen esas otras fuentes.

Son varias, pues, las evidencias de la existencia de, por lo menos, una composición que hubo de ser harto difundida y conocida. Como se precisa en 27-ID 0577 Y 2496 R 0577, sería una canción, escrita en octosílabos y con un estribillo que rezaba “No só ya quien ser solía”, el cual se repetiría en las distintas vueltas del poema; el verso cobraría tal relieve que acabó por condensar en sus ocho sílabas el mensaje de la canción y su difusión lo convirtió en un exitoso mote.<sup>296</sup> Así lo había entendido Michäelis (1918) y, más recientemente, también Pérez Bosch al diferenciar los motes epigramáticos (“Menos y más olvidado”, “En la causa está el consuelo”) de los motes que simplemente condensan tópicos de la erótica cortés: el poder del recuerdo en “Mi enemiga es la memoria”, la firmeza en “Siempre soy quien ser solía”, la esperanza como llama del amor en “Esperança me consuela” (2009: 260).<sup>297</sup>

<sup>296</sup> De ello se ocupó Tato (2013c), a quien agradezco el dato.

<sup>297</sup> En su artículo, Michäelis (1928) vuelve, al acercarse a la producción de Juan del Encina, sobre lo manido de la idea de este verso de Padilla, que conforma “um lugar comum poético usadissimo, tanto no sec. XVI, como no XIV e XV” y se remonta a un texto del Arcediano de Toro (ID 0438) que reza: “atan

### 4.1.3. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

Al revisar el estado de la cuestión de las investigaciones sobre este autor, se constata que su biografía ha sido objeto de atención por parte de algunos investigadores; sin embargo, la información ha de revisarse e incluso cuestionarse. Sus poemas no contradicen esos datos, pero tampoco los confirman; es necesario, pues, ahondar en sus circunstancias vitales, sin perder de vista que trabajamos con textos y que estos constituyen el punto de partida de nuestras pesquisas.<sup>298</sup> Al igual que al tratar esta cuestión en Torquemada y Sarnés (véase *supra* 2.1.3 y 3.1.3), me acerco en primer lugar a su poesía y, en un segundo momento, trato de completar la información con la procedente de otras fuentes.

#### 4.1.3.1. Información desprendida del estudio de su obra

Del reducido caudal de versos conservados del poeta (ocho composiciones copiadas en diversos manuscritos, a las que hemos de añadir una pieza de atribución dudosa y una que no ha superado el paso de los siglos) puede extraerse información de interés para el estudio biográfico: y no solo importa la información que aportan los textos, sino las fuentes que los contienen (localización temporal y geográfica), la distribución que en ellas presentan, las relaciones que el escritor mantiene con otros personajes, las menciones de su nombre en boca de otros poetas, citas de sus piezas...

No son pocas las ocasiones en que la cronología de las fuentes constituye el único indicador que permite establecer alguna referencia temporal, siquiera indirecta, para delimitar el momento en que un autor permaneció literariamente activo; en alguna

---

cuytado / sey e así peresco / que non soy ya nin paresco / quien solía, ¡mal pecado!". Es poco lo que sabemos sobre este escritor, si bien hubo de ser uno de los grandes poetas cancioneriles de finales del siglo XIV: "apenas sabemos que ostentó tal dignidad [la de arcediano] a fines del XIV y que se llamaba Gonzalo Rodríguez" (Tato 2014: 125; allí puede verse otra bibliografía). Michäelis recupera otros ecos del verso: "Solía a ser bien querido / qu'aura no / que no soy yo / que no, no, no: / soy sombra del que morió" (*Cancioneiro de Evora*), "Ya no só quien ser solía, / mozuelas d'este lugar, / que no es para cada día / morir o resucitar" (*Cancionero del duque de Estrada*), "Ya no soy quien ser solía; / pues mi Dios tanto me quiere, / no quiero más alegría / que la que de él me viniere" (Gregorio Silvestre), "Con su gentil gentileza / pónense con más firmeza; / hacen vivir en tristeza / al que alegre ser solía" (Juan del Encina; ID 4533) o el anónimo "Ya no soy quien ser solía, / no, no, no, / del muerto la sombra soy" que aparece en la *Silva de varios romances de 1550*. Para Gregorio Silvestre véase Blecua y López 2009; para Juan del Encina, Pérez Priego 2009b.

<sup>298</sup> Siempre buscando en ellos informaciones objetivas.

oportunidad, incluso nos lleva a inscribirlo en alguna corte literaria.<sup>299</sup> La producción de Padilla se ha conservado en diferentes antologías poéticas del siglo XV, todas compiladas en las décadas centrales de la centuria: el *Cancionero de Palacio* (SA7), el *Cancionero de Estuñiga* (MN54), el *Cancionero de Roma* (RC1) y dos de los conservados en la Biblioteca Nacional de París (PN8 y PN12). Los florilegios parisinos son los más recientes, aunque forman parte, junto con *Estuñiga* y *Roma*, de la familia de cancioneros italiano-aragoneses, de modo que remontan a un arquetipo común (véase *infra* 5.1); el *Cancionero de Palacio* es la fuente más antigua de su poesía y, sintomáticamente, la principal (contiene seis de las ocho composiciones atribuidas con seguridad a nuestro hombre). Además, las rúbricas que presentan sus poemas no aportan mucha información: solo la relativa a su antropónimo, *Juan de Padilla*, escrito en los testimonios con diferentes grafías: *Iohn*, *Ioban* o *Iobanne*.<sup>300</sup>

Así las cosas, la primera conclusión que cabe hacer es que este autor compuso prácticamente toda su obra antes de 1444 (fecha límite para establecer la confección de *Palacio*); de hecho, según veremos, alguno de sus textos allí incluidos es considerado antiguo por Juan de Torres, uno de los poetas mejor representado en SA7 que nació entre 1410 y 1415 (Mosquera Novoa 2015: 125): ello apunta a que Padilla se habría iniciado en la literatura bastante antes que otros creadores de la colección. Esto no quiere decir que los poemas del escritor no recogidos en SA7 (solo dos) sean posteriores: el que nos hayan llegado a través de los cancioneros de la familia italiano-aragonesa puede significar que esas composiciones tuvieron éxito después, no necesariamente que hayan sido compuestas más tarde.

Algunos elementos del diálogo Torres-Padilla, 29Rq-ID 0142 – 29R-ID 0143, nos ayudan a contextualizar el intercambio, aun cuando no todos los estudiosos han coincidido a la hora de fecharlo. Salvador Miguel situó su composición entre 1447 y 1453, entendiendo que los versos del segundo a propósito de la actitud que Juan II mantiene ante el Amor desvalido corresponden a la etapa de estabilidad amorosa que el monarca encontró en su segundo matrimonio con Isabel de Portugal (1977: 178). Recientemente, Mosquera Novoa (2012: 447-454) ha vuelto sobre el texto, del que ofrece un completo estudio; se fija en que, además de los interlocutores (Torres-Padilla), hemos de tener en cuenta a otros personajes que aparecen implicados en el discurso

---

<sup>299</sup> Por ejemplo, en su *Cronología*, Viña Liste propone la fecha 1438 para situar a todos los escritores incluidos en SA7 de los que nada se sabe (véase *supra* 2.1.1).

<sup>300</sup> Dejo aquí a un lado los casos de atribución dudosa o disputada; véase *infra* 4.1.2.2.

(Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Padilla): todos, cortesanos y también poetas (con obra recogida fundamentalmente en el *Cancionero de Palacio*), habrían mantenido una estrecha relación (véase *infra*). La adscripción a la corte del rey Juan II de estas figuras propiciaría su encuentro, si bien señala algunos elementos de interés que apuntan a que el intercambio Torres-Padilla sea, en realidad, un interesante y complejo juego intertextual:

estos cortesanos se conocían, interactuaban y, además, hacían alusiones explícitas a otras composiciones o incluso a los papeles que podía tener cada uno en relación al amor. [...] nuestro intercambio constituiría una especie de broma sobre una situación conocida por todos, en relación a sus distintos papeles de amadores dentro de sus festejos literarios, a manera de parodia colectiva (2012: 453).

Lo cierto es que, además de recordar el eco de la *tensó* entre Padilla y Sarnés, el texto parece aludir a otros diálogos sobre el amor mantenidos por Torres e incluidos en *Palacio* (como aquel en que dialoga con Álvaro de Luna: ID 2584 “Diz que más sabe’n su casa” e ID 2585 R 2584 “La verdat está muy rasa”; o el de Álvaro de Luna con el Rey: ID 2440 “Coluna de gentileza” e ID 2441 R 2440 “Cierto es que la firmeza”). Todo ello la lleva a concluir que el debate Torres-Padilla se habría gestado en la corte castellana no mucho después de la *tensó* entre Padilla y Sarnés “quizás muy poco después de 1441 –lo que explicaría que no se hubiese incluido en el *Cancionero de Palacio*–” (Mosquera Novoa 2015: 68).

Ahora bien, no creo que el hecho de que el intercambio Torres-Padilla quede fuera de *Palacio* y se incluya en fuentes posteriores que apenas conservan obra del segundo, obligue a fecharlo después de la compilación de SA7; cabe encontrar otras razones para explicar su ausencia. Así, hemos de considerar que se trata de un texto con un claro componente satírico-burlesco (quizás mayor en la época, cuando el auditorio podía apoyarse en el contexto), no muy acorde con la tónica del *Cancionero de Palacio*, caracterizada por el peso de la poesía amorosa: no es imposible que esta sea la razón por la cual el diálogo no encontró cabida en la colección.<sup>301</sup> Paralelamente, la inclusión de textos castellanos en los cancioneros de la familia italiano-aragonesa no necesariamente implica que sus creadores hayan frecuentado la corte de Alfonso V: conviene recordar que, en la nómina de autores de la tradición *a* elaborada por Varvaro (1964: 65-66),

---

<sup>301</sup> Podría justificarse así también que la intervención de Torres, de quien SA7 recoge nada menos que 34 de sus 38 textos, quedase fuera de *Palacio*. Por esta vía también cabe entender la exclusión de la otra pieza de Padilla, 28A-ID 0144, igualmente de corte satírico.

figuran algunos que no estuvieron en Italia y que escribieron en una época anterior, como Juan Rodríguez del Padrón, Pedro de Santa Fe, Santillana o Fernán Pérez de Guzmán.<sup>302</sup> Desde este punto de vista, incluso puede resultar significativo que un texto con seguridad debido a Padilla (26-ID 0577) se difunda en Italia bajo otra atribución: posiblemente el nombre del autor correspondía al pasado y ya no era bien recordado; ello propiciaría que su poema fuese atribuido erróneamente a Mendoza, un apellido que, quizás, en aquel entorno encontrase mayor resonancia (véase *supra* 4.1.2.1). Asimismo, quizás la pervivencia del intercambio entre Torres y Padilla en las fuentes italianas pueda explicarse a partir de la figura del primero, que parece haber estado en Italia en alguna ocasión y sería conocido (Mosquera Novoa 2015: 129, 135).

La participación de Padilla en este intercambio poético encierra, además, interés porque nos habla de un cortesano que frecuenta a personajes de gran influencia política y social: Juan II, don Álvaro, Juan de Silva...; Padilla los conoció, lo que supone que hubo de moverse en los círculos cercanos al poder. También nos da idea de su quehacer poético: debió de ser un creador que no frecuentó el verso de forma esporádica, especialmente si consideramos que con asiduidad los autores reputados son los requeridos para este tipo de debates en verso.<sup>303</sup> Es más, en mi opinión, creo posible que el hecho de que Torres lo interpele a él en la recuesta puede deberse a ello: Padilla sería un poeta distinguido, mayor en edad que todos los implicados en el intercambio, quienes, quizás, tomarían en cuenta su experiencia y autoridad no solo como versificador sino como entendido en materia sentimental.

Lo cierto es que Padilla debía de ser visto como buen interlocutor, pues no es esta la única ocasión en que participa en un debate. El primero de sus diálogos poéticos (27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”) se localiza en el *Cancionero de Palacio*: en él, Padilla y Sarnés adoptan el molde de la *tensó* provenzal, poco frecuente en la lírica cancioneril castellana, y confrontan su punto de vista sobre el amor (véase *supra* 3.2.3). Con posterioridad, intercambia versos, según se ha visto con Torres, pero, además, cabe relacionarlo con otra serie copiada en *Estúñiga* y en *Roma* (28P-0584 “Mi buen amigo Sarnés” y 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés”), en la que un anónimo

---

<sup>302</sup> Rodríguez del Padrón vivió entre fines del XIV y, al menos, 1441 (Beltran 2009: 273); Santa Fe entre *c.* 1398 y *c.* 1434 (Tato 1999), Santillana entre 1398-1458 (Pérez Priego 2008: 11-26) y Fernán Pérez de Guzmán entre 1378-1460 (Beltran 2009: 240).

<sup>303</sup> Según Chas Aguión la condición social y la pericia como metrificadores son elementos que, a veces, pesaban en el momento de solicitar la intervención de un juez para que mediase en un debate en verso (Chas Aguión 2012b).

interlocutor, que he identificado con Padilla (véase *supra* 4.1.2.2), inquiere a Sarnés nuevamente sobre materia amorosa.

La conexión con estos poetas, con los que sin duda mantuvo relación literaria y de amistad, permite acotar la localización temporal de nuestro hombre, pues es claro que en algún momento hubieron de coincidir en el tiempo. Juan de Torres, autor del que se conservan 38 piezas para las que el *Cancionero de Palacio* es *codex unicus* en la mayoría de los casos, ha sido recientemente identificado: natural de Soria y nacido entre 1410-1415, fue un hombre longevo, pues seguía vivo en 1472, año en que testa en Peñalcázar; habría estado en Nápoles y su posición social se vio afianzada tanto por el apoyo a los Trastámara como por un matrimonio que lo emparentó con los Sotomayor (Mosquera Novoa 2015: 123-135).<sup>304</sup> El otro de los autores con quien mantiene relación literaria, Sarnés, procede de una importante familia de juristas aragoneses: fue uno de los descendientes de un juez que trabajó directamente a las órdenes del rey Pedro IV de Aragón; de posición social relevante, el poeta estuvo, además, vinculado a la corte de Alfonso V, a quien acompañó a Italia entre 1439-1440 (véase *supra* 3.1.3.3). Así las cosas, los dos escritores con los que Padilla dialoga se inscriben en la primera mitad del siglo XV y se vinculan a los entornos cortesanos de Castilla y Aragón.

Pero las relaciones con otros individuos no terminan aquí; en la contienda literaria entre Torres y Padilla, como he indicado, ambos hablan de otros personajes que, sin duda, conocen: el rey Juan II, el condestable Álvaro de Luna y Juan de Silva, primo de Padilla, según él mismo puntualiza en el texto.<sup>305</sup> De producción literaria reducida (únicamente conservamos de él cuatro textos en SA7), Juan de Silva fue identificado como hijo del adelantado Alonso Tenorio; participó, además, en numerosas campañas apoyando al Condestable y ocupó diversos cargos de importancia (notario mayor de Toledo, conde de Cifuentes, embajador en el Concilio de Basilea o alférez del rey).<sup>306</sup> Una de las empresas bélicas en las que se halló Juan de Silva fue la de La

---

<sup>304</sup> Hasta hace poco contábamos con la propuesta de Salvador Miguel (1977), a la que hemos de añadir ahora lo apuntado por Mosquera Novoa (2015: 123-135). Sus textos se hallan dispersos en diferentes compilaciones: *Estúñiga*, PN8, PN12, *Cancionero de San Román* (MH1), *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2), *Cancionero de Módena* (ME1), y SA10a.

<sup>305</sup> Como indico en la edición del texto, la voz *primo* no ha de tomarse en sentido exclusivamente literal, pues, además de parentesco, también se utilizaba, de manera afectiva, como muestra de confianza (así hará, por ejemplo, el Arcediano de Toro al referirse a Pedro de Valcárcel en *Testamento*; véase Tato 2014a).

<sup>306</sup> Juan de Silva apoyó al condestable en Trujillo (1429) y Alburquerque (1431), le acompañó en su destierro y en 1445 intervino como enviado del príncipe Enrique en la concordia del Almirante de Castilla y del Conde de Benavente. De estos años de apoyo a don Álvaro, obtuvo los cargos de notario mayor de Toledo, Conde de Cifuentes y, en 1434, Embajador en el Concilio de Basilea. La dignidad de alférez

Higueruela; de hecho, en presencia de Juan II, se celebró una fiesta en casa de su padre, en Toledo y, como señala Tato (2013a: 23, 34-35), allí habían de hallarse presentes Caltraviesa, Juan de Padilla y Juan de Silva (véase *infra*).

Sobre la familia Silva ha vuelto recientemente Rodríguez-Picavea en su estudio sobre la Orden de Calatrava;<sup>307</sup> destaca que, a finales del siglo XV, el linaje Silva es cuantitativamente la más importante entre los comendadores de la orden, ya que cuatro de ellos ocupan encomiendas calatravas. Además una de ellas, a cuyo frente estaba Pedro de Silva, era la importante encomienda de Otos, la más rentable de las circunscripciones calatravas después de la encomienda mayor y la encomienda de la clavería. Otro de los miembros del linaje, Alonso de Silva, que entonces era comendador de Caracuel, alcanzaría en el capítulo general de Alcalá de Henares de 1497 la dignidad de clavero de Calatrava. Los Silva pertenecen a un linaje de origen portugués, partidario de Juan I de Castilla, que, tras la derrota de Aljubarrota, se trasladan a Castilla, donde se asientan en Toledo. Relativamente pronto reciben el título de conde de Cifuentes (1455). El clavero calatravo era hermano de Juan de Silva, tercer conde de Cifuentes, mientras que el comendador de Otos era primo del anterior y hermano de otro Juan de Silva, primer marqués de Montemayor. Los dos comendadores calatravos llegaron a ser también regidores de Toledo, prueba de la vinculación de esta familia con la ciudad del Tajo (Rodríguez-Picavea 2014: 269).<sup>308</sup>

Sobre la relevancia de Juan II (1405-1454), poco es preciso decir, en tanto que del Condestable (1388-1453) merecen ser destacadas tanto su labor poética como sus acciones militares.<sup>309</sup> La relación entre don Álvaro y el monarca fue, además, enorme,

---

mayor del rey pertenece a esta casa desde 1431, tras la victoria de la Higueruela (Salazar y Acha 2000: 210). Para su biografía véase Cañas Gálvez 2012: 254 y 359, Salazar y Acha 2000: 442-443, Tomassetti 2010: 408, Tato 2013: 35, Gómez Izquierdo 1968: 79-83 y Vendrell 1946: 51-52.

<sup>307</sup> Con todo, ya Barea López (2012, II: 62) recogió algunos personajes de las distintas ramas de los Silva diferenciadas por los García Carrafa, aunque no se detiene en ningún homónimo del poeta.

<sup>308</sup> Según Ávila Seoane (2006: 406), además, el poeta Juan de Silva habría nacido en Toledo en 1399; también lo situó en el mismo año Gómez-Menor Fuentes (1985: 218). El homónimo Juan de Silva, primer marqués de Montemayor, es más tardío, pues vivió entre 1429 y 1480 (Gómez-Menor Fuentes 1985 :225)

<sup>309</sup> El padre de Juan II falleció cuando él tenía dos años y, dada su minoría de edad, la regencia fue asumida por su madre, Catalina de Lancaster, y su tío Fernando (de Antequera desde 1410), futuro rey de Aragón. En 1419 Juan II es declarado mayor de edad en las Cortes celebradas en Madrid y al año siguiente, en 1420, contrajo matrimonio con María de Aragón; a partir de este momento, la confianza entre el rey y el condestable don Álvaro de Luna fue en aumento, lo que provocó constantes enfrentamientos con los Infantes de Aragón, apoyados por Alfonso V de Aragón, desavenencias que se extenderían durante todo el reinado, siendo Castilla apoyada por Portugal y Francia. Durante los años anteriores a la copia del *Cancionero de Palacio*, en el que figuran cuatro composiciones del monarca, este participó en no pocas batallas: recordamos aquí, de manera casi simbólica, La Higueruela (1431) u Olmedo (1445). En 1447, tras la muerte, dos años antes, de su esposa, se casó con Isabel de Portugal, cuya relación con el condestable no fue precisamente buena. Poco después, en 1454, el monarca falleció

pues aquel tuvo gran influencia sobre el soberano, algo señalado ya por un historiador de la época, Pérez de Guzmán, que le dedica una de sus semblanzas (Domínguez Bordona 1979: 131-147).<sup>310</sup>

De la estrecha relación de Juan de Torres con nuestro autor da prueba también una de las muchas composiciones conservadas en el *Cancionero de Palacio*, ID 2717-“Cuitado cuando cuido” (SA7-364), en la que aquel autor cita un texto de Padilla:

Cuanto bien dirán por mí,  
sin sentido e corazón,  
aquesta antigua canción  
qu’el comienzo dize así:  
“*pues que siempre padesçí*”,  
que si toda la leedes,  
señora, vós sentiredes  
parte de lo que sentí (vv. 17-24).<sup>311</sup>

La “antigua canción” cuyo comienzo reproduce Torres es un texto recogido en el mismo cancionero: 23-ID 2565 “Pues que siempre padesçí”; en él, Padilla, valiéndose de la heterometría, apela a su señora, declarando que persistirá en el servicio amoroso

---

en Valladolid, apenas un año después de que su hombre de confianza, don Álvaro de Luna, fuese degollado, también en esa localidad. El reino de Castilla quedó entonces en manos de su hijo Enrique IV y pasaría, poco después, a manos de Isabel I, cuyo matrimonio con Fernando II de Aragón terminaría de una vez por todas con las hostilidades entre ambos reinos (Porras Arboledas 2009).

<sup>310</sup> De don Álvaro, cuya figura es sobradamente conocida, me gustaría recordar que su producción se recoge en *Palacio* (14 textos *única* –tan solo una pieza se ha copiado también en LB2 y ME1 en donde, por cierto, se atribuye a Suero de Ribera- y una composición transmitida a través de MN56). De su obra me interesan ahora dos intercambios poéticos, uno con el rey y otro con Juan de Torres, datos que permiten acotar el círculo poético en que ahora nos movemos. Su figura histórica es sobradamente conocida: hijo bastardo del copero mayor en Enrique III, el que sería condestable de Castilla y valido del rey Juan II nació hacia 1390 y creció en casa de su tío Juan Martínez de Luna, donde comenzó su formación caballeresca. En 1408, y gracias a la intervención de Gómez Carrillo de Cuenca, entra a formar parte de la corte del niño Juan II, desempeñando el oficio de paje del monarca; pronto se gana el afecto del joven rey, lo que propiciará su rápido ascenso y el nacimiento de envidias por parte de otros nobles. Hacia 1420, el valido se convierte ya en el favorito del monarca, lo que le reportará importantes beneficios como las villas de Jubera, Cornago, Alfaro o San Esteban, además de otras mercedes como su provechoso matrimonio con Elvira de Portocarrero, la administración del maestrazgo de Santiago y el propio cargo de maestro de la Orden. Frente a esta prosperidad, hay también momentos de desventura como el destierro que le fue impuesto en 1427, episodios que han de entenderse fruto de la oposición que encontraría en los Infantes de Aragón, en la reina María e incluso en el príncipe don Enrique. Los celos en torno a su persona fueron creciendo cada vez más, llegando a su punto más álgido en 1452, cuando una coalición de nobles encabezada por su enemigo el Marqués de Santillana consiguen que sea condenado a muerte y ejecutado en la plaza de Valladolid (Calderón Ortega 1998 y Martín Prieto 2013). Un breve acercamiento a su poesía puede verse en Vélez Sainz 2013: 86-100.

<sup>311</sup> Reproduzco los versos siguiendo la edición de Mosquera Novoa (2015: 455). Para Juan de Torres, véase Salvador Miguel (1977: 231-236) y Mosquera Novoa (2012: 699-710 y 2013: 449-450). Tanto el texto de Torres como la *antigua canción* que recupera son testimonio único en la colectánea salmantina, lo que incide en la existencia de círculos poéticos cortesanos cuyos integrantes participaban en relaciones literarias que iban más allá del intercambio directo de versos (Deyermond 2005).



pese a las sucesivas negativas recibidas y a su gran sufrimiento porque todavía mantiene la esperanza, que le ayuda a persistir en el cortejo; es decir, se presenta como un amante desdichado y leal. Esta pieza, y con ella la singularización de Padilla como poeta de la amargura amorosa, hubo de disfrutar de cierto éxito: solo así se explica que Torres tuviese la certeza de que, con la sola mención del íncipit, su dama comprendería el padecer de su servidor. Mucha mayor relevancia hemos de darle al calificativo *antigua* del que Torres se vale para calificar la canción: es una evidencia de que los textos recogidos en el florilegio no son todos de la misma fecha y que Juan de Torres era más joven que Padilla, quien gozaría ya de fama. La forma de la propia canción citada (heterométrica, sin *retroux*, con una cabeza de seis versos...), así como el estudio estilístico del resto de la obra de Padilla apuntan también hacia un autor más antiguo que Torres.<sup>312</sup> Finalmente, no ha de olvidarse que de este, y de algunos de los poetas con los que pudo mantener contacto, hasta ahora no mencionados, como Suero de Ribera y Alfonso de Montoro (véase *infra*), también se copian obras en SA7 que se localizan cerca de las de Padilla.

En lo que respecta a la distribución de los textos de nuestro autor en *Palacio* (21-25 de esta edición), estos se hallan diseminados a lo largo del florilegio, como es habitual en el códice salmantino: 21-ID 2496 “Señora a quien m’ofreço” y 22-ID 2470 “Si padeço triste vida” figuran en una sección (ff. 29-32) iniciada por una composición acéfala que informa de una pérdida (ID 2468 “De casa d’este señor”) e integrada por un dezir de Pérez Patiño, dos de Suero de Ribera, tres canciones de Alfonso de Montoro y una de Juan de Torres que se transmite duplicada en el códice.<sup>313</sup> De modo sintético, así puede reflejarse esta distribución:

---

<sup>312</sup> En la composición 22-ID 2470 “Si padeço triste vida”, Padilla recurre al encadenado, técnica que a partir del cuatrocientos perdió presencia en nuestras letras (véase *infra* 4.2.2).

<sup>313</sup> Atribuimos ID 0524 a Pérez Patiño a través de *Baena*, pues en SA7 la rúbrica carece de indicación autorial. Cierra el folio 32 el *Lay* de Torres (ID 2480 “¡Ay, triste de mí!”), que continúa en el folio 2 (Whetnall 2009: 61-65). En su estudio de la obra de Juan de Torres, Mosquera Novoa pone en relación, por su cercanía en el manuscrito, el *lay* con “Si vos plaze que mantenga” y, con ello, a los autores que forman esta sección, copiados por la mano 2 de las identificadas por Whetnall (2009: 64). A la nómina de poetas citados en el cuerpo del texto, Mosquera Novoa añade a Íñigo López y a Gonzalo de Cuadros (autores de las obras que siguen al *lay* tras la restitución de los desórdenes), lo que amplía el círculo poético en que se gestarían estos textos. Y, efectivamente, la obra de Padilla vuelve a compartir sección con la de Gonzalo de Cuadros (y con varios de estos poetas) en el bloque en que figuran los textos 23-ID 2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179) y 24-ID 2569 “De amargura tormentado” (SA7-183) de nuestro autor.

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE PADILLA EN SA7			
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden SA7
....	“De casa d’este señor”	2648	SA7-76bis
Pérez Patiño	“Sobre negro no hay tristura”	0524	SA7-77
<b>JUAN DE PADILLA</b>	<b>21-“Señora, a quien m’ofreço”</b>	<b>2496</b>	<b>SA7-78</b>
Suero de Ribera	“En una floresca ‘scura”	1184	SA7-79
<b>JUAN DE PADILLA</b>	<b>22-“Si pareço triste vida,”</b>	<b>2470</b>	<b>SA7-80</b>
Alfonso de Montoro	“Pues por ti peno, Amor”	2471	SA7-81
	“Apartar pueden a mí”	2472	SA7-82
Juan de Torres	“Si vos plaze que mantenga”	2473	SA7-73
Alfonso de Montoro	“Si el coraçón me basta”	2474	SA7-84
Suero de Ribera	“En una linda floresta”	2475	SA7-85

Canciones y decires son los géneros predominantes en el cancionero, por lo que, en este sentido, la sección no destaca especialmente; además, habida cuenta de que los copia la misma mano (Whetnall 2009: 64), es posible que hubiesen conocido un mismo contexto de difusión. De estas piezas, las de Montoro, Torres y Padilla no cuentan con más testimonio que SA7.<sup>314</sup> Finalmente, quiero destacar el dezir de Pérez Patiño (también en *Baena* y en el *Cancionero de San Román*): se viene fechando en 1416 (Dutton 1990-1991, VII: 415), cuando la destinataria del texto (doña Leonor López de Córdoba) dejó la privanza de la reina doña Catalina de Lancaster, regente de Castilla desde 1407.<sup>315</sup> Pero, quizás sea posible anticipar un poco ese año, pues la caída de Leonor tuvo lugar en 1412 (Rivera Garretas 1997: 102; Lacarra 2009: 202); de hecho, y atendiendo a la transmisión y características formales de la pieza, Álvarez Ledo (2014: 840) sugiere una composición en torno a 1406 o 1408.<sup>316</sup> En esta primera sección, por tanto, encontramos algún autor joven como Juan de Torres, cuya obra no se halla en cancioneros anteriores, junto a otros de cierta edad, como Pérez Patiño, ya representado en *Baena* o, incluso, Suero de Ribera, de quien se recoge algún texto en este cancionero.

<sup>314</sup> ID 1184 de Suero de Ribera se lee también en *Baena*, atribuido a Alfonso Álvarez de Villasandino; el otro texto suyo (ID 2475) se localiza también en MN15 y en su copia del siglo XVIII, MN65, ambas posteriores a *Palacio*.

<sup>315</sup> La figura de Leonor López de Córdoba ha sido objeto de atención en diferentes estudios (Ruiz-Domènec 1999: 246-252, Rivera Garretas 1997: 93-103), si bien entre las aportaciones más recientes están la de Lacarra (2009), que se centra en los últimos años de la vida de este personaje, y la de Sánchez Dueñas (2014); en ambas puede encontrarse actualizada bibliografía.

<sup>316</sup> Para Pérez Patiño véase también Perea Rodríguez 2014: 201-202.

En algún momento, todos ellos debieron de formar parte de un entorno cortesano concreto en el que convivían lo viejo y lo nuevo.

También se copian en folios cercanos en el manuscrito 23-ID2565 “Pues que siempre padescí” (SA7-179) y 24-ID 2569 “De amargura tormentado” (SA7-183): tras una serie de textos de un hermano de micer el Tañedor (SA7-166 a SA7-172) figuran, además de estas dos canciones de Padilla, piezas breves del Condestable, don Enríquez, García de Medina, Santillana, Alfonso de Barrientos, don Fadrique, Gonzalo de Cuadros, Juan de Silva, Francisco Ortiz Calderón, Villalpando y Suero de Ribera; puede verse en la siguiente tabla:

<b>DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE PADILLA EN SA7</b>			
<b>Autor</b>	<b>Íncipit</b>	<b>Nº ID</b>	<b>Orden SA7</b>
Hmano. de Micer el Tañedor	“Mi señora ya non cura”	2553	SA7-166 a SA7-172
	“Quien sabe que padescer”	2554	
	“Quien perdió lo que perder”	2555	
	“Con dolor e gran tristura”	2556	
	“Con dolor e gran tristura”	2557	
	“Amor, pues que me prendiste”	2558	
	“¡Ay, mi bien y mi amor””	2559	
Condestable	“Yo sufro pena terrible”	2560	SA7-173
Don Enríquez (hijo del Almirante)	“Con mi triste corazón”	2561	SA8-174
Anónimo	“Primo, según mi opinión”	2562	SA7-175
García de Medina	“Corazón, morir, morir”	2412	SA7-176
	“”De mi fin preç que perdi”	2563	SA7-177
	“Pues que bien serviste”	2564	SA7-178
<b>JUAN DE PADILLA</b>	<b>23-“Pues que siempre padescí”</b>	<b>2656</b>	<b>SA7-179</b>
Santillana	“De vos bien servir”	2566	SA7-180
Alfonso de Barrientos	“Cuando pienso en la canción”	2567	SA7-181
Fadrique, duque de Arjona	“Quien por servir vos enoxa”	2568	SA7-182
<b>JUAN DE PADILLA</b>	<b>24-“De amargura tormentado”</b>	<b>2569</b>	<b>SA7-183</b>

Suero de Ribera	“Ya del todo defaleçe”	2457	SA7-184
Gonzalo de Quadros	“Mas me val claro fablar”	2570	SA7-185
Juan de Silva	“Pues que me v sin vos ver”	2571	SA7-186
Ortiz Calderón	“De vos servir, señora”	2528	SA7-187
Francisco de Villalpando	“Si porque negro desseo”	2572	SA7-188

Se trata de poemas copiados únicamente en *Palacio*, y la mayoría de estos autores (Martín el Tañedor, García de Medina, Alfonso de Barrientos, Juan de Silva, el Conde Fadrique) se hallan representados solo en esta fuente. Únicamente se localizan en otras colectáneas una obra de Álvaro de Luna, otra de Francisco Ortiz Calderón y un par de Gonzalo de Cuadros, poetas, los dos últimos, que comparten sus composiciones entre *Palacio* y *Baena*. Aunque de algunos de ellos conservamos pocos datos, me interesa hacer algunas observaciones:

- La figura más relevante de cuantas conforman esta sección es el duque Fadrique Enríquez, que murió en 1429 (véase Tato 2014a). En un reciente estudio, al ocuparse del diálogo en esparsa que se recoge en estos folios, Tato (2016b) aporta argumentos que permiten adscribirlo a Juan y Alfonso Enríquez, a quienes identifica, respectivamente, con el hijo bastardo del almirante Enríquez, primo a su vez de Fadrique Enríquez, y con Alfonso Enríquez, hijo del conde don Pedro y hermano, por tanto, de don Fadrique; incide, además, en el hecho de que la obra de Juan y Alfonso incluida en SA7 por dos veces se halla en cercanía de los pocos textos que *Palacio* recoge del duque, lo que la lleva a ligar a estos autores y sus producciones con la corte de este (véase también Tato 2014: 908). En un trabajo en curso, esta investigadora ha podido también asociar con esa misma figura a García de Medina (2013c), lo cual permitiría concluir que esta segunda sección de Padilla se habría difundido en ese mismo entorno. De ser así, y dado que también hallamos algún poema de Álvaro de Luna (sobre él véase *supra*), hemos de situar cronológicamente este estrato textual no muy avanzada la década de los años 20, antes de que comenzasen las desavenencias entre Fadrique y el Condestable (Tato 2014a: 900). Además, SA7-182, del duque de Arjona, hubo de ser compuesto antes de 1423, pese a que siguiese interesando después, pues así se deduce de las dignidades a que se alude en las rúbricas en las dos copias del texto en *Palacio*: en SA7-182 se denomina a Fadrique *duque*, en tanto en SA7-231 leemos *conde* (Tato 2014a: 903).

- El de *Palacio* es el único texto que conocemos de Alfonso de Barrientos (ID 2567), quien, por tanto, tal vez fuese poeta ocasional.

- De Martín el Tañedor es muy poco lo que sabemos, pero podemos pensar que su inclusión en *Palacio* quizás se explique a partir de su hermano, un poeta bien conocido (y ya antiguo; Perea Rodríguez 2009: 149-150) del que en *SA7* se incluye un texto (ID 2542 “Ventura tan perseguido” SA7-152).

- Gonzalo de Quadros participaba ya en justas y torneos en 1419 (Perea Rodríguez 2009: 240-244; Chas Aguión 2014: 46, 53), por lo que, si no antes, al menos a partir de este año podría haber escrito.

- Juan de Silva fue conocido suyo (véase *supra*), pero no ha de ser casualidad que, por dos veces, se copien textos de ambos en vecindad; en este caso el poema del que ahora me ocupo se integraría también en el entorno de Fadrique.

- Francisco Ortiz Calderón es un autor que posiblemente estaba activo literariamente ya hacia 1407 y debió de ser más conocido en la época de lo que nos permiten sospechar los pocos textos suyos conservados (Tato 2013c).

- De Francisco de Villalpando sabemos que participó en Ponza en 1435 y que estuvo en Italia, por lo que en la década anterior, tanto él como su hermano estaban ligados a las cortes aragonesas y navarras (véase *supra* 3.1.3.1).

- Finalmente, es posible que el más joven fuese Juan de Torres, que figuraba en la sección anterior y que cita algunos de estos textos en su producción: en ID 2717 (“Cuitado cuando cuido”) recupera 23-ID 2565 “Pues que siempre padesci” de Padilla; en el decir con citas ID 2526 (“Non podría hombre pensar”), una canción de Gonzalo de Quadros (ID 2515 “De vos servir e loar”) y una de Francisco Ortiz Calderón (ID 2528 “De vos servir, señora”); y en ID 2486 (“Grand enoxo en yo bevir”), se sirve de una canción perdida (ID 2486 “Sepa quien saber quisiere”) que también es recuperada en el texto de Alfonso de Barrientos.<sup>317</sup>

Todo ello me lleva a pensar en que posiblemente estos poemas se hubiesen compuesto a raíz de algún evento en el que coincidiesen estos personajes, posiblemente auspiciado por el duque de Arjona. Se trata de composiciones breves de asunto amoroso, carentes de referencias históricas, por lo que concretar el momento en que coincidirían no resulta sencillo, pero hemos de situarlo antes de 1423.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> La relación entre estos personajes es también planteada por Mosquera Novoa al acercarse a este texto (2015: 76).

<sup>318</sup> En torno a esa fecha localizamos a Gonzalo de Quadros en Madrid en la celebración de la mayoría de edad de Juan II en 1419 (Perea Rodríguez 2009: 240-244) y a Martín el Tañedor en la coronación de

En cuanto a la última composición *única* de Padilla, 25-“Non despiense quien pensava” (SA7-301), hemos de partir del estudio más reciente de Caltraviesa (Tato 2013a); la aproximación a una de las composiciones de este autor (ID 2665-“Ya non sé nada que diga”, SA7-300), también testimonio único en SA7, ha permitido vincular dicho texto al que ahora nos ocupa y a uno más, de Juan de Silva (ID 2667-“Señora, sin más fallir”, SA7-302); SA7-300, SA7-301 y SA7-302 habrían sonado “en una velada organizada en la casa del padre de Juan de Silva”, presumiblemente a propósito de la celebración de la victoria de La Higuera en 1431 (Tato 2013a: 35-36; véase la distribución de los tres poemas en la tabla que sigue). Habida cuenta de que, según se deduce del estudio de la rúbrica entre Juan de Torres y Juan de Padilla, este conocería a Juan de Silva (e, incluso, tal vez tuviese con él lazos familiares), y de que sus nombres también aparecen juntos en otra sección de SA7, la propuesta resulta más que plausible. Asimismo, existe otro punto en común entre estos tres textos: la incorporación del quebrado. ¿Casualidad o requisito de la vertiente literaria de la celebración?

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE PADILLA EN SA7			
Autor	Íncipit	Nº ID	Orden SA7
Caltraviesa	“Ya non sé nada que diga”	2665	SA7-300
<b>JUAN DE PADILLA</b>	<b>“No despiense quien pensava”</b>	<b>2666</b>	<b>SA7-301</b>
Juan de Silva	“Señora, sin más fallir”	2667	SA7-302

Además de a su propio repertorio poético, hemos de atender a otras piezas a él dirigidas, sea requiriéndolo como interlocutor, según hace Juan de Torres en la composición mencionada, sea como destinatario de un texto, como ocurre en ID 0360-“Dezidme señor que cuita es la vuestra” (MH1-100), de Juan de Dueñas. El último es un decir cuya rúbrica reza *Coplas de Juan de Dueñas a Juan de Padilla*,<sup>319</sup> el poema, solo

---

Fernando de Antequera en la Zaragoza de 1414 (Vendrell 1945: 70-71), en donde tal vez coincidiese con el duque de Arjona, que participó en la entrada en Sevilla tras la toma de Antequera en 1410 (y tal vez allí, además, hiciese gala de sus habilidades poéticas; Tato 2014a: 899. Por otra parte, tampoco es imposible que este sea uno de los autores de SA7; Tato 2010: 321 n. 57). Aun cuando, hasta el momento, la primera noticia de Juan de Silva nos lleva a su participación, en 1429, en la captura del bachiller Garcisánchez de Quiñones (apoyando al condestable), nada impide suponer que con anterioridad ya participase en la vida cortesana, especialmente teniendo en cuenta que, presumiblemente, habría nacido en Toledo en 1399 (Ávila Seoane 2006 : 406).

<sup>319</sup> En realidad, la rúbrica reza *Coplas de Juan de Dueñas a Juan de Pa.*, si bien tanto Vendrell (1958: 158) como Dutton (1990-1991, I: 462) reconstruyen *Padilla*. Sobre Juan de Dueñas (c. 1400 – c. 1460) pueden verse, por ejemplo, Salvador Miguel (1977: 78-84), Dutton (1990-1991, VII: 354), Marino (1985) o Presotto (1997: 11-19) y Beltran (2009: 466). Juan de Dueñas se vincula a la corte Navarra entre 1430 y 1433, año en el que era maestresala, y en los conflictos del momento apoyará constantemente a los

atestiguado en el *Cancionero de San Román*, se halla en una sección en la que se localizan otros decires dirigidos a diferentes personajes, entre ellos uno al poeta Juan de Villalpando, ID 0363 “Ya sabes de mi fazienda” (MH1-103). En el que nos interesa, el autor pide a Padilla que le dé razón de la causa de su extremada tristeza, que ha cambiado incluso su apariencia:

Dezidme señor qué cuita es la vuestra  
 que tan sin mesura me faz padecer;  
 espanto recibo cuán triste se muestra  
 el vuestro gracioso e buen parecer,  
 que cierto en el mundo no puedo entender,  
 señor, otra cosa ninguna que sea,  
 sino el continuo amor que guerrea  
 con vós sujeto tan sin merecer (vv. 1-8).<sup>320</sup>

Toda la composición insiste en el sufrimiento amoroso del destinatario, perceptible incluso en los “paños negros de tristura” (v. 10) que viste,<sup>321</sup> mas, a pesar de que Dueñas solicita con claridad e insistencia una explicación, que se hace expresa en el verso que abre el poema (“dezidme señor que cuita es la vuestra”), en el que lo cierra (“dezidme verdad muy leal amador”) y en el v. 21 (“decidme verdad, muy noble señor”), no sabemos si Padilla respondió. No sería imposible que lo hubiese hecho y que, simplemente, su respuesta no se hubiese copiado en MH1: así sucede, por ejemplo, con el intercambio que Dueñas mantiene con Santillana del que este cancionero solo contiene la intervención del primero, ID 0370 “Aunque visto mal argayo”, pero no el texto que le dio origen, ID 2603 “Uno piensa el vaxo”.<sup>322</sup> Además, interesa destacar que los versos finales desvelan una información relevante a propósito de ese amor por el que sufre el poeta: a caballo entre la tercera estrofa y la finida, Dueñas revela que la tristeza y el dolor de Padilla se deben a una mujer cuyo nombre, Leonor, desvela de manera indirecta al referirse a la empresa que nuestro poeta portaba en su “rico braçar” (v. 17), que quizás repitiese el motivo de los guantes:

El rico braçar, señor, que traéis,  
 de piedras y perlas de muy gran valor,

---

infantes de Aragón; significativamente, entre 1438-1439 figura al servicio de Alfonso V en Nápoles, volviendo a Castilla en 1440, año a partir del que no tenemos noticias suyas (Beltran 2009: 466).

<sup>320</sup> Reproduzco la pieza completa en el apéndice 11.2.

<sup>321</sup> En rima, además de *tristura*, encontramos *amargura*, que incide en esa misma emoción.

<sup>322</sup> Los dos componentes de la serie han sido transmitidos solo en SA7.

me muestra y firma que vos padecéis,  
amando leal, tristeza y dolor.

Dezidme vedad, muy noble señor:  
pues en los guantes que agora fecistes  
con invención discreta posistes  
las dos postrimeras letras de *por*.

Las cuales juntadas con el bramador  
*león* notifican su nombre de aquella,  
que vos mucho pena, si es dueña,  
dezidme verdad, muy leal amador (vv. 17-28; la cursiva es mía).

Importa, además, cómo se nos presenta a Padilla: es calificado de “noble señor” y porta un rico brazal, una defensa de los brazos que, en ocasiones, podía ser rica y suntuosa, como las descritas en *El Victorial* (Riquer 1999: 263), preparadas por las damas para el caballero que mejor justase: “ellas querían fazer a su costa un brazal de oro con un baresquedo, e un chapel muy rico; e que ellas serían a mirar, que lo darían al caballero que mejor lo fiziese” (Beltrán Llavador 1997: 579-580). Solo se indica en el texto de Dueñas que el brazal de Padilla es de piedras y perlas, pero no es imposible que de él colgase algo más, incluso los propios guantes que luego se describen, como sucedía con el brazalete de Jacques de Lalaing, que era de oro y llevaba atado un lambrequín o adorno de tela de los que se colocaban sobre el almete (Riquer 2008: 23); el brazal de Lalaing era una empresa: el caballero había hecho voto de llevarlo hasta encontrar a otro que lo liberase de su compromiso prestándose a luchar bajo ciertas condiciones (Riquer 2008: 19).<sup>323</sup> Padilla es también un caballero, como deducimos de la pieza de dueñas y del intercambio que mantiene con Torres, y es posible que, igualmente, hubiese hecho un voto con algún motivo. Por lo que toca a los guantes, eran un complemento del vestido apreciado por la nobleza: los había de cuero, de nutria, de lana (más modestos); algunos inventarios los describen con ricas guarniciones, como unos “amarillos doblados, labrados en ellos unos corazones de seda” (*apud* Bernís 1979: 94) y también podían estar perfumados (véase Bernís 1979: 93-94, y Morán Cabanas 2001: 249-252). Parece muy posible que los de Padilla, llevasen labrado un león y la sílaba *-or*; de hecho, la voz *león*, aparentemente un topónimo, parece haber servido para identificar a nuestro

---

<sup>323</sup> El voto caballeresco se denominaba *empresa*, voz que andando el tiempo “pasó a designar las divisas pintadas y ‘motes’ de pocas palabras que usaban los caballeros en sus contiendas deportivas y, más adelante, los emblemas tan cultivados por los escritores, a partir de Alciato” (Riquer 2008: 18). La empresa del brazalete de Jacques de Lalaing, que tuvo lugar en 1445, es bien conocida, pero sabemos que hacia 1431 la costumbre era ya conocida en Aragón (Riquer 2008:19-22).



hombre, quizás identificado a partir de la empresa “del león”, de la que tan pocas noticias disponemos.

Lo cierto es que una importante pista del juego caballeresco nos la proporciona el recurso que emplea para esconder el nombre de Leonor, cuya identidad sería importante descubrir.<sup>324</sup> Francisca Vendrell (1958: 158) sugirió que la composición aludiría a la muerte de la madre del poeta, doña Leonor Sarmiento, pero sin ofrecer más datos, lo que dificulta asumir la propuesta como cierta.<sup>325</sup> Más sentido tiene que Leonor fuese una enamorada de Padilla; y es que las empresas de tema amoroso fueron frecuentes entre los caballeros enamorados, que, con ellas, pretendían llamar la atención de las damas de la corte (véase Riquer 2008: 17-42 y López Poza 2012: 42), si bien, en este caso, la inventiva no puede definirse como un intrincado alarde de ingenio y su significado se comprende sin demasiado esfuerzo.<sup>326</sup>

La fuente que contiene el texto de Dueñas ha sido compilada entre 1450 y 1454, si bien la labor quedó interrumpida “a la muerte de Juan II, rey de Castilla y León” (Moreno 2012c: 4; véase también *Philibiblon* y Beltran 1995). No obstante, la colección da cabida a un buen número de poemas de PN1 y ello ha dado incluso pie a que se haya pensado que la compilación fue iniciada por Juan Alfonso de Baena (Moreno 2012c: 9) quien había muerto ya en 1435 (Beltran 2009: 226); en cualquier caso, la producción de Dueñas se integró en el cancionero por otra vía, tardíamente y casi de modo accidental: según Beltran, las piezas de Dueñas se incorporaron cuando el florilegio había sido organizado; se aprovecharon los folios en blanco que se habían dejado para completar la obra de otros autores (Beltran 1995: 241-246).<sup>327</sup> Inicialmente, pues, no se había previsto copiar textos de Dueñas; es decir, su producción se incluyó en MH1 después de la fecha

---

<sup>324</sup> No es infrecuente que se recurra a anagramas y técnicas similares para esconder el nombre de la dama (Casas Rigall 1995: 164-166).

<sup>325</sup> Esta identificación se basa en las consideraciones que los primeros editores de *Estúñiga* hicieron para Padilla; allí, concretaban vicisitudes diversas de un caballero llamado Juan de Padilla con el que se ha venido identificando al poeta, ‘hijo de Pedro Lopez de Padilla, señor de Calatañazor y Coruña, y de doña Leonor Sarmiento’ y casado con doña Mencía Manrique (Valle y Sancho Rayón 1872: 413-414), lo que justifica la relación hecha por la investigadora entre Leonor y la madre del escritor. Cito los versos por Vendrell (1958), si bien introduzco alguna pequeña modificación en la acentuación.

<sup>326</sup> A este respecto, he localizado a un Juan de Padilla, marido de doña Leonor Manuel ya en 1402 que ha de ser tomado en cuenta en el estudio biográfico del autor (véase *infra* 4.1.3.2).

<sup>327</sup> Sus composiciones se distribuyen en dos grandes núcleos: el primero, con más de 20 piezas, ocupa los ff. 292r-296v; el segundo, con más de 40, se extiende entre el f. 346r y el 355v (véase Tato 2008b: 46). Es la misma mano la que traslada todas estas composiciones (véase Beltran 1995: 241-246); Moreno sugiere incluso que es posible que se trate del encuadernador -2012c: 7.

indicada para la compilación, si bien, los materiales empleados para la copia eran de cierta calidad: provenían de un cancionero de autor (Tato 2008b: 49).<sup>328</sup>

La pregunta de MH1 que Dueñas dirige a Padilla, ID 0360-“Dezidme señor qué cuita es la vuestra”, figura en la primera sección del *Cancionero de San Román* en que se copian producciones suyas;<sup>329</sup> el decir que aquí interesa aparece en tercer lugar, precedido de dos composiciones que Vendrell fechó en 1441 (1958: 158) y Dutton en 1440 (1990-1991, VII: 461); sin descartar que el decir dirigido a Padilla fuese escrito en ese mismo año, nada hay que lo confirme. Parece, además, que la pregunta que Dueñas formula a Padilla mantiene una relación más clara con el texto siguiente, “Rey virtuoso, yo bivo turbado” ID 0361, también una pregunta sin respuesta que Dueñas dirige al rey de Castilla: en ambas piezas se vale del arte mayor y emplea la misma estructura métrica (tres estrofas de ocho versos y finida de cuatro). Además, las dos composiciones aluden a hechos concretos: en un caso al mal estado en que se halla Padilla; en el otro a un hecho maravilloso sucedido en Sevilla (el parto de una criada muerta de Pedro Camacho).<sup>330</sup>

Importa constatar que Juan de Dueñas estaba literariamente activo en la segunda década del siglo XV y pudo haber mantenido contacto con Padilla;<sup>331</sup> quizás cuando lo interpeló en su demanda, Padilla era ya un poeta conocido en los ámbitos cortesanos, y de ahí que lo hubiese requerido como interlocutor. Lo presenta como amante desdichado, característica que, según veremos, va más allá de corresponder a un yo poético que se configura como amante desdeñado; y es que, aun cuando lo habitual en los textos amorosos del momento es el padecimiento del enamorado siervo de su dama, en el caso de Padilla todos los indicios apuntan a algún episodio de mayor trascendencia, pues son muchos los contemporáneos que lo recuerdan como *triste* enamorado.<sup>332</sup>

---

<sup>328</sup> Las rúbricas, con información extratextual, son claro indicio de ello (Tato 2008b: 46-49).

<sup>329</sup> No es imposible que este bloque de Dueñas se iniciase con un poema distinto que se habría perdido con el folio que, según Dutton, parece faltar en esa sección (véase Tato 2008: 47, n. 26).

<sup>330</sup> No he podido averiguar quién es este Pedro Camacho (que hemos de situar en Sevilla), si bien he localizado a un Pedro Camacho de Villavicencio, veinticuatro en Jerez de la Frontera cuyas primeras noticias se remontan a 1476 (Ruiz Pilares 2012: 324) y que continuaba activo en 1498 (Bello León 2014: 27); parece, por tanto, poco probable que sea el mismo Pedro Camacho al que alude Dueñas, pero tal vez, pertenecería al mismo linaje (podría ser, quizás, el padre o el abuelo); los García Carrafa no dan cuenta de ningún homónimo en su genealogía. Pero no es necesario pensar que Dueñas viese el suceso en directo o suponer una estancia suya en Sevilla: el cuerpo de la composición explica que conoce este suceso porque “por letras he sido informado” (v. 8).

<sup>331</sup> El decir contra los aragoneses compuesto por Santillana, al que Dueñas responde, fue compuesto en 1429 (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 46).

<sup>332</sup> He abordado esta cuestión en “El desencanto en Juan de Padilla” (en prensa). Amplío, a continuación, las ideas allí esbozadas.

Hemos de tener en cuenta también la existencia de otros textos que expresamente lo mencionan como personaje o que aluden a él de modo menos perceptible. Así, en el *Cancionero de San Román* (MH1) se conserva un anónimo *perqué* (ID 0509-“Por qué tan sin trabajo”), dudosamente atribuible a Juan de Mena, que hace referencia a las luchas de reconquista y a diversos personajes, entre los que se localiza un Padilla.<sup>333</sup> Una de las preguntas que en él se formulan parece hacer alusión a la batalla de La Higuera (“¿Por qué aquella figuera / nos ha fecho mentir tanto?”; vv. 9-10); Pérez Priego sugirió que ello permitía “encuadrar las restantes referencias bélicas [...] en aquel período [...] que, a raíz del éxito de aquella batalla y hasta 1439, alentó don Álvaro de Luna con su política granadina, más propagandística que efectiva” (1979: 263).<sup>334</sup> Algo más tarde, Nigris precisó algo más esta idea:

L'allusione dei vv. 9-10 ha, infatti, il tono di un riferimento a un episodio ormai lontano. È possibile che la battaglia in questione sia invece quella combattuta il 17 maggio 1435 nei pressi di Guadix: tra i condottieri di questa impresa vi furono, infatti, Rodrigo de Perea, don Gonzalo de Estúñiga, vecovo di Jaén, e Juan Ramírez de Guzmán [...], qui citati ai vv. 24, 44 e 93; in quella battaglia, inoltre, fu ferito gravemente Juan de Padilla [...], circostanza, questa, a cui sembrano alludere i vv. 69-70. (1988: 492).

Son varias, en efecto, las demandas poéticas contenidas en la composición que hacen referencia a distintos personajes;<sup>335</sup> en los vv. 69-70 se pregunta: “¿por qué vino tan ruin / Padilla d'esta venida?” (Nigris 1988; 496). Ya Pérez Priego señalaba que el apellido podía hacer referencia a Juan de Padilla, doncel del Rey, o a Fernando de Padilla, claverero de la Orden de Calatrava a quien Mena recordó en las coplas 208-210 del *Laberinto de Fortuna* (1979: 266), pero fue Nigris quien despejó las dudas sobre la identificación: “Il personaggio a cui si allude è verosimilmente Juan de Padilla, figlio di Pero López de Padilla. Partecipò alla battaglia di Guadix, nella quale fu gravemente ferito [...]. Oltre che uomo d'armi Padilla fu poeta” (1988: 496).<sup>336</sup> En cuanto a la

---

<sup>333</sup> En la rúbrica de la pieza no consta atribución, si bien Vendrell se la atribuyó (1945: 71, n. 44), en apariencia y, según hizo notar ya Pérez Priego (1979: 262) sin argumentos; de la misma manera procedió con el poema que en MH1 precede inmediatamente al *perqué*: ID 0508 “Pregunto por qual razón” (MH1-244). Tal vez Vendrell lo hizo considerando que ambas composiciones, que no se adscriben a ningún autor, se copian en el cancionero inmediatamente después de una poemita satírico de Mena ID 0507 “La cara se vos cangreja”, que, sin embargo, fue adicionado por una mano posterior (Dutton 1990-1991, I: 521). Con posterioridad, se ha mantenido la duda en la atribución (véase Dutton 1990-1991, VII: 33; Pérez Priego 1979: 262-267 y Nigris 1988: 491-498).

<sup>334</sup> El año de 1431 es la fecha que anota Dutton en el *Índice global* (1990-1991, VII: 33)

<sup>335</sup> Para su identificación véase Pérez Priego (1979: 262-267) y Nigris (1988: 491-498).

<sup>336</sup> Véase, para mayor detalle de este suceso, el capítulo XLXXXII de la *Crónica del Halconero*.

interpretación de esos octosílabos, la investigadora italiana tomaba *ruin* en la acepción de ‘pésimo’, y entendía la pregunta como “¿Perché questa impresa andò male per Padilla?” (1988: 496); concordando con ella en casi todo, pienso que el adjetivo *ruin* tiene aquí el sentido de ‘ruinoso, echado a perder’ (*dcech s.v. ruina*) e incide sobre Padilla (es predicativo de *vino*): aludiría al mal estado en que se encontraba tras haber sido herido en la batalla.<sup>337</sup> Tan solo me parece de interés destacar que, quizás, no sea casualidad que, inmediatamente después de haberse referido a nuestro poeta, el anónimo autor del *perqué* inquiera: “¿Por qué sufrió tal vida / Rodrigo el tañedor?”, un personaje al que podemos relacionar también con la literatura, pues, como señaló Pérez Priego (1979: 266), puede tratarse del músico Rodrigo de la Guitarra, un juglar castellano apreciado por Juan II y que visitó otras cortes, incluida la de Nápoles en 1421.<sup>338</sup>

El *Cancionero de Baena*, compilado posiblemente entre 1425-1430, también contiene varios poemas que aluden a Juan de Padilla, aun cuando no conserva ningún texto suyo.<sup>339</sup> ID 1352-“Pues me distes por tutor” (PN1-212), un decir que Alfonso Álvarez de Villasandino dirige al rey, menciona a un Juan de Padilla:

Pues me distes por tutor,  
 muy alto Rey de Castilla,  
 al *gentil* Juan de Padilla,  
 vuestro leal servidor,  
 sepa e sabed, señor,  
 que sabe el noble Almirante  
 que fui rey sin ser infante  
 dos vezes en un tenor  
 de Castilla e sin temor (Dutton y González Cuenca 1993: 241).

Importa señalar que se sirve del mismo sintagma empleado por Rodríguez del Padrón en el *Siervo* (véase *supra* 4.1.2.2); ello apunta a que estamos ante el mismo personaje, pues el padronés citaba, además, el verso “no só ya quien ser solía”, lo que

---

<sup>337</sup> El caballero Juan de Padilla padeció, en 1435, una grave herida en la vega de Guadix; el accidente fue sacado a la luz en los primeros estudios que se acercaron al poeta (Valle y Sancho Rayón 1872: 413-414, Vendrell 1945: 53-54, Salvador Miguel 1977: 170-171), que localizaron el dato en la *Crónica de don Juan II*.

<sup>338</sup> Para Rodrigo de la Guitarra véase Menéndez Pidal (1957: 222-223); ya sabemos de su actividad en 1417, pero, quizás, como advierte Menéndez Pidal, ya hubiese asistido a la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza (1957: 223, n. 3).

<sup>339</sup> Hemos de pensar que los criterios de selección que parece haber aplicado Baena en su colección dejarían fuera los poemas de carácter lírico, pues, aun cuando PN1 da cabida a unas pocas canciones (en general bastante antiguas), preferentemente se nutre de decires (véase Beltran 2015b).

elimina cualquier duda sobre su identidad.<sup>340</sup> Aquí aparece relacionado con Alfonso Álvarez, quien, presumiblemente, muere antes de 1424, año (Buceta 1929; Mota Placencia 1990: cv-cvi y Calvo Pérez 1998: 14-15); antes de ese año (1424) debía de ser ya conocido como el *gentil Juan de Padilla*. Juan II le encomienda la tutela de Villasandino, lo cual obliga a pensar en una figura que podría haber vivido a caballo entre el siglo XIV y el XV, y que estuvo vinculado al entorno de Juan II (1405-1454), sin excluir que también lo hubiese estado antes al de Enrique III (1379-1406).

La conexión de Alfonso Álvarez con Padilla se refleja en otros dos *dezires* suyos: uno dirigido al Condestable, ID 1335-“Señor Álvaro, perdón” (PN1-95)<sup>341</sup> y otro al Rey, ID 1349-“Muy poderosos varón” (PN1-209); en ellos alude a nuestro poeta con el sintagma “el de León”. Aun cuando la referencia no es clara a primera vista, puede explicarse con facilidad a partir de la empresa “del león”; ello, probablemente, llevó a Dutton y González Cuenca a identificar a este hombre con Juan de Padilla, de quien Villasandino recuerda, además, su condición de amante infeliz.<sup>342</sup>

E otrosí si el de León  
 fuesse ledo enamorado,  
 folgarié mi corazón  
 teniendo tal abogado; (ID 1349, PN1-209; vv. 40-43).<sup>343</sup>

El poema es una las peticiones en verso del de Illescas, en este caso para solicitar el aguilando, como precisa la rúbrica (*Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez para el Rey nuestro señor, suplicándole por él que su merçed se membrasse de su aguilando que l' mandó*); en los versos recuerda a diversos personajes que podrían intervenir en su favor o agilizar la donación: a Álvaro de Luna, al contador Alonso de Robles y a su “abogado”, Juan de Padilla, término que le aplica posiblemente en su calidad de tutor.<sup>344</sup>

Todavía en otra oportunidad menciona Villasandino a Padilla utilizando la misma expresión “el de León”:

---

<sup>340</sup> La voz *gentil* indica pertenencia a una familia y, de ahí, ‘linajudo, noble’ (DCECH s.v. *gente*); Padilla, pues, es presentado como personaje relevante.

<sup>341</sup> Los editores de *Baena* fechan este texto en 1421 (1993: 220); sin embargo, don Álvaro no fue nombrado Condestable hasta 1423, lo que obliga a retrasar la fecha de composición un par de años, a no ser que la rúbrica fuese añadida con posterioridad cuando don Álvaro disfrutaba, en efecto, de dicho cargo.

<sup>342</sup> Sin embargo, Mota Placencia supone, en ID 1335, que “el de León” es “el Rey Juan II de Castilla y León” (1990: 686), obviando la alusión en la otra composición aquí recuperada (ID 1349).

<sup>343</sup> En esta pieza se menciona al “de Robres”, que es Fernán Alonso de Robres, Contador de Juan II hasta septiembre de 1427, por lo que la composición ha de ser, también, anterior.

<sup>344</sup> Aceptando esta información hemos de suponer, para nuestro poeta, cierta formación cultural.

Yo padesco en un mesón  
 graves penas solitario,  
 cativo como [¿falsario?]  
 atendiendo al de León; (ID 1335, PN1-195; vv. 19-22).<sup>345</sup>

De nuevo estamos ante una poesía de petición, ID 1335-“Señor Álvaro, perdón”, esta vez dirigida a don Álvaro de Luna; aun cuando en la rúbrica Luna figura ya como condestable, en el cuerpo de la pieza lo llama “grant señor de Ayllón” (v. 23), señorío que ostentó en 1422, tras la muerte de Juan Díez (Carriazo y Arroquia 1940: 46-50).<sup>346</sup> Sea como fuere, estas dos referencias, que forman parte de un grupo de composiciones dirigidas a don Álvaro (18 piezas) y al rey (27), coinciden con la pregunta de Dueñas: ambos poetas aluden a la empresa de Padilla (con un león) y a sus penas de amor (Villasandino desea que “el de león / fuesse ledo enamorado”); ha de tratarse del mismo personaje.

El *Cancionero de Baena* recoge otras dos composiciones que hemos de tomar en consideración, ya que citan el apellido Padilla; no obstante, no es claro que se refieran a nuestro poeta. Una de ellas, debida también a Villasandino, ID 1236 “Pues de cada día nasçen” (PN1-96), es una recuesta general, que queda sin respuesta, en la que alude a las diferencias entre los trovadores y pide al rey que medien en ello importantes personajes: Manuel, los Guzmanes, los mariscales y Padilla: ya Pidal en sus notas avanzó propuestas de identificación de todos ellos.<sup>347</sup> En el caso de Padilla, apuntaba que podía tratarse de Pedro López de Padilla o de su hijo Juan de Padilla, pero recordaba también que hubo un Lope Fernández de Padilla, camarero de Juan I y citado en su testamento (1851: 664-

---

<sup>345</sup> En el verso 21, el manuscrito ofrece *cativo*, que es un claro error. Pidal advirtió sobre ello en las notas de su edición y propuso *corsario*, que se acomoda a la rima (1851: 663); en mi opinión, y sin negar la validez de esta solución, es preferible *falsario*, voz menos marcada semánticamente y registrada desde los orígenes del español (CORDE, s.v.) -además, el *falsario* podía ser condenado-. Dutton, que había transcrito *cativo* en el *CsXV* (1990-1991, III: 146), cuando edita PN1 con González Cuenca se limita a consignar ¿-*ario* (1993: 220).

<sup>346</sup> Dutton y González Cuenca (1993: 220) precisan, no obstante, que Álvaro de Luna fue señor de Ayllón desde 1420, por lo cual posiblemente ofrecen la fecha de 1421. Asimismo, en el cuerpo de la misma Villasandino habla ya de su vejez (“si en la vegez fui vario”).

<sup>347</sup> Manuel era Ferrán Manuel de Lando, aun cuando expresaba alguna duda (“á no ser que el poeta quisiera designar á D. Pedro Manuel, conde de Montalegre”); a los mariscales los identificaba como García de Herrera, señor de Pedraza, y Diego Fernández de Córdoba, señor de Baena; para los Guzmanes ofrecía distintas posibilidades, pues entendía que el poema podía corresponder a la etapa de Enrique III o a la de Juan II: citaba entre los posibles candidatos a Juan Ramírez de Guzmán, señor de Toral; al hermano menor de este, Pedro Núñez de Guzmán; a Álvaro Pérez de Guzmán, señor de Orgaz... (1851: 654-655). Dutton y González Cuenca resuelven algunas de sus vacilaciones: el texto aludiría, a su juicio, a Ferrán Manuel, a García de Herrera y a su hijo Pedro, a Diego Fernández de Córdoba y, para los Guzmanes, mencionan (sin darla como identificación concluyente) a Juan de Guzmán, hermano del conde y yerno de Leonor López de Córdoba (1993: 122).

665); Dutton y González Cuenca (1993: 122) se inclinan por Pedro López de Padilla. En el extenso *dezir* de arte mayor ID 1420-“Andando la era de nuestro señor” (PN1-289) que Ruiz Páez de Ribera compuso tras la muerte de Enrique III, recuerda a varios “fidalgos e nobles” (v. 73), entre los que incluye a un Padilla (v. 87).<sup>348</sup>

De fecha posterior es el *Siervo Libre de Amor* (ID 4288) de Juan Rodríguez del Padrón, en donde igualmente se recuerda al poeta como triste enamorado, recuperando el sintagma empleado por Villasandino e incidiendo, además, en el gran éxito de su verso “No só ya quien ser solía” (MN20-2; véase *supra* 4.1.2.3).

Atendiendo a los datos extraídos de la obra de Padilla, es posible establecer algunos elementos que han de ser tomados en cuenta a la hora de trazar su biografía:

- Fue conocido como el *gentil Juan de Padilla* y así lo individualizan Villasandino y Rodríguez del Padrón.

- Sus contemporáneos destacan con insistencia su tristeza amorosa, aspecto recordado por Villasandino (antes, por tanto, de 1424), por Rodríguez del Padrón en 1440 y por Juan de Dueñas. El contenido de sus textos y el eco del que parece haber alcanzado mayor celebridad (“No só ya quien ser solía”, ID 2495) están en consonancia con esa imagen: el sufrimiento amoroso parece, pues, haber sido, en su caso, más que un tópico cancioneril, lo cual pudo haberse convertido en un estigma o una seña de identidad.

- En la vejez de Villasandino, Juan II lo nombró tutor suyo (en dos ocasiones el de Illescas se queja de que Padilla no hace lo suficiente por él –en un caso llamándolo *mi abogado*–).

- Antes de 1424 hizo algún voto caballeresco y portó en el brazal una empresa que, sin demasiado detalle, fue descrita por Juan de Dueñas: un brazal en el que figuraba la imagen de un león asociada al nombre *Leonor*. Villasandino, retomando esa empresa, se refiere a un enamorado triste como “el de León”, que la crítica, con acierto, ha identificado con Padilla.

- Juan de Torres cita un texto suyo que califica de “antigua canción”, lo que evidencia que nuestro poeta inició su actividad literaria años antes que Torres.

---

<sup>348</sup> Véase Dutton y González Cuenca (1993: 501-504). La rúbrica anuncia *Este dezir fizo e ordenó el dicho Ruiz Páez de Ribera quando el Rey don Enrique finó e dexó por tutores e regidores del Rey don Juan, su fijo, nuestro señor, a la señora Reina doña Catalina, su madre, e al señor Infante don Ferrando, su tío, e después fue Rey de Aragón*; como recordaba ya Pidal en las notas de su edición, el decir debía ser posterior a 1406, fecha de la muerte de Enrique III (1851: 675); ya que el monarca falleció en la Navidad de ese año, resulta más lógico corregir ese año en 1407, como hacen Dutton y González Cuenca (1993: 501).

- Participó en intercambios poéticos con Sarnés y Juan de Torres, alguno de los cuales evidencia que hubo de relacionarse con Juan de Silva, Álvaro de Luna y Juan II.

-De la situación de sus obras en *Palacio*, parece que a esas relaciones podríamos añadir algunas más: por dos veces sus poemas se hallan en vecindad con las de Suero de Ribera y en otra con Caltraviesa y Juan de Silva, ambos participantes en una de las celebraciones por la victoria de La Higuera (véase Tato 2013a: 23), y con el entorno de Fadrique Enríquez.

Intentando ligar vida y obra en la producción de Padilla, pienso que cabe diferenciar dos núcleos. Por un lado, aquel en el que prevalece su perfil de poeta del desamor, integrado por textos breves (como la canción citada por Torres –número 23 de esta edición– o la perdida “No só ya quien ser solía”) y por la *tenso* en la que alterna estrofas con Sarnés, en la que Padilla opone su visión pesimista del amor a la más alegre del aragonés. Estos poemas habrían gozado de enorme difusión oral y éxito, de ahí que dos de esas canciones (la perdida y 23-ID 2565 “Pues que tanto pasdescí”) fuesen recordadas por otros escritores y que el debate interestrófico Padilla-Sarnés alcanzase tanto eco que, después, en los cancioneros de la familia italiano-aragonesa, se difundiese una canción construida con parte de la aportación de Padilla al diálogo. Con este grupo de obras pueden relacionarse las alusiones de Villasandino y Dueñas a la tristeza amorosa y a la empresa que Padilla, “el del león”, portaba en el brazalet; por entonces también actuaría como tutor de Villasandino.<sup>349</sup>

Por otro lado, creo que puede distinguirse en la obra de nuestro escritor un segundo núcleo en el que cabe integrar otro tipo de producciones de carácter lúdico y, en algunos casos, con un claro componente satírico-burlesco: los cancioneros italiano-aragoneses dan cabida a la recuesta de Torres y a la respuesta de Padilla, quizás “una especie de broma sobre una situación conocida por todos, en relación a sus distintos papeles de amadores” (Mosquera Novoa 2012: 453), en la que, quizás, pesasen no poco las vivencias sentimentales de Padilla, por entonces ya famoso como poeta, pues recupera su verso “ya no só quien ser solía” como algo pasado, aludiendo también a su fama. Torres, que en otra de sus composiciones recuerda la *antigua* canción 23-ID 2565 “Pues que siempre padescí”, sería bastante más joven, pero ello no invalida esta interpretación: contamos con otros ejemplos en los que autores de distinta edad

---

<sup>349</sup> Villasandino murió octogenario (vivió ca. 1340-1424; Calvo Pérez 1998).



intercambian versos;<sup>350</sup> es más, no es imposible que Torres apelase a Padilla en concreto (y no a otro de los implicados en la recuesta) por su experiencia como poeta y como enamorado. De hecho, en este apartado de textos, hemos de dar cabida a un intercambio con Sarnés, posiblemente posterior a la *tensó*, en el que Padilla dirige la pregunta 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, copiada en MN54 y RC1, a su viejo amigo (véase *supra* 4.1.2.2), así como una canción, que PN8 y PN12 relacionan con una pieza distinta de Padilla, en la que se retoma la materia del último intercambio.

#### 4.1.3.2. Información procedente de otras fuentes

Tras el análisis de su producción, resulta preciso acercarse a otro tipo de fuentes en busca de algún personaje llamado Juan de Padilla que no contradiga la información extraída de los textos. Tal cometido exigiría revisar el fondo de diferentes archivos y examinar concienzudamente crónicas y nobiliarios, mas esa pesquisa, de carácter eminentemente histórico, excede los objetivos del presente trabajo, que tiene como principal cometido abordar el estudio y edición de la poesía del autor.<sup>351</sup> Por otra parte, además de la completa investigación llevada a cabo por Salvador Miguel sobre el poeta (1977: 167-177), recientemente Rodríguez-Picavea ha vuelto sobre esta familia en dos ocasiones: primero para acercarse a la Orden de Calatrava (2014), y, en un segundo momento, para atender específicamente al linaje (2015). Las dos últimas aportaciones ofrecen un exhaustivo trabajo de documentación (elaborado a partir de fuentes cronísticas, documentación archivística...), que me exime de tan ardua labor. Por ello, en este apartado, cotejo los datos procedentes de su obra y de otras producciones literarias de la época con los que proporcionan estos estudios históricos.

Los Padilla fueron una familia relevante y numerosa, y disponemos de datos sobre varias de sus ramas y no pocos de sus integrantes.<sup>352</sup> El apellido es uno de los más antiguos de Castilla, documentado ya en 1033 (García Carraffa 1952-1958: 76); hemos de ligarlo al lugar de origen del linaje: Padilla de Yuso (la actual Padilla de Arriba, en Burgos), lugar de behetría en la merindad de Castrojeriz; los García Carraffa,

---

<sup>350</sup> Por ejemplo, Gómez Manrique y su sobrino, Jorge Manrique, en la serie ID 2964 “Pues las vanderas de Apolo” – ID 2965 “Mi saber no es para solo”.

<sup>351</sup> En su pionera aportación sobre Juan de Padilla, Salvador Miguel advertía de la importancia de revisar las pruebas de archivo de Calatañazor (1977: 167, n. 1).

<sup>352</sup> También en Argote de Molina (1886: 184-189) se ofrece alguna información acerca acerca de Padilla; en *Batallas y Quinquagenas* se dedica un diálogo a un Juan de Padilla posterior, el comunero (Pérez de Tudela y Bueso 1989: 369-373).

justificando el “lustre y la nobleza” de la familia, destacaban los méritos de Padilla de Yuso:

produjo una Reina de Castilla, cuatro Maestres, dos Comendadores Mayores de la Orden de Calatrava y un Maestre de la de Santiago, y [...] en sus hijos recayeron muchas veces la Ricahombría y las dignidades de Justicia Mayor, Guarda Mayor y Ballestero Mayor del Rey, la de Mariscal de Castilla y otras no menos elevadas, dejando también memoria de su piedad cristiana con las fundaciones que hicieron, entre las que figuran la de San Miguel, de Villamayor, de la Orden de Premoste; San Felices, de la villa de Amaya; la Asunción, de Almagro, de la Orden de Calatrava, y la Piedad, de Torredonjimeno, de la Orden de Santo Domingo (1952-1958: 75).

No obstante, a partir de la tercera década del siglo XIV, los Padilla no se vinculan ya en la documentación con esa localidad: cambiando la estrategia señorial seguida hasta entonces, extienden sus intereses a tierras de Soria e incluso a Toledo, al tiempo que emparentan con los Ayala (Rodríguez Picavea 2015: 127).<sup>353</sup> Además, todavía ha de destacarse otro rasgo esencial en la época que nos ocupa: es “entre los linajes bajomedievales el de más larga tradición en la orden de Calatrava” (Rodríguez Picavea 2014: 290),<sup>354</sup> de hecho, a partir del siglo XV, “pocas familias podían presumir de mantener una relación tan estrecha con la orden en una sola generación y con el inconveniente añadido de que, hasta ese momento, en el seno de la institución no era posible la consolidación de linajes legítimos” (Rodríguez Picavea 2014: 295).

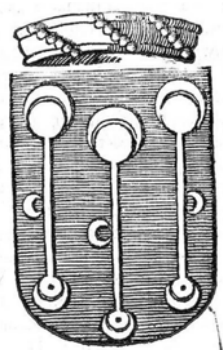
En su escudo encontramos un utensilio doméstico, algo no infrecuente en la heráldica (Valero Bernabé 2007: 672); en este caso, se trata de armas parlantes, pues, como figuras, aparecen varias padillas, instrumento con una superficie ancha y redondeada en un extremo y un largo mango metálico utilizado como pala de horno: están puestas hacia abajo, perpendiculares y acompañadas cada una de tres medias lunas, que figuran en lo alto, en lo bajo y al centro de cada padilla (Rodríguez-Picavea 2015: 138). Las traen por armas diversos Padillas en Andalucía, Castilla, Extremadura, Galicia, Valencia y Euskadi (Valero Bernabé 2007: 677); el escudo es así blasonado por Salazar y

---

<sup>353</sup> Como señalé al abordar el linaje de Torquemada y Sarnés, era habitual que tomasen como apellido el topónimo del lugar de donde procedían.

<sup>354</sup> También Diago Hernando (1993: 105) sitúa el linaje de los Padilla “entre los grandes linajes castellanos de época Trastámara”.

Castro: “en campo azur, tres padillas de plata, y en cada una tres lunas de lo mismo” (1696: 423).<sup>355</sup>



El emblema heráldico de los Padilla no cambió durante siglos, sin que se diese fusión de armerías (Pardo de Guevara y Valdés 1996: 23-70) ni se añadiese algún elemento por otra razón, como era usual en la Edad Media cuando se entroncaba con otra familia, se ampliaba el señorío, se incidía en la participación en un hecho destacado... Según Rodríguez-Picavea, ello

refleja el orgullo de las sucesivas generaciones del linaje por la heráldica que representaba al grupo familiar y a sus ancestros. Así, por ejemplo, en fecha tan tardía como 1534, Isabel Pacheco fundó un mayorazgo a favor de su hijo menor Jerónimo de Padilla [nieto de Juan de Padilla], imponiendo como cláusula de fundación el uso del apellido Padilla y de las armas puras del linaje, sin mezcla alguna (2015: 138).

Entre los miembros de la familia, han de recordarse dos figuras que dejaron honda huella en nuestra historia: la amante de Pedro el Cruel, María de Padilla, hija de García de Padilla y sobrina del abuelo de Juan de Padilla, y el comunero de este nombre, nieto de Sancho de Padilla y sobrino-nieto de Juan de Padilla (Palencia Herrejón 2002: 623-627; Rodríguez-Picavea 2015: 142). Pero, como veremos, hubo en la Baja Edad Media otros que sobresalieron entre sus congéneres, entre ellos nuestro escritor, que ha pasado casi por completo desapercibido, o el que pervive en escultura en un magnífico sepulcro conservado en el Museo de Burgos.

Rodríguez-Picavea (2015) reconstruye la trayectoria de la rama troncal del linaje desde fines del siglo XIII, remontándose a Pedro López de Padilla I (muerto hacia 1320); por mi parte, me he fijado en tres personajes que se inscriben en esta familia, aunque no siempre ha sido fácil establecer la rama a la que pertenecen. Cierro el apartado con la figura con la que tradicionalmente se ha identificado al vate, cuyo perfil biográfico establecido por Salvador Miguel, he podido revisar y completar gracias a la inestimable contribución de Rodríguez-Picavea (2014 y 2015: 132-137). Carecemos de un acercamiento biográfico a los otros dos Padilla, pero me pareció imprescindible acercarme a ellos, porque ambos compartieron su vida con una mujer de nombre *Leonor*,

<sup>355</sup> Tomo la imagen de Argote de Molina (1886: 184-189), que ofrece información sobre ellos.

un aspecto que, en principio, los convertía en candidatos idóneos para ser identificados con el autor que portó una empresa en su brazalete por una dama de este nombre. Estos tres homónimos son los siguientes:<sup>356</sup>

1. Juan de Padilla Manrique ○-○ Leonor de Cabrera
2. Juan Fernández de Padilla ○-○ Leonor Manuel
3. Juan de Padilla, adelantado mayor de Castilla ○-○ Mencía Manrique, al que hemos de identificar con el poeta.

#### 1. JUAN DE PADILLA MANRIQUE

Uno de los hijos del I adelantado mayor de Castilla de este apellido se llamó Juan de Padilla, hermano, pues, del Pedro López de Padilla IV (véase la genealogía del apéndice). Si el primogénito del matrimonio entre Juan de Padilla y Mencía Manrique, Pedro López de Padilla IV, que heredó los señoríos y el cargo de adelantado, casó con Isabel Pacheco, el cuarto de sus vástagos, Juan de Padilla Manrique, contrajo matrimonio con doña Leonor de Cabrera, con quien, según se indica en el portal de la *Fundación Casa Ducal de Medinaceli*, tuvo sucesión.<sup>357</sup> Este hombre fue el fundador de la rama de los Padilla de Puente-Genil y, aun cuando los datos son escasos, el antropónimo obliga a acercarse a esta figura, sobre todo porque el nombre de su mujer, Leonor, abre una nueva vía de investigación que es necesario explorar, pues casa bien con la alusión de Juan de Dueñas en el texto del *Cancionero de San Román* (véase *supra* 4.1.3.1). Según Vilar y Pascual (1862), este Juan de Padilla Manrique

fue el primero de este linaje que se estableció en la villa de Puente Genil, antes llamada Puente de D. Gonzalo; era natural de la ciudad de Córdoba y marido de doña Leonor Cabrera; como se comprueba con relación a su hermano D. Pedro Fernández de Padilla, Alcaide de aquella fortaleza; quien ya lo había sido de los castillos de Cañete, de las Torres, Aguilar y Monturque, prestando pleito homenaje, como caballero hijo-dalgo al fuero de Castilla en el cabildo que la Justicia y Regimiento de aquella villa, celebró en su iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Purificación, el jueves 2 de Marzo de 1522 fol. 21 del Libro

---

<sup>356</sup> Descarto, por cronología, otros homónimos: a) Juan Fernández de Padilla, Alguacil Mayor de Toledo y Camarero del Rey, que heredó el señorío de Coruña y consiguió que Enrique II le donase la villa de Calatañazor en 1370 –este es el abuelo del poeta– (véase *infra*); b) Juan López Padilla de Vivero (de la rama de los Padilla asentados en Jerez de la Frontera), cuyo hijo era veinticuatro en Jerez en 1652; y c) Juan de Padilla Guzmán (de la rama de los Padilla asentados en Toledo), nacido hacia 1490.

<sup>357</sup> No se ofrecen, sin embargo, datos a propósito de las posibles fechas de nacimiento o muerte, ni tampoco información sobre su descendencia.

Capitular en que se acordó bajo estar terminantes palabras: que por cuanto han venido de la ciudad de Córdoba de asiento a esta villa los muy nobles y virtuosos señores, el señor Juan de Padilla, hermano del señor alcaide Pedro Fernández de Padilla y el señor Francisco de las Infantas, que eran unos caballeros muy honrados y principales, por ello se les dé la bienvenida, disputando dos de los Concejales. Testó D. Juan ante Antón Ruíz de Arjona, escribano del número de aquella villa, en 20 de Octubre de 1545, declarando una herencia que había tenido su esposa, de doña Beatriz de Hocés, su hermana, nombró por sus albaceas á su hermano el Alcaide, e instituyó por sus herederos a sus hijos Sebastián, Pedro y Fray Juan de Padilla. Doña Leonor de Cabrera, biznieta de Gonzalo Ruiz Cabrera, 24 de Córdoba, señor de los Casinos y Belmonte y de doña Leonor Angulo de la Cerda, siendo viuda, testó ante Bartolomé Uceda, escribano de número de dicha villa de Puente Genil, en 20 de Octubre de 1554 fol. 164 y fundó una memoria de misas el día de San Simón y San Judas: hizo un legado a su nieto Juan de Cabrera, hijo de Pedro de Padilla, que había criado; mejoró a sus hijos Pedro y Sebastián, instituyendo por herederos a estos y a Juan de Padilla, otro de sus hijos (Vilar y Pascual 1862, VI: 377-379).

Su mujer, Leonor de Cabrera, es la tercera hija de Fernando Díaz de Cabrera, Veinticuatro de Córdoba, y Leonor Páez de Castillejo (hija de Fernando Páez de Castillejo, también Veinticuatro de Córdoba, y de su segunda mujer, doña Francisca Sánchez de Sousa; García Carraffa 1952-1958: 142). Aunque el documento no precisa la fecha del nacimiento de este Juan de Padilla Manrique, es fácilmente deducible que es demasiado tardía; de hecho, los García Carraffa proporcionan la fecha de su testamento: 1545, lo cual hace del todo imposible esta identificación.

## 2. JUAN FERNÁNDEZ DE PADILLA

Otro de los homónimos que he localizado es Juan Fernández de Padilla, casado con doña Leonor Manuel, dato que convendría a la empresa amorosa a la que alude el autor de la *Nao de amores*.<sup>358</sup> Juan Fernández de Padilla y doña Leonor Manuel, hubieron

---

<sup>358</sup> También los García Carraffa dan cuenta de estos personajes: “Leonor Manuel de Castilla y de Aragón, que fue cuarta Señora del Condado de Carrión, y casada con Juan Fernández de Padilla. Ambos esposos fueron llamados y se titularon Condes de Carrión, como se ve en el archivo de la Catedral de Murcia, donde figura la compra de un solar en 1406, al Conde don Juan Fernández de Carrión”. El Condado de Carrión se extinguió en estos esposos, que no tuvieron hijos, porque la Reina consorte doña Catalina de Lancaster y de Castilla, al morir en 1393 el segundo Conde de Carrión, puso pleito ante los Tribunales de Justicia, alegando derechos al Señorío de Carrión. Este pleito siguió siendo doña Catalina Reina regente, como tutora de su hijo el Rey don Enrique III, y en 1402 (Archivo de Simancas) vino a una

de contraer matrimonio antes de 1402, año en el que se documenta un pleito sobre el privilegio de la villa de Carrión de los Condes, que esta había heredado y que finalmente se resolvió con la venta de la villa, cuyos derechos pasaron a la reina Catalina de Lancaster (Echevarría 2002: 74-75).<sup>359</sup>

Según indican los García Carraffa, Leonor Manuel pertenece a la segunda rama de los Manuel (la de los Condes de Carrión), y es la primogénita de Juan Sánchez Manuel (1325-1390), segundo conde de Carrión y primogénito, a su vez, de Sancho Manuel (1283-1346), primero del linaje e hijo ilegítimo del infante don Juan Manuel con su segunda amante, de acuerdo con la información de la *Foundation for Medieval Genealogy*.<sup>360</sup> Sancho Manuel, el padre de la mujer que ahora me interesa, contrajo matrimonio no antes de 1350 con Juana de Ejérica, hija de Pedro de Ejérica (Aragón), barón de Ejérica, con la que tuvo tres hijos, siendo Leonor la segunda, que sucedió a su hermano Alfonso como Condesa de Carrión en 1393 y que contrajo matrimonio con Juan Fernández de Padilla.<sup>361</sup> Siguiendo un razonamiento lógico, hemos de situar, presumiblemente, el nacimiento de esta mujer en la década de los cincuenta o en los primeros años de los sesenta ya que, además, en 1365 nació Inés Manuel, la pequeña de los tres hijos de Juan Sánchez Manuel y Juana de Ejérica y hermana menor por tanto, de Leonor Manuel. Así las cosas, hemos de pensar que el Juan Fernández de Padilla con que contrajo matrimonio habría de ser de edad semejante.<sup>362</sup>

He localizado a un Juan Fernández de Padilla, señor de Serón (Almería), que en 1398 otorgó una carta de obligación de pagar 2400 florines de oro a favor de Juan

---

transacción con doña Leonor Manuel, su tía, cuarta Condesa de Carrión, en virtud de la cual le confirmó el Señorío y Condado de Carrión en quince mil florines de oro” (1952-1958: 126).

<sup>359</sup> A tenor de las villas sobre las que Catalina de Lancaster podía ejercer su autoridad, Ana Echevarría explica el complejo asunto de la propiedad de Carrión de los Condes, que desde el reinado de Enrique II (1367-1379) formaba parte de los Manuel, una de las familias que se benefició de las *mercedes enriqueñas*. “El 29 de julio de 1402, se reunieron en Pedraza, señorío del mariscal de Castilla García González de Herrera, la reina Catalina de Lancaster, de un lado, y doña Leonor Manuel y su marido, Juan de Padilla, de otro. El lugar de la reunión se encontraba cercano a la villa de Carrión de los Condes, sobre la cual pesaba un pleito en la Chancillería Real. Doña Leonor Manuel alegaba sus derechos a la villa, en virtud del privilegio que había sido otorgado por Enrique II y confirmado por Juan I al conde don Juan Sánchez Manuel, su padre. Por su parte, la reina alegaba los derechos que le correspondían desde diez años antes” (Echevarría 2002: 74-75). Finalmente, Doña Leonor renunció a sus derechos vendiendo la villa a la reina.

<sup>360</sup> El primero de los hijos legítimos del infante fue su homónimo Juan Manuel, adelantado Mayor de Murcia y de La Frontera, mayordomo mayor y tutor de Alfonso XI (Vázquez Campos 2006: 287-290).

<sup>361</sup> También según la información de la *FMG*, esta Juana de Ejérica (1342-1380) madre de doña Leonor Manuel es la cuarta hija de Pedro de Ejérica (1302-1362) y nieta, por tanto, de Jaime II de Aragón y Beatriz de Lauria, señora de Concetaina. Pedro de Ejérica sucedió a su hermano mayor como Barón de Ejérica en 1335 y llegó a ser Gobernador de Valencia (1331).

<sup>362</sup> La hermana de Leonor, Inés Manuel, contrajo matrimonio con Garci Fernández de Villobre, nacido en 1360 y en 1400 nació su hija Catalina Sánchez de Villodre (Rivera Montealegre 2011: 348 y Mata Herrera 2008: 15).

Hurtado de Mendoza,<sup>363</sup> por cronología, este Juan Hurtado de Mendoza ha de identificarse con *el limpio*, que llegó a ser persona de confianza de la reina Catalina de Lancaster durante la minoría de edad del siguiente rey, Juan II.<sup>364</sup> Precisamente, Catalina de Lancaster constituye un punto de unión entre Juan Hurtado *el limpio* y el Juan Fernández de Padilla marido de Leonor Manuel, lo que me lleva a pensar que el Juan Fernández de Padilla señor de Morón, Gormaz y Mendivil sea el marido de aquella. Finalmente, si el documento entre Juan Fernández de Padilla y Juan Hurtado de Mendoza se firmó en Toro en 1398, es totalmente plausible que tres años después, en 1402, Juan Fernández de Padilla y su mujer, Leonor Manuel, se reuniesen con la reina regente en un lugar “cercano a la villa de Carrión de los Condes” (Echevarría 2002: 74).<sup>365</sup> Presumiblemente, hemos de inscribirlo en el linaje de los Padilla, en alguna de las ramas menores del siglo XIV; de hecho, en esta familia el patronímico *Fernández* era característico que se combinase con el antropónimo *Juan*, en tanto los *Pedro* eran *López* (Rodríguez-Picavea 2015: 138).

Tenemos, por tanto, a un Juan Fernández de Padilla, cuyo nacimiento hemos de suponer en la década de 1360; si bien esa fecha no impide que haya sido tutor de Villasandino, de aceptar que fuese el poeta, en 1440 rondaría los 80 años (ello justificaría que lo citen Villasandino, Rodríguez del Padrón y que Torres mencione un texto suyo como *antigua canción*), pero sería difícil encajar en el debate 29Rq-ID 0142 – 29R-ID 0143 mediada la década de los 30 (Juan de Torres habría nacido entre 1415-1420; véase *supra* 4.1.3.1). Otro de sus textos (25-ID 2666 “No despiense quien pensaba”) parece

---

<sup>363</sup> El documento aludido está firmado en Toro y se conserva en el Archivo Histórico Nacional - Sección Nobleza: “Carta de obligación de pagar 2400 florines de oro otorgada por Juan de Padilla, Señor de Serón, a favor de Juan Hurtado de Mendoza”. Signatura: TOCA, CP. 396, D. 24

<sup>364</sup> Juan Hurtado de Mendoza es el II señor de Morón, Gormaz y Mendivil (Barreda y Acedo Rico 2003: 272); apodado “el limpio”, habría nacido hacia 1370, fue mayordomo mayor de Enrique III, ayo de Juan II y participó en las batallas de Antequera y Valencia con el rey Fernando de Aragón (Rionda 2015: s.p., Fernández de Oviedo 1989: 85) y murió en 1426, según la información ofrecida por el portal de la *Fundación Casa Ducal de Medinaceli* (véase también Soler Salcedo 2009: 241). Además, según detalla García de Paz en el portal que dedica al estudio de la familia Mendoza, Juan Hurtado de Mendoza, “el limpio”, “llegó a ser el personaje más importante en la corte castellana en la corte de Enrique III y la minoría de Juan II, ocupando el lugar de poder que tuviera Pedro González de Mendoza. Juan Hurtado lucharía por los Trastámara en Nájera, se casaría con María de Castilla, nieta de Alfonso IX y sobrina de Enrique II, y sería alférez Mayor de Castilla con Juan I, lograría el puesto todopoderoso de Mayordomo mayor tras la muerte de Pedro González de Mendoza y sería el hombre clave en la minoría de Enrique III, siendo miembro del Consejo de Regencia en 1391 y persona de confianza de la reina Catalina de Lancaster en la minoría de edad del siguiente rey Juan II”.

<sup>365</sup> En otro documento, con fecha de 8 de marzo de 1417, encontramos a un Juan de Padilla que toma posesión, en nombre de Enrique, II conde de Niebla, de La Algaba (Sevilla): ¿podría ser este hombre el marido de doña Leonor? La cronología lo permite. El documento se localiza en el Archivo Histórico Nacional - Sección Nobleza. “Toma de posesión de Juan de Padilla, en nombre de Enrique [Pérez de Guzmán el Bueno Castilla, II] conde de Niebla, de La Algaba (Sevilla)”. Signatura: OSUNA, C.276, D.41.

haber sido compuesto en 1431 y otros dos hacia 1423 (véase *supra* 4.1.3.1); por cronología, estas fechas no son imposibles si el personaje todavía estaba vivo (dato que no hemos podido confirmar), aunque sería demasiado mayor para continuar en plena actividad: en 1431 probablemente estaría cercano a los 70. Al tiempo, esta propuesta de identificación no es concluyente para explicar la empresa descrita por Dueñas: podría relacionarse con la muerte de Leonor Manuel y entender, de este modo, que el *gentil Juan de Padilla* no sería, por ello, *ledo enamorado*, pero carecemos de constancia documental y, por otro lado, hemos de contemplar la posibilidad de que la pregunta no necesariamente se refiriese a su mujer.<sup>366</sup>

Pese a que el enlace con Leonor Manuel casaría bien con parte de la información extraída de los textos, creo que la cronología que hemos de manejar para este personaje contradice los restantes datos extraídos de su obra; si Juan de Padilla Manrique sería demasiado joven, este Juan Fernández de Padilla sería demasiado viejo.

### 3. JUAN DE PADILLA, ADELANTADO MAYOR DE CASTILLA

El personaje cuya biografía reconstruyó Salvador Miguel (1977: 167-176) es con quien, definitivamente, hemos de identificar al poeta. Por ello, y tras un demorado análisis que evidenció que las noticias desprendidas de las fuentes históricas armonizaban con las desprendidas de su obra, procedo a ofrecer un retrato en el que conjugo ambas vertientes.

Juan de Padilla descende, por línea recta de varón, de Pedro López de Padilla I, cabeza del tronco del linaje e importante miembro de la nobleza regional que, en su día, consiguió notables logros (reproduzco el árbol genealógico de la rama principal en el apéndice 11.5): ejerció un buen número y variedad de oficios en la administración castellano-leonesa, hasta el punto de que, según Rodríguez-Picavea, en ello no sería

---

<sup>366</sup> Si bien este personaje cuadra bien, por su matrimonio con esta Leonor, con la empresa descrita por Dueñas, no podemos olvidar que, en este punto de la investigación, la documentación se funde con la conjetura. Además, cabe recordar que Leonor era un nombre habitual, no solo en la Edad Media, sino también en la lírica cancioneril. Una búsqueda en el corpus de Dutton arroja 36 textos en los que aparece este nombre (aunque varios se dirigen a Leonor de Córdoba y a Leonor de los Paños) y podemos recordar a otras Leonores como Leonor de Castilla (hija de Juan II), Leonor de Foix (reina de Navarra), Leonor de Aragón (reina consorte de Eduardo I de Portugal), Leonor de Aragón y de Sicilia (reina consorte de Juan II de Castilla), Leonor de Alburquerque (reina consorte de Fernando I de Aragón), Leonor de Arborea (jueza), Leonor de Portugal (reina consorte de Pedro IV), Leonor de Portugal y Aragón (emperatriz consorte de Federico III de Habsburgo), Leonor de Sicilia (reina de Aragón) o Leonor de Trastámara (reina consorte de Carlos III de Navarra e hija de Enrique II de Castilla).



igualado “por ningún otro miembro del linaje Padilla” (2015: 126);<sup>367</sup> además, consiguió casar a su hija Mencía con Juan Rodríguez de Cisneros, “la más brillante figura del linaje Cisneros, personaje ciertamente notable durante el reinado de Alfonso XI” (*ibid.*: 126; véase también Salazar y Acha 2000: 547).<sup>368</sup> Se desconoce la fecha de la muerte del cabeza de los Padilla, pero en 1325 la documentación revela que, al frente del linaje, está ya su primogénito, Juan Fernández de Padilla I, del que no contamos con muchas noticias.<sup>369</sup> A mediados del XIV es Pedro López de Padilla II, ballestero mayor de Pedro I, el que ejerce como pariente mayor de la familia: amplió sus dominios al contraer matrimonio con María González de Leiva, hija del señor de Coruña del Conde Juan Martínez de Leiva, quien, además, era adelantado mayor de Castilla y camarero mayor del rey (Rodríguez-Picavea 2015: 126, Salazar y Acha 2000: 564); María no solo dio descendencia a los Padilla, sino que aportó a esta rama del linaje una referencia territorial, el señorío de Calatañazor, cuyo castillo sería, posiblemente, la residencia solariega.<sup>370</sup>

Es con el sucesor de Pedro López de Padilla II, con quien comienza una nueva etapa para los Padilla, pues diversifica e incrementa los intereses señoriales, extendiéndolos a Soria y Toledo. Juan Fernández de Padilla II fue camarero de Enrique II y se asentó en Toledo: allí llegó a ocupar el cargo de alguacil. En esa ciudad residía otra importante familia, los Ayala, y Juan casó con Juana Ayala, hija de Fernán Pérez de Ayala y nieta del canciller Pero López, hacia fines de 1369 (Rodríguez-Picavea 128; Salazar y Acha 2006: 309; Casaus Ballester en línea: 9); con ella hubo dos hijos, Pedro López de Padilla y María, que nacieron poco después, pues Juan Fernández murió antes de noviembre de 1376, momento en que Enrique II les confirmó a sus descendientes, menores de edad, la donación de la villa y el señorío de Calatañazor (Rodríguez-Picavea 2015: 128).

---

<sup>367</sup> Entre el final del reinado de Fernando IV y los comienzos de la minoría de Alfonso ocupó los siguientes cargos: adelantado mayor de León y Asturias, y de Galicia; justicia mayor de la casa del rey; alcalde de las alzadas del reino de Castilla, y merino mayor de Castilla (Rodríguez-Picavea 2015: 124). Salazar y Acha solo lo documenta como justicia mayor de la casa del rey Fernando IV (2000: 454).

<sup>368</sup> Juan Rodríguez de Cisneros, señor de Castrillo y Guardo, fue adelantado mayor de León y Asturias, y guarda mayor del Cuerpo del Rey (Rodríguez Picavea 2015: 126).

<sup>369</sup> Ni siquiera precisa Rodríguez-Picavea el nombre de su esposa (2015: 126); no obstante, ofrece la referencia de alguna documentación que deja constancia de su responsabilidad en los asuntos económicos y administrativos de sus dominios.

<sup>370</sup> Calatañazor era cabeza de una tierra de aproximadamente algo más de 250 km<sup>2</sup>, con una veintena de aldeas (véase Rodríguez-Picavea 2015: 140).

Pedro López de Padilla III heredó, pues, muy pronto el señorío de Calatañazor, Coruña del Conde, varias residencias en Toledo y otras propiedades del entorno; consiguió ampliar, como su padre, sus posesiones, sobre todo en la ciudad del Tajo, en donde figura como vecino en 1424. Fue también cobrando más peso en la política castellana y llegó a ser guarda mayor de Juan II (Rodríguez-Picavea 2015: 128-129; Salazar y Acha 2000: 487-488); casó con Leonor Sarmiento, hija de Pedro Ruiz Sarmiento y Juana de Guzmán, y hubo de morir, ya anciano para la época, en 1447.<sup>371</sup> El matrimonio López Padilla-Sarmiento tuvo amplia descendencia: su primogénito fue Juan de Padilla, el primero en “llevar en sus venas sangre de los Guzmán” (Rodríguez-Picavea 2014: 293) y, junto con sus hermanos, recogería “los frutos de esta sólida consolidación [Padilla, Ayala, Sarmiento y Guzmán] y terminarían por elevar el linaje a cotas más altas” (Rodríguez-Picavea 2014: 294); a él siguieron otros seis hermanos, de los cuales cinco eran, como él varones (Diego, Gutierre y García López de Padilla, Fernando y Sancho de Padilla), todos relacionados con la orden de Calatrava, y solo dos mujeres (Juana e Isabel).<sup>372</sup>

Desconocemos la fecha de nacimiento de Juan de Padilla, pero, habida cuenta de que su padre nació no mucho después de 1369 (y necesariamente antes de 1376), su primer hijo debió de venir al mundo a fines del siglo XIV. Su familia se instaló en Toledo, ciudad en la que, por entonces, también se había asentado la del poeta Juan de Silva (Salazar y Acha 2005-2006: 523-526), de quien nuestro escritor se declara primo en 29R-ID 0143 “Johán, señor, yo la fablilla”: no lo fue en el estricto sentido de la palabra, pero sí estaban emparentados, lo que justifica el empleo del término, que en la Edad Media, se utilizaba con cierta amplitud. Y es que María de Silva, hermana de Juan de Silva, casó con Pedro López de Ayala II, I conde de Fuensalida, aposentador de Juan II, alcalde mayor de Toledo y alcaide de sus alcázares (Palencia Herrejón 1995: 172), con quien tuvo seis hijos (Palencia Herrejón 1995: 172, 177). Este Pedro López de Ayala II

---

<sup>371</sup> Fue Pedro Ruiz Sarmiento adelantado de Galicia y mariscal de Castilla; murió en 1385. Sobre su figura véase García Oro (1987: 77-80).

<sup>372</sup> “Fernando de Padilla, fue sucesivamente comendador de Aceca, clavero de Calatrava y lugarteniente del maestre en el Campo de Calatrava y maestre electo en 1443, cuando le sobrevino la muerte, al parecer por un accidente. Su hermano García López de Padilla fue comendador de Otos, clavero y último maestre calatravo. Por su parte, Gutierre López de Padilla y Diego López de Padilla se hicieron cargo de la fortaleza de Calatrava la Nueva a la muerte del electo Fernando de Padilla y la entregaron al infante don Enrique. Otro de los hermanos, Sancho de Padilla, actuó como testigo de la concordia celebrada en julio de 1448 entre el comendador mayor calatravo Juan Ramírez de Guzmán y el clavero García López de Padilla, que actuaba en nombre del maestre Pedro Girón” (Rodríguez-Picavea 2014: 295).

era hijo de Pedro López de Ayala I, hermano de Fernán Pérez de Ayala y primo, por tanto, de la abuela de Juan de Padilla (Juana García de Ayala).

A la muerte de Pedro López, sus hijos se repartieron sus bienes: a Juan de Padilla, como primogénito, le correspondió el mayorazgo, pero se vio privado de las propiedades toledanas de su progenitor, que pasaron a sus hermanos Pedro y Sancho. No obstante, Juan fue capaz de incrementar su patrimonio notablemente, en gran medida gracias a su trayectoria política, a las alianzas matrimoniales y a la compra del oficio de adelantado mayor de Castilla (Rodríguez-Picavea 2015: 132). Con este personaje, y después con su hijo y sucesor Pedro López de Padilla IV, el linaje alcanza gran proyección: ascendió “de las filas de la nobleza regional a las de la alta nobleza” (*ibid.*: 127).

Se crió en la Casa del Rey, en donde habría tenido oportunidad de formarse como caballero y también de aprender las maneras y usos de la corte, así como adquirir su formación cultural (véase Boase 1981: 60-61). Usualmente, hacia los seis o siete años los padres llevaban a sus hijos a casas nobles (en este caso a la del rey), en las que se encargaban de su crianza (Montero Tejada 1996: 113). No disponemos de muchas noticias, pero era el ayo (a veces se diferencia entre ayo y maestro) el que se ocupaba de esta etapa; sus funciones comenzaban, aproximadamente, entre los siete y los diez años, y se extendían hasta los 14 (Beceiro Pita 1991: 577-578). Entre los 14 y los 25 era la etapa de juventud: el joven podía casarse a los 14 (las mujeres con solo 12); también alcanzaban la mayoría de edad, aun cuando su capacidad jurídica, en algunos aspectos, era limitada (Montero Tejada: 113.). En esta etapa, los jóvenes se introducían en la vida de la corte y aun en la política, a menudo acompañando a sus padres o familiares; acudían a torneos y a distintas actividades cortesanas (*ibid.* 104).

Es muy posible que antes de 1420 Juan de Padilla fuese ya doncel del rey, cargo que ocupa todavía en 1428 (véase *infra*). El de los donceles era un cuerpo integrado en la casa del Rey del que formaban parte jóvenes de las mejores familias; se habían criado en la corte, en donde se iniciaban en las actividades caballerescas: posiblemente, primero eran pajes, luego donceles, adquirirían después el rango de escudero y acababan siendo caballeros (Narbona Cárceles 2006: 222-223); sus miembros no pasaban del centenar y gozaban de la plena confianza del monarca, que los conocía desde niños (Salazar y Acha 2000: 330). Los donceles montaban a la jineta, lo cual implicaba que portaban armamento ligero; estaban bajo las órdenes de un alcaide y sabemos, incluso, lo que cobraban algunos de ellos: fue doncel del rey, entre otros, Diego de Valera (Salazar y

Acha 2000: 330-331). En algún momento, la prosa historiográfica nos deja ver a los donceles aprendiendo cerca de los miembros de la casa real, como sucede en la *Refundición del Halconero*, en donde se nos informa sobre un terremoto ocurrido en 1431 cuando el rey estaba en el alcázar de Villa Real, lejos de don Enrique: “El Príncipe auía quedado en Madrid, & estando tomando liçión de su maestro frey Lope de Barrientos, & algunos donzeles suyos con él, sintieron que se mouía la tierra & la casa” (115; la cursiva es mía).

Según hizo notar Salvador Miguel, en las crónicas lo encontramos por primera vez en 1428; no por ello hemos de pensar que era muy joven y que, con anterioridad, no había asumido responsabilidades propias de un adulto, o que, simplemente, no había participado hasta entonces en la vida pública: es posible que su nombre se hubiese silenciado porque aún no había descollado. En este sentido, he de recordar que, antes de 1424, Villasandino decía en un poema que dirigía a Juan II: “Pues me distes por tutor, / muy alto Rey de Castilla, / al gentil *Juan de Padilla*, / *vuestro leal servidor*,” lo que revela que ya estaba al servicio del monarca.

A mi juicio, debió de ser en esta etapa de juventud cuando Juan de Padilla portó su vistoso brazalete (con piedras preciosas y perlas, según precisa Juan de Dueñas) por el amor de una dama llamada Leonor (su nombre era recordado con un león y las letras *-or*); presumiblemente, habría realizado un voto caballeresco que visibilizaba con su empresa del león. Y es que, como explica Riquer, este tipo de compromiso que el caballero contraía

era una especie de cebo para provocar la lucha, y a ello se debe su carácter generalmente externo y llamativo. El caballero que ostentaba una empresa –como la argolla de Suero de Quiñones– fingía que esperaba luchar con otro que lo “liberarse” del voto, pues, hasta haber combatido en ciertas condiciones, se veía obligado, bajo juramento, a ir de aquel insólito modo, lo que, como veremos, podía prolongarse años (2008: 19).<sup>373</sup>

Resultaría de gran interés desvelar la identidad de esa desconocida mujer, lo que desencadenó la infructuosa búsqueda de algún personaje histórico llamado Juan de Padilla ligado a una Leonor (véase *supra*). Con todo, una vez estudiada la biografía del poeta, creo muy posible que, en su juventud, hubiera dirigido sus desvelos a distintas mujeres, alguna quizás así llamada, de la que no ha quedado noticia: esta es la explicación más razonable. Hemos de tener en cuenta, además, que compartió

---

<sup>373</sup> El estudioso catalán proporciona varios ejemplos de este tipo de votos, alguno de ellos nos retrotrae hasta agosto de 1397 (2008: 19-22).

experiencias vitales con otros poetas que, igualmente, participaron en eventos caballerescos de esta índole: aparece, en más de una ocasión, junto a alguno de los Quiñones o a Juan de Merlo.<sup>374</sup> No he hallado evidencias que resuelvan el enigma, si bien *Leonor* es nombre no infrecuente en la época (véase *supra*): la primera mujer de Juan de Silva, amigo del poeta, se llamó precisamente Leonor (Leonor Acuña) y no ha de olvidarse que el emblema heráldico de los Silva es precisamente un León (Salazar y Castro 1685, I: 15-20), sin dejar de lado tampoco que, en un momento dado, Leonor Ayala, nieta del canciller, estuvo capitulada para contraer matrimonio con el conde de Cifuentes, pero, no habiéndose efectuado, casó con Diego López de Haro.

El condestable vuelve de su destierro a la corte en febrero de 1428 y, como se detalla en la *Crónica del Halconero*, entra “con muchos grandes, así perlados como homes de estado, que serian fasta quatroçientos e çinquenta cabalgaduras. Entre los quales venían estos omes de quenta que se siguen” (Carriazo Arroquia 2006: 17); se trata, pues, de una relación que pretende solo recoger algunos nombres de importancia entre los 450 que podrían ser mencionados. Me interesa, además, destacar que, tal vez no por casualidad, inmediatamente después de Juan de Padilla “fijo de Pero Lopes de Padilla”, figura Juan de Silva, con quien sabemos el poeta mantuvo relación. Pocos meses después, volvemos a encontrarlo en Valladolid en el fin de fiesta de las celebraciones que los infantes de Aragón prepararon para su hermana Leonor, que iba de camino a Portugal: Luis de Falces y Gonzalo de Guzmán se disponían a enfrentarse; entre los padrinos se hallaba Íñigo López de Mendoza y Fadrique Enríquez, hijo del almirante, pero, además, había catorce caballeros, todos de la casa del condestable, para supervisar el enfrentamiento: Juan de Padilla es mencionado en primer lugar en la *Refundición de la Crónica del Halconero* (Carriazo Arroquia 1946: 65).

Al acabar las fiestas, doña Leonor continúa viaje hacia el reino vecino para casarse con el infante Duarte; la acompaña una comitiva de la que forman parte destacados prelados (el obispo de Santiago, Lope de Mendoza; el obispo de Cuenca, Álvaro de Isorna), que llevaban con ellos más de cien caballeros. También formaban parte del séquito el arzobispo de Lisboa, su hermano y otras tantas cabalgaduras. Se precisa entonces que

El Rey don Jhoan nuestro señor enbió a ver la fiesta que fazía el rrey de Portugal a las bodas de la infanta doña Leonor, su nuera, a Jhoan de Padilla, *su criado e su donzel*, fijo de Pedro López de Padilla. El qual fue muy vien adereçado, así de

---

<sup>374</sup> Sobre la actividad de los Quiñones en este terreno véase Riquer (2008b: 83-121), para Merlo (2008c: 125-143).

arreamiento de su persona e de gentiles omes, fasta quinze cabalgaduras, muy vien endereçados (Carriazo Arroquia 2006: 29; la cursiva es mía).<sup>375</sup>

En este caso, vemos que se hace referencia a su condición de doncel, dato relevante; la confianza que en él deposita el monarca parece clara: enviaba a Juan de Padilla casi como vigía, para que a su vuelta le diese cuenta de las fiestas. Nada hay de extraño en ello si pensamos que nuestro hombre era un cortesano que se movía bien en esos ambientes, incluso, por entonces, con experiencia como caballero por haber portado una empresa, que viste bien (se nos dice en la crónica y también lo recuerda Dueñas) y que, como hemos visto, era un asiduo de eventos festivos.

Es posible que en 1430 se encontrase en la frontera de Aragón acompañando a su padre Pedro López de Padilla, quien se halló entre los que juraron las treguas de Majano (Rodríguez-Picavea 2015: 129). A fines de junio de 1431, formaba parte del contingente que se dirigía hacia el sur para luchar en La Higuera: la *Refundición* lo cita al dar cuenta de “los continos de la casa del Rey” que participaban en la empresa y, una vez más, su nombre figura junto al de Juan de Silva (Carriazo Arroquia 1946: 116); en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, Juan de Padilla figura entre los hombres del condestable en ese mismo año, en las batallas de Granada (Carriazo Arroquia 1940: 133).<sup>376</sup> A la campaña se le dio casi estatuto de cruzada y se celebraron solemnes ceremonias (en Toledo, antes de partir; a su paso por Córdoba...); posiblemente en ellas se hallase Padilla, que debió de tomar parte también en las celebraciones que, con motivo de la victoria, tuvieron lugar después. Una de ellas, según precisa la *Refundición del Halconero*, se localiza de nuevo en Toledo el 28 de agosto: el día comenzó con una procesión de varias horas, una celebración en la iglesia para adorar la Cruz, la colocación de los pendones en el altar, un sermón del arcediano de Toledo... La tarde concluyó con una fiesta caballeresca y una cena, en la que hubo “muchos deportes”, en casa del padre de Juan de Silva y con presencia del monarca y del condestable; allí se hallaba Juan de Silva “con çiertos cavalleros” (véase un resumen del festejo en Tato 2013: 29-36): parece muy plausible suponer que en ese ambiente sonase el texto de Padilla que figura en la última sección de SA7, junto a otro de Silva y de Caltraviesa, ambos también participantes en La Higuera (Tato 2013: 35-36, y *supra* 4.1.3.1).

---

<sup>375</sup> En la *Refundición* (67) se precisa: “El qual [Juan de Padilla] fue muy bien aderesçado, que era *muy gentil onbre*”.

<sup>376</sup> En la *Crónica de Juan II* se ofrece mucha más información sobre la ordenación del ejército en haces y cómo se conformaba cada uno. En la batalla, Juan de Padilla –presentado como “Señor de Coruña y Calatañazor”, aun cuando su padre todavía vivía– figura junto al condestable, en donde se halla también Juan de Silva (Rosell 1875-1878: 498).

En 1432, según indica Salvador Miguel, residía en Fresdeval y mantuvo un enfrentamiento con Sancho de Estúñiga, alcaide del castillo: intentó mediar entre ellos el obispo Pablo de Santa María con poco éxito (1977: 176). Es este un dato de interés, pues los Padilla descendientes de Pedro López III se escindieron en dos ramas: una menor, la de Sancho, que permaneció en Toledo; la principal, de Juan de Padilla, que desplazó el centro de su dominio de Catalañazor (Soria) hacia Burgos. De hecho, su cuerpo, según se verá, fue enterrado en el cenobio jerónimo de Fresdeval, si bien no ha de ser confundida su sepultura con el sepulcro en alabastro de Juan de Padilla, posiblemente de la escuela de Gil de Siloé, que hoy se encuentra en el Museo de Burgos y antes se hallaba en Fresdeval.<sup>377</sup> La decoración con los escudos de los Padilla y los Guzmanes puede propiciar el error, pues la abuela de nuestro Juan de Padilla fue Juana de Guzmán.<sup>378</sup> Sin embargo, este magnífico conjunto escultórico se llevó a cabo a fines del siglo XV para acoger los restos de un nieto homónimo del poeta, hijo de Pedro López de Padilla IV y de Isabel Pacheco, que falleció, en plena juventud: luchaba en la guerra de Granada y el 16 de mayo de 1491 recibió una flecha en la garganta; Isabel I ordenó el traslado de su cuerpo al monasterio e Isabel Pacheco ordenó la construcción del sepulcro (Rodríguez-Picavea 2015: 146).<sup>379</sup> Sea como fuere, me importa señalar que nuestro Juan de Padilla parece haber permanecido en Burgos (cuna del linaje), al menos ocasionalmente: así lo demuestra su localización en la ciudad el año de 1432 y en alguna otra ocasión.

Al año siguiente, tras expirar la tregua que Juan II había concedido al rey de Granada, el castellano decidió enviar capitanes a las fronteras: a la de Jaén mandó a

---

<sup>377</sup> La actuación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Burgos parece haber salvado de la ruina esta y otras esculturas; en el resumen de actas de 1874 de las actividades llevadas a cabo por esa comisión, se lee: “restos, y nada más que restos, bárbaramente mutilados de estas notabilísimas obras de arte, han sido los que la Comisión pudo recoger, después de largos años de lucha: hoy, si bien incompletos, y con los deterioros consiguientes a las vicisitudes por que han pasado, montados están en el Museo, y no es necesario ser artista para conocer sus bellezas: la estatua arrodillada de D. Juan de Padilla, la que es un bello retrato, a pesar de sus mutilaciones, joya es del arte de inapreciable valor” (*Resumen de actas* 1871: 6). Allí se identifica a ese personaje con el poeta (*ibid.*: 11).

<sup>378</sup> En el *Resumen de actas* y en algún otro catálogo de arte se relaciona con el Juan de Padilla de la época del reinado de Juan II.

<sup>379</sup> La representación que del personaje principal no desentona con la apariencia de nuestro hombre: la escultura del caballero, arrodillada sobre un gran almohadón y con las manos en actitud del orante, porta armadura y, sobre ella, un rico manto de pedrería y brocado; con la cabeza erguida y cubierta con un bonete, que permite ver su cara, la figura está delante de un reclinatorio con un libro de oración abierto; en el arcosolio, unos ángeles sostienen una cartela con una inscripción incompleta, de la que se leen las primeras letras “En los veinte años de su”. Puede verse la descripción en la ficha proporcionada Educació:

«<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Sepulcro%20de%20Juan%20de%20Padilla&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>». Sobre la sepultura de Juan de Padilla, véase *infra*.

Fernán Álvarez de Toledo, a quien acompañaban Juan de Padilla, el también poeta Pedro de Quiñones y Gonzalo de Guzmán. El soberano ordenó darle a Fernán Álvarez “seiscientas lanzas de capitán”, con las que este “hizo muchas entradas en tierra de Moros, en que hubo grandes cabalgadas e muchos Moros captivos; é ganó las fortalezas de Benamaurel é Benzalema, [...] e acorrió a [...] a Rodrigo Manrique quando tomó la villa de Huesca” (Carriazo Arroquia 1986: 512). No se habla después, al relatar la toma de Manrique, de Juan de Padilla, posiblemente, como sugiere Salvador Miguel, porque su nombre se obvia (1977: 170, n. 13), pues son mencionados, en la *Crónica de Juan II*, tanto Pedro de Quiñones como Fernán Álvarez (Carriazo Arroquia 1986: 516-517).<sup>380</sup>

Es, pues Padilla, un caballero auténtico: participa en las justas cuando surge la oportunidad, pero también prueba su valor en la guerra.<sup>381</sup> De hecho, y aunque tampoco se explicita su nombre, creo posible que, algo antes de dirigirse a la frontera con Fernán Álvarez, hubiese asistido a la justa de guerra en la que fueron mantenedores Íñigo López de Mendoza y su hijo, Diego Hurtado, junto a veinte caballeros y gentilhombres de su casa, y el aventurero don Álvaro de Luna con 60 de los suyos (Carriazo Arroquia 1986: 519); como “los mantenedores eran pocos, no avían con quien justar [los aventureros], e fizo luego el condestable a los suyos que justasen los unos con los otros”: García Fernández Manrique (conde de Castañeda), Juan de Silva, Pedro de Acuña y Gómez García, su hermano (Carriazo Arroquia 2006: 148); Juan de Padilla debió también de encontrarse allí.<sup>382</sup> Pero su servicio al rey se refleja también con otro tipo de actuaciones más discretas; así, el 9 de septiembre de 1433, Juan de Padilla parece intervenir como testigo de la unión de varios nobles para “poner al rey [...] en su verdadera livertad”. Firma el documento Pedro de Zúñiga, II señor de Béjar y conde de Plasencia, y su hijo Álvaro de Zúñiga, que indica que, bajo la responsabilidad de Juan de Padilla (“cavallero é ome fijo dalgo”) y de Pedro Fernández de Velasco,

nosotros é vos [...] é los que estavan de nuestra opinión e entendemos trabajar  
fasta poner al rey nuestro señor en su verdadera livertad para que mediante Dios

---

<sup>380</sup> Tampoco en la larga carta que Rodrigo Manrique dirige al rey explicándole los sucesos, figura Juan de Padilla, aunque sí algún otro poeta de SA7 como Juan Enríquez, quien tuvo allí una destacada actuación (Carriazo Arroquia 2006: 166-174).

<sup>381</sup> Sobre la caballería y su relación con la literatura véanse Gómez Leturio 1994 y Gómez Moreno 1986.

<sup>382</sup> Otra importante justa tiene lugar poco después, en abril-mayo de 1434 en Valladolid, organizada por el propio Juan II: actuaba como capitán Álvaro de Luna; concurren más de dos mil personas y contó también con la presencia de la reina y el infante. Allí estaba el justador Gonzalo de Quadros, que recibe un golpe en la cabeza y pierde el yelmo, y otros muchos caballeros de los que se ofrece una detallada relación en la *Crónica del Halconero* (Carriazo Arroquia 2006: 154-160; también se da cuenta de suceso en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, Carriazo Arroquia 1940: 145-146).



lo esté é continue é persevere como a Rey é señor su Príncipe segund sobre ello oy día d'esta fecha d'este escripto firmamos liança é confederación.<sup>383</sup>

La referencia al rey Juan II y la “verdadera libertad” desvelan la alianza contra don Álvaro de Luna, que cada vez adquiriría más poder. Hemos de situar a Pedro de Zúñiga entre 1383-1453 (Salazar y Acha 2000: 458), en tanto el conde Pedro Fernández de Velasco ha de ser identificado con el I conde de Haro (1399-1470), a quien Juan II de Castilla concedió dicho título en 1430 (Larrea 1968: 110-113),<sup>384</sup> su hijo, homónimo y también citado en el documento (1425-1492) será el sexto condestable de Castilla.<sup>385</sup> Con algunos de estos personajes, volvemos a encontrarlo en los años 60 en Burgos, en donde todos ellos tenían importantes intereses (Serrano 1953: 33).

Tal vez, entre sus hazañas bélicas sean las más memorables las que protagoniza en 1435, cuando todavía seguía en tierras de frontera junto a Fernán Álvarez. Primero, lo vemos en la toma de la villa de Huelma, asumiendo la misma responsabilidad que el capitán Fernán Álvarez y encabezando un pequeño contingente, lo que sugiere que se trata de un hombre adulto y en plena madurez. El ataque se diseña con tres escalas: una, encabezada por Fernán Álvarez, a quien seguían Pedro de Quiñones y Gonzalo de Guzmán; en la segunda iba el obispo de Jaén con Lope de Estúñiga, su sobrino, y Diego de Valera; al frente de la tercera estaba Juan de Padilla, a quien seguían “criados suyos de que mucho confiaba” (Carriazo Arroquia 1986: 520-521). Sin embargo, la primera escala alertó al enemigo y el ataque se vio frustrado; Fernán Álvarez y sus hombres pospusieron el asalto, sobre todo porque gente de a caballo y a pie venía en socorro de los árabes y ellos eran pocos.

---

<sup>383</sup> Archivo Histórico Nacional- Sección Nobleza. “Copia simple del pleito homenaje realizado el 9 de setiembre de 1433 por Pedro [López] de Zúñiga [II señor de Béjar], conde de Plasencia, y su hijo Álvaro [de López] de Zúñiga [Guzmán, futuro I duque de Plasencia], en manos de Juan de Padilla y de Pedro Fernández de Velasco, comprometiéndose todos juntos, en confederación, a trabajar hasta poner al rey nuestro señor en verdadera libertad”. Signatura: OSUNA, C.298, D. 2.

<sup>384</sup> Pedro de Zúñiga fue “Justicia mayor del Rey, I conde de Ledesma, luego de Plasencia, Grande y ricohombre de Castilla, II señor de Béjar, recibió de Don Juan II las villas de Ledesma (Medina del Campo) y Trujillo, con título de Conde, luego permutadas por Plasencia, Alcaide del castillo de Burgos, capitán general de la Frontera de Navarra y de la de Écija, Alcalde mayor de Sevilla y del Reino de Murcia” (Salazar y Acha 2000: 458). De su hijo, también citado en dicho documento, sabemos que sucedió a su progenitor en sus estados y fue II conde de Plasencia y I de Bañares (1485), Alcaide de Burgos y Alcalde mayor de Sevilla; además, recibió del Rey Arévalo, y poco después el ducado de Béjar. Justicia Mayor de Castilla, fue también Administrador del Maestrazgo de la Orden de Alcántara y testamentario de Don Enrique IV, de quien fue fiel vasallo (Salazar y Acha 2000: 459). Por su parte, el I Conde de Haro (1399-1470) fue Camarero mayor de Juan II y recibió el Condado de Haro tras sus acciones en la tala de la Vega de Granada y en la batalla de Olmedo; fue, asimismo, uno de los personajes más influyentes de los reinados de Juan II y de su sucesor Enrique IV (Salazar y Acha 2000: 482).

<sup>385</sup> Algo más sobre las actividades de este personaje y su padre puede verse Sánchez Prieto 2001: 34, 37, 46, 62, 63, 65, 67, 73, 76, 89, 112-113, 121, 127, 130-135, 175, 203, 239, 278, 284.

Tras abandonar el asalto a Huelma, Fernán Álvarez se dirigió a la vega de Guadix con 1500 jinetes para atacar la ciudad; entre los que lo acompañaban se hallaba de nuevo el obispo de Jaén y Juan de Padilla, al que en la relación que el capitán de la frontera hace al rey llama “mi primo” (Carrillo de Huete 2006: 202, Carriazo Arroquia 1946: 178), recordando su parentesco sanguíneo, pues ambos eran nietos de Pedro Ruiz Sarmiento (véase *supra*).<sup>386</sup> Disponen, en principio, proceder a la tala, que había de durar varios días; sin embargo, un grupo importante de árabes salió de la ciudad y comenzaron a atacar a los cristianos, que se vieron sorprendidos. Perdieron muchos caballos, incluso hombres, y hubieron de luchar denodadamente y sin tregua. Juan de Padilla fue herido en la refriega, pero no cejó en la lucha hasta que le faltan las fuerzas:

En esta segunda pelea mataron el caballo al Obispo de Jaén, e quedó pelando él espada en mano, é por esfuerzo é valentía se salvó; é allí mataron el caballo á Juan de Padilla, é hubo otro que le dio un escudero suyo, el qual le firieron con dos saetas yendo por socorrer el Obispo, é allí fué ferido de una lanzada muy grande por el muslo; é como quiera que muchos le dixeron que se retruxese por curar de sí, nunca quiso dexar de pelear, hasta tanto que por gran fallecimiento de la sangre hubo de caer en tierra, é pensaron que muriera allí. E al punto que esto acaeció, Fernan Álvarez el viejo que iba firiendo en los Moros, lo vido, é con él dos hombres de armas, los cuales lo defendieron hasta que plugo á Dios que los Moros fueron vencidos, é así fué llevado al Real donde fué muy bien curado (Carriazo Arroquia 1986: 522).<sup>387</sup>

Aquí lo vemos ya con su propio escudero, tomando la iniciativa: da prueba de su valor y rescata, con riesgo de su vida, al obispo. Quizás en esta época fuese ya camarero de Juan II, pero tenemos constancia de ello solo en 1440, momento en que, como sugiere Salvador Miguel (1977: 171), debió de ser recompensado por su actuación en la frontera con el nombramiento de camarero de las armas del príncipe, pues el monarca decidió entonces poner casa a su hijo;<sup>388</sup> ello supuso un importante avance en la carrera política de nuestro autor. De la casa de don Enrique formaban parte también personajes cercanos al poeta, como Álvaro de Luna (condestable) y Ferrán Álvarez de Toledo

---

<sup>386</sup> Juan como hijo de Leonor Sarmiento y Fernando de Constanza Sarmiento.

<sup>387</sup> Del incidente da cuenta Fernán Álvarez en una carta que dirige al rey, que se transcribe en la *Crónica del Halconero* (198-209) y en la *Refundición* (176-186).

<sup>388</sup> Salazar y Acha lo localiza como camarero de Juan II en 1440, pero, quizás, haya que pensar que ya ejercía ese cargo antes y que en 1440 el monarca lo premió con una mayor dignidad en la casa de su hijo.

(camarero mayor).<sup>389</sup> En esta etapa tales ocupaciones eran desempeñadas por miembros de la nobleza; el camarero mayor estaba cerca del monarca y, además de disponer lo necesario para su cámara, custodiaba sus pertenencias (vestiduras, arcas, escritos...) y a veces incluso controlaba el gasto y recaudaba dinero. En el XV el personal que atendía la cámara del soberano aumentó y las funciones se repartieron: al lado del camarero mayor, había otros (véase sobre ello Salazar y Acha 2000: 245-261).<sup>390</sup> Juan de Padilla era, pues, alguien muy cercano al rey.

Otro gran paso en su ascenso nobiliario vino dado por su enlace con Mencía Manrique, que ya se había producido en 1440:<sup>391</sup> ella era la mayor de las cinco hijas (Salazar y Castro 1696, I: 423) que tuvo el adelantado mayor de Castilla Gómez Manrique, hijo, a su vez de Pedro Manrique, con Sancha de Rojas (Salazar y Castro 1696, I. 414-421; Montero de Tejada 1996: 421).<sup>392</sup> Esto lo emparentó estrechamente con un linaje de importancia y bien posicionado, al tiempo que le permitió incorporar a sus dominios los señoríos de Santa Gadea, Sotopalacios y Villaveta (Rodríguez-Picavea 2015: 133), que contaban con sendas fortalezas (*ibid.*: 140).<sup>393</sup> Tuvieron, al menos, dos hijos: Pedro López de Padilla IV, su sucesor, y Ana de Padilla, que, como veremos, por matrimonio se vinculan también a familias relevantes.<sup>394</sup>

Muy posiblemente estuvo presente, aun cuando no se mencione su nombre, en la boda de don Enrique con la princesa Blanca, con motivo de la cual se hizo “muy gran fiesta”, en la que se congregaron personajes como Íñigo López de Mendoza, Pedro de Velasco, Pedro de Estúñiga, Rodrigo Alfonso Pimentel y “muchas grandes señoras, duquesas e ricas fenbras e doncellas, así estrangeras como castellanas, muy bien guarnidas a maravilla, muchos grandes e señores e cavalleros e escuderos, muy

---

<sup>389</sup> Mientras la *Crónica de Juan II* precisa que el rey se despide con pena de Lope de Barrientos, que había sido ayo del príncipe, por su marcha hacia Turégano (Carriazo Arroquia 1986: 563-564), Pedro Carrillo lo relaciona entre los servidores de su casa como maestro (336).

<sup>390</sup> Salazar y Acha duda de si Padilla si fue un simple camarero, como consta en el testamento de Juan II, o camarero mayor como sostiene Salazar y Castro (1696, I: 423).

<sup>391</sup> Rodríguez-Picavea no precisa más, pero es posible que el enlace se hubiese producido antes: Mencía hubo de nacer antes de 1411 (mecha de la muerte de su padre); por otra parte, su edad se compadece bien la que he propuesto para Juan de Padilla, quien sugiero habría nacido ya a fines del siglo XIV.

<sup>392</sup> Pese a que era el primogénito de Pedro Manrique, su condición de bastardo lo apartó de la sucesión; no obstante, supo sortear el escollo, pues se hizo con el cargo de Adelantado Mayor de Castilla, que ostentó desde el reinado de Juan I hasta su muerte en 1411 (Montero de Tejada : 99, 231). A él dedica una semblanza Pérez de Guzmán (Barrio 1998: 117-118).

<sup>393</sup> Según explica López de Haro, Sancha de Rojas era nieta de Mencía, hija del canciller Ayala, con lo cual tenía parentesco con Juan de Padilla (1996, I: 424).

<sup>394</sup> López de Haro añade una hija más: Mariana de Padilla, pero no señala matrimonio (1996, I: 426).

guarnidos, e los perlados que a la sazón estaban” (Carriazo Arroquia 1986: 349). Siendo Padilla Camarero de las Armas del Príncipe parece razonable pensar que se hallase presente, como, tal vez, en otros eventos festivos en que tampoco es nombrado. Desde luego, algún documento de 1444 nos permite concluir que nuestro hombre se había ganado ya la confianza de don Enrique, quien, con fecha de 19 de mayo, se dirige a los hombres del reino y en la cédula que emite refleja el temor de que tropas navarras entren en Castilla y de posibles engaños y traiciones; el príncipe pide le den noticia a él o al rey de cualquier circunstancia de ese tipo y presenta a Juan de Padilla como hombre leal:

luego como sepades que las dichas gentes de Navarra e de otras partes quisieren entrar en estos dichos regnos o señoríos del dicho Rey mi señor vos juntedes con Pedro Sarmiento su repostero mayor e con el mariscal Sancho de Astuñiga e con Juan de Padilla, e con Juan López de Lescano, e con qualquier dellos, e con aquel o aquellos que los muy leales e bien amados del Rey mi señor e mios don Pedro Fernandez de Velasco, conde de Haro, camarero mayor del dicho Rey mi señor, e don Pedro de Astuñiga, conde de Plasencia, Justicia mayor del dicho Rey mi señor, ambos del su consejo, o qualquier dellos vos enviasen decir e mandar de parte del dicho Rey mi señor e mia por sus cartas patentes que sobreüo vos enviaren e con vuestras gentes e armas e caballos vayades a resistir e resistades la entrada de las tales gentes extranjeras que así vinieren a estos dichos regnos del dicho Rey mi señor por tal via e manera que non entren nin puedan entrar nin facer mal nin dapno en ellos (Rizzo y Ramírez 1865: 340).<sup>395</sup>

Con la victoria de Juan II sobre los infantes de Aragón en la célebre batalla de Olmedo, la tranquilidad volvió al reino; en ella intervino Juan de Padilla, fiel a su rey, y, según refleja la documentación, ello le reportó un importante reconocimiento: en diciembre de 1445 Juan II le concedió 150 vasallos en los lugares confiscados a quienes habían apoyado al bando perdedor (Rodríguez-Picavea 2015: 133). En ese mismo año, el monarca autorizó a Padilla y su mujer para que pudiesen nombrar escribanos y notarios en su merindad del río de Ubierna.

Pero 1477 es también el momento en que fallece Pedro López de Padilla, que fue enterrado, como dispuso en su testamento, en la iglesia de Santa María de

---

<sup>395</sup> Transcribe la carta completa (1865: 335-342). Ya Salvador Miguel se valió de ella en su estudio.

Calatañazor, en donde previamente había fundado dos capellanías para él y su mujer.<sup>396</sup> Juan de Padilla, como primogénito, se hizo cargo del mayorazgo:

el señorío jurisdiccional de la villa de Calatañazor, con sus vasallos, castillos y fortaleza y, por razón de la legítima y la mejora de la herencia, la mitad del señorío jurisdiccional de Coruña del Conde, las casas y heredades de La Barbolla y Río Castro, en el término de Calatañazor, y las restantes propiedades en esta villa [...] [R]ecibía además las heredades de Marchamalo y Alaminos, en tierra de Guadalajara, la merced regia de 20 excusados, el resto de las propiedades paternas y la potestad de cobrar las cantidades que se le debían de su padre. En contrapartida debía hacerse cargo de pagar las deudas pendientes, de cumplir las mandas testamentarias de don Pedro y la dota de su hermana Juana de Padilla (Rodríguez-Picavea 2015: 131-132).

Sumando la fortaleza de Calatañazor a las tres con que contaba por matrimonio en tierras burgalesas, Juan de Padilla disponía de cuatro castillos, lo cual evidenciaba su poder. Su economía estaba también saneada; sabemos incluso de sus ingresos: según precisa Rodríguez-Picavea, “recibía de las rentas reales 46 000 maravedís en concepto de salvado, en la merindad de Castrojeriz, 54 000 maravedís para su propio mantenimiento y 51 000 maravedís para el mantenimiento de 34 lanzas”.<sup>397</sup> Además, en 1448 Juan II le otorgó la alcaidía de Haza de Siero en 1448 (Rodríguez-Picavea 2015: 133). Parecía haber llegado a la cumbre de su buena fortuna.

Ahora bien, la agitación del reino, incidió también en su vida personal; tras la derrota de los infantes de Aragón en Olmedo, Castilla vivirá nuevamente tiempos difíciles y Padilla, leal siempre a Juan II, participó también en las tensiones. Así, en junio de 1450 el monarca lo nombró frontero en Miranda, junto con otro capitán: era necesario reforzar la frontera para impedir que los burgaleses fuesen atacados por fuerzas del reino de Navarra con la ayuda del rebelde Pedro Sarmiento (Benito Ruano 1961: 66, Salvador Miguel 1977: 171); el conde de Haro envió ayuda en julio a la guarnición de Miranda, 25 hombres, pero hubo de retirarlos poco después ante las noticias de que Juan de Navarra estaba en Nájera. Era difícil cubrir tantos flancos y los burgaleses tapiaron las murallas y enviaron 50 ballesteros. En septiembre la situación se agravó, pero acabó resolviéndose a favor de los castellanos; Benito Ruano transcribe un

---

<sup>396</sup> Allí fue sepultado Gutierre López de Padilla, muerto antes que su padre, y también Leonor Sarmiento; posiblemente allí yaciesen Juan Fernández de Padilla II y Juana de Ayala (Rodríguez-Picavea 2015: 115-116 pero los Padilla posteriores se buscarán otro lugar para el enterramiento).

<sup>397</sup> La información proviene de un libro de asientos de Juan II fechado en la segunda mitad de 1447 (2015: 133).

extracto del *Acta* del concejo de Burgos que resume lo sucedido: “El Corregidor de Miranda enbió fazer [saber] cómo don Pedro, fijo del Conde de Haro, e Juan de Padilla desbarataron a Mosén Perris [Pierres de Peralta] e su gente, e a gente de Pero Sarmiento, e les avía muero a su gente” (1961: 67). Así, pues, con la ayuda del hijo del conde de Haro -hombre con el que Padilla ya había coincido en 1433, véase *supra* - consigue una nueva victoria. Sin embargo, el poeta debió de ser hecho prisionero por los navarros: Juan II y Carlos de Viana firman una alianza y este promete liberar algunos castellanos, entre los que cita a Juan de Padilla (Pidal y Silva 1862: 577; Salvador Miguel 172). A ello, según este investigador, aludiría también años más tarde Juan de Navarra en una arenga que dirige a sus hombres en la batalla: recordando sus éxitos militares, menciona las victorias sobre Álvaro de Luna y Juan de Padilla; lo que a juicio de Salvador Miguel “revela [...] la importancia que se concedía a nuestro personaje” (1977: 172).

En 1453, cuando don Álvaro es detenido, el rey le encarga a él y a Pedro de Cartagena, vigilar la casa del hijo del condestable, que había sido hombre importante en la vida de Juan de Padilla; la situación en que este se vio debió de ser difícil, pero su proverbial gentileza hubo de jugar a su favor: Álvaro de Luna se refiere a él en tal circunstancia como “noble caballero así por linaje como por fechos e por condiciones” (Carriazo Arroquia 1940: 404). También en ese año, en nombre de Juan II, firmó la concordia de Valladolid, establecida con el propósito de mediar entre el rey de Navarra y su hijo, Carlos de Viana, entre el monarca castellano y su hermana María, reina de Aragón (Salvador Miguel 1977: 173; Canellas López, *Zurita*, XVI: cap. 24).

Juan II, ya enfermo, hizo testamento el 8 de julio de 1454; muestra su gran afecto hacia Padilla, a quien se refiere como “mi camarero e del mi Consejo” (Real Academia de la Historia 1835-1913: 115), pero, además, nos permite conocer hasta qué punto depositaba en él su confianza: es mencionado hasta diez veces en el documento y les encarga a él, al prior de Guadalupe Gonzalo Illescas y a Lope de Barrientos, “la guarda é dotrina é buena enseñanza del dicho Infante mi fijo [en referencia al joven Alfonso]” y los nombra albaceas testamentarios (*ibid.*: 118).<sup>398</sup> Esto nos da idea de la alta estima en que tenía a su antiguo doncel: con Lope de Barrientos y Gonzalo Illescas, a los que había mandado llamar, se ocupó de la gobernación del reino los meses que alcanzó a vivir en 1454 (Carriazo Arroquia 1986: 692). Su cuerpo, según dispuso, se depositó en el monasterio de San Pablo de Valladolid a la espera de poder ser trasladado

---

<sup>398</sup> También lo nombra condestable de Castilla en caso de que muriese Ruy Días de Mendoza y en tanto el infante Alfonso no cumplierse los catorce años (*ibid.*: 115).

a la Cartuja de Miraflores en Burgos, a donde lo acompañaron un año más tarde desde Valladolid, cumpliendo la voluntad real, Juan de Padilla y Ruy Díaz de Mendoza (Salvador Miguel 1977: 173).

Los asuntos políticos no le impidieron atender la administración de sus dominios y posesiones, que incrementó también en el reinado de Enrique IV. Así, en 1456 compró al marqués de Villena el oficio de Adelantado Mayor de Castilla y, tras solicitar al rey la aprobación de la renuncia de Juan de Pacheco y el traspaso del adelantamiento, Enrique IV firmó un privilegio en febrero de 1458 confirmando la concesión (Rodríguez-Picavea 2015: 133); allí hacía constar:

acatando los muchos é señalados servicios que vos ficisteis al Rey D. Juan, mi Señor y padre, de loable recordación, que santo Paraíso aya, é avedes fecho á mí, e espero que faredes de aquí adelante, e los que hiecion los de vuestro linaje á los otros Reyes mis progenitores, donde yo venog: é porque en vos concurren é se encierran todas las cosas, é virtudes que Adelantdo elegido y puesto por Rey debe aver: é se cree que también concurrirán en loss que de vuestro linaje vernán. (Salazar y Castro 1696, I. 425).<sup>399</sup>

Fue, pues, la compra del adelantamiento un proceso que se prolongó durante dos años; quizás haya que pensar que guardó relación con otra compra en la que estuvieron implicadas las mismas partes: entre 1456 y 1468, Juan de Padilla y su cuñada Teresa de Haro, ya viuda, venden la villa de Coruña del conde, que compartían (véase Rodríguez-Picavea 2015: 133).

En 1461, ya ejerciendo en su cargo de Adelantado Mayor de Castilla, lo vemos activo en Burgos, de nuevo enclave de importantes acontecimientos y problemas. Y es que la relación con Juan de Navarra volvió a complicar la política castellana: en 1460 Enrique IV había enviado hombres a Cataluña en ayuda del Príncipe de Viana, que se había rebelado contra su padre; el monarca navarro se dispuso entonces a invadir Castilla (Serrano 1943: 45-46). Juan II ordenó a los burgaleses que se preparasen para la contienda y les redujo la asignación real para destinarla a la guerra; la *Actas* municipales de Burgos reflejan la presencia en la zona de nuestro hombre: con fecha de 1 de mayo de 1461, Burgos mandó a su gente a la guerra con Navarra; al frente de la operación estaba el Adelantado Juan de Padilla, a quien se unieron los burgaleses Pedro y Alonso

---

<sup>399</sup> Salazar y Castro desconoce la compra y, apoyándose en los documentos sobre el particular, nos informa de que “aviendo el Marqués [Juan Pacheco] renunciado, por carta fecha en Ávila á 20 de enero de 1456, lo aprobó y confirmó el Rey en Segovia á 6 de febrero del mismo año y se le despachó Privilegio Rodado desta gran merced en Madrid á 9 de febrero de 1458 llamándole: *Juan de Padilla Señor de la Villa de Calatañazor y del mi consejo*”.

de Cartagena, el comendador Juan Martínez y Ponce de Prestines (Serrano 1943: 46-47). La ciudad del Arlanzón fue requerida una y otra vez para aportar al contingente militar hombres, vituallas, pólvora, máquinas de guerra, profesionales –sastres, calceteros, carpinteros...–. Una vez más, Padilla dio prueba de su competencia como guerrero: las tropas castellanas rindieron La Guardia, Los Arcos, San Vicente y Viana; trataron también de conquistar Lerín pero, no disponiendo de los útiles de guerra necesarios para el ataque, abandonaron y, poco después, a fines del verano, Enrique IV disolvió a su gente (véase Serrano 1943: 48). En 1462, una vez más en Burgos, vemos a Juan de Padilla, junto a Pedro Sarmiento y Diego de Rojas, mediar sin éxito, en las disputas y enfrentamientos que se dan en la ciudad del Arlanzón entre sus ciudadanos: por un lado las fuerzas armadas del castillo, con el Conde de Plasencia a la cabeza; por otro, las autoridades del Concejo.<sup>400</sup>

Padilla, que, con motivo de la compra del adelantamiento, ya había tratado a Juan de Pacheco, Marqués de Villena, acuerda con él en 1464 el matrimonio de sus hijos, Pedro López de Padilla e Isabel Pacheco, dotando a esta con 1 500 000 maravedís anuales por juros de heredad salvados en las rentas reales (Rodríguez-Picavea 2015: 135-136). No era un mal matrimonio para Padilla vista la influencia de Pacheco (véase Franco Silva 2009a), pero tampoco para este: Isabel era una bastarda que Enrique IV había legitimado en 1456 (Franco Silva 2009b: 178);<sup>401</sup> sin embargo, y pese a que nuestro autor se comprometió a celebrar el enlace antes de fines de octubre de ese año, el matrimonio, según precisa Rodríguez-Picavea, no tuvo lugar hasta cinco años después, tal vez por los acontecimientos que se desencadenaron en Castilla.

En este momento la proximidad entre Padilla y Pacheco, uno de los principales instigadores de la rebelión contra Enrique IV (Val Valdivieso 1991: 47 y siguientes) es notable, lo cual puede, quizás, explicar, al menos en parte, la desafección del poeta hacia su rey. Y es que, poco después, quizás por cansancio o decepción ante la errática política de Enrique IV o, tal vez, por sus nuevas relaciones, lo vemos enfrentado al monarca: el primero de abril de 1464, estando en Segovia, Enrique se dirige por escrito a los burgaleses y riojanos, territorios bajo control del Adelantado Juan de Padilla, instándolos a no reconocer su autoridad y rebelarse contra ella; si lo hacían, se comprometía a

---

<sup>400</sup> También es información que Serrano extrae de las *Actas* municipales (1943: 58).

<sup>401</sup> Pacheco había casado tres veces y dejó amplia descendencia: doce hijos legítimos y, al menos, cinco bastardos. Isabel era hija, como Beatriz (posiblemente la mayor de sus descendientes), de una dama llamada Catalina Alfón de Ludueña (Franco Silva 2009: 177-182). No se conoce su fecha de nacimiento, pero en 1456 ya había nacido y es posible que bastante antes: los esponsales de Beatriz, la mayor, se celebraron en 1453 (*ibid.*: 178).



eximirlos de los tributos durante diez años, así como de todos los compromisos contraídos con el Adelantado (Serrano 1943: 73).<sup>402</sup> Apenas un mes después, durante las Cortes, celebradas en Salamanca, el monarca publica una orden por la que convierte en gobernador de la tierra de Burgos y todo su obispado a Pedro de Velasco; lo hizo para reprimir la rebelión y acabar con los robos y desmanes que cometían los desleales. El Conde de Haro debía, además, confiscar las villas, lugares, fortalezas, tierras, bienes y juros que poseyeran los rebeldes don Pedro Girón, maestre de Calatrava, el marqués de Villena su hermano, el adelantado Juan de Padilla y el obispo de Burgos Luis de Acuña; igualmente quedaban desposeídos de los oficios, cargos y dignidades que hasta entonces habían ostentado.<sup>403</sup>

El enfrentamiento sigue creciendo y la nobleza, descontenta y encabezada por Pacheco, celebra en Burgos una junta a fines de septiembre, en la que hace público su malestar ante la situación en que se hallaban los asuntos del reino y sienta algunos principios para su actuación. A ella, además de Pacheco, asistieron los condes de Plasencia, Benavente y Paredes, así como el obispo Luis Acuña y otros preladados, y Juan de Padilla. Transmitieron sus quejas al rey, que hizo alguna mínima concesión (Serrano 1943: 68).

Ya como decidido partidario del infante Alfonso, en 1465 encontramos a Juan de Padilla, junto al obispo de Burgos Luis de Acuña, en Arévalo, enfrentados a los hombres de Enrique IV; la actuación del poeta es de nuevo decisiva, de ella deja constancia Alonso de Palencia en su crónica

el rey D. Enrique [...] convocó nuevas tropas y las apostó en los alrededores de Arévalo, así para rechazar las salidas de los cercados, como para que aprovechando alguna traición de los habitantes, trataran de ocupar la villa. Su defensa estaba encomendada a D. Luis [de Acuña], obispo de Burgos, sucesor de aquel D. Alonso de Cartagena, docto varón adornado de todo género de virtudes, y a D. Juan de Padilla, adelantado mayor de León [*sic.*], capitán denodado y de esclarecido linaje. Estos dos caudillos defendieron la villa: atacaron los puestos de caballería de D. Enrique: forzaron el círculo de trincheras y estacadas establecidas en la aldea de Tronadizos: pusieron rápidamente fuego a las casas techadas de paja, y viniendo a las mmanos con los soldados desprevenidos y aterrorizados

---

<sup>402</sup> De nuevo se apoya Serrano en la información proporcionada por las *Actas* de la ciudad.

<sup>403</sup> Véase Serrano (1943: 76), que extrae noticias de la misma fuente.

con el incendio, degollaron algunos y despojaron a cerca de cuatrocientos de sus armas y caballos (Paz y Melia 1973, I: 162-163).<sup>404</sup>

Enrique IV, superado por los acontecimientos, firma en Toro el 15 de julio de 1415 una cédula prometiendo indultar a los sublevados si vuelven a su obediencia en cinco días; allí se cita el nombre de Padilla (Salvador Miguel 1977: 176). Poco pudo disfrutar Juan de Padilla de los cambios: el 4 de enero de 1468, ya muy enfermo, hizo testamento en el castillo de Catalañazor (Rodríguez-Picavea 2015: 134), donde posiblemente falleció en la primavera de 1468, algo antes que el infante Alfonso y, quizás, como él, afectado del fuerte brote de peste que azotó Castilla. Galíndez de Carvajal da cuenta en su crónica de que, reunidos los partidarios de don Alonso en Valdastillas:

vino la nueva del fallecimiento del muy noble y virtuoso cavallero Juan de Padilla, adelantado de Castilla, a quien el rey don Juan mucho amó por sus virtudes, y en su testamento, le dejó por ayo de su muy caro hijo Infante don Alonso, ya llamado rey en estos reynos (Torres Fontes 2001 [1944]: 322).

Casi literalmente repite estas palabras Salazar y Castro, pero, refiriéndose a Juan de Padilla, añade: “Fue este gran hombre muy gentil hombre, tanto que en su tiempo no se hallava otro más dispuesto y de mayor coraçón” (1696, I: 425). Por su parte, Alonso de Palencia Alonso apostilla al final: “no es extraño que se tuviese a mal augurio la muerte del Adelantado” (Paz y Melia 1973, I: 243).

En su testamento, Padilla dejó a Mencía Manrique la decisión sobre dónde había de ser enterrado; a diferencia de lo que habían hecho los padres del Adelantado y posiblemente los abuelos (véase *infra*), la viuda no depositó sus restos en la iglesia de Santa María del Castillo, en Calatañazor, sino que eligió como destino el monasterio jerónimo de Fresdeval. El cenobio había sido levantado por sus padres, Gómez Manrique y Sancha de Rojas, a comienzos de la centuria, en terrenos de su propiedad donde se hallaba enclavada una antigua ermita a la Virgen, pretextando una intervención milagrosa de la Virgen en su favor en la guerra contra los árabes y luego en favor de su hija (Yarza Luaces 1988: 280-281). Fundado en 1404 con unos frailes procedentes del monasterio de Guadalupe, las obras concluyeron hacia 1415;<sup>405</sup> los sepulcros de los fundadores, góticos y en alabastro, estaban emplazados en la capilla mayor, pero Mencía dispuso que su marido y ella fuesen enterrados en sepulturas, no muy alejadas de las de

---

<sup>404</sup> Es información que recuerda Salazar y Castro (1696, I: 425), aun cuando no sigue el relato de Palencia.

<sup>405</sup> Sobre este monasterio puede verse Revuelta Somalo (1982: 270-275).

sus progenitores, cubiertas con losas negras y portando el escudo de los Padilla el de Juan, de los Manrique y Rojas el suyo (Rodríguez-Picavea 2015: 146). Los descendientes del matrimonio Padilla-Manrique se enterraron también allí (lugar original del emplazamiento del de Juan de Padilla que hoy se conserva en el Museo de Burgos), de modo que Fresdeval se convirtió en panteón familiar;<sup>406</sup> por ello, fue objeto de diversas donaciones familiares. Doña Mencía sobrevivió unos años a su marido, pues falleció en 1473; en su testamento dejó al monasterio de Fresdeval un juro anual de 12 000 maravedís.

## 4.2. ESTUDIO DE SU OBRA

El repertorio de Juan de Padilla alcanza la decena de composiciones, en su mayoría de temática amorosa, y en él destacan dos aspectos: la tristeza que, parece, le caracterizó, y su participación en intercambios literarios con otros vates. Al igual que en los capítulos dedicados a Torquemada y Sarnés, me detendré en los aspectos más destacados de la producción de este autor: me ocupo en primer lugar de las cuestiones temáticas, me detengo luego en los rasgos fundamentales de su retórica y, finalmente, condenso los aspectos formales (género y metro).

### 4.2.1. Temática

La lírica de Juan de Padilla no se aleja del contenido más frecuentemente poetizado por los autores cancioneriles del cuatrocientos: el amor. Habitualmente, es la queja y el lamento lo que asoma en sus versos, en concreto en la mayoría de sus canciones; con todo, la misma visión pesimista, que debió de definirlo entre sus contemporáneos, se refleja en uno de sus diálogos poéticos y permite contrastar su punto de vista con el de su oponente. Además, también del amor tratan otros textos suyos en los que prevalece el tono festivo, la burla o la sátira.

Con una fuerte influencia del *amor cortés* tipificado siglos antes por los trovadores provenzales, en los poemas de nuestro autor el portavoz lírico apela a una hermosa dama que, fiel a las convenciones literarias, no le corresponde sentimentalmente.

---

<sup>406</sup> A las propiedades de los Padilla se había sumado el palacio construido por Gómez Manrique junto a la ermita de la Virgen de Fresdeval; allí residió Isabel Pacheco, viuda de Pedro López de Padilla IV, más de veinte años (Rodríguez-Picavea 2015: 141), pero no es imposible que también Mencía Manrique hubiese residido allí en algunas ocasiones.

Ligados con esta tradición, aparecen en los versos de Padilla tópicos como la enfermedad de amor o la dama como obra maestra de Dios. El amor como enfermedad fue en la época objeto de los tratados de medicina medievales, tratados doctrinales, y también en la poesía; Padilla se refiere a él como *mal*, por ejemplo, en 21-ID 2469 “Señora a quien m’ofreço” (vv. 5-6) y 23-ID 2565 “Pues que siempre padescí” (v. 5);<sup>407</sup>

Señora, por quien espero  
 ser de mi *mal* acorrido,  
 pues só tuyo todo ‘ntero  
 no me pongas en olvido;  
 pues, por te servir pereço  
 alongado d’alegría (21-ID 2496, vv. 5-10).

Pues que siempre padescí  
 desque vos ví,  
 por vós, señora, padeço;  
 parad mientes si mereço  
 el *mal* que sufro e sufrí,  
 triste de mí (23-ID 2565, vv. 1-6).

En el primero, además, el sufrimiento se intensifica cuando el enamorado aparece como mártir de amor, pues su dolor es tal que está dispuesto a dejarse morir (vv. 9-10). Y en 24-ID 2569 “De amargura tormentado”, el poeta detalla que su muerte es debida a la crueldad de su señora:

Moriré con lealtança  
 por crüeldad que m’ alcança (24-ID 2569, vv. 6-7).

También habitual en la lírica cancioneril de corte amoroso es la descripción de la dama, que es el centro de esta literatura: sin llegar nunca a ofrecer un retrato que realmente la individualice, los poetas alaban, sobre todo, sus virtudes. Así, también en 24-ID 2569, es considerada una creación perfecta de Dios:<sup>408</sup>

Señora, por Dios querer  
 fazervos atán conplida,  
 de fermosura guarnida (24-ID 2569, vv. 8-10).

Este texto constituye la única muestra de la producción de Padilla en que se alaba directamente su hermosura y ofrece, además, en sus octosílabos finales, una idea poco

<sup>407</sup> Sobre la enfermedad de amor véase *supra* 2.2.1 y 3.2.1.

<sup>408</sup> Ya Lida de Malkiel había incidido en que “un modo de ensalzar a la hermosura declara que [...] es obra directa de Dios” (1977a: 216).

frecuente en este tipo de poesía: entre los vv. 12 y 18, Padilla reprocha a su enamorada que se haya olvidado de la ayuda que, en algún momento anterior, el poeta parece haberle prestado:

pues, que cuando fallecer  
 vos solía algo d'esto,  
 siempre me fallastes presto  
 a todo vuestro mandado,  
 dest'exemplo só acordado:

Tanto bien aya tu amigo,  
 que no s'enoxe comigo (24-ID 2569, vv. 12-18).

No es Padilla el único que en sus versos alude a un momento anterior en que la relación con su amada parecía mejor; en SA7, en algún otro poema, se percibe ese pasado más benévolo: en la anónima ID 2516 “Muchos veo a palés” el poeta explica que aquellos que le recomiendan que no ame desconocen “el amor qué cosa es” (v. 4) y menciona a “quien ama e amado es” (v. 10); aun cuando no está claro si se refiere a él mismo, se entiende que la correspondencia es posible. Por su parte, Montoro recuerda, en ID 2519 “Ay cuitado agora siento” que “Los días ya pasaron / en que yo bevir solía / con plazer y alegría” (vv. 5-7). También percibimos esta situación de la mano de mosén Moncayo, que en ID 2653 “Nin uve nin pude aver” escribe: “Señora, pues t'a plaçido / dar a mí el mexor fado / en me dar lo c'as tirado / a cuantos lo an quesido” (vv. 6-9).<sup>409</sup>

Adquieren relevancia en los textos de Padilla otros dos motivos: la *vía* y el *dezir* / *callar*. Al comienzo de 27-ID 0577 Y 2496 R 0577 “Los que siguides la vía”, se sirve del primero de ellos, que contó con importante fortuna en los cancioneros. Comienza la *tensó* con el verso “Los que siguides la *vía* / alegre de bien amar”, refiriéndose a la particular y conocida manera en que Sarnés canta a un amor correspondido en otros textos suyos, que contrastaría notablemente con la amargura de Padilla.<sup>410</sup> Lo cierto es que en el arranque del diálogo se acomoda un pasaje religioso procedente del primer *Treno* o *Lamentación* del profeta Jeremías de gran éxito en nuestros cancioneros (Gernert

---

<sup>409</sup> A propósito de esta pieza, López Drusetta (2011: 71) cree que “el motivo fundamental nos remite al goce debido a la persistencia en el servicio amoroso (aquí acentuado por el hecho de haber recibido un don por parte de la dama), que le causa un gran contento y que lo alienta a seguir amando. De esta manera, se desdibuja, en cierto sentido, la acostumbrada imagen de la dama cruel; sin embargo, ha de pensarse que se trata de un parvo favor por su parte, que concede por piedad y no por amor hacia el enamorado”.

<sup>410</sup> Posiblemente, los contemporáneos hubiesen incluso encarnado en estos dos poetas las dos vivencias contrapuestas del amor: el correspondido y feliz frente al amargo que causa sufrimiento. Sobre este aspecto de Sarnés véase *supra* 2.2.1).

2009: 120-121; véase *supra* 3.1.2.3); es decir, nos hallamos ante una manifestación de la *religio amoris* que en la Edad Media influyó de distintas maneras.<sup>411</sup> Y es que, como recientemente recordó Toro de Pascua, prácticamente “no hay lamentación de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, que no tenga su adecuado correlato en la poesía de cancionero” (2008: 152), pues

el sufrimiento amoroso del enamorado y los sacrificios a los que gozosamente se veía destinado eran comparados expresa y repetidamente con la Pasión de Cristo, mientras que la dama amada era exaltada por encima de todas las mujeres y los otros seres vivos, en un camino que sólo la podía conducir a una comparación (cuando no superación) con los santos y otros personajes sobrenaturales, como los ángeles y los arcángeles, Dios o la mismísima Virgen María (Toro de Pascua 2008: 152).<sup>412</sup>

Recientemente, ha vuelto sobre este motivo Sagar García (2014), al recuperar, a raíz de una cita del Calisto de Rojas, algunos ejemplos cancioneriles que retoman este pasaje bíblico; y es que la *Lamentación* 1, 12 pasó “a formar parte de una de las hipérboles sagradas más recurrentes para gran variedad de temas mundanos: la equiparación del dolor del yo-lírico con el de la Virgen –o el propio Cristo- durante la Pasión” (Sagar García 2014: 1018-1019).<sup>413</sup> De manera similar a Padilla lo abordan Tapia y Millán:

27-ID 0577 Y 2496 R 0577 Padilla	ID 0563 Tapia	ID 2314 Millán
Los que siguides <u>la vía</u> alegre de <u>bien amar</u> , una ora sola del día vos plazía de contemplar en la trista canción mía: “No só ya quien ser solía”.	Por el mal que me fezistes diré con muy gran pesar: O vos omnes que transistes por <u>la vía de bien amar</u> .	O vos omnes qui transitis por <u>esta vía de amor</u> doleos de mi dolor.

<sup>411</sup> Acerca de este aspecto pueden verse, por ejemplo, Gerli (1981), Tillier (1985), Crosas (1999 y 2000), Casas Rigall (1995: 176-186), Rodado Ruiz (2000: 76-86), Grande Quejigo (2002), Toro de Pascua (2008) o Gernert (2009).

<sup>412</sup> Y recupera, precisamente, un par de ejemplos que se hacen eco de la *Lamentación* 1, 12 de Jeremías. A propósito de la influencia de la *Biblia* en la literatura de cancionero puede verse también Deyermond (1989).

<sup>413</sup> Sagar García toma ejemplos de Páez de Ribera (ID 0515), Juan de Tapia (ID 0563), el músico Millán (ID 2314) e incluso la *Vita nuova* de Dante (menciona también nuestra composición, si bien se sirve de *Estúñiga* o *Roma* y presenta este texto bajo la errónea atribución a *Mendoza*). Concluye que esta hipérbole sagrada popularizada en la poesía de cancionero antepone al religioso el contexto amoroso, siguiendo la estela iniciada por Dante (2014: 1023).

Nuestro autor combina, pues, el motivo religioso con el sufrimiento amoroso, siguiendo una línea temática de origen bíblico explotada por otros poetas.<sup>414</sup>

También la oposición *dezir* / *callar*, bien conocida en la lírica amorosa del cuatrocientos, aparece en sus poemas: el enamorado exterioriza sus dudas acerca de si debe padecer en silencio su pena o es mejor hacer a la dama conocedora de sus sentimientos manifestándole abiertamente su amor hacia ella (Battesti-Pelegrin 1992 y *supra* 2.2.2). En torno a este tópico giran los textos 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés” y 28R-ID 0585 “En el tiempo conoçerés”, serie en la que el anónimo interlocutor que he identificado con Padilla pregunta si es bueno “ombre su cuita callar” (v. 3): Sarnés le recomienda que, sirviéndose de las maneras adecuadas, exponga su parecer. Hasta aquí, nada ajeno a este tipo de poesía; sin embargo, los versos finales de la cuestión de Padilla sugieren un problema que va más allá de la no correspondencia por parte de la amada, pues, nos dejan entender que el portavoz lírico es uno entre los varios que cortejan a la misma dama. La interpretación se hace clara a la luz de la lectura de 28A-ID 0144 “Bien puedo decir, par Dios”, un poema posiblemente compuesto tras el intercambio previo (véase *supra* 4.1.2.2 e *infra*).

Es precisamente esta pieza la que más se aleja del tono de la producción de Padilla (el lamento es aquí satírico) y, por ello, sobresale dentro de su corpus. En 28A-ID 0144 “Bien puedo decir, par Dios”, el amor no se ajusta al planteamiento habitual de los cancioneros (y aún menos al de Juan de Padilla, quien hemos de pensar que era identificado con un triste amante que sufría por amor):<sup>415</sup> aquí asistimos a una burla.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> Interesa también destacar ese bien amar, que es mencionado en un número considerable de textos en los que ya no se hace alusión a la vía, aunque quizás estuviese implícita. Hemos visto, a propósito de Torquemada y de Sarnés, la existencia de poetas que exaltan la obtención del galardón; pues bien, sin llegar a ese extremo, figuran en los folios de nuestros cancioneros piezas en las que se alude al “bien amar” en un sentido similar al que adopta aquí Padilla: ID 1118 de Diego López de Haro (“no lloro yo los dolores / pasados por bien amar”; vv. 1-2), ID 0642 de Carvajales (“Pues constancia es perfección / dó se muestra bien amar”, vv. 10-11), ID 0001 el “Vergel del pensamiento” de Alfonso Enríquez (“Si más merescen las gentes / por bien amar e servir”, vv. 123-124), ID 0563 de Juan de Tapia (Por el mal que me fezistes / diré con muy gran pesar: / O vos omnes que transistes / por la vía de bien amar”, vv. 13-16), ID 1115 de Rodríguez del Padrón (“Quien sin vos se á de holgar / con vida tan enemiga / pues dolor de bien amar / de más lexos, más fatiga”, vv. 1-4), la anónima ID 1973 (“tal vida como la mía / no se deve desear / pues allá do bien quería / no saven qu’es bien amar”, vv. 5-8) o, ya en el *Cancionero de Palacio*, ID 2522 de Juan de Tapia (“Penara por bien amar / a ti, señora, de mí”, vv. 4-5), ID 2655 de mosén Moncayo (“Júrovos que yo bien creo / vós devedes bien amar”, vv. 69-70), ID 2714 de García de Medina (“Si sentí por bien amar / parte de mi gran dolor / ayude vos Dios, señor, / que yo ando a demandar”, vv. 1-3) o ID 2403 de Francisco de Bocanegra (“mas las penas que yo siento / de bien amar m’an venido”, vv. 7-8).

<sup>415</sup> Posiblemente lo que otros poetas decían de él tenía lugar en el mismo momento en que sus composiciones se difundían de los círculos cortesanos (véase *supra* 4.1.3.1).

<sup>416</sup> Me he detenido en ella en un artículo (actualmente en prensa) del que recupero ahora algunas ideas fundamentales.

No aborda, pues, la problemática amorosa como suele, centrándose en la lamentación. Esta pieza merece ser destacada en el repertorio desde el punto de vista temático y, como veremos, también formal (véase *infra* 4.2.3): la queja, que da paso a la burla, transgrede las convenciones del amor cortés; lejos de elogiar las virtudes de su dama, su castidad o la perseverancia del enamorado, la acusa de infiel y anuncia el fin de su servicio.

En lo que afecta al contenido de la pieza, me interesa especialmente destacar el *retronx*, que con insistencia nos coloca ante una especie de imposible al formular “que assí me va con vós / como a tres con un çapato”; en mi opinión, Padilla utiliza este dístico, junto con “passan de dos / los que comen d’este plato” (vv. 17-18), al cierre de la segunda de las mudanzas, para hacer pública la infidelidad de su dama, destinataria del poema.<sup>417</sup> Además, en este caso no podemos descartar la alusión a un acontecimiento concreto, como parece deducirse del diálogo previo, un intercambio que posiblemente diese origen a este texto (véase *supra* 4.1.2.2).

El autor se vale además de otros términos empleados habitualmente con doble significado en otros textos coetáneos de temática similar: me refiero, en concreto, al verbo *comer* (“Pero, pues pasan de dos / los que *comen* d’este plato”) y al campo léxico relacionado con el calzado; ya Whinnom incidió en el frecuente empleo de *comer* para referirse al acto sexual e incluyó, en la lista que recupera, *calzarse* con el mismo significado (Whinnom 1981: 36; sobre otras palabras con doble sentido de esta serie véase también *supra* 4.1.2.2).<sup>418</sup> En la canción no aparece expresamente el verbo *calzar*, si bien en el *retronx* se repite, en posición de rima, la voz *çapato*, que remite al mismo contenido en tanto alude a la idea de que serían tres los hombres que *calzarían* el mismo *çapato*, esto es, que mantendrían relaciones con la misma mujer, siguiendo la estela de

---

<sup>417</sup> La falta de lealtad de la mujer aparecía ya en la tradición provenzal, como muestran, por ejemplo, algunos textos de Marcabré (Nelli 1963: 117-122) o los sirventeses personales (Riquer 1989: 56); tampoco faltó en la poesía gallego-portuguesa (Videira Lopes 1994: 249) ni en la catalana (Riquer, I., 1997: 110). En los cancioneros castellanos no faltan ejemplos ya en el siglo XIV (Beltrán 2002b, Chas Aguión 2009b o Rodríguez Puértolas 1981) y aún con posterioridad (Alvar Ezquerro 2002). Por otra parte, es probable que, al menos entre las personas de clase alta, fuesen probables las infidelidades, si incluimos bajo este término intercambios de pareja (que incluían también la homosexualidad) como los escándalos analizados por MacKay (1989).

<sup>418</sup> Para este tipo de eufemismos véase también Macpherson 1985; el empleo de este término con significado erótico continuó en el tiempo con esta función irónica de encubrir la mención directa de la sexualidad (véase, por ejemplo, la obra de 1581 titulada *Quarenta enigmas en lengua espannola* –McGrady 1984: 82-83 y 106 s.v. “comer”). Y es que la ironía, “outra das bases mais constantes da sátira, é um espelho literário que reflecte a realidade, num jogo de testemunho e ocultação que revela sempre algo mais: uma espécie, por conseguinte, de realidade-símbolo” (Nogueira 2011: 53).



Horacio (“*ridentem dicere verum*”; Montoya Martínez 2006: 123).<sup>419</sup> Por lo manido de la metáfora, suponemos que la canción provocaría risa o, cuando menos, daría pie a la sonrisa, entre aquellos que la escuchasen; ello la vincula con la sátira catalana de los siglos XII y XIII, cuyo ataque se revestía de comicidad más o menos vulgar (Scholberg 1971: 49), y, que a partir del siglo XIV, se denominó *maldit* cuando iba dirigido a una mujer (Scholberg 1971: 192; Riquer, I. 1997: 118; y Archer y Riquer 1998: 57-84). Asimismo, hemos de tener en cuenta la poesía árabe peninsular (llamadas *farki* cuando la crítica era personal), seguramente escuchadas en las cortes peninsulares; Videira Lopes 1994: 74); tampoco pueden olvidarse las *cantigas de escarnio y maldecir* del noroeste peninsular, en las que se aprecia la influencia de la poesía provenzal (Scholberg 1971: 52).

Ha de considerarse, además, la denominada *mala cansó* provenzal, que aportó una serie de novedades a la lírica cortés, que Isabel de Riquer estudia; a su juicio, los motivos propios de este tipo de texto, habituales en la tradición catalana, son los siguientes:

1. La acusación a una dama determinada por una mala acción concreta: no un discurso misógino.
2. El insulto y el lenguaje duro.
3. El vituperio público: si en la cansó se insistía en que el amor debía de llevarse en secreto, la ruptura se proclama a voz en grito.
4. La despedida y abandono del servicio amoroso (Riquer, I. 1997: 113).<sup>420</sup>

En la canción de Padilla, podemos ver que todos ellos tienen presencia.

En los poemas satíricos de la poesía cancioneril castellana, Ciceri (1991: 222-223, 227-228.) diferenció tres niveles de transgresión: 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” se encontraría en el segundo, caracterizado por un destinatario específico, el empleo de un lenguaje más bien bajo y una finalidad lúdico-satírica, frente al denominado primer nivel, de circunstancia lúdica y transgresión fundamentalmente lingüística, a modo de parodia, y el tercero, en el que la sátira se funde con la ofensa y el lenguaje se torna agresivo e insultante; en la tradición castellana, la transgresión del segundo nivel (el que aquí me ocupa) se centra en la expresión directa y vulgar para provocar, al tiempo, el ataque y la risa. No descarto que el público receptor conociese a

---

<sup>419</sup> A propósito de la voz *çapato*, también Lanciani y Tavani recuperan las acciones relacionadas con el vestir (*calçar*), en este caso, a propósito de las *cantigas de escarnio* (Lanciani y Tavani 1995: 54). En el siglo siguiente este tipo de composiciones seguirán disfrutando de éxito, como recordó recientemente Rubio Arquez en su estudio a propósito del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (2014).

<sup>420</sup> A juicio de esta investigadora, varios de estos elementos son novedades que la *mala cansó* aportó a la lírica cortés (Riquer, I. 1997: 111-112).

la destinataria, lo que intensificaría la sátira, término con el que me refiero no a un género, sino a la actitud del poeta (véase Scholberg 1971: 9 y Nogueira 2011: 44 y siguientes).<sup>421</sup> Me sirvo, pues, de esta voz, con el significado amplio de ‘ataque’, sin olvidar que, en sentido estricto, las sátiras conocen un destinatario general o incluso un “vicio o flaqueza”, en tanto las *invektivas* son las composiciones cuyo destinatario es concreto (si bien no obligatoriamente identificado; Scholberg 1980: 12).<sup>422</sup> Es la invectiva, por tanto, la forma a que se ajusta más 28A-ID 0144, en tanto constituye un “ariete verbal”, una alusión “directa –y aun personal–” (Montoya Martínez 2006: 137).<sup>423</sup>

Del amor trata también el intercambio que mantiene con Juan de Torres, en el que, además de una llamativa personificación del dios de Amor (véase *infra* 4.3.2), merece destacarse el divertimento y la broma que parece embeberse en el texto, en el que quizás, también a partir de una anécdota o vivencia compartida, Torres dirige una recuesta a Padilla y le cuenta el tratamiento que el Rey, e condestable Álvaro y Luna y Juan de Silva deparan a Amor. Todos ellos cultivaron la poesía, preferentemente de tipo amoroso, y están representados en el *Cancionero de Palacio*: el Condestable dialoga con el Rey y este le cuenta su mala relación con Amor; Torres conoce los versos de Padilla porque lo cita (véase *supra* 4.1.3.1) y, al tiempo, parece haber estado muy vinculado a Álvaro de Luna, con quien participa en un intercambio poético en esparsas también

---

<sup>421</sup> A propósito de la etimología del vocablo *sátira* (>*SATURA*), véase Nogueira 2011: 33.

<sup>422</sup> Puede recordarse, asimismo, la distinción de Worcester, en cuya compleja clasificación diferencia, dentro de la invectiva, dos posibilidades: por un lado, aquella en la que el autor presenta cierta objetividad, ambigüedad y complejidad y, por otro, una que constituye directamente un insulto y ridiculización personal (Worcester, D. 1951, en Nogueira 2011: 82). El texto de Padilla, pues, se acercaría más a la primera de las opciones. En esta época encontramos poemas cancioneriles en los que también se pone en cuestión la conducta de una mujer concreta, por ejemplo, ID 1448 “Sancha Carillo si voso talante” de Vélez de Guevara (Beltran 2002b), ID 0183 “Diego si Dios me adiestre” de Antón de Montoro (Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991: 318) o ID 1858 “Mayor dolor a que siento” de Caltraviesa en el que, de modo algo menos implícito se identifica al personaje ridiculizado (Tato 2013a: 84-88; allí puede verse otra bibliografía).

<sup>423</sup> Y es que la “sátira violenta, descarada, chocalleira”, es “un código preferentemente extratextual, ou sexa, que vai ligada a estruturas de referencia ambientais que deben ser previamente coñecidas, e a súa clave implícita ten que reconstruíla cadaquén pola súa conta: un mecanismo que require a participación activa do espectador, cun resultado de sorpresa estrañadora e de goce estético proporcionais ó empeño que se poña no acto de descifrar” (Lanciani y Tavani 1995: 95). Para una ampliación del concepto de *sátira* hecho a lo largo de los tiempos véase Montoya Martínez 2011: 122; para una aproximación a los orígenes de esta forma, Videira Lopes 1994: 43-75 o Nogueira 2011: 23-42; para muestras de otros textos, véanse las antologías de Rodríguez Puértolas (1981) o Scholberg (1980). En cuanto a la distinción entre sátira y parodia, en el caso de esta canción prefiero el primer término; atiendo fundamentalmente a la concepción de sátira como ruptura de las convenciones sociales (políticas, culturales, etc), en tanto la parodia funciona contra esquemas sociales o literarios en un sentido más amplio (por ejemplo, parodia del *amor cortés*; Lanciani y Tavani 1995: 176-177 y Videira Lopes 1994: 182-183), según destacó, por ejemplo, Videira Lopes 1994: 190, al recordar, a propósito de la sátira medieval gallego-portuguesa, la frecuencia del empleo del lenguaje cortés con fines paródicos en la tradición satírica.

sobre materia amorosa (ID 2583 e ID 2584).<sup>424</sup> Es muy posible que el diálogo entre Torres y Padilla sea una suerte de pasatiempo lúdico en el que no falta la burla y se evocaría alguna situación vivida o conocida por todos y de la que, alejados del texto, no tenemos noticia exacta.<sup>425</sup> Tal como detalló Mosquera Novoa,

La revisión de estas conexiones literarias y redes intertextuales nos proporciona información sobre los elementos de los que pudo nutrirse la contienda entre Juan de Torres y Juan de Padilla. [... Torres, Padilla, Álvaro de Luna, el Rey] se conocían, interactuaban y, además, hacían alusiones explícitas a otras composiciones o incluso a los papeles que podía tener cada uno en relación al amor. Cabe pensar que, aunque solo tengamos constancia de estos ejemplos, es muy posible que los caballeros pudieran coincidir y colaborar en otras ocasiones que no tenemos consignadas; me pregunto, incluso, si nuestro intercambio constituiría una especie de broma sobre una situación conocida por todos, en relación a sus distintos papeles de amadores dentro de sus festejos literarios, a manera de parodia colectiva. El debate no solo se configura, por tanto, como un espejo de la red de relaciones literarias [...], sino que, además, supone un valioso ejemplo de entretenimiento cortesano: un juego en el que la literatura encierra más literatura (Mosquera Novoa 2013: 453-454).

Se trataría, pues, de una especie de juego que posiblemente despertaría, si no la carcajada, sí la risa entre el auditorio; no estamos ante una invectiva o una sátira, pero no puede negarse el componente humorístico.

Hemos visto cómo en la obra de Padilla diferenciamos dos recorridos temáticos: textos que nos hablan de la pasión amorosa y el sufrimiento del enamorado (la mayoría de sus canciones y la *tensó*), y otros, también amorosos, que nos acercan otra visión de amor, sea desde el humor, el juego o la burla.

---

<sup>424</sup> Sus lazos parecen ir más allá, de modo que “las secciones de poemas suyos agrupados que se recogen en el *Cancionero de Palacio* se encuentran en vecindad inmediata, algo que [...] no ha de ser arbitrario” (Mosquera Novoa 2013: 451).

<sup>425</sup> Finalmente, también Rodríguez del Padrón en su *Siervo libre de amor* refiere la actitud de Juan II y de Juan de Padilla con respecto al amor. La conexión entre estos personajes, pues, habría traspasado un encuentro literario. Sobre este tipo de divertimentos incidieron Chas Aguión (2009: 27-28 y 2012), Huizinga (1943), Menéndez Collera (1996), Sanz Hermida (1996), Burrus (1998) o Campos Souto (2008).

#### 4.2.2. Recursos estilísticos

Los poetas de cancioneros acostumbran a poner de manifiesto su maestría formal; en este caso, ello evidencia, una vez más, que la calidad de los textos de un poeta no está reñida con la cantidad de composiciones que han llegado hasta nosotros y que el estudio de los poetas denominados menores nos reserva no pocas sorpresas. Aun así, si bien no sería realista admitir que toda su obra constituye un alarde de ingenio, hemos de poner de relieve ciertos aspectos que la singularizan.

Siendo de carácter amoroso toda su poesía, no sorprende que la mujer sea en ella pieza fundamental (véase *supra* 4.3.1); y es que es la destinataria de buena parte de sus canciones: es interpelada mediante el vocativo *señora*, que cobra especial relevancia cuando funciona como elemento anafórico al comienzo de las distintas estrofas (Navarro Tomás 1991: 169), casi a modo de *coplas capdenals*, tal y como sucede en 21-ID 2469 “Señora, a quien m’ofreco” (véase la edición).<sup>426</sup> Asimismo, interesa destacar que la variante *señora* da paso en 25-ID 2666 “No despiense quien pensava” al alomorfo *señor*; como explico en la nota correspondiente, la métrica exige esta forma, habitual en la lírica provenzal y en la gallego-portuguesa y no ausente en la poesía cancioneril (véase, por ejemplo, Alvar y Gómez Moreno 1988: 59).

En la poesía dialogada, como es lógico, también apela a sus interlocutores valiéndose de formas de segunda persona y de vocativos. En la *tensó*, se dirige a Sarnés incluyéndolo en el grupo de “los que siguides la vía / alegre de bien amar” (vv. 1-2) y, a continuación, apoyándose en el pronombre “vos”; con todo, me interesa especialmente incidir en el vocativo “amigo” (v. 34), que se repite en el *incipit* de la pregunta 28P-ID 0584 “Mi buen *amigo* Sarnés”. En esta ocasión incluye, además, el nombre de su interlocutor, tal como ocurre también en el *incipit* de la réplica a la recuesta de Torres (“Juan, señor, yo la fablilla”), pieza en que, para aludir a su interlocutor, bastante más joven, se vale de formas del ámbito de la familiaridad “te” / “ti” (vv. 2, 6, 17, 20 etc.). En este intercambio, también se hace referencia a otros personajes implicados en la anécdota sobre la que tratan Torres y Padilla: el rey, el condestable y Juan de Silva, a los que se alude en tercera persona. Finalmente, encontramos segmentos con función apelativa en 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”, situados al comienzo de la

---

<sup>426</sup> El procedimiento es utilizado también por Torquemada (textos 5 y 11 de esta edición) o García de Pedraza (ID 2609 “Triste fue tu pensamiento” e ID 2612 “Corazón pues tu querer”); véase también Pérez Barcala (2006).

composición, si bien se repiten a lo largo del diálogo; además, a la forma “amigo” se antepone, posiblemente para captar la benevolencia del colocutor, el adjetivo “buen”.

Importan también los personajes secundarios que aparecen en sus composiciones; no podemos obviar la presencia del dios de Amor, uno de los más relevantes en la poesía cancioneril (véase *supra* 2.2.1). Algunos poetas agradecen al dios que haya intercedido por ellos concediéndoles el favor de la dama, pero son los menos; lo más frecuente es que lo increpen y acusen del sufrimiento que padecen tras haber sido víctimas de sus flechas.<sup>427</sup> Especial interés adquiere la presentación que de él se hace en el intercambio poético que nuestro vate mantiene con Juan de Torres (29Rq-ID 0142 “¿No sabes, Juan de Padilla” / 29R-ID 0143 “Juan, señor, yo la fablilla”): el dios es despreciado por todos y no encuentra cobijo; no se ofrece, pues, como un ser al que el enamorado implora ayuda, sino como alguien contra quien sus víctimas toman venganza y a las que, paradójicamente, el dios solicita auxilio. Los papeles se invierten: como recuerda Mosquera Novoa, “estamos ante una especie de carnavalización en tanto que se presenta el mundo al revés, pues el que se lamenta no es el enfermo de amor, sino el propio dios” (2016: 194).

En la recuesta debida a Juan de Torres, este personaje aparece “triste” (v. 18) porque “en la villa non fallava / quien acogerlo quería” (vv. 23-24). Esta personificación del Amor resulta “atípica, pues se trata más bien de una humanización, en tanto que abandona su esencia divina para presentarse como una víctima de los enamorados, errante, débil y solitaria, que roza la mendicidad” (Mosquera Novoa 2013: 448).<sup>428</sup> En la respuesta, Padilla rechaza cualquier tipo de caridad hacia este personaje: desde la primera estrofa se refiere a él como “enemigo” (v. 7) y poco después le desea un mayor sufrimiento:<sup>429</sup>

De cómo estaría senzillo  
siento yo gran gasajado,  
¡cuánto más sí en el costado  
le fería zarzaganillo! (29R-ID 0143, vv. 9-12).

---

<sup>427</sup> Aun cuando en 24-ID 2569 aparece la voz *Dios*, no se refiere al Amor, sino al Dios de los cristianos y, en este caso, de la belleza de la dama.

<sup>428</sup> Y es que la pobreza, en la Edad Media, era síntoma de vergüenza e infortunio (Le Gentil 1949, I: 510).

<sup>429</sup> En la tercera copla repite esta idea de enemistad al asombrarse de que Torres le hubiese socorrido conoedor, como era, de “su mal usar” (v. 18).

Nuestro poeta va repitiendo estos deseos a lo largo de los versos (“por ende, señor, te ruego, / que lo dexes padescer”, vv. 61-62) y en la última copla, a través de la autocita, trae su propia situación como ejemplo de lo que ocurre por creer a Amor:

No cures de lo creer,  
que yo, porque lo creí,  
cuanto bien avía en mí  
perdí, e todo plazer;  
mas mi mal fue tan estraño  
que todo el mundo dezía  
“que no era el que solía”  
ni podía ser tal engaño (29R-ID 0143, vv. 65-72).

En este intercambio aparecen relacionados personajes reales (el rey, el condestable y Juan de Silva, véase *supra*), que introduce Torres en la ficción (se encuentran con el Amor) y que retoma Padilla en su réplica.

En cuanto a otros recursos estilísticos, destacan las repeticiones de versos: en 24-ID 2569 “De amargura tormentado”, el octosílabo que cierra la cabeza de la canción abre la mudanza. Esta técnica, denominada encadenado y relacionada con la estructura de las *coplas capcandadas* provenzales, tiene su origen en la poesía provenzal;<sup>430</sup> su empleo en una pieza de Padilla resulta significativo ya que este tipo de técnicas van retrocediendo progresivamente a partir de 1400:

Si pasamos a los poetas de la generación C [nacidos entre 1386 y 1400], observamos que, aún usando estos recursos [*redoblado* y *leixa-pren*], lo hacen con menor intensidad: afectan a menos términos cada vez, son menos frecuentes y carecen de función estructural” (Beltran 1988: 82).

Estas galas del trovar nos permiten pensar que el autor objeto de estudio en estas páginas debió de ser más antiguo que la mayoría de los recogidos en *Palacio*, lo que apuntala la identificación propuesta (véase *supra* 4.1.3.3).

Otro tipo de repeticiones son aquellas en las que juega con las raíces léxicas; Padilla se sirve profusamente del políptoton en 25-ID 2666 “No despiense quien pensava”: en un tercio de los versos de la pieza se da este fenómeno y las cinco ocasiones en que aparece lo hace combinando el presente y el imperfecto de indicativo, en el mismo orden:

No despiense quien pensava (25-ID 2666, v. 1)

---

<sup>430</sup> Según ha indicado Riquer, se utilizaba para garantizar el orden de las estrofas (1989: 43);

que dexo ni dexaría (25-ID 2666, v. 3)  
 No cesse quien no cesava (25-ID 2666, v. 5)  
 atienta quien todavía  
 atendía (25-ID 2666, vv. 7-8)  
 Pues no fallo ni fallava (25-ID 2666, v. 10).

Este recurso, junto con el quebrado tetrasílabo, es elemento estructurador de texto, al tiempo que facilita la rima (*-ava, -ía*), que es la misma a lo largo de toda la composición. En el texto que ahora me ocupa contribuye a sugerir la confusión de que nos habla el enamorado.<sup>431</sup> También en 23-ID2565 “Pues que siempre padesçi” encontramos parecido uso del quebrado y del políptoton verbal (alternan formas de presente y pretérito, si bien de manera mucho menos sistemática): “padesçi-padeçço” (vv. 1-3) y “sufro-sufri” (v. 5).

La metonimia asoma en algunos de sus poemas; en los versos 5-7 del segundo texto de Padilla copiado en SA7, el *corazón* es quien *bive* atormentado ante la ausencia de recompensa:

mi triste corazón  
 biv' en gran tribulación  
 no 'sperando aver plazer (22-ID 2470, 5-7);<sup>432</sup>

En esta misma pieza, resulta llamativo el empleo de la dilogía en el término *entender*, cuya segunda acepción no es transparente para el lector actual (véase edición 22-ID 2470, v.3).<sup>433</sup>

Salpica los versos de Padilla alguna perífrasis, empleada sobre todo para referirse a la dama, y con la que se destaca alguna cualidad de ella; así, la *señora* a que va dirigida 21-ID 2469 “Señora, a quien m’ofreçço” es aquella “a quien m’ofreçço / más de mil veces al día” (vv. 1-2), “por quien espero / ser de mi mal acorrido” (vv. 5-6) y “cuya tardança / es a mi vida dudosa” (vv. 13-14).<sup>434</sup> Y en esta misma composición, la conjunción explicativa *pues* adquiere también valor estructurador a través de su

---

<sup>431</sup> Por momentos, parece que asistimos a la reflexión amorosa del yo sobre su propia situación; el juego con el políptoton resalta su desconcierto. Es esta la única de sus canciones en las que no interpela a la amada.

<sup>432</sup> Para el proceso siléptico véase *supra* 2.2.2.

<sup>433</sup> Padilla se sirve de la dilogía en alguna ocasión más (véase *infra*, en los siguientes textos: T21,16; T23,7; y T25,7-8).

<sup>434</sup> Del mismo modo se refiere a los destinatarios de 27-ID 2496 son “Los que siguides la vía / alegre de bien amar” (vv. 1-2).

repetición anafórica al comienzo de los versos tercero y quinto de cada una de las dos estrofas que siguen a la cabeza de la canción.

Muy destacables son el humor y la ironía, esta poco frecuente en los cancioneros (véase *supra* 2.2.2). En este sentido, merecen ser destacadas la pregunta 28P-ID 0584, invectiva 28A-ID 0144 y se percibe también en 29R-ID 0143. En 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” el tono irónico se transparenta en toda la composición, especialmente en la paradoja que nos plantea el *retronx* (“que assí me va con vós / como a tres con un çapato”); además, el autor parece en algún momento jugar con la interpretación del texto, pues sugiere un sufrimiento amoroso debido a la no correspondencia de la dama para luego indicarnos que su queja se debe a otra cosa: “passan de dos / los que comen d’este plato” (vv. 17-18). El uso de ironía en este texto presenta clara finalidad de ridiculizar a la destinataria de estos versos.<sup>435</sup>

Posiblemente es la cita es el recurso que mejor caracteriza su obra, poco usual en la poesía cancioneril en general (Casas Rigall 1995: 237; véase *supra* 2.2.2. y 3.2.2) y recurrente, en cambio, en el *Cancionero de Palacio*, como han puesto de relieve Tomassetti (2000: 1708) y Wehtnall (2005: 187). Padilla recupera un exitoso verso suyo en más de una ocasión (octosílabo que nos pone tras las pista de una canción anterior hoy perdida; véase *supra* 4.1.2.3), pero, sobre todo, es habitual que incluya refranes en sus poemas. Este tipo de expresiones no siempre se incorporan de igual modo en el texto: contamos, por ejemplo, con algunas que se acomodan y presentan ligeras variantes para adaptarse a la medida y a la rima de la pieza, en tanto otras se citan literalmente;<sup>436</sup> a veces, no obstante, la modificación es sustantiva y tan solo llegamos a percibir el eco de un refrán: ni siquiera podemos tener la certeza de que estemos ante una paremia, aunque posiblemente en la época tal problema no se planteaba, porque al auditorio le bastaría la presencia de algún elemento significativo para evocar en su mente la frase completa. Tampoco las paremias se registran con idéntica frecuencia; podemos incluso individualizar algunas que no cuentan con documentación, pero, dado que el poema se construye introduciendo sistemáticamente una secuencia de este tipo en el mismo lugar (Tomassetti 2000: 1709-1722), es lícito entenderlas como refrán (Tomassetti 2009: 912).

---

<sup>435</sup> Esta función de la ironía se da también en otras piezas, como en ID 1396-“Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa”, que “muestra el potencial cómico que la ironía ofrecía a Lando, pues el objetivo del sarcasmo continuado no es solo provocar a su destinatario poético para que replique, como aquellos casos en que la insinuación irónica se ciñe a la estructura inicial salutoria del poema, sino estimular y mantener la diversión de los posibles asistentes al enfrentamiento” (Álvarez Ledo 2014: 235).

<sup>436</sup> Véase *supra* 2.3.2, en donde recojo más bibliografía y contenidos generales. Incido aquí en el modo en que los refranes se engastan en las composiciones; para su sentido, remito a las notas correspondientes.



Según indicaba al analizar la intertextualidad en la lírica de Torquemada (véase *supra* 2.2.2), los procedimientos de inserción de textos ajenos en la poesía de cancionero admiten tres posibilidades fundamentales: alusión, cita y acomodación; pero hemos de tener en cuenta, asimismo, el encaje formal de estos fragmentos.

En su producción, Padilla se sirve de citas en cinco composiciones, tres de ellas diálogos poéticos:

24-ID 2569 “De amargura tormentado”

26-ID 0577 “Vós, que sentides la vía”

27-ID 2496 “Los que siguides la vía”

28Rb-ID 0144 “Bien puedo dezir par Dios”

29R-ID 0143 “Johan, señor, yo la fablilla”

En 24-ID 2569, una canción carente de *retronx*, se incluyen dos refranes que, posiblemente, supliesen, en parte, esa ausencia, pues, al copiarse sistemáticamente tras la vuelta podrían causar un efecto similar. El primero (“Moriré con lealtança / por crueldad que m’alcança”) no ha sido documentado, aunque sí el último, que, además, se anuncia en el verso precedente a través de la voz *enxemplo*:

dest’*enxemplo* só acordado:

Tanto bien aya tu amigo

que no s’*enoxe* comigo (24-ID 2569, vv. 16-18).

Esta fórmula de anticipación del segmento inserido (mediante *enxemplo*) será también empleada en la respuesta a la recuesta de Juan de Torres (29R-ID 0143):

un *exiemplo* que oí yo:

que quien a lobos mató,

lobos lo avían de comer (29R-ID 0143, vv. 14-16).

En otras ocasiones, sin embargo, los refranes no solo no se anuncian, sino que, además, se modifican y se integran con total normalidad en la composición. Así sucede en 27-ID 0577 Y 2496 R 0577, en el que Padilla advierte a Sarnés diciéndole “que faréis como el pavón / cuando se mira a los pies” (vv. 15-16) o en 28A-ID 0144, en donde el refrán se emplea, además, como *retronx* con variación de las primeras palabras:

*que assí* me va con vos

como a tres con un çapato (28A-ID 0144, vv. 11-12);

*digo que* me va con vos

como a tres con un çapato (28A-ID 0144, vv. 19-20); y

*nunca más* me irá con vos  
como a tres con un çapato (28A-ID 0144, vv. 27-28).

La repetición de la secuencia al final de cada una de las vueltas otorga mayor peso a la paremia, que no he localizado en otros textos; no ocurre lo mismo con la que alude al pavón. Aunque no es un refrán excesivamente frecuente en la lírica cuatrocentista, es recuperado por algún otro poeta, lo que da cuenta de que estaba vivo en el conocimiento popular y de que sería entendido sin problemas por los receptores del texto. Así, lo insertan en sus composiciones Pinar (ID 6637), Álvarez Gato (ID 3099) o Páez de Ribera (ID 1422):

*Y el ave será un pavón  
haziendo sienpre la rueda  
cantando con lindo son  
la canción de bive leda* (ID 6637 vv. 199-202).

La que vierdes a dó mora  
tode el mereçer umano  
a quien yo besé la mano  
por quien es y por señora  
ante cuya perfeçión  
que tan estremada es  
las ventajosas que son  
*hazen según el pavón  
cuando se mira a los pies* (ID 3099, vv. 119-127).

Cuando fuese dado el buelto a la rueda  
e fuere tirado el exe del clavo  
alla será manso quien antes fue bravo  
lo cual es más çerca que ninguno cueda  
e porque fortuna fazer esto pueza  
fará de primer sus troques devisos  
agudos los pechos los torpes envisos  
*e así desfará el pavón la rueda* (ID 1422, vv. 17-24).<sup>437</sup>

---

<sup>437</sup> Tal como indico en la nota correspondiente (T27,25-26), a la que remito para el significado, las alusiones al pavón en el refranero aluden a que, mirándose los pies, deshace la rueda de su cola de la que se vanagloria. El pavón aparece con frecuencia en los bestiarios medievales (véase *infra*, en la nota correspondiente).

Una posibilidad más es la alusión a un refrán que no se reproduce en su totalidad, pero que el oyente reconstruiría sin problema; tal sucede en el verso 37 de 29R-ID 0143 con “corrámoslo como a gallo”.<sup>438</sup> Al igual que con el pavón, tampoco es Padilla el único en recuperar en sus versos al gallo mediante esta expresión: lo encontramos en los versos de Baena en una respuesta a Juan Agraz (ID 6787)<sup>439</sup> o en un texto de Villasandino dirigido al condestable (ID 1329):

Pues de todos es contrallo  
 no dexallo  
 dondequier que acaeza,  
 él haze por que merezca  
 y padezca  
 dar tras él hasta matallo.  
*Bien corrido como gallo*  
 yo lo hallo,  
 buena cuchillada presta,  
 que siempre tiene requesta (ID 6787, vv. 182-191).

por ende, acorred en breve,  
 pues un vil juglar se atreve  
 contra mí como non deve  
*e me corre como a gallo* (ID 1329, vv. 5-8).<sup>440</sup>

En 28A-ID 0144 la paremia no se anticipa, pero se destaca y diferencia de los versos del poeta: es un fragmento distinto, que, además, es utilizado como *finida* de una canción y se constituye en cierre perfecto, pues sirve de conclusión y aporta una enseñanza. Formalmente parece resaltarse aún más, pues rompe con la métrica del poema: el octosílabo, verso empleado en las estrofas previas, da paso a un pareado decasílabo cuyas rimas tampoco conectan con las inmediatamente anteriores. No he logrado documentarlo en ningún texto, pero es posible, sobre todo a la vista de algún orientalismo (“fida”), que se tratase de una expresión de uso restringido o local:

---

<sup>438</sup> Para el sentido remito, también, a la nota correspondiente (I29R,37).

<sup>439</sup> ID 6787-“Poderoso dominable” ha sido atribuida en 14\*JA a Marmolejo, si bien la autoría de Baena está fuera de duda, como ha recordado Tosar López (2013: 414).

<sup>440</sup> Otras menciones al gallo, pero no a este refrán, pueden verse en ID 0106, ID 0279, ID 0331, ID 1304, ID 2910 o ID 3925.

Qui del todo fida con muger  
de muy gran mal va escoger (28Rb-ID 0144, vv. 29-30).

Además de los refranes, Padilla recupera versos de composiciones suyas: me refiero al “no só ya quien ser solía”, que inserta al término de la respuesta a Torres en MN54, PN8 y PN12 y como *retronx* en la *tensó* con Sarnés (véase *supra* 4.1.2.3 y 4.1.3.1). Si este apunta hacia el amor gozoso, incidiendo en la guía que le proporciona su amada, aquel apela a la precaución y a los recuerdos más negativos sobre su experiencia amorosa (véase *supra* 3.2.1 y 3.2.3).

En definitiva, estilísticamente, Padilla despliega un abanico de posibilidades que lo vinculan con la tradición poética en que se inscribe, siendo la más llamativa la acomodación de refranes que salpican sus textos continuamente y que contribuirían a facilitar, seguramente, su memorización y, en consecuencia, su difusión. A ello también contribuirían otros recursos de repetición, como las galas del trovar que coadyuvan a mantener el orden de las estrofas; podemos, pues, decir que a nivel estilístico Padilla selecciona una serie de opciones que le permiten aunar el peso de lo memorístico en una literatura que se transmitía de forma oral con el factor lúdico de estas obras que, muchas veces, formaban parte de entretenimientos sociales.

#### 4.2.3. Géneros y metro

El discurso poético de Padilla, siempre de tipo amoroso (en una gama de tonalidades que va desde el lamento hasta la invectiva, pasando por el humor y la burla), adopta dos modalidades: el monólogo y el diálogo, tipos discursivos que le permiten al autor el cultivo de distintos géneros y formas métricas.

Para el monólogo, Padilla se vale de la canción: nos lega siete muestras, que presentan diferencias en cuanto a su conformación; en la mayoría de ellas se dirige a su dama, a la que interpela repetidamente (véase *supra* 4.2.1), de manera que cabe entenderlas también como una suerte de diálogo fallido.<sup>441</sup> Es, pues, la canción el género que más frecuente; de hecho, de sus tres diálogos, uno, de carácter interestrófico, presenta una singular construcción cuya base está también en esta categoría poética: se conforma entrelazando dos canciones distintas, cada una de ellas integrada por una cabeza y tres vueltas. Este intercambio reviste, además, interés porque nos lleva a la

---

<sup>441</sup> Tan solo en 25-ID 2666 “No despiense quien pensava” oímos la voz del yo lírico en lo que parece una intrincada reflexión, en la que, según se desprende del último verso (“créalo quien lo dubdava”) parece dirigirse a un receptor plural e indeterminado.

*tensó*, una de las pocas muestras dialógicas de esta naturaleza que encontramos en los cancioneros; otro de sus diálogos pertenece al género de pregunta-respuesta, ambas con forma de esparsa, y todavía participa en un intercambio en el que replica a una recuesta que le dirige Juan de Torres, ajustándose al molde y a los consonantes impuestos por este: el decir. Así, pues, pese a que el volumen de textos suyos que conservamos es reducido, podemos entrever que estamos ante un poeta con cierta pericia, que ensaya distintos géneros y, aun en cada uno de ellos, ofrece variaciones.

El predominio del género de la canción coincide con la tendencia de *Palacio*, florilegio en el que todas las piezas de Padilla son, precisamente, canciones (véase *supra* 2.2.3), pues tan solo una invectiva dirigida a una mujer ha sido copiada en otras colecciones (y quizás su naturaleza satírica pueda, en parte, explicar su exclusión de SA7). En cuanto a sus intercambios, la *tensó*, de carácter amoroso y con forma de canción, también encuentra cabida en el florilegio salmantino, en tanto la pregunta-respuesta y la réplica a la recuesta de Torres figuran en los cancioneros de la familia italiano-aragonesa, posiblemente, como sospecho sucedió con la invectiva, porque fuesen algo más tardíos y porque en ellos el componente humorístico y burlesco cobra gran importancia.

#### 4.2.3.1. CANCIONES

Me ocupo aquí de sus canciones monológicas, relegando la *tensó* con forma de canción al apartado en que estudio sus diálogos poéticos; las siete aquí incluidas son de temática amorosa y, en general, breves. La más larga es 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios”, una pieza singular en su repertorio: no solo estamos ante un mordaz ataque, que raya en la vulgaridad, dirigido a una desconocida mujer, sino ante una canción con tres vueltas que, además, presenta finida, lo que la distingue del resto de las debidas a Padilla: todas de menor extensión y sin finida.

Las otras seis muestras del género destacan por su brevedad: cuatro poseen tan solo una vuelta, que es la estructura más frecuente en *Palacio* (véase Tato 2016a: 709-710), si bien presentan diferencias entre ellas; las otras dos, tienen dos vueltas. Es decir, como corresponde a un autor activo durante la primera mitad del siglo XV, la forma de sus canciones fluctúa, pues era todavía un género en proceso de consolidación formal (véase *supra* 2.2.3.1). La misma idea se desprende de un análisis más detallado.

En lo que concierne al número de versos que integran la cabeza, 21-ID 2469 “Señora, a quien m’ofreçco”, 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” y, en apariencia, 25-ID 2666 “No despiense quien pensava” (véase *infra*), se abren con cuatro versos, que es el esquema predominante en SA7 (*ibidem*), mas tan solo 21-ID 2469 ofrece el patrón de rimas  $xyyx$ , el más común en SA7 para el tema inicial. En 22-ID 2470 “Si padeçco triste vida” el arranque consta de un trístico, con rimas  $xyx$  y en 24-ID 2569 “De amargura tormentado” tiene por base una quintilla a la que sigue un pareado que, a modo de sentencia, condensa lo expresado en los versos precedentes;<sup>442</sup> aún es más amplia, con seis versos, en 23-ID 2565 “No despiense quien pensava” y en 26-ID 0577 “Vós, que sentides la vía”: en el primer caso, la rima se organiza en pareados  $xyyx$ , una disposición no habitual (Tato 2016a: 708), en la que, además, se combinan octosílabos y quebrados (vv. 2 y 6), que parecen convertir el esquema en excepcional (Tato 2016a: 712, n. 578); en el segundo, el patrón de rimas es  $xyxyxx$ .

Por lo que toca a 25-ID 2666, se trata de una composición singular, no rotulada como *canción*, aunque como tal debió de ser considerada. La cabeza hoy contiene cuatro versos, pero, vista la tendencia de Padilla a hacer esta más extensa, es posible suponer que originalmente fuese más amplia; otras razones apuntan en la misma dirección, como el hecho de que la estrofa que sigue esté integrada por diez versos, repartidos simétricamente en dos semiestrofas que repiten las rimas de la cabeza, de modo que tenemos un esquema  $xyyx xyxx: xyxx$ . Es posible que el poema contase con tres estrofas de idéntica extensión, situación que se daría si la cabeza incluyese un verso más; la omisión podría explicarse como error de copia, puesto que el arranque cierra el recto un folio y la mudanza inicia el vuelto: no sería imposible suponer que el amanuense, al utilizar el envés del folio, hubiese olvidado que le quedaba un verso por copiar y pasase a la siguiente estrofa sin concluir la precedente. En cualquier caso, estamos ante una estructura atípica: una canción construida con las mismas consonancias, de lo que tenemos algún raro ejemplo en SA7 (Tato 2016a: 714). Añadiendo un verso más a la cabeza, el verso podría equipararse a otra incluida en *Palacio*, también muy singular y en la que, igualmente, se combinan octosílabos y quebrados: ID 2452 “Si el pensar” (SA7-62), de Juan de Torres (Mosquera Novoa 2016: 95), si bien en este caso, y a diferencia de lo que sucede con la de Padilla, todas las estrofas se cierran con dos versos idénticos.

---

<sup>442</sup> La paremia de la cabeza, como la de la vuelta, en el manuscrito se separa de la quintilla mediante un espacio en blanco; se trata, en definitiva, de una canción con citas (véase *supra* 2.2.3). Sobre la rareza de la quintilla como cabeza de la canción, véase *supra* (2.2.3).

Si nos centramos en el *retronx*, de nuevo Padilla actúa como corresponde a un autor de su tiempo; y es que era este un elemento poco común en las cantigas de PN1: sin estar generalizado, fue más frecuente en SA7 (Tato 2016: 712) y nuestro hombre todavía prescinde de él en no pocas canciones (especialmente en las breves).<sup>443</sup> Dejando a un lado 25-ID 2666 “No despiense quien pensava” (véase *supra*), falta el *retronx* en 22-ID 1470 “Si padeço triste vida”, 23-ID 2565 “Pues que siempre padesci” y 24-ID 2569 “De amargura tormentado”, si bien, como piensa Tato, en la segunda, tal vez el peso del quebrado sobrepasase “el vaivén que implica la heterometría” y “la ausencia de *retronx* quedase compensada, en cierto modo, por el impacto que, especialmente en composiciones breves, había de suponer la combinación de octosílabos y quebrados” (2016a: 703, n. 582). De modo similar, cabe suponer que, en 24-ID 2569, la inserción de un refrán con forma de pareado tras la quintilla de la cabeza y de la vuelta supliese la repetición del *retronx*. En realidad, las piezas que repiten literalmente algún segmento de la cabeza tras la mudanza suelen contar con más de una vuelta; en ese caso, retoman los dos últimos versos del tema inicial, como ocurre en 21-ID 2469 “Señora, a quien m’ofreço”, 26-ID 0577 “Vós, que sentides la vía” y 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios”, en donde, no obstante, a veces se perciben pequeñas alteraciones en algunas vueltas.

La finida, no muy común ya en las canciones de la primera mitad del siglo XV, es un cierre excepcional en las de Padilla, quien solo la emplea 28A-ID 0144. Únicamente ha sido transmitida por PN8 y es, además, una finida singular: rompe con la métrica de la composición al combinar un decasílabo y un octosílabo, y tampoco retoma ninguna de las rimas de la última semiestrofa. No obstante, su apariencia de refrán (elemento al que Padilla recurre con cierta frecuencia) y el hecho de que actúe como una conclusión perfecta con relación a lo expuesto, me ha llevado a concluir que figuraba en el poema original del autor. No sería, por otra parte, nada extraño: contamos con algún ejemplo más de poetas coetáneos suyos que se valen de finida en sus canciones (véase Tato 2016a: 725-726).

Por lo que se refiere al cómputo silábico, en sus canciones, como por lo general sucede en el cancionero que acoge la mayoría de ellas, SA7, predomina el octosílabo (Tato 2016a: 707), aun cuando, varias veces, se combina con quebrados tetrasílabos; ello

---

<sup>443</sup> Y es que, como precisa Beltran (1988: 104-105, 157-158), el empleo del *retronx* no se normalizó hasta las generaciones D y F, si bien se detecta ya su uso en algunos poetas de la generación C, a la que, según la cronología propuesta, pertenecería Padilla (nacido entre 1386 y 1400).

conviene a un autor de la primera mitad del siglo XV, cuando aún la heterometría no era inusual en la canción. Padilla sigue la norma habitual para el quebrado (véase Navarro Tomás 1991: 136-138), si bien en 23-ID 2565 “Pues que siempre padescí”, el cómputo se alcanza mediante compensación, práctica de regularización que debió surgir “entre los poetas de la corte de don Juan II, bajo la presión del precepto de la regularidad silábica” (Navarro Tomás 1991: 137), en tanto en 25-ID 2666 “Non despiense quien pensava”, hay un pentasílabo (v. 13): “fenescería”, que, quizás, se solventaba leyendo esa forma como *fenescría* (véase *infra*, en la edición), realización que tal vez se hacía de manera natural en el habla.

En conclusión, y tal como puede verse en la siguiente tabla, la mayor parte de la producción de Padilla se adapta al molde de la canción; sin que sea posible establecer una predilección del autor hacia una estructura concreta, parece que, dentro de la canción, las posibilidades son múltiples (la extensión de la cabeza oscila entre los tres y seis versos, el *retronx* no siempre aparece y la *finida* es un elemento prácticamente excepcional). A todo ello, hemos de añadir, en último lugar, que nuestro autor combina rasgos antiguos (como el encadenado; véase *supra* 4.2.2) con opciones novedosas que todavía tardarán en convertirse en moda entre los poetas (como el *retronx*), por lo que sus canciones están, formalmente, a medio camino entre la tradición y la innovación.

		Textos (n° ed.)							
		21	22	23	24	25	26	27	28R2
Canciones	Con <i>retronx</i>	x					x	x	x
	Sin <i>retronx</i>		x	x	x	x			
	Con citas				x		x	x	
	Con quebrados			x		x			
	N° de mudanzas	2	1	1	1	1	2	3	3
	Con quintilla				x				
	Con sextilla			x			x	x	
	Con <i>finida</i>								x

#### 4.2.3.2. DIÁLOGOS POÉTICOS

Padilla participa en tres intercambios poéticos: en dos ocasiones con Sarnés y en una más con Juan de Torres; no son, pues, tampoco muchos los diálogos suyos conservados, pero no es imposible pensar que alguno más se haya perdido (véase *supra* 4.1.2.3). Pese al reducido número de textos de este tipo, de nuevo destaca la variedad:



nuestro vate fluctúa entre formas trovadorescas con poco peso en la tradición cancioneril castellana (la *tensó*) y otras que gozaron de gran éxito en nuestras cortes (recuesta y pregunta-respuesta).<sup>444</sup>

Las tres series, según se ha visto, se conservan en distintas fuentes: la *tensó* en que dialoga con Sarnés se halla en el *Cancionero de Palacio* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577), si bien varias estrofas de Padilla, se desgajaron de las correspondientes a Sarnés y fueron copiadas en los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma* como una canción independiente (26-ID 0577), atribuida a Mendoza (véase *supra* 4.1.2.1); la pregunta-respuesta (28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”/ 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés”) se localiza en el *Cancionero de Estúñiga* y *Roma*, y con ella hemos de relacionar 28A-ID 0144 “Bien puedo decir, par Dios”, una canción que surge tras el intercambio; la recuesta de Torres y la réplica de Padilla (29Rq-ID 0142 “¿No sabes, Juan de Padilla”/ 29R-ID 0143 “Johán, señor, yo la fablilla”) figura en *Estúñiga* y en dos cancioneros de la misma familia hoy custodiados en París, PN8 y PN12. Presumiblemente, nuestro vate compuso, en primer lugar, la *tensó* con Sarnés contenida en SA7; el texto habría gozado de gran éxito y parte de las estrofas de Padilla dieron lugar a la canción recogida después en *Estúñiga* y *Roma*, un texto diferente (véase *supra* 4.1.2.1). En otra etapa, quizás cuando Padilla era un poeta de fama, intervino en otros dos intercambios no incluidos en SA7. Así, pues, dialoga con escritores en varios momentos de su vida, lo cual permite pensar que su participación en este tipo de juego literario no fue ocasional, sino de su gusto. En este sentido, cabe recordar que, por dos veces, es él quien inicia el intercambio, en los dos casos para interpelar a su “amigo” Sarnés; hacia ello parece apuntar también el hecho de que en los tres que han pervivido se vale de distintos géneros y formas métricas.

Sin duda, la aportación más relevante de Padilla al conjunto de diálogos poéticos del corpus cancioneril castellano es la *tensó*, un debate que él inicia y en el cual confronta su punto de vista sobre el amor con el de Sarnés (para su estudio véase *supra* 3.2.3.2): de influencia trovadoresca y rara en nuestras letras, se aleja formalmente del molde más empleado para el intercambio en las letras cuatrocentistas, el de preguntas y respuestas. Lo cierto es que nuestro autor no desconocía este género, del que sirve en 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”: el interrogado, como desvela el íncipit del poema, es concreto y, además, se cita su nombre y su condición de “amigo” en el cuerpo del texto, algo

---

<sup>444</sup> En su estudio a propósito de los diálogos del *Cancionero de Baena*, Chas Aguión recuerda que “[E]ntre todas las categorías poéticas dialogadas, son las preguntas y respuestas las que han tenido mayor vigencia en la poesía cancioneril castellana, en mucha mayor medida que las recuestas —prácticamente limitadas al *Cancionero de Baena*— y los procesos, de los que sólo contamos con un corpus muy limitado y restringido también a la compilación de Juan Alfonso” (Chas Aguión 2001: 150).

común en las preguntas dirigidas a un destinatario específico (Chas Aguión 2000: 19 y 27-28). En este caso, el empleo de ese sustantivo evidencia la relación de igualdad establecida por Padilla con su interlocutor, pues el término pone de manifiesto “el clima de afabilidad, que, en suma, constituye otro recurso diferente dentro de la órbita de la *captatio benevolentia*” (Chas Aguión 2000: 36).<sup>445</sup>

La cuestión planteada por Padilla no es propiamente disyuntiva, ya que nuestro escritor no formula las dos posibilidades del dilema (*dezir / callar*);<sup>446</sup> sin embargo, el público había de sobreentender ambas y, de hecho, Sarnés recupera explícitamente la contraposición *callar / hablar* en el v. 3 de la respuesta (véase *supra* 3.2.1 y en el texto 28R, vv. 2-3). Con todo, en ningún momento Padilla parece inclinarse por ninguna de las dos opciones; desde este punto de vista, la pregunta parece asociarse mejor con aquellas que solicitan una respuesta a fin de encontrar consejo o remedio:

El rasgo que, en principio, parece caracterizarlas es el tipo de propuesta que el autor que toma la iniciativa del diálogo demanda a su destinatario. Solicita ayuda para superar una situación. Al contrario que las disyuntivas, este tipo de preguntas está vinculado a una temática determinada, la amatoria, y más concretamente a cuestiones de carácter personal: el autor de la pregunta solicita solución a un caso particular propio y encarece la necesidad de una respuesta para solventarlo. Poseen, de algún modo, un carácter pragmático más acentuado que otras preguntas, en tanto que de esa solución se desprenderá un remedio, una solución práctica para salvar la situación desesperada a la que conduce al poeta el amor no correspondido (Chas Aguión 2000: 53).

Cabe concluir que la pregunta, que indudablemente trata de materia sentimental, es de naturaleza híbrida. También merece destacarse que el autor se vale de la esparsa (véase *supra* 3.2.3.2), molde que impone, pues, a su interlocutor; la elección de esta forma, por tanto, es decisión que adopta Padilla, un aspecto de interés ya que no contamos con muchas muestras del género en la poesía cuatrocentista (véase *supra* 3.2.3).

La canción 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” se relaciona con esta serie: el sentido de esta y también el de la canción se refuerza haciendo una lectura conjunta de las tres piezas (véase *supra* 4.1.2.2). Ahora bien, algunos elementos de 28A-ID 0144 permiten igualmente suponer que el poema se originó una vez Padilla atendió

---

<sup>445</sup> El vocativo “amigo” había ya orientado a algunos estudiosos sobre la identidad del posible demandante, de cuyo nombre no se da cuenta: la relación de la canción 28A-ID 0144 con el intercambio despeja cualquier duda al respecto (véase *supra* 4.1.2.1).

<sup>446</sup> Sobre este tipo de pregunta véase Chas Aguión (2000: 44-52).

el consejo de su amigo Sarnés: este, al final de su respuesta, se mostraba proclive al *fablar*, que es la opción por la que se inclina Padilla en la canción “Bien puedo dezir, par Dios”, por más que, como él mismo reconoce, habla *gros* (v. 25), es decir, sigue la recomendación de Sarnés (hablar), pero no el modo en que ha de hacerlo (“con bien aseco”; véase *supra* 4.1.2.2).

El tercer debate poético en el que Padilla participa conoce un interlocutor distinto, Juan de Torres, quien compone una recuesta a la que el primero replica con 29R-ID 0142 “Johán, señor, yo la fablilla”; no se trata, pues, de otro ejemplo del género pregunta-respuesta, aun cuando a menudo las recuestas fueron asimiladas a las preguntas (véase Chas Aguión 2001: 51-63).<sup>447</sup> Lo cierto es que el término *recuesta* se aplica a un buen número de textos, no siempre de carácter dialógico (*ibidem*: 63-68), entre los que cabe incluir el de Juan de Torres, que se dirige de manera particular a Padilla y lo interpela directamente a través de una pregunta con la que intenta despertar su atención y con la que, quizás, pretendiese empujarlo a tomar la palabra; también el uso continuado del pronombre, que aquí adopta el trato de familiaridad (véase *supra* 4.2.1), hace presente al interlocutor:

<p><i>¿No sabes, Juan de Padilla, señor, qué me aconteció? Antayer venía yo por defuera de la villa, en un trotón, cavallero, un escudero comigo, el cual puede ser testigo d'esto que dezirvos quiero:</i></p>	<p><i>Johán, señor, yo la fablilla leí que te aconteció, de lo cual a mí tomó muy gran risa a maravilla; mas, por muy mucho dinero no quisiera, yo te digo, que se fuera el enemigo sin provar el respostero.</i></p>
---	---

Padilla comienza también su réplica con la apelación directa a Torres, si bien se vale del verbo *leí*, que sugiere que la respuesta no fue inmediata. El estudio del contenido de las dos intervenciones apunta también a que con su recuesta el primer autor tratase de hacer hablar a Padilla: aquel le relata una conversación que mantuvo con Amor referente a un caso que les incumbe a ambos y también a otros conocidos suyos (el rey, Álvaro de Luna y Juan de Silva).<sup>448</sup> Y nuestro autor parece haberse sentido concernido por el

<sup>447</sup> De hecho, la réplica de Padilla, como también es habitual en los cancioneros, se presenta en la rúbrica como respuesta.

<sup>448</sup> Estos no son interpelados en el discurso de Torres, aunque también les afecta el asunto del que se trata.

suceso, pues en su réplica va retomando el texto de Torres estrofa a estrofa, para aclarar, ampliar o revisar la información de aquel, incluso recuperando expresiones y voces de la recuesta. Nuestro autor no tiene, por tanto, ante sí un interrogante que resolver; más bien, ha sido invitado a entrar en debate;<sup>449</sup> con todo, en el texto de Torres parece tener importante peso el humor y el juego, que se acentúa en el de Padilla, una circunstancia que se produce en un tipo de recuesta asociada “a un componente de burla, de risotada o incluso de cierta carnavalización” (Chas Aguión 2001: 65).

Se trata de un intercambio extenso, que adopta la forma de decir narrativo;<sup>450</sup> es el primero de los participantes, como es usual, quien determina métrica y rimas: nueve coplas castellanas que siguen el patrón de rimas establecido en la primera estrofa (abba:cddc) cambiando los consonantes en las siguientes. Padilla se ajusta, en su réplica, al poema previo.

#### 4.2.3.3. OTRAS CUESTIONES

A continuación, me detendré en cuestiones relativas a la prosodia rítmica del corpus poético de Juan de Padilla; aun cuando he señalado ya el predominio casi absoluto del verso octosílabo, es necesario analizar las posibilidades combinatorias de estos versos en función de su distribución acentual.<sup>451</sup> Tal como veíamos en Torquemada y Sarnés, Juan de Padilla también prefiere el ritmo trocaico, aunque también utiliza versos dactílicos y mixtos. Aun cuando lo frecuente es que los ritmos se combinen en las diferentes estrofas y composiciones, llama la atención la invectiva (28A-ID 0144): en ella, la segunda y cuarta estrofas son de ritmo enteramente trocaico; veamos, por ejemplo, la segunda:

Mi persona está quexosa	ooóooóoo
días ha, de vós, amor,	óooóooóo
porque siempre l' dais dolor	ooóooóoo
e también por otra cosa	ooóooóoo
que, si pienso en poco rato,	ooóooóoo

<sup>449</sup> En este sentido la voz *recuesta* es sinónimo de conversación poética o diálogo entre dos o más interlocutores (Chas Aguión 2001: 70).

<sup>450</sup> Sobre los decires, véase *supra* 2.2.3.1.

<sup>451</sup> Al igual que al estudiar esta cuestión en Torquemada y Sarnés, tengo en cuenta únicamente los versos de ocho sílabas y prescindo de los quebrados y del decasílabo de la *finida* de la canción 28Rb; asimismo, prescindo del último verso de la pieza número 20, pues no se conserva completo. No tengo en cuenta, pues, 12 versos, que suponen un 4,76 del total de versos del Padilla.

fallo que es verdad, ¡par Dios!:	óóóóóóóó
<i>que assí me va con vos</i>	ooóóóóóó
<i>como a tres con un çapato.</i>	ooóóóóóó

También en la respuesta de Padilla a Torres (29R-ID 0143) predomina el ritmo trocaico; en el resto de las piezas, la distribución entre el ritmo trocaico y el ritmo no trocaico es más equilibrada y se sitúa en torno al 50%.

Si nos detenemos en el sistema de consonancias, en Padilla predomina la rima paroxítona, que se emplea en el 65,12% de los versos, como se observa en el apéndice correspondiente. Dentro de las consonancias agudas, son *-ar* y *-er* las más empleadas y dentro de las llanas sobresale con mucho la rima en *-ía*, que afecta al 20,5% de los versos del corpus conservado de este poeta. Lo habitual es la alternancia de rimas oxítonas y paroxítonas en el cuerpo de la misma composición; la única excepción la constituye 21-ID 2496 “Señora, a quien me ofreço”, carente de consonancias agudas. Me gustaría también destacar 22-ID 2470 “Si padeço triste vida” y 28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés” en tanto en ellas predomina precisamente la rima aguda: tan solo dos versos de cada una presentan rima paroxítona (*-ida* en la primera y *-eo* en la segunda). Hay que tener en cuenta, no obstante, que en el caso de las canciones la abundancia de una determinada rima puede deberse a la repetición del *retronx*, a pesar de que en Juan de Padilla únicamente cuatro textos incluyen este estribillo. En lo que respecta al decir 29R-ID 0143 “Johan, señor, yo la fablilla”, cabe recordar que, al igual que veíamos en Torquemada, Padilla también mantiene la estructura de rimas esperable: si bien los consonantes cambian en cada una de las estrofas, se mantiene la estructura del orden de las rimas de la primera de las coplas (véase Chas y Álvarez, en red), en este caso, abba:cddc.

En cuanto a la distribución de las rimas, no parece apropiado hablar de preferencia por una u otra combinación: Juan de Padilla emplea tanto rima abrazada como alterna, sin abandonar los pareados. A este respecto destaca 22-ID 2470 “Si padeço triste vida”, ya que la cabeza de la canción está formada por tres versos: abb, esquema similar a la cabeza de cuatro versos de 25-ID 2666: abbb.<sup>452</sup> Es preciso llamar la atención en el enlace que se da en 22-ID 2470 entre la cabeza y la vuelta, repitiendo el último verso de aquella como primero de esta (*coplas capcandadas*), encadenamiento que apunta a una composición antigua (véase *supra* 4.2.2).

---

<sup>452</sup> No obstante, el primero de estos versos no queda suelto, ya que, en ambas canciones, reaparece en la vuelta.

Resta, finalmente, abordar la cuestión de las confluencias vocálicas: he localizado 78 versos en los que se produce un encuentro vocálico lo que supone un tercio del total de versos del corpus de Padilla. Ello coincide con la tendencia que había señalado Clarke (1995) y que recientemente corroboró Tato a propósito del *Cancionero de Palacio* (véase *supra* 2.2.3.). Al igual que en Torquemada y Sarnés, Padilla resuelve la confluencia vocálica mediante sinalefa o dialefa, siendo las primeras la mayoría.<sup>453</sup> Siguiendo las posibilidades señaladas por Clarke, podemos clasificar las sinalefas de la poesía de Padilla como sigue:

a) vocales contiguas idénticas:

“biv’\_en gran tribulación” (22, 6)

“loándola noche\_e día” (25, 12)

“cuando se mira\_a los pides” (27, 16)

“fallo que\_es verdad, par Dios” (28A, 10)

“que\_estos tales, ciertamente” (28R, 59)

b) ante *s*- líquida etimológica:

“pues tú eres mi\_sperança” (21, 15)

c) la primera vocal es la *o*- de primera persona de singular del presente de indicativo:

“Dest’enxemplo só\_acordado” (24, 16)

“Yo n’os consejo\_apartar” (26, 17)

“que, si pienso\_en poco rato” (28A,9)

“no le fue, te digo\_a\_osadas” (29R, 34)

d) una de las palabras es átona:

“Señora, a quien m’\_ofrezco” (21, 1)

“el mal que sufro\_e sufrí” (23, 5)

“esperança\_en que beví” (23, 17)

“De\_amargura tormentado” (24, 1)

“que faréis como\_el pavón” (25, 15)

La sinalefa va ganando terreno con el paso del tiempo y, a medida que aumentan los encuentros vocálicos se generaliza la sinalefa lexemática, siguiendo la terminología de Beltran (véase *supra* 2.2.3), a la que corresponden ejemplos como los que reproduzco a continuación:

---

<sup>453</sup> He contabilizado 62 casos de sinalefa y 26 de dialefa. Ya Enrique de Villena indicaba que los trovadores prestaban atención a este aspecto (véase *supra* 2.2.3).

- “Mi persona\_está quexosa” (28A, 5)  
 “de muy gran mal va\_escoger” (28A, 30)  
 “en mi primo,\_aunque lo viera” (29R, 42)

Con todo, señalaba que también se resuelven encuentros vocálicos mediante dialefas. Veamos a continuación algunos ejemplos en los que el cómputo silábico exige dialefas:

- “No creades que - entiendo” (21,7)  
 “¡levántame, - aunque cayo” (21, 16)  
 “vos solía - algo d’esto” (22, 13)  
 “que - assí me va con vós” (26Rb, 3)  
 “De - aquí me desespido” (26Rb, 21)  
 “echó - a quien lo servía” (27R, 24)  
 “que - a cuestras lo levara” (27R, 52)

E, incluso, en un mismo verso encontramos dialefas y sinalefas:

- “Señora,-a quien m’\_ofreço” (21, 1)  
 “pues tú-eres mi\_sperança” (21, 15)  
 “fasta\_el punto de-agera” (28A, 15)  
 “a-otros e\_a ti e\_a mí” (29R, 20)  
 “que no-era\_el que solía” (29R, 71)

En último lugar, no podemos pasar por algo la existencia de algunos casos de hiato; al igual que en Torquemada, esto sucede sobre todo en voces que en el español medieval acusaban vacilación fonética. Constatamos el hiato en versos como los que reproduzco a continuación:

- “por crüeldad que m’alcança” (22, 7)  
 “si bien quiere\_escuchar” (27, 20)  
 “bien tiene\_el pan partido” (29R, 32)

En definitiva, en lo que atañe a las cuestiones prosódicas, el corpus poético de Juan de Padilla viene a apoyar los estudios vigentes acerca de estos aspectos: el predominio del ritmo trocaico y la irregularidad de las canciones. Además, algunas cuestiones, como el escaso empleo del *retronx*, sustentan, también, la identificación propuesta en tanto la métrica nos dirige hacia un autor antiguo.





# **FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL**



## 5. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

### 5.1. FUENTES

Tal como he señalado, la obra conservada de los poetas objeto de estudio se localiza en cinco cancioneros manuscritos: el *Cancionero de Palacio* (SA7) es fuente común para Torquemada, Sarnés y Padilla, si bien parte de la producción de los dos últimos se ha transmitido a través de códices de la tradición italiano-aragonesa copiados en la corte napolitana de Alfonso V: el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), el *Cancionero de Roma* (RC1), PN8 y PN12.<sup>454</sup> Hemos de atender, pues, a cinco cancioneros colectivos.<sup>455</sup> Resulta imposible abordar cualquier cometido editorial sin un acercamiento a cada uno de los testimonios, aspecto totalmente imprescindible en el caso de textos y autores que cuentan con más de cinco siglos de antigüedad y que han permanecido prácticamente olvidados hasta el momento. Comenzaré, pues, ofreciendo la descripción sintética (que presento en orden alfabético) de estas cinco colecciones manuscritas para, a continuación, abordar el proceso de transmisión textual de la producción de cada autor.

**MN54.** Madrid, *Cancionero de Estúñiga*, ms. V<sup>a</sup> 17-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Códice en vitela de 165 folios cuyas medidas oscilan entre 208 x 290 y 220 x 305 (Salvador Miguel 1977: 20). Cuenta con tres numeraciones distintas y reclamos de cuaderno: la más antigua aparece en número romanos, una de las posteriores figura incompleta y la más moderna se ha realizado tras las diversas amputaciones que sufrió el código (Moreno 2007: 6-7). Copiado en letra humanística libraria, en tinta de varios colores y con frontispicio renacentista. Presentación lujosa que contrasta con el desorden de su contenido (Beltran 2011: 415).

*Fecha de compilación:* entre 1460-1463 (Salvador Miguel 1977: 32-36; Varvaro 1964: 72-76; Dutton 1990-1991, II: 298). Whetnall pospone su confección hasta 1465 (2003: 289).

*Ediciones:* Fuensanta y Sancho Rayón (1872), Alvar y Alvar (1981), Salvador Miguel (1987) y Dutton (1990-1991, II: 298-365).

---

<sup>454</sup> Y en algún caso son compartidos también por SA7.

<sup>455</sup> Prescindo de MN13, código descriptivo que constituye uno de los primeros intentos de establecer el *repertorio* de estos (y otros muchos) autores (véase *supra* 2.1.1, 3.1.1 y 4.1.1).

*Estudios:* Alvar y Alvar (1981: 33-34), Salvador Miguel (1977: 15-45, 1987: 7-30 y 1990), Moreno (2007) y Philobiblon (BETA Manid 1224; consulta el 14/03/2014); resultan de interés, asimismo, las observaciones de Whetnall (2003: 306) y Beltran (2006 a: 215-217).

*Digitalización:* en el repositorio documental *Biblioteca digital hispánica*, a cargo de la *Biblioteca Nacional de España*: ([«http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051837»](http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000051837); consulta el 07/11/2012).

**PN8.** París, ms. esp. 230 de la *Bibliothèque Nationale de France*. Códice en papel formado por 232 folios de 274 x 196 mm. (Dufal 2012b: 1). Grafía con rasgos aragoneses, debida a una sola mano (Vozzo Mendia 1995: 178). Elementos decorativos escasos, limitados a tinta roja para las rúbricas y algunos motivos geométricos en el folio inicial (Dufal 2012b: 1).

*Fecha de compilación:* ca. 1460 (Black 1983: 172); ca. 1470 (Dutton 1979); ca. 1475 (Dutton 1990-1991, III: 382).

*Ediciones:* Dutton (1990-91, III: 382-420).

*Estudios:* descripción y estudio de Morel Fatio (1982: 188-195, núm. 590), Ochoa (1844: 477), Varvaro (1964: 46-70), Black (1982), Vozzo Mendia (1995), Tato (1999b y 2004: lxii-lxiv), Dufal (1021b) y Philobiblon (BETA manid. 1204; consulta 20/03/2014).

*Digitalización:* *Digitalización:* en el portal de la *Bibliothèque Nationale de France* ([«http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84363921»](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84363921); consulta el 02/03/2014).

**PN12.** París, ms. es. 313 de la *Bibliothèque Nationale de France*. Códice en papel formado por 198 folios de 212 x 148 mm. aproximadamente (Dufal 2012a: 1). Doble numeración moderna, una de ellas, en tinta negra, errónea (Dufal 2012a: 1). Letra gótica, aragonesa, debida a una sola mano (Philobiblon BETA manid. 1206) y escasos elementos decorativos, limitados a tinta roja para las rúbricas y un motivo zoomórfico en el f. 54 (Dufal 2012a: 1).

*Fecha de compilación:* ca. 1480 (Dutton 1990-1991, III: 438).

*Ediciones:* ed. parcial de Bourland (1909), ed. en microficha de Coca (1989) y Dutton (1990-1991, III: 438-470).

*Estudios:* descripciones de Morel-Fatio (1982: 188-194, núm. 586), Ochoa (1844: 486), Dufal (2012a) y Philobiblon (BETA manid. 1206; consulta 17/03/2014). Estudios

de Varvaro (1964: 46-70), Black (1982) y Vozzo Mendia (1995); además, resultan de interés las observaciones de Tato (1999b), Whetnall (2003: 299-300) y Zinato (2012).

*Digitalización:* en el portal de la *Bibliothèque Nationale de France* ([«http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h»](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h); consulta el 02/03/2014).

**RC1.** Roma, *Cancionero de Roma*, ms. 1098 de la Biblioteca Casanetense. Códice en pergamino formado por 270 folios en 4º de 322 x 223 mm. aproximadamente (Canal Gómez 1935). Escrito por una única mano, es uno de los códices más ricos de nuestra lírica y su lujo interno contrasta con la encuadernación moderna (Canal Gómez 1935).

*Fecha de compilación:* 1465 (Dutton 1990-1991, IV: 1; Canal Gómez 1935: XVII); 1470 (Whetnall 2003: 289; Rovira 1990: 64-65).<sup>456</sup>

*Ediciones:* Canal Gómez (1935) y Dutton (1990-1991, IV: 1-74).

*Estudios:* Teza (1898-1899), de Marinis (1947), Philobiblon (BETA manid 1222; consulta el 27/02/2012); véanse también las observaciones de Zinato (1995: 431) y la descripción del ms. en el portal del *Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*: ([«http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=15965»](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=15965); consulta 31 de agosto de 2015).

**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 posterior, en número arábigos en lápiz (sin reclamos de cuaderno). Letra gótica redonda, producto de varias manos (Tato 2003: 505). Elementos decorativos variados, algunos a color (motivos caligráficos, zoomórficos, fitomorfos y antropomorfos). La compilación presenta pérdida y transposición de folios (Tato 2005: 60).

*Fecha de compilación:* entre 1441-1445 (Dutton 1979; Beltram 2001: 69-70; Tato 2003: 516-517).

*Ediciones:* Vendrell (1945, Pellitero (1991) y Dutton (1990-1991, IV: 1-74).

*Estudios:* Lila Franco y Castrillo González (1997-2002, II: 1021-1043), Whetnall (2009), Tato (1999a: 132-147, 2000, 2003, 2005: xxii-xxix, 2005a, 2012, 2016) y

---

<sup>456</sup> Rovira sugiere, además, que Vicente de Cárdenas, autor de ID 2107, sea también el compilador de *Roma*.

Philobiblon (BETA manid 1219; consulta el 03/03/2012); además, véanse las observaciones de Whetnall (2003: 297-299) y Beltran (2005b).

*Digitalización:* una en el portal de la biblioteca de la Universidad de Salamanca *Gredos*, a color y de excelente calidad ([«http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/81629»](http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/81629); consulta el 09/10/2012), y otra en blanco y negro, localizable en el portal Convivio ([«http://www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=29149&portal=1»](http://www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=29149&portal=1); consulta el 09/10/2012).

## 5.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL

### 5.2.1. Torquemada

Las trece composiciones que integran la producción de Gonzalo de Torquemada se han copiado únicamente en el *Cancionero de Palacio*, por lo que habrían sido compuestas con anterioridad a 1441-1445 (véase *supra* 2.3.1); en consecuencia, todas ellas nos han llegado manuscritas y por vía de tradición directa.<sup>457</sup> La mayoría, según señalé, se integran en dos bloques compactos con obra del autor, que reflejan la tendencia a agrupar sus poemas en SA7; la distribución resulta aún más significativa si tenemos en cuenta que este es un cancionero desordenado.<sup>458</sup>

ORDENACIÓN DE LAS POESÍAS DE TORQUEMADA	
Nº de esta edición e ID	Folios SA7
1-ID 2502	52 <sup>r</sup> -52 <sup>v</sup>
2-ID 2503	52 <sup>v</sup> -53 <sup>v</sup>
3-ID 2504	53 <sup>v</sup> -54 <sup>r</sup>
4-ID 2506	54 <sup>r</sup> -54 <sup>v</sup> y 166 <sup>v</sup>
5-ID 2507	54 <sup>v</sup> -55 <sup>r</sup>
6-ID 2508	55 <sup>r</sup> -56 <sup>r</sup>

<sup>457</sup> Tan solo podríamos hablar de transmisión indirecta si tenemos en cuenta la hipótesis formulada (véase *supra* C2.1.2.1) sobre la posible autoría del perdido texto “Nunca cesarán, llorando”.

<sup>458</sup> Dada la accidentada vida del códice, no podemos aceptar la disposición de los textos sin cuestionárnosla; de hecho, el folio 62, en que figuran los versos de Montoro, está fuera de lugar: seguiría al 57 que, a su vez, iría tras el 2 (31-32-2-57-62; Whetnall, 2009: 70). Además, la sección 45-56, que permanece inalterada y que recoge el primer conjunto de textos de Torquemada, sería obra de la mano 3 de las identificadas por Whetnall (2009: 65), en tanto el folio 62 (y los anteriores: 31-32-2-57) han sido copiados por la mano 2 (Whetnall 2009: 57).

*13-ID 2678	152 <sup>r-v</sup>
7-ID 2679	152 <sup>v</sup> -153 <sup>r</sup> y <b>166<sup>r-v</sup></b>
8-ID 2680	153 <sup>r</sup> -153 <sup>v</sup>
9-ID 2681	153 <sup>v</sup>
10-ID 2682	154 <sup>r</sup>
11-ID 2683	154 <sup>r</sup> -154 <sup>v</sup>
*12-ID 2703	165 <sup>v</sup> -166 <sup>r</sup>

En el manuscrito, como ya se percibe en la transcripción de Dutton, intervienen varias manos: según Whetnall (2003: 297) cuatro o cinco, en tanto Tato considera que pueden ser menos.<sup>459</sup> El códice ha sufrido distintos accidentes materiales, entre los que sobresalen las pérdidas de folios: la doble numeración permite comprobar que han desaparecido ocho (los antiguos xliv, xlvii, cxxxix, cxl, cxli, cxlii, cxliii), pero hay indicios de otras desapariciones producidas antes de que se llevase a cabo la primera numeración en romanos (como las que se intuyen tras los folios 56<sup>v</sup>, 63<sup>v</sup> y 86<sup>v</sup>; Tato 2005: 60-61).<sup>460</sup> A ello han de sumarse las transposiciones de folios, algunas ya de época medieval;<sup>461</sup> en algún caso (el que afectó a los folios 165-169, que actualmente ocupan su posición inicial), el desorden implicó a dos textos de Torquemada, que, sin embargo, no resultaron mutilados, ya que figuran en el recto y vuelto del mismo folio, que simplemente se vio desplazado de lugar.<sup>462</sup>

El primer bloque de piezas de Torquemada figura entre los ff. 52 y el 56, en tanto el segundo, entre los ff. 152-154; fuera de esas dos secciones, se repiten en el f. 166 (véase *supra* 2.1.2.1, en tabla) dos textos ya copiados en los bloques anteriores, a los que precede uno nuevo, que, pese a su anonimato, también puede ser atribuido.

Los ff. 52-56 incluyen la mitad de la producción de nuestro poeta y figuran en una de las secciones más problemáticas del manuscrito, que conoció varios accidentes materiales (Whetnall; 2009: 65); no obstante, el conjunto de piezas de Torquemada, que se copian en medio de textos de Estamariu, no parece haberse visto afectado por

<sup>459</sup> Diferencia con claridad al menos tres (2003: 505); la primera habría visto disperso su trabajo por una posible transposición anterior a la numeración (2005a: 82, n. 52)

<sup>460</sup> A propósito de las dos numeraciones que presenta el códice, una en números romanos y otra en arábigos, véase Tato 2003: 501-502

<sup>461</sup> El códice fue encuadernado en desorden, como denota un apunte escrito por una mano medieval, pero conoció, al menos, otra encuadernación más (Tato 2003: 499 y 2005: 62-63).

<sup>462</sup> Esta transposición truncó, como veremos, 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”, de Sarnés, (véase *supra* 3.1.2).

pérdidas o alteraciones de folios (Whetnall 2009: 56-57). Así, tras el f. 56 hay un desorden, pues al f. 57 no le corresponde el lugar que hoy ocupa, pero la alteración no afecta a los textos de nuestro poeta, pues es el folio 57 el que ha de ser desplazado: debe situarse tras el f. 2, también descolocado –pues, en su origen, habría seguido al 32–;<sup>463</sup> por otra parte, el hecho de que el folio 52 se inicie con un texto de Torquemada, precedido en el f. 51 de uno de Estamariu, y el vuelto del 56 concluya con dos de este mismo vate, parece confirmar que la sección de Torquemada se ha copiado completa. Sin embargo, pese a la homogeneidad señalada para este primer bloque, ello no necesariamente implica que nada suyo se perdiese en estos folios: recolocado el f. 57, tras el 56 figura un largo decir de Juan Agraz, que se ha visto desprovisto de la rúbrica original que lo presentaba, problema que, ya en época antigua, una mano posterior subsanó: es posible que, además del epígrafe, falten otros textos, quizás, entre ellos, alguno de Torquemada. Además, ha de notarse que esta sección también alumbra alguna información sobre el proceso de copia de los materiales que se incluyen: es llamativo que, al comienzo del f<sup>o</sup> 56<sup>r</sup>, figure, tachada, la rúbrica en latín “Et in iniquitabus conceptus sum”, que se cita al comienzo del f. 35<sup>v</sup>, en el miserere de Villalpando al dios de Amor (SA7-91; véase *infra*, en la edición). Es, pues, posible, que los textos procediesen de pliegos sueltos que, apilados de manera irregular en el lugar de copia, favoreciesen la confusión del amanuense, que comenzaría el f<sup>o</sup> 56<sup>r</sup> con los primeros versos del f<sup>o</sup> 53<sup>v</sup>, que asomaría debajo.

Las piezas del segundo bloque ocupan los ff. 152-154; según parece, esta sección, copiada por una mano distinta de la que transcribió los ff. 52-56, tampoco habría sufrido desórdenes. Más complejidad presentó en su momento el folio 166, en tanto estuvo mucho tiempo desordenado; actualmente figura, según indiqué, en su posición correcta.

Casi todos los poemas de estos dos núcleos son *unica*, aunque dos de ellos se repiten en SA7: 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene” y 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, duplicaciones de las que enseguida me ocuparé. Es esta una situación singular, que denota un cierto descuido o falta de plan en el proceso de compilación del cancionero: posiblemente los materiales llegaban, por distintas vías a manos del compilador (o compiladores) y pasaban a integrarse en la colección a medida que se recibían. En este sentido, es revelador el ejemplo del poema ID 2457 “Ya del todo desfallece”, que se copia dos veces en el florilegio, una atribuido a Suero de Ribera

---

<sup>463</sup> La ordenación correcta sería: 31, 32, 2, 57 (Whetnall 2009: 61-65).



como SA7-67 y otra atribuido a Santillana como SA7-184 (véase Tato 2010: 219). En el caso de Torquemada no ha de pensarse que esta anomalía se explica porque su representación es limitada y su obra no despertó demasiado interés: idéntico fenómeno se produce en la producción de Pedro de Santa Fe, el autor de quien más obras se copian en SA7, incluso a costa de romper la tónica general del cancionero (véase Tato 2016b 739). De hecho, una de las repeticiones de textos de Santa Fe concierne a ID 2246 “Si no vienes con amor”, que figura como SA7-276 en los folios 131<sup>v</sup>-132<sup>r</sup> y como SA7-352<sup>bis</sup> en el f. 169<sup>r</sup>; es decir, el texto se repite en la misma sección en la que se copian por segunda vez las dos piezas de Torquemada, donde también encontramos en el f. 164, como SA7-342, ID 2609 “Triste fue tu pensamiento”, composición de Diego de Contreras copiada anteriormente en el f. 102<sup>v</sup> como SA7-236.<sup>464</sup> A la vista de la acumulación de tantos problemas, me inclino a pensar que los materiales poéticos que nutrieron estos folios de SA7 no eran de calidad.

Lo cierto es que el cotejo textual de los poemas duplicados demuestra, como enseguida veremos, que las mejores lecturas se localizan en las versiones integradas en los núcleos compactos que recogen la obra de Torquemada. Esto, sumado al tipo de rubricación autorial que allí se percibe, me lleva a pensar que, tal vez, para esos núcleos se hubiese empleado un rótulo o pliego suelto manuscrito con producción del autor, es decir, una fuente de cierta calidad. Y es que, además de que en SA7 no es frecuente la agrupación de textos de un mismo poeta (Tato 2012: 301-303), en este caso, en las dos secciones que ahora me ocupan la autoría de los poemas se explicita mediante el nombre y apellido del escritor (*Gonçalvo / Gonzalvo de Torquemada*) tan solo en el epígrafe del texto que abre la secuencia (SA7-113 y SA7-310), en donde, además, se precisa el género (*dezir / cançión*): en los poemas que siguen la transición de uno a otro se hace notar con un más simple *Otra suya / Dezir suyo*. Posiblemente este tipo de rúbricas atributivas serían usuales en los pliegos sueltos manuscritos con producciones de un solo autor: si el pliego contenía exclusivamente obra de Torquemada, la información autorial era redundante y se obviaría.

Finalmente, y aun cuando las piezas conservadas del vate nos han llegado completas y tampoco parece haberse roto ninguna de las dos grandes secciones que

---

<sup>464</sup> En estos mismos folios, se repiten los cuatro primeros versos de ID 2487 “Pues mis placeres alexa” (como SA7-342<sup>bis</sup>), que figuran, junto con el resto del poema y, en esta oportunidad, atribuidos a Suero de Ribera en el f. 41<sup>v</sup> (SA7-92); asimismo, es notable el problema que plantea la finida de ID 4345 “Ante damor excelente”, de Santa Fe, que en el f. 167<sup>v</sup> se repite, esta vez adicionada a una pieza con la que no guarda relación, también de este autor: ID 2705 “Quien será vuestro serviente”, canción que, según Tato, originalmente no portaba ese cierre, quizás copiado aquí por “un problema en el proceso de transmisión textual del texto” (2004: 289).

contienen obra suya, no puede descartarse que hayamos perdido alguno de sus poemas, en particular en la problemática sección del cancionero en que se integra el primer bloque de su obra, pues no ha de olvidarse que, además de los folios cuya pérdida percibimos en los restos de la numeración, hay otros que desaparecieron incluso antes de ser numerados (véase Tato 2005a: 63). Por otra parte, y según he tratado de demostrar, SA7 es la única fuente de la poesía de Torquemada y alguno de los textos en que no se consigna atribución ha de serle atribuido, pero no es imposible que todavía quede alguno más debido a su mano cuya autoría hoy nos resulte indescifrable.

Atenderé a continuación a las dificultades que entrañó la labor editorial, pues, pese a que, para la mayoría de los poemas contaba con un único testimonio, la fijación textual no fue tarea fácil.

### 5.2.1.a. Textos con dos testimonios

Aun cuando no es excepcional que se repitan dos textos de Torquemada en *Palacio* (véase *supra*), tal duplicación nos permite entrever que el proceso de tradición textual de su poesía debió de ser más complejo de lo que hoy podemos percibir a primera vista. Las piezas repetidas son dos: 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”, que aparece por vez primera en el códice en el primer bloque de textos de Torquemada (SA7-116), y 7-ID 2679 “Los que aman e amarán”, que se lee primeramente en el segundo (SA7-318); ambas se copian, en orden inverso (“Los que aman e amarán” precede a “Pues que tanto poder tiene”) en el folio 166 (SA7-346 y SA7-347), en donde se hallan precedidas de un texto sin atribución que es posible atribuir a Torquemada.

Como se ha visto (véase *supra*), en esta parte del manuscrito podrían haberse empleado materiales de baja calidad, idea que vienen a corroborar las variantes textuales de los dos poemas de Torquemada: la versión más deturpada del texto es precisamente la del folio 166. Es cierto, no obstante, que, en alguna ocasión, SA7-347 aporta la solución correcta y solventa la hipometría en que incurre SA7-116, como sucede en los versos 2 y 27.<sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> En la tabla que sigue, como en las sucesivas, marco con un asterisco (\*) la lectura que considero errónea. Por otra parte, me limito a comentar aquí solo algunas diferencias, las más significativas; remito para el estudio textual a la edición.

<b>Pieza 4. “Pues que tanto poder tiene”. Variantes por omisión</b>		
<b>Verso</b>	<b>SA7-116</b>	<b>SA7-347</b>
2.	* contra mi mal ventura	contra mi mala ventura
25	antes, por su mal usar	* <i>omit.</i>
27.	* mal grado	mal mi grado
28-41		* <i>omit</i>

Estas omisiones, de la vocal en el v. 2 y del posesivo en el 27 en SA7-116, pueden entenderse como errores producidos en el proceso de copia, como también cabe hacer con la supresión del v. 25 en SA7-347 (en este caso quizás causada por la presencia de una forma similar a *cursar* en el vértice del verso siguiente); resulta, en cambio, más difícil explicar de ese modo la ausencia de los últimos versos del poema en SA7-247: tal vez en este caso el amanuense bebía de una fuente distinta a la empleada para la copia de SA7-116; ello implica una mayor complejidad en el proceso de tradición textual del decir. Es esta una hipótesis que refuerza la adiafora del v. 17 (véase en la *Edición*, en el aparato crítico de la pieza).

<b>Pieza 4. “Pues que tanto poder tiene”.</b>		
<b>Verso</b>	<b>SA7-116</b>	<b>SA7-347</b>
17	le só leal servidor	* le soy tan buen servidor

Atendiendo a otros poemas del autor, encontramos que *leal* y *lealtad* son voces recurrentes en Torquemada. De hecho, *leal* es empleado en tres poemas en posición de rima (7, 8 y \*12 de la edición); es decir, la solución de SA7-116 para el v. 17 se ajusta al *usus scribendi* del vate. Si seguimos leyendo esta copla, percibimos que en el v. 18 SA7-347 se aparta de SA7-116, si bien su lección priva a la secuencia de sentido:

<b>Pieza 4. “Pues que tanto poder tiene”</b>		
<b>Verso</b>	<b>SA7-116</b>	<b>SA7-347</b>
16-18	e a mí, que todo el año le só leal servidor m'es tal, señor	e a mí, que todo el año le soy tan buen servidor * de tal señor.

Otras diferencias sustantivas, que afectan al significado y a la sintaxis, vienen a confirmar que los dos testimonios de 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene” contenidos en SA7 remontan a dos versiones diferentes del texto; así ocurre en los octosílabos 3-6:

<b>Pieza 4. “Pues que tanto poder tiene”</b>		
<b>Versos</b>	<b>SA7-116</b>	<b>*SA7-347</b>
3-6	bien por fuerça me conviene mantener, con tal tristura, amarillo e negrura con motes desesperados	bien por fuerça me conviene mantener atal tristura, amarillo e negregrura como eres desesperados

En SA7-116 la frase “con tal tristura” es un circunstancial que indica la causa que lleva al poeta a mantener los colores “amarillo y negrura” (v. 5), en tanto en SA7-347 (“atal tristura”) es un elemento más del objeto directo que se integra en la coordinación (tristura, amarillo y negrura); más abajo, vemos cómo “con motes desesperados”, modificador de “amarillo e negrura” en SA7-116, es reemplazo por el segmento “como eres desesperados” de SA7-347, que rompe la construcción y no hace sentido.

En definitiva, varias lecturas de SA7-347 se apartan de SA7-116 y me llevan a concluir que ambas versiones remontan a fuentes diferentes, siendo las soluciones de SA7-116 más fieles al original,<sup>466</sup> el testimonio de SA7-347 ofrece, por el contrario, un texto más deturpado, si bien permite enmendar algún error de SA7-116. Aceptando, además, la idea de que los dos bloques compactos de la producción de Torquemada pueden proceder de un rótulo suyo, nada extraño hay en que esas versiones resulten más correctas, pues hemos de concederles mayor autoridad.

Como ocurre en la anterior duplicación, 7-ID 2679 “Los que aman e amarán” se integra en el segundo bloque de textos de Torquemada (es la pieza que lo abre como SA7-318), íntegramente formado por canciones; quizás, al igual que el primer bloque provenga de un pliego suelto manuscrito con obras de Torquemada. La segunda vez que se copia esa canción, figura en el f. 166, no aislada, pero ya no integrada en un núcleo compacto de piezas del escritor.

<sup>466</sup> No es descartable que en el v. 8 la lección *e* (SA7-116) frente a *en* (de SA7-347) pueda entenderse como un error en que este copista incurre de modo independiente al reinterpretar como preposición una conjunción *e*, pero, a la luz de lo que sucede con los errores textuales de SA7-347 ya comentados, esta lección, que por sí sola carece de peso, podría existir ya en el modelo manejado en SA7-347.

Los errores de SA7-346 nos muestran a un amanuense distraído, que incurre en numerosos errores de copia, sin siquiera prestar atención a la posición de rima, lo que da como resultado un texto con alteraciones en las consonancias (vv. 3, 10) y en el cómputo silábico (vv. 5, 15). Veamos algunos casos:

Pieza 7. “Los que aman e amarán”.		
Verso	SA7-318	SA7-346
3.	amores que me robaron	* amores que me roboron
5.	Tanto es mi padescer	* Y tanto yes mi padecer
6.	et mi no pensar en ál	* en mi no pensar en ál
10.	los que con amor cantaron	* los que con amor cantaran
15.	que por ventura verná	* que por ventura me verná
17.	Créanme los que querrán	* creedme los que querrán

Variantes del texto número 7 “Los que aman e amarán”

Sin disponer de la versión de SA7-318, algunos de estos errores podrían ser enmendados sin problema por conjetura (vv. 3 y 10); con más dudas se resolverían los supuestos de hipermetría (vv. 5 y 15), que no se dan en SA7-318. Todavía encontramos otros ejemplos que afectan al sentido o a la sintaxis y en los que nuevamente se constata que SA7-318 ofrece mejores lecturas:

Pieza 7. “Los que aman e amarán”.		
Verso	SA7-318	SA7-346
5-6	¡Tanto es mi padescer e mi no pensar en ál!	¡Y tanto yes mi padecer *en mi no pensar en ál!
17.	Créanme los que querrán	* creedme los que querrán

La lección del v. 6 es, tal vez, explicable, como error de copia de la conjunción *e* por *en* (quizás a partir de un *ẽ* en el modelo del amanuense); en tanto en el v. 17 encontramos una discordancia sintáctica: la forma del verbo principal exige *creánme los que querrán*.

Ahora bien, mientras que en la duplicación de 4-ID 2506 podemos hablar de dos testimonios que proceden de distinta fuente, no sucede lo mismo con 7-ID 2679, pues las dos copias están muy próximas: las diferencias de SA7-347 no son significativas y pueden explicarse como errores en los que incurre este copista de modo independiente.

Es más, tanto SA7-318 como SA7-347 filtran un error que podemos pensar que estaría ya en el modelo de copia: en ambos se lee *querán* en lugar de *querrán* (v. 17).

Pese a que la contribución de las dos copias de los poemas contenidos en el f. 166 es muy limitada para la fijación de los textos, conviene hacer notar que su relevancia resulta, en cambio, de interés desde otro punto de vista: \*12-ID 2678 “Ora, de tú, Venus, deessa” es una pieza sin atribución que, en razón de la vecindad con las composiciones de Torquemada que figuran a continuación y, especialmente, en razón de los rasgos y elementos que presenta, puede ser adscrita a Torquemada (véase *supra* 2.1.2.2). El hecho de que no se recoja en ninguno de los dos bloques de textos que recogen el resto de la producción del poeta, podría apuntar a que, aun cuando en SA7 se hizo un esfuerzo por agrupar las composiciones del autor, no se incluyeron todas las debidas a su mano, tal vez porque esta fue escrita más tarde.<sup>467</sup> En cualquier caso, estos tres poemas del f. 166 habrían entrado en la colección por otra vía, entreverados con piezas de otros autores: la duplicación de dos de ellos puede entenderse como muestra de su vigencia en determinados círculos o momentos.

### 5.2.1.b. Textos en testimonio único.

No ha sido fácil fijar el texto de la poesía de Torquemada, pues la edición de las obras que nos han llegado en testimonio único plantea dificultades de diversa índole, a veces insolubles; el editor, por su parte, para afrontarlos, cuenta con pocas ayudas y muchas limitaciones. Además, y aunque, como he apuntado, es posible que gran parte de los poemas de Torquemada haya entrado, directa o indirectamente, en SA7 a partir de una fuente de cierta calidad (quizás uno o dos pliegos sueltos manuscritos con obras del autor), ello no quiere decir que los textos nos hayan llegado limpios de errores: pese a que la letra está bien formada y no se aprecia ningún intento de comprimirla para aprovechar el papel, a menudo los copistas se muestran poco atentos a lo que escriben. Por ello, sin duda, son frecuentes las vacilaciones en la escritura, que se perciben incluso en la profusión de grafemas tachados, borrados y/o sobreescritos, incluso con añadidos posteriores (véase *infra*, la edición). Así, abundan las –j– escritas sobre una grafía no claramente legible, tal vez –x– (véase 1-ID 250, v. 2; 3-ID 2504, v.22) o, incluso, escritos posteriores que afectan a la lectura de una palabra completa, tal sucede en el v. 71 de 2-

---

<sup>467</sup> Sin excluir tampoco otras posibilidades: quizás \*12-ID 2678 figurase en alguno de los folios perdidos de SA7 (tal vez tras el 56 y antes del 58).

ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida!”, en cuyo vértice leemos *mereçco* sobre una palabra ilegible en la que se adivinan *p-* inicial y *-d-* (quizás *padeçco* por error de copia al ser esta la palabra que cierra el octosílabo anterior).

No faltan muestras de errores propios del proceso de copia; así, contamos con ejemplos de adiciones: en el v. 41 de 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” la ditografía duplica la grafía *r* (“querredes” está por “queredes”); en el v. 52 del texto que abre la edición se duplica incluso una palabra completa (se repite la preposición *en*). En otras ocasiones, se da el fenómeno contrario, es decir, el error por omisión de una letra; por ejemplo, en el verso 5 de 10-ID 2682 “Pues me vo donde cuidadoso” figura “penso” en vez de “penoso”, solución exigida por la rima y necesaria para mantener la isometría.<sup>468</sup> También hay casos de sustitución: en el vértice del v. 25 de 6-ID 2508 se lee “passodo” en lugar de “passado”, que reclama el sentido de la palabra y la consonancia con “empleado”.

Desafortunadamente, no todos los errores resultan claros y de fácil solución, algunos se detectan con más dificultad y pueden enmendarse por conjetura tras atender a las características de la lengua de la época y del escritor. En 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”, el copista incurre en hipermetría al escribir “a vós, señora de alto estado” (v. 7), un verso aparentemente correcto (el yo se dirige a su dama); no obstante, más abajo, escribe “buena señora” (v. 21) cuando la rima exige “señor”. Ello delata el error y la necesidad de reemplazar “señora” por la variante “señor”, empleada en castellano medieval como forma de femenino (véase *infra* T1,7), pero, quizás, ya caída en desuso en la primera mitad del siglo XV (el propio Torquemada se vale de “señora” en el v. 52); el copista, más familiarizado con “señora”, provocó la alteración de metro y rima en los dos casos. En esta misma composición, el amanuense pasa por alto el cambio de verso en dos ocasiones, quizás también porque se encuentra ante una forma métrica un tanto antigua y ya poco habitual: funde en la misma línea los vv. 8-9 y 46-47, sumando, así, un octosílabo y su correspondiente quebrado tetrasílabo (véase *infra*, en la edición); el estudio de la estructura del poema, permite la enmienda (e intervengo, a diferencia de otros editores: Dutton la pasaba por algo y Álvarez Pellitero la comentaba en nota, pero ofrecía los dos versos en la misma línea; tampoco percibe el error Gómez Bravo (1998: 484), que indica que la estrofa consta de doce versos. Nos encontrábamos, pues, con un anómalo poema, difícil de explicar formalmente).

---

<sup>468</sup> Este error también se da en 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado” (en el v. 27 figura “aborrece” por “aborrece”) o en 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura” (en el verso 14, SA7 ofrece “dscomunaleza”).

He intervenido también en 2-ID 2503 “¡O, maldita sea tal vida!” para regularizar un *retronx* que, aparentemente, introducía variaciones, algo no excepcional en la época, pero no típico de Torquemada<sup>469</sup>; se trata del octosílabo “pues me no basta cordura”, que, a partir de la cuarta estrofa, se convierte en “pues no me basta cordura”, intercambiando la posición del adverbio y el pronombre. Tal vez el copista lo hiciese dejándose llevar por el verso siguiente, en el que de nuevo se emplea la partícula de negación, pero esta vez en la posición más habitual (“que jamás no se m’olvida”); parece, sin embargo, más plausible que el error del amanuense se deba a que la fórmula le resultase anticuada (podría tomarse, en este sentido, como *lectio difficilior*).<sup>470</sup> Por otra parte, no ha de perderse de vista el *usus scribendi* de Torquemada, que se vale de esta misma fórmula en 4-ID 2506 “Pues que tanto poder tiene” (v. 28: “Comoquier que me no dexo”); el análisis métrico y fónico de la pieza también así lo aconseja, pues la enmienda mantiene el ritmo trocaico de la estrofa.

Al disponer tan solo de un testimonio, en la labor editorial la mayor dificultad, en tanto es imposible de resolver, la encontré en los casos de omisión de versos, posiblemente suprimidos de modo inadvertido por el amanuense: esta circunstancia se da en los textos 1 y 6. He podido recuperar la rima gracias a la regularidad de la composición. En la pieza número 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”, el esquema métrico delata la omisión del v. 34, un quebrado, presumiblemente tetrasílabo, con rima *-eye*; en 6-ID 2508 “Un día, por mi ventura”, es el 17 el verso suprimido.

Ahora bien, ni siquiera cuando el texto es legible resultó sencillo ofrecer una lectura comprensiva, pues la interpretación no ha sido fácil (como ocurre, por ejemplo, en el texto número 2 de la edición); y es que el autor, en ocasiones, recurre a la ironía, que es necesario percibir a pesar de la dificultad que entraña. Esto ha provocado también problemas en la puntuación: en no pocas oportunidades, me he tropezado con dificultades semánticas, versos de difícil interpretación, una sintaxis dislocada...; explico oportunamente mis decisiones en las notas correspondientes. Entre los *loci critici* que más dificultades han entrañado destacaré los de la última copla de 2-ID 2503:

“Al pensar, que faz follía,”  
 dé lugar, por que padeçco  
 tan gran mal que bien mereçco

<sup>469</sup> Dejando a un lado los casos en que introduce versos ajenos como *retronx*, tan solo hace algo parecido en el verso 11 de 7-ID, para adecuar el *retronx* a la estructura semántica del verbo que introduce el dístico (*cantar*).

<sup>470</sup> Algo similar ocurre en el verso 10 de la misma pieza, que forma parte del *retronx*: en el manuscrito figura una *Q* en lugar de la interjección *O* presente en el resto de las estrofas.



repetir, según solía:” (2-ID 2503, vv. 69-72).

En la cita de Macías, al desgajar el verso de la secuencia de la que forma parte en el poema (“Quen ben see nunca devría / ál pensar, que faz folía”), el pronombre *ál* no hace sentido; en cambio, cobra significado si lo reinterpretemos como contracción de la preposición y el artículo *al* y ofrecemos una frase preposicional en la que *pensar* es un sustantivo (“al pensar” = ‘al pensamiento’). El sujeto del predicado “dé lugar” sería un omitido *Corazón* (presente en la estrofa anterior): ‘[El corazón] dé lugar al pensamiento, que es locura [de amor], por la que padeço tan gran mal que bien mereço repetir, según solía’. En esta misma composición, también el último verso del *retronx* admitía varias posibilidades de puntuación, en función de si *cativo* es tomado como adjetivo o interjección impropia. Aun cuando ambas lecturas eran aceptables por el tono de la glosa (y la interjección podría, tal vez, incrementar el valor expresivo del verso), sintáctica y semánticamente es necesario el adjetivo, pues solo así es posible explicar “de miña tristura” (véase *infra*, en la edición).

Otro caso que muestra bien la complejidad de puntuar e interpretar los textos aun cuando la grafía se lee con facilidad es 1-ID 2502 “Ya mi corazón cansado”: la interpretación de la secuencia que cierra no es evidente y los anteriores editores del poema, que hacen coincidir las comas con las pausas versales, no ofrecían una solución semántica y sintácticamente satisfactoria. Los versos 49-50 han de entenderse (y así he puntuado) como una yuxtaposición a lo expresado inmediatamente antes en la que el yo profiere una exclamación desiderativa en la que hace expreso su deseo de irse con la dama; y, en la misma línea, los dos versos finales suponen un último intento de conseguir el consentimiento de la dama (véase *infra*, en la edición).

Que vuestra filosumía  
e fidalguía  
tien’ el mundo tan contento:  
¡así Dios me dé alegría,  
con vós m’ía!  
Como en aquesto no miento,  
dezid, señora: “Consiento”. (1-ID 2505, vv. 46-52)

La inclusión en algunos poemas de fragmentos en otras lenguas también entrañó dificultad: si bien con el gallego los problemas se solventan sin excesivo problema, no ocurre lo mismo con la inserción de los textos franceses, pues la reproducción gráfica

que el amanuense proporciona no es muy ortodoxa.<sup>471</sup> Así ocurre con el texto glosado en \*12-ID 2703 “Ora, de tú, Venus, deessa” (véase *infra*, en la edición).

En definitiva, pese a que la transmisión textual de la producción de Gonzalo de Torquemada obliga a manejar un solo manuscrito, ello no implica simplicidad en el trabajo, pues incluye desde la duplicación de piezas hasta diferentes tipos de errores textuales acaecidos durante el proceso de copia como los señalados, en los que es preciso intervenir para fijar el texto y ofrecer la solución editorial más cercana a la original.

### 5.2.2. Sarnés

Son nueve las piezas que integran el corpus poético de Sarnés, seis de las cuales nos han llegado únicamente a través de una fuente: cinco figuran en *Palacio*, por lo que habrían sido compuestas antes de 1441-1445 (véase *supra* 3.2.2), y una más en *Estúñiga*; las otras tres cuentan con dos testimonios: los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma*. En el siguiente cuadro recojo la distribución de la obra del poeta en los distintos manuscritos:

ORDENACIÓN DE LAS POESÍAS DE SARNÉS			
Nº de esta edición e ID	Folios ms.		
	SA7	MN54	RC1
14-ID 2402	3 <sup>v</sup>		
27-ID 0577 Y 2496 R 0577	49 <sup>v</sup> -50 <sup>r</sup>		
15-ID 2692	161 <sup>r</sup>		
16-ID 2708	167 <sup>r-v</sup>		
17-ID 2709 y 2704	167 <sup>v</sup> -168 <sup>r</sup>		
28R-ID 0585		110 <sup>v</sup>	93 <sup>v</sup>
18-ID 0586		110 <sup>v</sup> -111 <sup>r</sup>	
19-ID 0687		111 <sup>r</sup>	93 <sup>v</sup>
*20-ID 0588		111 <sup>v</sup>	93 <sup>v</sup>

<sup>471</sup> La mezcla lingüística que implica la inserción de versos de la variedad lingüística del occidente peninsular en un texto castellano no debe sorprendernos, pues el gallego-portugués fue lengua de uso habitual en la lírica peninsular hasta finales del siglo XIV y los poetas finiseculares mantienen no solo la lengua y la temática, sino también recursos propios de aquella tradición (Dutton y Roncero 2004: 23-28).

La contribución de SA7 para la edición de la poesía de Sarnés resulta fundamental: sin su testimonio tan solo tendríamos de la esparsa con la que responde a la pregunta de Padilla y de dos canciones suyas. Posiblemente lo habríamos considerado un creador algo más tardío que habría formado parte de la corte napolitana de Alfonso V; no se nos hubiese planteado, quizás, la duda de atribuirle \*20-ID 0588 “Por acrescentar dolor”, pues veríamos en él a un escritor responsable de un corpus muy exiguo: lo crearíamos un poeta de ocasión, que recurrió al verso en una determinada circunstancia, con motivo de alguna fiesta o celebración en la corte. Sin embargo, sabemos que su actividad literaria se prolongó en el tiempo: hacia 1430 (y quizás algo antes) ya escribía, y siguió haciéndolo después.

Tampoco es desdeñable la aportación de los cancioneros de la familia italiano-aragonesa, pues, gracias a ellos, conocemos otros textos del poeta: 28R-ID 0585 “En el tiempo conocerés” nos confirma que la relación Padilla-Sarnés no se limitó a un solo cruce de textos; con especial valor cuenta el testimonio de MN54 de 18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores,” la canción en la que, de modo más claro, Sarnés canta al amor gozoso.

Nada hay de extraño en que SA7 no comparta otros poemas del autor con MN54 y RC1, pues, si bien entre los dos últimos existe un estrecho parentesco, su fondo poético guarda poca relación con SA7. Analizando la nómina de autores, los tres cancioneros tienen en común tan solo catorce poetas (uno de ellos Villasandino, con un amplísimo repertorio poético transmitido a través de numerosas fuentes) y muy pocos poemas:<sup>472</sup> solo coinciden dos textos de Villasandino (ID 0110 e ID 0574), cuatro de Alfonso Enríquez (ID 0021, ID 0001, ID 0002 e ID 0135), uno de Lope de Estúñiga (ID 0020), uno de Juan de Padilla (ID 2496; véase *infra* 5.2.3), cuatro de Santillana (ID 0127, ID 0165, ID 0291 e ID 0028 ) y uno de Macías (ID 0195);<sup>473</sup> del resto de los poetas que cuentan con representación en SA7, MN54 y RC1 (Sarnés entre ellos), lo usual es que MN54 y RC1 coincidan no pocas veces en la selección de textos que de

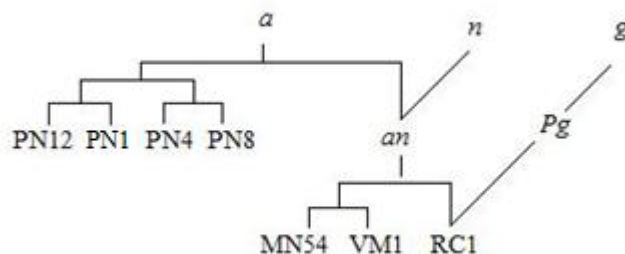
---

<sup>472</sup> Los autores de *Palacio* que también figuran en *Estúñiga* y *Roma* son: Alfonso de Álvarez de Villasandino, Gutierre de Argüello, Juan de Dueñas, Alfonso Enríquez, Lope de Estúñiga, Fernando de Guevara, Íñigo López de Mendoza, Macías, Juan de Padilla, Suero de Ribera, Sarnés, Juan de Tapia, Juan de Torres, Rodrigo de Torres y Hugo de Urriés.

<sup>473</sup> Para la transmisión de la obra de Villasandino véase Calvo Pérez 1998: 13-14, 17-23 y Mota Placencia (1990); para Alfonso Enríquez, Aubrun 1951: LXXIII-LXXIV y Beltran 2001: 66); algunas notas sobre la transmisión textual de Lope de Estúñiga pueden verse en Tato 2010: 223-225 (nn. 29 y 35) y, especialmente, en Battesti-Pelegriñ 1982, III: 977-1009 y Vozzo Mendia 1989: 40-58; para Santillana resultan fundamentales estudios de Pérez Priego (2008 [1999] y 1987), así como el clásico de Kerkhof (1990) o el reciente de Russo (2012) a propósito de la *Querrela*; y sobre ID 0195 de Macías pueden verse algunas notas en Tato 2001: 11-13.

ellos hacen y SA7 dé, en cambio, entrada a otros textos, hecho del que cabe deducir que la composición de esas piezas habría tenido lugar en momentos y entornos diferentes. Más llamativo resulta que una de las diferencias existentes entre MN54 y RC1 nos lleve, precisamente, a un poema de Sarnés: 18-ID 0586

Me he detenido ya en la configuración de *Palacio* (véase *supra* 5.2.1), por lo que parece oportuno ofrecer alguna información a propósito de los códices de la familia italiano aragonesa en tanto dos de ellos, MN54 y RC1, acogen obra de Sarnés (y un par más, PN8 y PN12, de Padilla). Todos estos florilegios, junto con VM1, que nada ha transmitido de los autores que aquí se editan, están emparentados genéticamente; se inscriben en una misma familia que, principalmente, se nutre de dos tradiciones diferentes: *a* y *n*. Pero diferenciamos, en la tradición *a*, dos ramas, de las que derivaron, por un lado, los cancioneros parisinos y, por otro, MN54 y RC1 (Varvaro 1964: 65). Esta relación, para cuya rápida comprensión reproduzco el *stemma* elaborado por Varvaro tras el examen de la obra de Juan de Mena, permite comprender mejor, según veremos, el proceso de transmisión de ciertos textos de Sarnés y de Padilla (véase *infra* 5.2.3).



Relaciones entre las colectáneas italianas. Stemma (Varvaro 1964: 72)

El *stemma* refleja el estrecho parentesco entre MN54 y RC1 (junto con VM1, que ahora no nos interesa), por un lado, y PN8 y PN12 (a los que se añaden PN4 y PN1), por otro. Para todos ellos resulta fundamental la tradición *a*, si bien para MN54 y RC1 interesa también *n*. Como recordó Vozzo Mendia (1995: 186), la tradición *a* se nutre de composiciones de tema amoroso y de circunstancia que sonaban en las cortes peninsulares de Castilla, Navarra y Aragón, en tanto *n* está integrada por piezas de autores cercanos a Alfonso V, de asunto también amoroso pero con predominio de poemas de ocasión. Las obras de Sarnés y Padilla en ellos incluidos no rompen con esa temática y, además, Sarnés se vincula a dicho monarca (véase *supra* 3.1.2, 3.2.1, 4.1.2 y

4.2.1). En cuanto a la producción de Sarnés, y a la vista del *stemma*, parece claro que las piezas de este poeta copiadas en *Estúñiga* y *Roma* procederían de la tradición *an*.

Con esta reflexión como punto de partida, puede afirmarse que Sarnés habría compuesto su producción en dos momentos distintos: uno, antes de 1440, en territorio hispano; otro, presumiblemente, después de esa fecha y tal vez en suelo italiano. Ello, junto con la distribución de los textos en las fuentes, me lleva a diferenciar dos grupos de piezas para atender a las dificultades derivadas de la labor editorial: en primer lugar, me acercaré a los textos con dos testimonios y, a continuación, a aquellos que tan solo han sido recogidos en *Palacio*.

### 5.2.1.a. Textos con dos testimonios.

Son tres las piezas de Sarnés que han sido copiadas en dos códices de la familia italiano-aragonesa, *Estúñiga* y *Roma*, procedentes del mismo antígrafo (véase *supra* 3.1.2): únicamente uno de los textos de esta etapa es testimonio único, ya que los demás han sido copiados en ambas antologías. Según el esquema de Varvaro, dado que todos figuran en *Estúñiga*, procederían de la tradición *an* y, debido a su ausencia en los testimonios que conservamos de la tradición *a*, incluso podemos precisar algo más: las piezas de Sarnés procederían del antígrafo de *n* y únicamente 18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores”, también perteneciente a dicha tradición, no habría superado la selección llevada a cabo por el compilador de *Roma*. La duplicidad de testimonios solo se da, por tanto, en tres de los poemas de este autor y, en ellos, *Estúñiga* ofrece una mejor lectura, aun cuando contiene muestras de seseo que depuro, pues hemos de atribuirlos al copista y no al autor.

Como puede verse en las tablas que siguen, la transmisión de estas piezas no parece haber sido compleja y las variantes existentes no son demasiado significativas. En efecto, la mayoría de ellas son alternancias meramente gráficas (*c* por *ç*, *ca-* por *qua-*...) que no afectan a la estructura ni al sentido de la pieza:

19-ID 0587 “Amor desagradescido”		
	MN54	RC1
v. 1	desagradescido	* desagredescido
v. 2	cuitas	* culpas
v. 3	* roido	Ruido
v. 4	* debdas	deudas

En 19-ID 0587 “Amor desagradescido” se dan variantes vocálicas frecuentes en la época (*o/u*)<sup>474</sup> o explicables por analogía con la vocal postónica (v. 1), alguna que afecta al proceso de diptongación (v.4) y otra, la más significativa, que afecta a *cuítas*: en RC1 se lee *culpas*, solución que puede explicarse por la similitud existente entre las grafías *i / l*. Aun cuando ambas voces son válidas semánticamente, he optado por la opción de *Estúñiga* ateniéndome, por un lado, al *usus scribendi* del poeta y, por otro, a la coherencia temática del texto. A este respecto, *cuítas* parece solución más acertada, pues es frecuente la queja ante el dios de Amor por las penas sufridas en su servicio. En cuanto al *usus scribendi*, el análisis del léxico de Sarnés no ofrece ningún caso más del empleo de *culpas* y sí de *cuítas* (que, al tiempo, es también voz mucho más frecuente en la poesía amorosa cuatrocentista que *culpas*; Beltran 1990: 58): en la producción de Sarnés se localiza *cuíta* en los textos 18-ID 0586 (v. 4) y \*20-ID 0588 (v. 17) de esta edición e incluso el interlocutor de 28P-ID 0584 recurre al término en la pregunta que dirige a Sarnés, lo que pone nuevamente de manifiesto que el poeta estaba familiarizado con esta voz. Todo ello, me ha llevado a optar, como indiqué, por la solución de MN54.

También carecen de relevancia las variantes de 28R-ID 0585 “En el tiempo conoçerés” (rasgos seseantes atribuibles al copista y alguna otra diferencia de poca entidad). Con todo, he enmendado alguna de las lecciones de MN54 para ajustar la rima; y es que los consonantes de la respuesta vienen impuestos por Padilla, responsable de la pregunta: el final de verso varias veces requiere la desinencia verbal *-és* (la palabra que cierra el v. 1 de la demanda es *Sarnés*); he podido enmendar la solución de MN54 sin gran problema, en algún caso gracias a la variante de RC1, que ofrece *devés* (frente al *devéis* de MN54), y en una ocasión (v. 8), pese a que los dos testimonios leen *matéis*, he restituido, en coherencia con el resto de la serie, *matés*. En definitiva, la gran mayoría de las variantes implican cambios vocálicos y, cuando se trata de las consonantes, la variante afecta al sistema de sibilantes, de acusada vacilación en este momento (Penny 2006: 121); estamos, pues, ante alternancias que no alteran sustancialmente al sentido de la pieza.

---

<sup>474</sup> Este fenómeno también se da en 28R-ID 0585 en el v. 2 con *comple* (solución de MN54) y *cumple* (lectura de RC1).

### 5.2.1.b. Textos en testimonio único

Los poemas de Sarnés que han llegado en testimonio único son los copiados en SA7 y uno de los que integran el fondo poético de *Estúñiga* (18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores”).

La transmisión de la que podemos considerar “producción de primera época” nos ha llegado a través de *Palacio, codex unicus* en el que las piezas figuran, según he indicado, diseminadas a lo largo de la antología (véase *supra* 5.2.1). Además de la actuación de los copistas, que a menudo deturpan la lección original de los textos, alguna de las composiciones del poeta se ha visto afectada por uno de los mayores problemas para la edición de textos: los accidentes materiales del códice. En este sentido, es preciso señalar que el *Cancionero de Palacio* ha sufrido pérdidas y transposiciones de folios después de su compilación; uno de esos desórdenes trastocó la canción 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”, que aparece mutilada en casi todas las ediciones de *Palacio* existentes, pues la gran mayoría de ellas solo daban cuenta de la cabeza y de la primera vuelta, ya que la segunda (que comienza con el verso “Por aquesto no creades”), quedó desgajada debido a un desplazamiento de folios del manuscrito.<sup>475</sup>

Se trata de una transposición de folios, hoy ya corregida, que se localizaba entre los folios 164 y 169 y que incide también en la obra de algún otro poeta (véase Tato 2012a: 305-315). En lo que concierne a la poesía de Sarnés, cabe destacar que

el f. 167r (clxxiii) se inicia con “Por aquesto non creades”, un texto que no guarda relación con el poema que lo precede una vez recolocados los folios previos, SA7-347 “Pues que tanto poder tiene” (ID 2679) de Torquemada – ya copiado con anterioridad en el códice. Vendrell, que, en esta parte del códice, no vio más que el desorden del que hasta ahora he hablado [164-166-165-167], editó el texto de Torquemada con esta estrofa del f. 167 sin percatarse de la anomalía métrica que suponía integrar todo en un mismo poema (1945: 420); Dutton, en cambio, señalaba después del poema de Torquemada: “Aquí falta un folio por lo menos” y consideraba que el folio 167r comenzaba con un texto distinto y acéfalo “...Por aquesto non creades”, al que asignaba el número ID 2704 (1990-1991, IV: 172). Álvarez Pellitero en su edición se percata de que el fragmento que inicia el f. 167r es, en realidad, continuación de una pieza que viene después,

---

<sup>475</sup> Así figura en la edición de Vendrell, pero también en el repertorio de Dutton: el poema de Sarnés se reparte dos piezas autónomas sin que se establezca entre ellas ningún tipo de relación: SA7-352 y SA7-347, cada una con su propio ID (véase *supra* 3.1.2.1).

cerrando el f. 168v, SA7-352 “Pues no queredes sentir” (ID 2709) de Sarnés, con la que armoniza en cuanto a la forma estrófica, y restituye en su integridad esta composición (1993: 361 y 365-366); no llega, sin embargo, a unir la rúbrica *Otra de Santa Fe*, que cierra el f. 167, con el texto que abre el 169, en donde una mano posterior añadió un epígrafe de muy distinta factura para consignar *Santa Fe* (Tato 2012a: 312).

Hasta la edición de Álvarez Pellitero, por tanto, no hemos podido leer de manera unitaria las tres estrofas de que consta 17-ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”.<sup>476</sup> Así las cosas, debemos reorganizar los folios de acuerdo con la secuencia 164-166-165-168-167-169, teniendo en cuenta que

esta alteración que, aparentemente, implica tantos desplazamientos de folios, afecta, en realidad, solo a dos pliegos del cuaderno: si intercambian su posición el constituido por los ff. 165 (clxxii) – 168 (clxxv) –que se convertiría, así, en centro del cuaderno- y el formado por los ff. 166 (clxxiii) – 167 (clxxiiii), pueden leerse los textos en su integridad y se resuelven todos los desórdenes (Tato 2012a: 313).

En cuanto al resto de la producción de Sarnés incluida en *Palacio*, presenta, en general, una letra clara y legible, sin tachaduras ni correcciones; pese a ello, ha planteado problemas para su edición, pues, en el proceso de copia, se han producido diversos errores. Así, en 16-ID 2708 “Sienta quien sentido tiene” es posible percibir la mano de un amanuense poco atento que omite un verso del *retronx* (v. 12), que, por formar parte de esos versos repetidos, he podido restituir sin problema. En esa misma pieza, los versos 4, 7 y 10 son hipométricos, si bien solo he enmendado los dos últimos: el v. 10 mediante la apócope de la *-e* final de la forma verbal (*fuz*), que fue frecuente en la época (“e lo faz’ ser sofridor”); y el v. 7 con la reducción de la forma verbal *seer* a *ser*, pues ambas convivieron en la Edad Media. Para el v. 4, aun cuando son varias las opciones posibles, que explico en la nota correspondiente, no he intervenido, pues ninguna de ellas ofrece garantías.<sup>477</sup> También en esa pieza he tenido presente el *usus scribendi* de Sarnés para el v. 9: “que mis sentidos se desmayan”: en el código se lee *desmagan*, que tuvo el sentido de ‘desmayar’, voz que aparece en otra pieza del poeta (véase *infra*, en la edición), de ahí que haya, de nuevo, intervenido.

<sup>476</sup> Dutton no percibió la relación temática entre los dos segmentos, si bien notó que la última estrofa no correspondía al poema de Torquemada que figuraba inmediatamente antes en el manuscrito en el momento en que él lo consultó.

<sup>477</sup> Opción contraria, hipometría, se da en el v. 10 de 15-ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”, con varias soluciones, por lo que tampoco enmiendo el texto (véase *infra*, nota correspondiente en la edición).



En la mayoría de las piezas, las dificultades se relacionan con la interpretación y puntuación de la misma. Una muestra de ello es la finida de 15-ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”, que encierra un sentido complejo que he relacionado con la *tópica de lo indecible* (véase *infra*, en la edición).

Señora, si m'á bastado  
mi saber en vos loar,  
ruégovos que sin tardar  
de vós sea perdonado (vv. 21-24).

Tras alabar a su dama en el poema, cierra de este modo que, en apariencia, resulta contradictorio: pide perdón en el caso de que su saber haya sido capaz de loarla; hemos de interpretar que, siendo ella la mejor de las mujeres, nadie debería ser capaz de hacerlo (él tampoco).

En lo que atañe a la transmisión textual de la poesía de Sarnés, la *tensó* (27-ID 0577 Y 2496 R 0577) merece ser destacada porque parece ser testimonio indirecto (y único) de una perdida canción del poeta;<sup>478</sup> son pocos los errores que se perciben en las estrofas de Sarnés y pueden enmendarse sin demasiados problemas. Así, en el v. 51, que forma parte del *retronx* de Sarnés, el código ofrece “Pues fin señora me guía” en lugar de *fin* debería figurar *mi*, enmienda que viene avalada por la repetición del mismo verso en las restantes estrofas.

En cuanto a 18-ID 0586 “¡Alegradvos, amadores”, que solo figura en *Estúñiga*, establezco la siguiente lectura para el v. 15:

Si dirés que triste bive  
alguno por bien amar,  
no *sea* de desmayar  
ni de penar no se esquivé (18-ID 0586, vv.13-16; la cursiva es mía).

Entiendo que se trata de la forma del subjuntivo de *ser*, en consonancia con *esquivé*, verbo con el que se establece una relación de coordinación mediante la conjunción *ni*. Esta lectura coincide con la segmentación del verso en el manuscrito y difiere de la solución ofrecida por Alvar y Salvador Miguel, que editan *se á*, esto es, pronombre y verbo *aver*.

En definitiva, la transmisión textual de la obra de Sarnés, al igual que sucedía con la de Torquemada, plantea diferentes problemas que dan cuenta de las dificultades que entraña el proceso editorial.

---

<sup>478</sup> Para la problemática que esta pieza en las estrofas de Padilla, véase *infra* 5.2.3.

### 5.2.3. Padilla

De los tres poetas editados, es Padilla el autor cuyos textos se recogen en un mayor número de fuentes: SA7, MN54, RC1, PN8 y PN12. No obstante, al igual que ocurría con Sarnés, el *Cancionero de Palacio* es fuente principal y testimonio único de cinco de sus piezas; de las allí incluidas, solo parte de sus intervenciones en la *tensó* que mantiene con Sarnés se copian en *Estúñiga* y *Roma* como canción.

En cuanto a la localización de estos textos en el florilegio salmantino, figuran en diferentes secciones del manuscrito y, debido a la accidentada vida del códice (véase *supra* 5.2.1), no es imposible que se incluyese en los folios de SA7 alguna pieza más de Padilla que no ha superado el paso del tiempo. Es necesario, pues, valorar la posibilidad de obra no conservada del autor: contamos con evidencias para hablar, al menos, de una perdida canción suya (véase *supra* 4.1.2.3), pero, además, las pérdidas de folios *Palacio* permiten suponer, siquiera como hipótesis, que algún poema de Padilla más no se haya conservado. No hay, como en el caso anterior, evidencias, pero no es tampoco imposible que alguna pieza de Padilla se hubiese copiado en los folios desaparecidos; es más, dado que dos de sus composiciones (23-ID2565 y 24-ID 2569) figuran en las inmediaciones del f<sup>o</sup> 86, tras el cual se intuye una pérdida (Tato 2005: 60-61), la duda parece razonable. Por otra parte, el hecho de que su poesía se encuentre diseminada en el cancionero y no se haya copiado en bloque (como ocurría, por ejemplo, en Torquemada), es otro factor que fortalece aquella duda, ya que sería fácil que hubiese desaparecido algún texto suyo sin dejar rastro en SA7. Por lo que se refiere al *Cancionero de Palacio*, hemos de atender, pues, a cinco piezas *única* y una *tensó*, a sabiendas de que escribió una canción de la que solo ha sobrevivido un octosílabo y quizás algún otro poema del que hoy no tenemos noticia.

El resto de la obra de Padilla que ha superado el paso del tiempo nos ha llegado a través de cuatro fuentes italianas que Varvaro inscribe en la tradición *an: Estúñiga, Roma*, PN8 y PN12 (véase *supra* 5.2.2). En lo tocante a la relación entre SA7 y estas colectáneas, únicamente coinciden en los cinco códices alguno de los textos de los mencionados en el epígrafe anterior de Alfonso Enríquez (ID 0021), Lope de Estúñiga (ID 0020) y Santillana (ID 0127, ID 0028); el fondo común entre las cuatro fuentes italianas, sobre el que no me detendré aquí, es, por el contrario, muy importante (véase Varvaro 1964: 65-66). Los textos de Padilla que se copian en estos cancioneros cuentan siempre con más de un testimonio, aunque no todos estos florilegios dan cabida a los

mismos poemas del vate; es preciso diferenciar tres grupos: por un lado, la pregunta dirigida a Sarnés se incluye en *Estúñiga* y *Roma* (28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”); por otro, la respuesta a la recuesta de Juan de Torres, se copia en MN54, PN8 y PN12 (29R- ID 0143 “Johán, señor, yo la fablilla”); y, finalmente, el texto que ha sido objeto de mayor número de copias (28A- ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios”), que he relacionado con la serie 28P-28R (véase *supra* 4.1.2.2), está presente en los cuatro cancioneros. La multiplicidad de testimonios da lugar a una problemática diversa, como detallo a continuación: desde ausencia de estrofas o dísticos a alteraciones del texto que afectan a palabras, pero también a versos completos. La distribución de la obra de Sarnés en los manuscritos es la que sigue:

Ordenación de las poesías de Padilla					
Nº de esta edición e ID	Folios ms.				
	SA7	MN54	RC1	PN8	PN12
21-ID 2469	29 <sup>v</sup> -30 <sup>f</sup>				
22-ID 2470	30 <sup>v</sup>				
23-ID 2565	83 <sup>v</sup> -84 <sup>f</sup>				
24-ID 2569	85 <sup>f</sup>				
25-ID 2666	143 <sup>r</sup> -143 <sup>v</sup>				
26-ID 0577	49 <sup>v</sup> -50 <sup>f</sup>	106 <sup>v</sup>	91 <sup>v</sup> -92 <sup>f</sup>		
27-ID 0577 Y 2496 R 0577	49 <sup>v</sup> -50 <sup>f</sup>	106 <sup>v</sup>	91 <sup>v</sup> -92 <sup>f</sup>		
28P-ID 0585		110 <sup>v</sup>	93 <sup>r</sup> -93 <sup>v</sup>		
29R-ID 0143		72 <sup>f</sup> -73 <sup>f</sup>		92 <sup>v</sup> -94 <sup>f</sup>	76 <sup>f</sup> -77 <sup>v</sup>
28A-ID 0144		29 <sup>f</sup> -29 <sup>v</sup>	30 <sup>f</sup>	94 <sup>f</sup> -94 <sup>v</sup>	79 <sup>v</sup> -80 <sup>f</sup>

Para abordar el proceso de transmisión textual del poeta diferencio, al igual que en Torquemada y Sarnés, dos apartados: por un lado, me ocupo de los textos que se han transmitido en más de un fuente y, por otro, de los *única*.

### 5.2.3.a. Textos con varios testimonios

Son cuatro los poemas que cuentan con más de un testimonio, tres de ellos pertenecientes a la familia de cancioneros italiano-aragonesa (para la relación entre ellos véase *supra* 5.2.2.a) y otro, la *tensó*, recogida en *Palacio* y parcialmente también en *Estúñiga*

y *Roma*, ya que algunas estrofas de Padilla se desprendieron del conjunto para conformar un poema distinto e independiente pero textualmente emparentado con la *tensó*, pues, con diferencias (alguna muy significativas), se nutre de las coplas I, V y VII del intercambio.

Comenzaré por 27-ID 0577 Y 2496 R 0577, el diálogo Padilla-Sarnés; en él hemos de diferenciar la intervención de cada uno de los interlocutores: por lo que atañe a las estrofas de Sarnés, nos llegan en testimonio único (véase *supra* 5.2.2.a); en el caso de Padilla, según he indicado, varias de sus coplas contaron con un proceso de transmisión más complejo, ya que se desgajaron del intercambio y cobraron vida independiente, dando lugar a una canción (26-ID 0577) cuyo sentido no guarda relación con 27-ID 0577 Y 2496 R 0577.<sup>479</sup> Para la edición de esas estrofas de Padilla inscritas en la *tensó*, aun reconociendo la independencia del poema 26-ID 0577 (véase *supra* 4.1.2.1), es imprescindible acudir a *Estúñiga* y *Roma*, pues, en ocasiones, su lectura permite solventar algunos problemas textuales, como ocurre en la estrofa VII, en donde se han omitido los versos 57-58:

Pieza 27-ID 2496. “Los que siguides la vía”		
SA7	MN54 y RC1	Edición
No vos consexo apartar, <i>ante</i> vos digo que amedes, mas conséxovos entrar <i>tanto</i> que sallir poredes; [.....] .....] que <i>luego se perdería</i> <i>si</i> mientes <i>quisiere</i> parar en la trista canción mía: “no só ya quien ser solía”.	<i>Yo</i> n’os consejo apartar, <i>más</i> dígovos que amés; mas conséjovos entrar <i>a donde</i> salir podrés; <b>guardadvos de tal porfia</b> <b>la cual non podáis dexar</b> que <i>castigarse devría</i> <i>quien</i> mientes <i>quisier</i> parar en la triste canción mía: “ya no soy quien ser solía”.	No vos consexo apartar, ante vos digo que amedes, mas conséxovos entrar tanto que salir poredes; <b>guardadvos de tal porfia</b> <b>la cual no podáis dexar,</b> que luego se perdería si mientes quisier parar en la trista canción mía: “no só ya quien ser solía”.

Podemos pensar en un error por omisión del copista, en el que quizás incurrió inconscientemente (no deja espacios en blanco, como sucede en otros casos); lo cierto es que, en *Estúñiga* y *Roma*, esos versos figuran y hacen sentido, por lo que puede

<sup>479</sup> No es imposible que lo mismo sucediese con Sarnés, pero no contamos con pruebas de ello (véase *supra* 3.1.2.).

subsannarse la laguna de SA7. También en esta estrofa, en la *tensó* es posible enmendar la hipermetría del v. 60 a partir de la lección *quisier* de MN54 y RC1. Asimismo, en el v. 40 de la *tensó*, he enmendado el error de SA7 “mas toda mi alegría /se me tornar en pesar”, que da lugar a un secuencia no gramatical, en “se me torna en pesar”; para ello, me he apoyado en la lectura de MN54 y RC1 (“mas toda mi alegría /se m’es tornada en pesar”), en donde encontramos también una oración pasiva, en este caso perifrástica.

Ahora bien, hay también variantes (señaladas en cursiva en el cuadro previo) que hacen sentido y que hemos de respetar, pues estamos ante estrofas de dos composiciones independientes en cuanto a forma y sentido, aunque textualmente cercanas. Por ello, cuando edito la *tensó*, me atengo al testimonio de SA7 en la parte de Padilla, que solo enmiendo cuando el texto nos llega deturpado y el error no se da en MN54 y RC1. Y es que, siendo dos composiciones independientes, las diferencias se multiplican; así, destaca, por ejemplo, el cambio de destinatario: en la *tensó* Padilla dialoga con un interlocutor individualizado, al que en algún momento aplica el vocativo *amigo* (v. 34) y que identificamos con Sarnés gracias a las rúbricas internas, en tanto, la canción 26-ID 0577 se dirige a una segunda persona del plural, que en el v. 8 identifica con el vocativo *galanes*, y ello se percibe en las formas verbales, los pronombres y la concordancia plural del adjetivo.

Verso	Pieza 27-ID 0577 Y 2496 R 0577. “Los que seguides la vía” (SA7)	Pieza 26-ID 0577. “Vos, que sentides la vía” (MN54 y RC1)
2.	<i>Los que seguides</i> la vía, <i>alegre</i> de bien amar <i>una ora sola</i> del día vos <i>plazía</i> de contemplar	<i>Vós, que sentides</i> la vía <i>alegres</i> de bien amar <i>tan sola un bora</i> al día vos <i>plega</i> de contemplar

Se dan otras diferencias, en las que no incidiré, que no hacen si confirmar que estamos ante composiciones diferentes, de las que me limito a dejar constancia en el aparato crítico.<sup>480</sup>

De modo semejante he procedido al editar la canción 26-ID 0577: me he atenido al testimonio de MN54 y RC1, limitándome a depurar algún error con el control de SA7; así, en los vv. 17-20 leemos:

<sup>480</sup> No es este el único ejemplo de *tensó* en la que parte de las intervenciones de uno de los autores conocieron una vida independiente: Tosar López (2013) ha atendido también al intercambio en coplas alternas mantenido por Juan Agraz y Marmolejo.

Pieza 26-ID 0577. “Vos que sentides la vía”		
MN54	RC1	SA7
Io nos conseio apartar mas digo vos que amés mas conseio vos entrar	Yo nos consejo apartar mas dígovos que amés mas consejo vos entrar	Yo n’os consejo apartar, ante dígovos que amés, mas conséjovos entrar

La construcción de SA7 nos lleva a una oración adversativa con dos miembros coordinados, en tanto en MN54 y RC1 la sintaxis es más confusa, pues el nexos *mas* se repite, presumiblemente por error del copista que lo repite al tenerlo muy cerca. He respetado otras variantes y, por supuesto, tampoco he intervenido para adicionar la estrofa de Padilla que contiene la *tenso* (vv. 57-58) y que en la canción no figura.

Por lo que concierne a las variantes de 28P-ID 0584, 28A-ID 0144 y 29R-ID 0143, son textos también transmitidos por los cancioneros de la familia italiano-aragonesa. El primero (28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”) es compartido tan solo por MN54 y RC1, dos colectáneas estrechamente emparentadas (véase *supra*); apenas se registra una omisión del pronombre “lo” en el v. 5: la lectura de *Estúñiga*, “dígolo”, mantiene el octosílabo, mientras que en *Roma*, con “digo”, se da una hipometría; se trata, sin duda, de un mero error por omisión, pero, dado que no hay otras variantes, ello me ha permitido apoyarme en aquel como texto base, lo cual, por otra parte, concuerda con lo que ocurre en algún otro caso. En cuanto a 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios”, aun cuando cuenta con un mayor número de testimonios, el origen común de los mismos hace que algunas variantes (de carácter vocálico y consonántico) no sean realmente significativas; sí resulta relevante, no obstante, la omisión de estrofas que recojo, junto alguna otra divergencia, en la siguiente tabla y explico a continuación:

28A-ID 0144. “Bien puedo dezir, par Dios”				
Verso	PN8	PN12	MN54	RC1
2.	tracto	Tanto	trato	Tracto
6.	Días	Días	días	Días
16.	quesiera	quisiera	quisiera	quisiera
18.	Deste	deste	en este	en este
21.	despido	desespido	<i>omit</i>	<i>Omit</i>
21-28.				
29-30.		<i>omit</i>	<i>omit</i>	<i>Omit</i>

La omisión del dístico final en PN12, MN54 y RC1 y de la última estrofa en MN54 y RC1 convierten a PN8 en el testimonio más completo; el cierre de la pieza, que solo figura en PN8, armoniza con el poema y se constituye, en cuanto a contenido, en una perfecta conclusión. El análisis de las variantes viene a corroborar la validez de PN8: por ejemplo, en el verso inicial, el sustantivo *tracto* no solo hace sentido, frente al indefinido *tanto* de PN12, sino que, además, el sustantivo es la forma que atestiguan MN54 y RC1, que están en otra rama del *stemma*. También correcta es la preposición *de* de PN8 y PN12 en el v.18, que propicia la sinalefa (a diferencia de lo que sucede con *en*, variante de *Estúñiga* y *Roma*, que causa hipermetría). Todo ello me ha inclinado a tomar PN8 como testimonio base, pues es el único que ofrece la versión completa de la composición y sus soluciones suelen ser mejores que las de los demás testimonios.

Con todo, en alguna ocasión enmiendo a partir de las otras fuentes. Es el caso del segundo verso, en que PN8 ofrece una forma, *díes*, que relego en favor de la forma *días*, atestiguada en las otras tres colectáneas;<sup>481</sup> asimismo, en el v. 21 selecciono la variante de PN12, *desespido*, en detrimento de *despido*, que es la que ofrece PN8: ambas poseen el mismo significado, pero la primera se ajusta al cómputo silábico.

A propósito de esta pieza, es preciso destacar la diferente posición que ocupa en los códices (véase, de manera sintética, en el cuadro inicial): si en MN54 y RC1 figura aislada de otras piezas del autor, precedida de una rúbrica que reza *Canción de Jobán de Padilla*, en PN12 se copia detrás de la serie entre Torres y Padilla 29Rq-ID 0142 y 29R-ID 0143, introducida por un epígrafe que reza *Otra*, al que un mano posterior añadió *respuesta*; finalmente, en PN8, se lee *Otra respuesta* (sin adición posterior), lo que vincula el texto a la recuesta, con la que no guarda relación (ni formal, ni de contenido; véase *supra* 4.1.2.2). Es decir, podemos atribuir el poema a Padillas gracias a que MN54 y RC1 dan cuenta de su autoría; por otra parte, PN8 y PN12, que transmiten el texto anónimo, lo ligan erróneamente a un diálogo en el que, llamativamente, participa Padilla 27-ID. Tras estudiar en profundidad la canción, lo cierto es que resulta claro que, a pesar de que PN8 y PN12 no lo recogen, 28A-ID 0144 se vincula con claridad al intercambio 28P-ID 0584 y 28R-ID 0585; cabe preguntarse, si, tal vez, en algún momento se produjo alguna

---

<sup>481</sup> De igual modo procedo en el vértice del v. 16 y con los rasgos seseantes de PN8 (*sapato*, por ejemplo), que restituí con el apoyo de las otras fuentes y que atribuyo al copista.

reordenación o algún problema en los textos de la tradición *a* y 28<sup>a</sup>-ID 0144 habría sido desplazado de lugar y separado de 28P y 28R.<sup>482</sup>

Resta, finalmente, detenerse en el proceso de transmisión textual de la recuesta entre Juan de Torres y Juan de Padilla, transmitida en PN8, PN12 y MN54.<sup>483</sup> Para el texto de Padilla (29R-ID 0143 “Johán, señor, yo la fablilla”), *Estúñiga* ofrece, sin duda, mejores lecturas, pues no hay errores que atenten contra la rima, como sí sucede, por ejemplo en PN8 y PN12: el primero, además de omitir varios versos (55 y 38-40), altera la rima en el v. 3 y también el cómputo silábico en varias ocasiones; en PN12, el texto está menos deturpado, pero por dos veces tampoco respeta las consonancias (vv. 22 y 40) y en algún caso el cómputo silábico.<sup>484</sup> En el v. 2, pese a que la solución de PN8 y PN12 (*acaesció*) mantiene sentido y metro, es la variante empleada en MN54 la que ha de prevalecer, ya que recupera el verbo empleado por Juan de Torres en la pregunta en todas las fuentes (“¿No sabes, Juan de Padilla, / señor, qué me *acontesció*”, vv. 1-2): ambas palabras figuran en posición de rima en el segundo verso de cada pieza, algo que vuelve a suceder en otras dos ocasiones (en los vv. 19 y 31), sin olvidar que Padilla busca repetir otros elementos porque sigue muy fielmente el texto de la recuesta.<sup>485</sup> Resulta plausible que el empleo de *acontesció* fuese una reiteración voluntaria, con la que trazaría mejor los dos textos.<sup>486</sup>

Con todo, en algún caso corrijo algún error de MN54 apoyándome en las variantes de PN8 y PN12: en ambos en el v. 32 se lee *tien*, frente al *tiene* de MN54, que causa hipermetría; PN12 es el único códice que ofrece *zarzaganillo* en el v. 12, si bien en MN54 figura una forma muy próxima, posible error del copista *garsaganillo*: no es imposible que la fuente la consonante *z*- inicial de *zarzaganillo* estuviese trazada con una

<sup>482</sup> Mosquera Novoa al estudiar la recuesta de Juan de Torres (2016: 35), por otras razones, se pregunta igualmente sobre la posibilidad de una reordenación de materiales en el proceso de transmisión de los textos de la tradición *a* (véase la siguiente nota).

<sup>483</sup> Como explicó Mosquera Novoa al acercarse a la recuesta, destaca la ausencia de este intercambio den PN4, “la colección que mayor afinidad guarda con PN8, lo que determina una de las diferencias existentes entre ambas, aunque no la única” (2016a: 34; véase también Tato 1998: 687), y también en RC1, especialmente en tanto las restantes piezas de Padilla copiadas en *Estúñiga* figuran también en *Roma*.

<sup>484</sup> *Estúñiga* en el v. 22 lee “fablava” con PN8, en tanto se aparta de PN12, en donde encontramos “dezia”, que altera unos consonantes que Padilla respeta rigurosamente en esta pieza (y aún en todas las suyas). Pese a ello, Mosquera Novoa elige como texto base de este poema la edición PN12; quizás ello se deba a que, en la recuesta, que es el poema que a ella le interesa, aunque no hay, como advierte, diferencias relevantes entre MN54 y los códices parisinos, *Estúñiga* incurre en algún error en posición de rima (véase 2016: 36).

<sup>485</sup> Como indico en las notas correspondientes, Padilla responde manteniendo el orden de los personajes mencionados por Torres, pero también repitiendo estructuras en lugares puntuales, como el imperativo en el v. 47 (véase *infra*, en la edición).

<sup>486</sup> No reproduzco aquí todas las variantes del texto (véase la edición T27R).



jamba redonda y ampulosa que facilitase la confusión de *z* y *g* a un escriba que ignorase esa voz; en cuanto a la confusión *-n-* / *-v-*, es fácilmente explicable.

Apoyándome, pues, en el estudio de la respuesta de Padilla, autor del que me ocupo, me sirvo de MN54 como testimonio base; edito la recuesta de Torres también a partir de *Estúñiga*, si bien enmiendo con el control de otros testimonios cuando es necesario (v. 10, por ejemplo) y tengo presente la labor editorial de Mosquera Novoa, quien la edita a partir de PN12, en tanto esa fuente parece ofrecer, para Juan de Torres, mejores soluciones (2016: 36).<sup>487</sup>

Además de estas cuestiones, la producción de Padilla incluye algunos pasajes en los que, pese a la claridad de la letra, la interpretación no es sencilla. Uno de esos casos es la breve pregunta a Sarnés (28P-ID 0584 “Mi buen amigo Sarnés”): en ella pide opinión acerca de la conveniencia de callar su pena y, acto seguido, explica de la siguiente manera el porqué de la petición:

dígolo porque bien tres,  
 menos de mí, según veo,  
 en aqueste tal torneo  
 toman mucho buen revés. (ID 0584, vv. 5-8)

Llaman la atención las voces *torneo* y *revés*, relacionadas con el ámbito de la lucha, que relaciono con la metáfora bélica para el amor: un enfrentamiento, tal vez entre varios rivales amorosos, interpretación, esta, que sustenta la relación entre esta pieza y 28A-ID 0144 (véase *supra* 4.1.2.2).

### 5.2.3.b. Textos en testimonio único

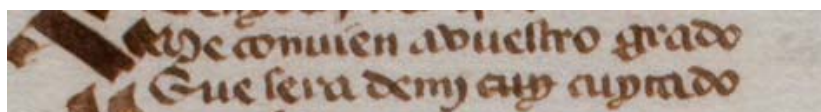
Son cinco los textos de Padilla que cuentan con un único testimonio, todos ellos incluidos en *Palacio* y no exentos de problemas. En algunos casos no he podido ofrecer solución, como ocurre en el último verso de la vuelta de la canción 22-ID 2470 “Si padeço triste vida”, que no retoma los versos de la cabeza: el copista comienza a copiar las primeras palabras (*en ver*), pero no puede seguir, posiblemente porque tiene ante sí un modelo que no es capaz de leer, y deja el resto en blanco; la ausencia de otros testimonios, solo permite reconstruir la rima en *-er*. En esta pieza encontramos algún otro error, como un heptasílabo en el v. 5 cuya regularización métrica no es clara (véase *infra* T22,5) y una forma verbal en el v. 19 que carece de vocal en la raíz verbal (*pdedes*): la

<sup>487</sup> Remito a su edición (2016: 193-204) para el estudio detallado del texto.

enmienda *podedes* viene dada por el sentido del texto y por la repetición del octosílabo como apertura de la estrofa siguiente, pues se aplica la técnica del encadenado (véase la edición).<sup>488</sup>

En el v.19 de 21-ID 2469 “Señora a quien m’ofreço” (el primero de los de Padilla copiados en SA7), se lee “mienbre te por cortesía” y corrijo en “mémbrate por cortesía”: el octosílabo corresponde al primer verso del *retronx*, que se repite en la cabeza y en las dos vueltas de la composición, si bien en las dos primeras estrofas leemos “mémbrate”, lo que me permite corregir la palabra en el *retronx* de la última estrofa.

Diferente situación es la que se da en 25-ID 2666 “No despiense quien pensava”, en tanto en el código se aprecian reescrituras posteriores (la sibilante inicial de *cesava* en el v. 5) y restos de letras borradas, algunas con acierto en tanto son claros errores del copista (como la *-a* de *señora* que hace los vv. 2 y 11 hipermétricos) y otras que han de restituirse en el texto (la conjunción copulativa del v. 12). También se perciben correcciones en la composición 24-ID 2569 “De amargura tormentado”, en la que el copista rectificó, en el segundo verso y en el mismo momento de copia, la escritura de *cuytado*, tal como se aprecia en la siguiente imagen:



SA7-85r

Por último, es posible que en la canción 25-ID 2666 “No despiense quien pensava” la cabeza incluyese un verso más, que el amanuense habría omitido: al pasar del recto al vuelto del folio en que se copia la pieza, comenzaría a copiar la mudanza olvidando el verso anterior. Y es que, de ser así, la pieza sería totalmente regular (véase *supra* 4.2.3.1).

En definitiva, aun cuando la caligrafía del código es clara a lo largo del código, no ha sido fácil en todos los casos fijar el texto.

<sup>488</sup> Este fenómeno se repite en 23-ID 2565 “Pues que siempre padesçi”: en el v. 4 se omite la vocal tónica de *mereço*, que restituyo apoyándome no solo en el sentido, sino también en la rima (con *padesço* en el vértice del octosílabo inmediatamente anterior).

## **CRITERIOS DE EDICIÓN**



## 6. CRITERIOS DE EDICIÓN

Dado que ofrezco la edición de la obra de tres poetas, he ordenado los textos que presento siguiendo un doble criterio que atiende, por un lado, a los autores individualmente, y por otro, diferencia entre textos individuales y escritos en colaboración. Por lo que toca a los autores, en primer lugar, figura la poesía de Torquemada, luego la de Sarnés y, en tercer lugar, la de Padilla, tras la cual añado un cuarto apartado que contiene dos diálogos poéticos del último con otros poetas.

Las poesías de Torquemada pueden editarse exentas porque no interactúa directamente con otros creadores, aun cuando su recurso a la intertextualidad obliga a recuperar las voces y los textos de los escritores a los que cita. Tras sus composiciones, entre las que sobresale una pieza muy singular que poetiza la obtención del galardón, se localizan los textos individuales de Sarnés, el poeta de SA7 que mejor representa esta veta temática; así, pues, la lectura continuada de los poemas de uno y otro no supone un cambio brusco.

Ahora bien, los textos que Sarnés escribe en colaboración se desplazan al final de la edición, en una sección integrada por varios diálogos poéticos y localizada tras los textos individuales de Padilla, el autor que figura en tercer lugar. Esta peculiar disposición de los poemas de estos dos escritores ha venido determinada por el hecho de que ambos han compuesto *ex aequo* un par de diálogos en verso, lo que liga estrechamente su poesía, pero, además, exige que, sin renunciar a la distinción de las intervenciones de uno y otro en esos diálogos, hayamos de estudiar y editar las aportaciones particulares a la serie como partes integrantes de un todo más amplio que las supera e incluye y en el que cobran sentido. Desde este punto de vista, he tomado en consideración la íntima conexión (que alcanza incluso al ámbito formal), que presentan las muestras del género pregunta-respuesta, según ha puesto de relieve Chas Aguión (2002): en esta oportunidad, y aunque solo un intercambio de los dos que mantienen es de este tipo, me ha parecido indispensable editar los dos como sendos conjuntos, pues, de otro modo, podríamos dificultar su comprensión. En este sentido, resulta revelador el ejemplo que proporciona 27-ID 0577 Y 2496 R ID 0577 “Los que seguides la vía”, un cruce en coplas alternas (al modo de las *tensós*) entre Padilla y Sarnés, y 26-ID 0577 “Vos que seguides la vía”, canción que cabe considerar una suerte de secuela del mismo: las intervenciones de Padilla en el diálogo en coplas alternas, desgajadas de las de Sarnés, dieron lugar a 26-ID 0577, que conoció un proceso de difusión independiente; la

interpretación que hacemos de ella es muy diferente de la que se desprende de la *tensó*, pues se trata, en suma, de dos composiciones distintas, aunque textualmente el intercambio acoja la canción en su integridad.

El hecho de separar los diálogos en que estos dos autores participan de manera conjunta para agruparlos en una sección situada tras la producción de Padilla (y no de la de Sarnés), se debió a que creí oportuno, primero, abordar la edición de la obra individual de uno y otro, para, en un segundo momento, incorporar los textos escritos entre ambos; tuve en cuenta, además, que Padilla no solo dialoga con Sarnés, sino también con Juan de Torres, lo cual me decidió a optar por esta distribución, que otorga mayor coherencia a la edición.<sup>489</sup>

Los tres vates cuentan con representación en el *Cancionero de Palacio*, que resulta ser, además, el testimonio más antiguo de sus composiciones; por ello, al ordenar en la edición los textos de cada uno, me ajusté a la secuencia que allí siguen. En el caso de Sarnés y Padilla, algunos de cuyos poemas se recogen en otras fuentes, ofrezco a continuación los que figuran en los cancioneros de la familia italiano-aragonesa, algo más tardíos, respetando el orden que presentan en *Estúñiga* en lo que toca a la producción individual de Sarnés y Padilla. En la sección de diálogos hube de considerar otros aspectos: edito, en primer lugar, como he indicado, los intercambios mantenidos entre estos dos autores, si bien tras 28P-28R, en el que ambos participan, ofrezco 28A-ID “Bien puedo dezir, par Dios”, una canción de Padilla fuertemente vinculada a la serie que la precede, a la que confiere sentido y después de la que debió de ser creada continuando con la misma temática; cierra este apartado 29Rq-ID 0142 R ID 0143, un diálogo iniciado por Juan de Torres al que responde Padilla (véase *supra* 4.1.2.2).

Cada poema porta en la edición un número que le he asignado según el orden que en ella ocupan, al que acompaña el número ID de Dutton y el íncipit; doy cuenta, después, de las fuentes, explicitando tanto los manuscritos que lo recogen como el lugar que ocupa en ellos y el folio en que se localiza (en los casos en que una composición figura en más de un manuscrito, aclaro aquí cuál es el texto base de la edición). Proporciono después la referencia de las ediciones existentes de los cancioneros que incluyen la pieza y, finalmente, reproduzco su esquema métrico y sus rimas. Antes de dar paso al texto del poema, incorporo una breve introducción con el propósito de facilitar su comprensión.

---

<sup>489</sup> Ofrezco la edición conjunta de la recuesta de Padilla y la réplica de Juan de Torres, si bien, lógicamente, para el segundo no llevo a cabo un estudio exhaustivo de la transmisión textual del poema.

En posición destacada, figura la rúbrica, que no numero y reproduzco en letra negrita, imitando el uso de los manuscritos;<sup>490</sup> deajo, también como en los códices, un espacio en blanco entre estrofas. Numero los versos en el margen derecho, de cinco en cinco, consignando entre corchetes el cambio de folio y, en algún poema extenso, opto por numerar en romanos las coplas que lo integran.<sup>491</sup> Empleo, asimismo, la cursiva para marcar los versos del *retromx*.

A menudo la obra de estos autores se nos ha conservado en un único testimonio y, por ello, he respetado, en la medida de lo posible, lo que el códice propone, interviniendo solo en los casos en que el copista introduce un error y el verso no hace sentido, es gramaticalmente inaceptable o rompe el esquema métrico; me atengo entonces, para la enmienda, al *usus scribendi* del autor y al de la época.<sup>492</sup> Ofrezco siempre el texto limpio de marcas críticas para facilitar su lectura e incorporo la información sobre mis intervenciones como editora en el aparato crítico. En las piezas que cuentan con más de un testimonio, he tomado uno de ellos como base de la edición, dato que aportó después de dar cuenta de los existentes y que justifico al tratar de la tradición textual; en estos supuestos, en el aparato crítico deajo constancia de las variantes, aunque prescindo de las puramente gráficas o irrelevantes.

He procurado reflejar con fidelidad el estadio de la lengua y los usos lingüísticos que presenta el testimonio del que me sirvo. Así, a menudo, se perciben confusiones entre los grafemas que representan las sibilantes, lo cual nos informa del proceso de neutralización que por entonces comenzaba a darse entre esos fonemas y, por ello, los reproduzco tal como figuran.<sup>493</sup> Es este un problema que parece haberse dado de modo más intenso en Aragón, por lo que en SA7 resulta muy frecuente (Tato 2003: 510), siendo especialmente perceptible en el uso de los grafemas *j* y *x*.<sup>494</sup> Con todo, los

---

<sup>490</sup> En los códices el epígrafe se diferencia con claridad de los versos que introduce, pues se copia en letra de cuerpo mayor que la del texto (*Palacio*) o, incluso, en otra tinta (*Estúñiga, Roma*, PN8 y PN12).

<sup>491</sup> Si un texto cuenta con varios testimonios, indico únicamente los cambios de folio en el utilizado como base de la edición.

<sup>492</sup> Y, cuando se dan dos posibles interpretaciones (estableciendo una diferente acentuación o segmentación, como ocurre, por ejemplo, en 2-ID 2503, vv. 69-70), también me apoyo en la *lectio difficilior*.

<sup>493</sup> Una misma palabra aparece con diferente solución gráfica para las sibilantes, lo que apunta a la confusión entre sordas y sonoras, que llevaba, por tanto, a la indistinción gráfica; por ejemplo, leemos *desseo* en 14-ID 2402 (v. 2) y *deseo* en 28R (v. 6), ambas de Sarnés. En los textos de Padilla que figuran en MN54, PN8 y PN12, y aun cuando el texto base es *Estúñiga*, elimino las grafías seseantes y sigo la solución de los cancioneros parisinos, pues ha de entenderse, en esos casos, el seseo como rasgo del copista de MN54 y no del poeta.

<sup>494</sup> Prescindo, en cambio, de algunos hechos propios de la escritura aragonesa que carecen de pertinencia fonológica; de ellos doy cuenta al tratar de las regularizaciones.

orientalismos, van más allá en la obra de Sarnés, autor aragonés que no esconde su procedencia: *sabiezza* (T15,15) o *lexaría* (T27,49). También Padilla salpica algunos en sus poemas y en varias ocasiones están atestiguados por la rima, como *cayo* (T23,16) o *composar* (T 27,65) o *pieses* (T27,16).<sup>495</sup>

Consigno también las diferencias fónicas, aun cuando resulten poco significativas (*ruido/ roido*, por ejemplo) y reproduzco incluso usos y vacilaciones gráficas que podría haber regularizado sin problema, pero que son usuales en la época incluso en un mismo copista. Con todo, he introducido una serie de regularizaciones con el propósito de dar una cierta homogeneidad gráfica a la edición, ya que aquí me enfrento a tres autores distintos y atiendo a cinco fuentes, así como facilitar la lectura. Por ello, he considerado oportunas las siguientes actuaciones:

- Desarrollo de las abreviaturas sin indicación alguna
- Regularización del uso de *u/v* e *i/j* según tengan valor vocálico o consonántico; en cuanto a la *y*, la empleo con valor vocálico en los casos en que hoy día todavía lo conserva (*rey*), pero no en otros (*cuítas*), por lo que su aparición más frecuente será como consonante (*seyendo* en T1, 17).
- Simplificación de las consonantes dobles sin pertinencia fonológica (en posición inicial, pero también a veces en interior de palabra tras consonante).
- Con respecto a las sibilantes, he optado por respetar su distribución en el manuscrito, porque, según he indicado, nos informan de una realidad lingüística cambiante y confusa que no debemos enmascarar. No obstante, obvio los diferentes tipos de la grafía *s* (alta -ʃ- y normal), al no ser esta una edición paleográfica, y simplifiqué en *c* la alternancia de *c* o *ç* ante *e* o *i* (*amorteece*, *pertenece*, *cierto*). Asimismo, en los casos en que aparece una *c* seguida de *a*, *o*, *u* (como *coracón*), rasgo gráfico conocido en aragonés (Alvar 1973-1978, I: 36 y II:111) y quizás atribuible al copista, regularizo en *ç* (*coraçón* o *dolçura* en T27, v. 33).
- En lo que concierne a las nasales, se reproducen según los usos gráficos actuales: *ñ* para la palatal, *n* para la alveolar y *m* para la bilabial. Así, la transcripción será siempre *señora* en lugar de *sennora* o *senyora*.<sup>496</sup>

<sup>495</sup> Lo cual implica que, quizás, tampoco distinguiese ya con nitidez las sibilantes.

<sup>496</sup> En SA7, por ejemplo, el dígrafo *ny* es la única representación que conoce la nasal palatal. También ese mismo cancionero aparece, en algún caso, un grafema *-ll-*, por *-l-*, que regularizo.



- Regularización del dígrafo *qu*, frecuente en la Edad Media para representar la velar oclusiva seguida de vocal labiodental /kw/ cuando después aparece una *á* tónica (*qual*, *cuanto*, *quando*...) en *cu*, pues carece de pertinencia fonológica.

-Regularización de la alternancia *gualardón* / *galardón*, que, cualquiera que fuese su representación escrita, en la época sonaba como [ga-] (Sánchez-Prieto Borja 1998: 123).

- Distribución del empleo de *b/v* según los usos actuales (que, en su mayoría, se basan en la grafía etimológica) excepto en posición intervocálica, contexto en el que escrupulosamente respeto la opción del códice; y es que, desde el siglo XIV, la oposición entre la bilabial oclusiva /b/ y la fricativa /β/ ya se había neutralizado a favor de la pronunciación oclusiva en todas las posiciones, salvo cuando la consonante se hallaba entre vocales (Penny 2006: 119-129; Pla Colomer 2013: 768).<sup>497</sup> Mantengo, por ello, la alternancia del manuscrito cuando las grafías aparecen en esta última posición, pues si bien a medida que avanzó el cuatrocientos se completó el proceso de neutralización, todavía en el reinado de Juan II era un hecho “rehusado por el sociolecto de mayor prestigio” pese a su generalización en la lengua hablada (Pla Colomer 2013: 779). Con todo, en alguna ocasión intervengo (señalándolo en el aparato crítico) para ofrecer un texto lo más homogéneo posible; por ejemplo, en la pieza número 15 leemos en el manuscrito “con trebaxo trevaxado” (T15, 6).<sup>498</sup>

- Unificación de las distintas variantes de la conjunción copulativa en *e* y de las del adverbio de negación en *no* (pues, normalmente así lo justifica la métrica; véase T1,2, T4,10 o T27R,20); tan solo se conserva la forma *non* en aquellas citas que nos llevan a otras lenguas, como ocurre con poemas con rasgos gallegos (véase T3,5, T3,15 o T10,22).

- Regularización del uso de la oclusiva sorda (-t) a final de palabra, pues si bien es señal de uso gráfico oriental, no afecta a su realización fonética y la neutralización de -t y -d en posición implosiva fue habitual en español medieval (Penny 2006: 99).

- Regularización del uso de mayúsculas y minúsculas según la norma actual, tanto a comienzo de verso como en los nombres propios.

---

<sup>497</sup> Con una excepción: *biver*, pues todavía en este periodo el grafema *b* se conserva producto de una disimilación entre la /β/ inicial y una /β/ que sigue (> VIVER) que pervivió largo tiempo en la oralidad (Pla Colomer 2013: 631).

<sup>498</sup> Pla Colomer ha vuelto sobre este asunto al explicar que desde “el *Cancionero de Baena* aparecen indicios de desfonologización en este par de fonemas, por lo que resulta lógico pensar que este fenómeno fuera expandiéndose paulatinamente a lo largo del siglo XV por toda la Corona de Castilla” (2013: 411); de hecho, “el proceso de desfonologización de los partes de bilabiales se documenta en la poesía compuesta en el siglo XIV [...], desde el reinado de Alfonso Onceno” (2013: 417).

- Siguiendo igualmente los criterios actuales, segmentó las palabras según la normativa vigente, empleando el apóstrofo en los casos de fusión de una forma átona con una tónica (*qu'el, qu'estades...*) o de omisión de algún fonema vocálico (*siempre l' dais dolor* en T28A,7, por ejemplo)

- Adaptación, también, de la puntuación y la acentuación a los usos modernos, introduciendo tilde diacrítica en algunas formas para diferenciarlas de sílabas homógrafas: transcripción, así, de *é* cuando pertenece al verbo *haber* o *só* cuando es una forma de *ser*, entre otras.

- Introducción de la diéresis (¨) para marcar el hiato cuando el cómputo silábico así lo exige.

- Empleo de cursiva el *retronx* de las canciones.

- Uso del guion (–) en los casos en que un texto introduce un diálogo.

- Empleo de comillas (“”) para las citas a otros versos y refranes.

Tras cada poema, ofrezco un doble aparato. En el primero, recojo las variantes textuales que resultan significativas, y consigno los errores que depuro en la edición, sea por conjetura o gracias al control de testimonios distintos al empleado como texto base;<sup>499</sup> también informo de algunas vacilaciones en la escritura que reflejan la poca atención de los copistas, la introducción de añadidos posteriores, correcciones, borrados...<sup>500</sup> En un segundo aparato, anoto las divergencias de mi propuesta con relación a las lecturas de otros editores que se han acercado a los poemas que me ocupan.

Cierra la edición de cada pieza el apartado de *Notas*, en donde, además de justificar mis intervenciones como editora y las enmiendas, atiendo a diversos aspectos relativos, fundamentalmente, al léxico y al estado de la lengua, aunque no obvio otras cuestiones sobre aspectos culturales, métrica, estilo... En estas notas, son frecuentes las remisiones a otras secciones del estudio, para lo que me sirvo de la numeración del capítulo (precedida de la letra C: C3.3.1, por ejemplo) o del texto (indicando, tras la letra T, número de la pieza en esta edición y verso: T1,7) que corresponda.

---

<sup>499</sup> Prescindo, en coherencia con los criterios expuestos, de las variantes meramente gráficas, que sobrecargarían el aparato.

<sup>500</sup> Revisten, por ejemplo, especial interés las de \*12-ID 2703, pues nos informan, por un lado, del desconocimiento del francés por parte del copista y, por otro, nos dejan entrever que, posiblemente, el autor era más competente con el francés hablado que con el escrito. No obstante, también me ha parecido oportuno introducirlas porque, en algunas oportunidades en que cabe suponer que los materiales empleados en SA7 eran de cierta calidad (quizás se copiaba a partir de pliegos sueltos –como he supuesto en Torquemada–), las vacilaciones en la escritura evidencian que, en ningún caso, es posible pensar en la supervisión del propio autor.

Para concluir, y antes de dar paso a la edición, especifico las abreviaturas de las ediciones que cotejo en cada cancionero, pues de ellas me serviré en las notas correspondientes:

EDICIONES DE SA7<sup>501</sup>

P.G.: Pérez Gómez Nieva, Alfonso, 1884.

V.: Vendrell, Francisca, 1945.

DuSA7.: Dutton, Brian, 1990-91.

Á.P.: Álvarez Pellitero, Ana M<sup>a</sup>, 1993.

## EDICIONES DE MN54

V.S.H.: del Valle, F., J. Sancho Rayón y J. E. Hartzenbusch, 1872.

Al.: Alvar, Manuel y Elena, 1981.

S.M.: Salvador Miguel, Nicasio, 1987.

DuMN54.: Dutton, Brian, 1990-91.

## EDICIONES DE RC1

C.G.: Canal Gómez, Mariano, 1935.

DuRC1.: Dutton, Brian, 1990-91.

DuPN8: Dutton, Brian, 1990-91.

## EDICIONES DE PN8

DuPN8: Dutton, Brian, 1990-91.

## EDICIONES DE PN12

DuPN12: Dutton, Brian, 1990-91.

## EDICIONES PARCIALES DE TEXTOS DE TORQUEMADA:

Per: Perriñán, Blanca, 1968.<sup>502</sup>

L.: Lang, Henry, 1992.

P.: Polín, Ricardo, 1997.

---

<sup>501</sup> Son muchos los errores de su transcripción (algunos incluso sistemáticos, como la confusión de la *s* alta [ʃ] con *ſ*), comprensibles dada la época en que Pérez Gómez lleva a cabo su labor; por ello, tan solo doy cuenta de algunos que, a veces, permiten entender los cometidos por editores posteriores. La edición de Vendrell, todavía imprescindible para el estudio histórico de los autores, no es comparable a la anterior en lo que toca a la transcripción de SA7, si bien tampoco constato todos los problemas que plantea (no hay sistematización en la acentuación, es frecuente que confunda *b* y *v*...). Finalmente, y aun cuando Dutton no intentó ofrecer una edición de los cancioneros y textos que transcribe, dada la enorme aportación de su trabajo, he incluido su transcripción entre las ediciones existentes.

<sup>502</sup> Perriñán, en su edición de Suero de Ribera, incluye un texto, anónimo en SA7, que aquí le atribuyo a Torquemada.



**EDICIÓN**



ID 2502: “Ya mi corazón cansado”

**Testimonio:** SA7-113 (52<sup>r</sup>-52<sup>v</sup>)**Ediciones:** V. (pp. 216-217), Á.P. (pp.119-121), DuSA7. (IV, pp. 112-113)**Métrica:** (4x13) 8a 4a 8b 8a 4a 8b 8a 4a 8b 8a 4a 8b 8b. Rimas: **a:** *-ado*, **b:** *-ón*, **c:** *-or*, **d:** *-at*, **e:** *-ora*, **f:** *-eçe*, **g:** *-ura*, **h:** *-ía*, **i:** *-ento*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 2153-1...3 y 2044-1).

El enamorado, dirigiéndose a su dama, se nos presenta como leal servidor y buen amador, al tiempo que nos deja ver su sufrimiento a causa del desamor en que vive; emplea para ella el vocativo *señor* (“señor de alto estado”, “buena señor”), forma anticuada en el XV para el femenino, que denota la sumisión del yo, perceptible también en otras construcciones (“vuestra clara beldad”, “vuestra gentil fermosura”, “vuestra señoría”). En la estrofa I, tras anunciar y justificar su abandono de la amada (no es correspondido), le suplica perdón por cesar en su empeño, si bien en la segunda, de nuevo incide en la necesidad de apartar su voluntad de tal dolor “pues no ay amistad”, para, en la última copla, contradictoriamente, hacerle saber que, si ella cambia de opinión, él puede retomar el servicio. El peso del estado emocional del yo resulta, así, muy destacable y se refleja tanto en las vacilaciones en las que incurre en su comportamiento como en el vaivén que imprime al discurso la heterometría, que parece destacar todavía más la desazón y la contradicción del enamorado. Formalmente, estamos ante lo que parece una pervivencia del *discor*, una modalidad que aparece en el *Cancionero de Baena* y de la que encontraremos algún otro caso en el *Cancionero de Palacio* (véase *supra* C2.2.3.2).

**Dezir. Gonçalvo de Torquemada**

Ya mi corazón cansado,  
no enojado,  
á sido larga sazón  
amando, por lo pasado,  
muy de grado,  
más que ha cuantas cosas son,  
a vós, señor de alto estado;

e olvidado  
soy de vuestro corazón,  
por lo cual esme forçado 10  
apartado  
ser de vós, por tal razón  
—e demándovos perdón—.

Todavía con amor  
e sin temor, 15  
he tenido lealtad  
seyendo buen amador  
e servidor  
de vuestra clara beldad.  
Veo que me va peor, 20  
buena señor,  
porque fablo la verdad;  
creo que será mejor  
d'este dolor  
apartar mi voluntad, 25  
pues que no ay amistad.

Cada día entristece  
y aborrece,  
vuestra gentil fermosura,  
mi vida, que se amortece 30  
y enflaquece  
por servir vuestra figura;  
mas, pues veo que descrece  
.... -ece  
en vós amor e mesura, 35  
amar no me pertenece,  
pues fallece  
vuestro amor e la ventura,  
aunque padeçca tristura.



Empero, por cortesía  
 todavía  
 soy bien presto a mandamiento  
 de la vuestra señoría,  
 sin falsía,  
 ahunque me den más tormento. 40 [52v]

Que vuestra filosumía  
 e fidalguía  
 tien' el mundo tan contento:  
 ¡así Dios me dé alegría,  
 con vos m'ía! 45

Como en aquesto no miento,  
 dezid, señora: “Consiento”. 50

2. enojado ] j *escrita sobre otra grafía no claramente legible (tal vez x)* SA7 || 7. señor ] señora SA7 || 8-9. *copiados en un solo verso* SA7 || 21. señor ] señora SA7 || 28. aborrece ] aborece SA7 || 34. *omit.* SA7 || 46-47. *copiados en un solo verso* SA7 || 51. Como en ] comon en SA7.

2. enojado ] enoxado Á.P. || 19. clara ] chara DuSA7 || 23. mejor ] mexor Á.P. || 25. apartar ] apartir DuSA7., V. || 44. sin ] si V. || 45. den ] de V.

## NOTAS

0. *Dezir*: término técnico que clasifica genéricamente el poema; a pesar de ello, la composición presenta peculiaridades que permiten asociarla a la forma del *discor* (véase *supra* C2.2.3.2).

1. *Ya*: el adverbio (<IAM) que abre la composición marca un punto de inflexión entre el pasado, lo sucedido hasta el momento actual, y el presente en que hemos de situar los versos. Además, se establece la disociación del amante y su corazón, cuyo latir parece evocarse mediante la heterometría.

1-2. Las voces en posición de rima de estos versos nos presentan la dicotomía *cansado/enojado*: será el cansancio lo que caracterice al *corazón* del amante y, por metonimia, al propio amante. El punto de partida del texto no es, pues, el enfado, sino el hastío, que será el causante del errático discurso del enamorado.

2. *Enojado*: ‘aburrido, molesto’ (*DCECH s.v. enojar*).

3. *Sido*: ‘estado’. ‘Estar’ fue el primer significado del verbo *ser* como derivado de SEDERE (Cuervo *s.v. ser*), cuyo sentido se debilitó en castellano “hasta convertirse en sinónimo de ‘estar’ y luego ‘ser’” (DCECH *s.v. ser*).

*Sazón*: ‘época, tiempo’ (DCECH *s.v. sembrar*). Es largo, pues, el periodo que el amante ha dedicado al cortejo.

4. *Pasado*: el término se relaciona directamente con el significado del octosílabo anterior y del verso inicial: es el tiempo pasado, largo, el que ha traído al yo a la situación en que ahora se encuentra. Quizás con esta frase preposicional evoca una situación positiva (frente a la que vive ahora, en que, como se precisa en el v. 8, ha sido olvidado).

5. *Grado*: ‘voluntad, gusto’ (DCECH *s.v. grado II*).

6. La hipérbole de este verso sitúa a la enamorada del poeta por encima de cualquier otro ente y, como tal, ha sido amada por el corazón.

7. *Señor*: aparece aquí el primer vocativo de la pieza, anticipado por el pronombre *vós*, al que completa a modo de aposición. No obstante, en el ms. se lee *señora*, lo que hace el verso eneasílabo y rompe la regularidad de la pieza. Presumiblemente, el autor habría seleccionado la forma *señor*, que, sabemos, era empleada para referirse a la amada desde la poesía occitana (*midons*), la gallego portuguesa (*mia senbor*) y la árabe (*sayyidí* –mi señor– y *mawláya* –mi dueño–; Riquer 1989: 84), siendo la variante *señora* atribuible al copista (no ha de olvidarse que los adjetivos en –or eran invariables en género en los orígenes del español; Penny 2006: 151 y 154); de ser así, el verso sería un perfecto octosílabo. La hipótesis cobra fuerza, asimismo, al comprobar que en la segunda estrofa (v. 21) sucede lo mismo: se lee *señora* cuando la rima exige *señor*. Además, como se ve en 3-ID 2504 “Señora, pues mi partida” cuando cita “Adeus, miña boa señor” (v. 13), Torquemada estaba familiarizado con el valor femenino de *señor*. No ha de olvidarse, por otra parte, que como recuerda Martínez Martínez

la feminización del nombre es tardía, pero juega muy bien conforme a los intereses que perseguía el poeta a la hora de destacar lo que quería subrayar: la idea de un sometimiento absoluto. Señor es indistintamente varón o mujer, pero se aproxima más al primero de ellos (2007: 139).

Aquí, este sometimiento será perceptible (como se verá en el v. 12) porque el enamorado ni siquiera puede ser coherente consigo mismo. Se hace también hincapié aquí en el *alto estado* de la amada, otra característica procedente de la tradición del *fin’amors* en tanto la dama “está situada en la cumbre de la jerarquía feudal más próxima al trovador” (Riquer 1989: 86). Prácticamente el mismo verso (sin el pronombre tónico)

es empleado por Santa Fe en una composición amorosa recogida en *Palacio* (en SA7-335 “Parto de vuestra figura”, ID 2694 leemos “Señora de alto estado” v. 3); de modo ligeramente diferentes, pero con la misma intención, también se detiene en el “alto estado” Villasandino en “Crueldad e trocamento” (ID 0132) en donde utiliza, además, la forma *señor* (v. 22): “a mi porque fui osado / de loar su alto estado” (vv. 17-18).

**8-9.** En el manuscrito, estos dos versos se funden en uno, de manera que la estrofa, frente al resto, se compone de once y, de hecho, así se lee en las ediciones de Vendrell, Dutton y Álvarez Pellitero, quien, sin embargo, en nota da cuenta del error, que resulta evidente al analizar la composición.

**9.** *Corazón*: el poeta recurre de nuevo a la personificación del corazón, frecuente en la lírica cancioneril; sin embargo, en este caso representa a la dama (que le ha olvidado) y no, como suele suceder, al enamorado (véase *supra* C2.2.1 e *infra* T5,2, por ejemplo).

**10-11.** Lo expuesto hasta aquí basta para justificar el proceder del yo lírico, situación a que se ve obligado y que no le resulta agradable. El hipérbaton y el quebrado (“apartado / ser de vós”) alteran el fluir de los octosílabos y condensan la decisión; ello, junto con la obligada pausa versal (si bien se ve atenuada por el encabalgamiento suave con el verso que sigue), incrementa la fuerza expresiva de la secuencia.

**12-13.** Pese a que los motivos del cese del servicio amoroso son, según se justifica en esta estrofa, la indiferencia y el olvido por parte de la dama, el último verso apela a la merced de la mujer, no tanto para conseguir su amor como para que comprenda el cambio en su actitud, de ahí que en la edición lo presente como inciso o apostilla.

**14-15.** *Todavía*: ‘siempre’ (Alonso *s.v.*). Al igual que la primera estrofa, esta se inicia con un adverbio de tiempo que vincula el pasado con el presente. Y es que, pese a la intención del poeta de cesar el servicio amoroso, no será capaz de lograrlo.

Los miembros coordinados del circunstancial no solo presentan una construcción paralela (“con amor e sin temor”), sino que la rima consonante de ambos confiere un claro efectismo a la secuencia.

**16.** *Lealtad*: aun cuando no existe correspondencia, el amante hace explícita su lealtad, característica de todo ‘buen amador’, sintagma con que se define a sí mismo en el siguiente octosílabo. Y es que el concepto de fidelidad, deudor del sistema feudal en la lírica de los trovadores, se convirtió en elemento característico del amante (Riquer 1989: 82, Rodado Ruiz 2000: 131). Ha de resaltarse también la profusión de abstractos en rima en esta estrofa, en relación directa con el sentimiento amoroso que el amador es incapaz de concretar.

17. *Seyendo*: ‘siendo’. Esta variante oriental con *yod* se ajusta al cómputo métrico (que también se mantendría regular con una forma con diéresis *siendo*); aun cuando podría atribuirse, como en otros casos, al copista (Tato 2003: 509-512), no puede descartarse que Torquemada se valiese de ella.

18. *Servidor*: el término se hace eco de la metáfora feudal del sentimiento amoroso, que ya se percibía a través de *estado* (v. 7) o *lealtad* (v. 16) y que continuará a lo largo de la pieza con voces como *servir* (v. 32).

19. *Beldad*: ‘belleza’ (DCECH s.v. *bello*). La forma más extendida era la terminada en *-dad*, que en SA7 se escribe como *beldat*. Se menciona la belleza de la dama, que se resalta con el adjetivo *clara*, pero no se concreta, siguiendo el proceder habitual.

21. *Señor*: al igual que en el v. 7, corrijo el *señora* del manuscrito para mantener la rima y la medida del quebrado: posiblemente, el copista, por error, corrige en *señora* porque en pleno s. XV *señor* resultaba ya extraño para el femenino (véase *supra*. T1,7).

22. Aunque no se explicita la oposición *hablar* / *callar* (bien estudiada por Battesti-Pelegrin 1992), en ese “digo la verdad” está implícita la posibilidad de silenciarla. Esto es, el enamorado ha optado por *hablar* (“fablo”), pero los resultados no han sido satisfactorios pues, como se detalla justo antes, con ello “va peor” (v. 20).

23. *Mejor*: nótese el juego de contrarios con *peor*, voz que, en el v. 20, también se sitúa en el vértice del octosílabo; continúa la oposición existente en el par *bien vs. mal*, que remite a la habitual *amor vs. desamor* (Casas Rigall 1995: 197).

24. *Dolor*: se refiere al sufrimiento provocado por el olvido e indiferencia de su *señor*. Si en el primer verso conocíamos su cansancio, ahora añadimos el dolor.

25. *Voluntad*: la voluntad se presenta como una entidad de la que el yo lírico habla casi como de algo ajeno a su persona y se propone apartarla de ese dolor. Resulta así una nueva personificación, al igual que la que tenía lugar en el v. 1 con el *corazón*.

26. *Amistad*: de nuevo, cierra la estrofa incidiendo en que la falta de atención por parte de la dama es la causa de su cambio de actitud. En esta oportunidad, hemos de entender *amistad* en un sentido amplio, que englobaría la correspondencia amorosa, pues sabemos que la dama “es poco accesible amorosamente, y no es raro que le complazca hacerse inalcanzable” (Riquer 1989: 86). De lo mismo se quejará, por ejemplo, Álvarez Gato al decirle a una doncella “por ende n’os escusés / tener amistad comigo” (ID 3077, vv. 14-15).

27. *Cada día*: si las estrofas anteriores comenzaban con un adverbio de tiempo, encontramos aquí esta frase nominal con claro sentido temporal.

**29.** *Gentil fermosura*: estas voces se relacionan con dos aspectos que ya han aparecido en el texto: el “alto estado” (v. 7) y la “clara beldad” (v. 19), rasgos que enaltecen la descripción de esta *señor* pero que no la individualizan. Entiendo que el octosílabo funciona como sujeto de *entristece* y *aborrece*, sujeto que, por metonimia, designa a la propia dama.

**31.** *Enflaquece*: ‘debilita, pierde fuerzas’ (*DCECH s.v. flaco*), al igual que *amortece* (< muerte) en el verso anterior y que inciden sobre “mi vida” (complemento directo).

**30-32.** El estado del enamorado se resiente, acercándose a la muerte. El amor produce, pues, signos concretos en el amante; y es que, a lo largo de toda la Edad Media, este sentimiento se entendió como enfermedad (véase *supra* C2.2.2). De hecho, poco antes, en el v. 24, habla de *dolor*, uno de los síntomas de este mal. En cuanto a la sintaxis, la subordinada de relativo (“que se amortece y enflaquece”) tiene como antecedente “mi vida” (v. 30).

*Figura*: aunque habitualmente significa ‘figura, imagen’ (*DCECH s.v.*), no es imposible que esté próximo al occitano y francés ‘rostro’, acepción que ya recoge Covarrubias (2006, *s.v.*).

**34.** Del estudio métrico de la pieza se deduce que falta un verso, que habría de ser quebrado y con la rima indicada (quizás “e perece” o algo similar); sin embargo, la ausencia de otros testimonios impide garantizar tal reconstrucción, por lo que dejo el hueco del verso y recupero la rima, a diferencia de Vendrell (que no indica nada), Álvarez Pellitero (que solo deja el hueco) e, incluso, Gómez Bravo, que en su repertorio indica que esta estrofa consta de 12 versos pese a percibir el error de copia en la primera y última coplas e indicar, correctamente, que las integran 13 versos.

**35.** *Mesura*: ‘medida’ (*DCECH s.v. medir*), cualidad de la que la dama carece.

**36.** La negación del verbo niega al poeta incluso el derecho de amar, sentimiento que era, en sí mismo, causa de alegría y el “único galardón que se consigue con ello es poder permanecer en el servicio amoroso” (Rodado Ruiz 2000: 133). En esta oportunidad, sin embargo, el yo ve alejarse hasta esa recompensa.

**38.** *Ventura*: ‘suerte buena o mala’ (*DCECH s.v. venir*). Ha de entenderse aquí como mala fortuna, en tanto *fallece*.

**39.** *Tristura*: Corominas y Pascual documentan esta voz ya en Juan Ruiz y en el *Rimado de Palacio* de López de Ayala, y *Autoridades* la considera anticuada, aunque todavía popular en Asturias y Aragón (*DCECH, s.v. triste*); no obstante, no necesariamente sería anticuada a principios del siglo XV. Alterna con *tristeza*, registrada desde el siglo XIII, si

bien esta fue de uso general, frente a *tristura*, que conoce un territorio más restringido (que, además, incluye el oriente peninsular). Sin embargo, su empleo aquí no puede considerarse un rasgo identificador de un posible origen oriental del poeta pues, aun cuando es debida a su pluma por encontrarse en posición de rima, en otras ocasiones, también en el vértice del verso, recurre a *tristeza* (véase *infra* T2,7, T4,10 y T8,1).

**40-43.** *Empero*: ‘pero’ (*DCECH s.v. pero*). Interesa destacar la adversativa por dos motivos: su valor marca una objeción en relación a lo expuesto hasta ese momento, de modo que la oración enlaza con lo que antecede; en segundo lugar, es esta la única estrofa (y la última de la composición) que no comienza con una expresión que denote temporalidad, lo que, desde mi punto de vista, acentúa el valor contrastivo implícito ya en la conjunción.

*Cortesía*: el poeta alude aquí a una de las virtudes más recomendadas en el código del galanteo (Green 1949: 254-261); la suya lo lleva a permanecer, incondicionalmente, a disposición de la dama, pese a haber manifestado en las estrofas anteriores su intención de cesar en su cortejo. Vemos, pues, que no se trataba de una firme decisión: deja la puerta abierta a continuar a su servicio en caso de que ella cambie de opinión; además, si esto sucede, se compromete a satisfacer rápidamente sus deseos, como sugiere el adjetivo *presto*.

*Señoría*: este término se vincula no solo con el repetido *señor* (vv. 7 y 21), sino con su “alto estado” (v. 7), de ahí también que se apreste a recibir sus órdenes.

**44-45.** *Falsía*: ‘falsedad, deslealtad’ (Alonso 1986 *s.v. falsía*). El enamorado mantiene su autenticidad como argumento, pese a que fue esta, precisamente, una de las causas de su desgracia (“fablo la verdad”, v. 22). No es Torquemada el único poeta que promete amar “sin falsía”: en el *Cancionero de Palacio*, se sirven de este sintagma Juan de Dueñas en “Señora, yo escriví” (ID 2641, v. 20), Cañizares en “Ay, que de grado sería” (ID 2689, v. 47) o el anónimo autor de “Muchos veo a palés” (ID 2516, v. 6).

Además de comprometerse a no mentir, añade su disposición a sufrir mayores tormentos: el amor de su dama no conoce límites y, con que ella cambie de opinión, él está dispuesto a continuar la relación.

**46-47.** En el manuscrito, al igual que sucedía en la primera estrofa, estos dos versos se copian en la misma línea; no obstante, al igual que en los vv. 8-9, la métrica revela un error de copia (y los otros editores del texto proceden de idéntica manera a lo hecho en vv. 8-9). La dificultad se agrava porque la secuencia comienza con un *que* que no parece nexos subordinante; por ello, lo he entendido como elemento que aporta énfasis a lo

afirmado en la oración, usual en el lenguaje hablado (la conjunción *es*, pues, expletiva, puede suprimirse, si bien sintácticamente cabe sobreentender un verbo principal *dizzen*).

*Filosumía*: ‘fisonomía’ (*DCECH s.v. físico*). En el siglo XV fue frecuente la variante *filosomía*, de la que deriva la que aquí leemos, con disimilación *o - u*, metafonía debida a la acción de la *-í* tónica posterior (Penny 2006: 51, 64).

*Fidalguía*: esta voz siempre mantuvo el sentido de ‘noble’ (*DCECH s.v. hijo*), por lo que, una vez más, se incide en la pertenencia de la mujer a un estrato social superior, en consonancia con las damas de la poesía trovadoresca del *amor cortés* (véase *supra* T1,7).

**49-50.** Nuevamente, la interpretación de la secuencia no es evidente: entiendo estos versos como una especie de conclusión o consecuencia de lo enunciado en los vv. 46-48, aunque la sintaxis no ayuda, pues nos presenta yuxtapuestos los dos segmentos; de ahí que opte por los dos puntos. Una vez que enunció en la oración principal una suerte de verdad general (vv. 46-48), ahora desvela su voluntad de irse con su dama valiéndose de un enunciado desiderativo, en el que invoca a Dios (véase *supra*, C5.2.1.b.)

**51-52.** Tal vez la labor del copista se resintió por las dificultad que entraña la interpretación de esta estrofa; lo cierto es que reduplica la preposición (*comon en*), que enmiendo en *Como en*.

*No miento*: una última vez el poeta insiste en la autenticidad de sus propósitos a través de la lítote (en este caso en la idea que acaba de formular). Y, a renglón seguido, reclama imperativamente a la señora su consentimiento, imprescindible para lograr sus pretensiones.





ID 2503 G 0131: “¡O, maldita sea tal vida!”

**Testimonio:** SA7-114 (52<sup>v</sup>-53<sup>v</sup>)

**Ediciones:** V. (pp. 217-219), Á.P. (pp. 121-123), DuSA7. (IV, pp. 113)

**Métrica:** (5, 8x9) 8x 8y 8x 8y 9Y || 8a 8b 8a 8b : 8x 8y 8x 8y 9Y. Rimas: **x:** *-ida*, **y:** *-ura*, **a:** *-anto*, **b:** *-eza*, **c:** *-eo*, **d:** *-iste*, **e:** *-igo*, **f:** *-elo*, **g:** *-ón*, **h:** *-ento*, **i:** *-ía*, **j:** *-ize*, **k:** *-eço*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 414-1, 1569-1...7 y 1537-1).

Primera glosa documentada de la poesía castellana, que toma como base la estrofa I de la muy conocida canción ID 0131 “Cativo de miña tristura”; quizás el que Torquemada recurra a esta pieza en particular, además de entenderse como un intento de recordar u homenajear a Macías, pueda explicarse por la tristeza que emanaba de la letra (y posiblemente también la música) del poema del vate gallego: serviría para marcar el tono emocional del lamento que construye Torquemada. El íncipit de ID 0131 se convierte en el cierre de la cabeza de la canción de Torquemada y, al funcionar como *retronx*, cerrará también el resto de las estrofas; a partir de ahí, cada uno de los versos de la primera copla de “Cativo de miña tristura” abrirá, en orden, las sucesivas estrofas de Torquemada y será glosado por tres octosílabos, el último de los cuales da paso a la vuelta de la canción, que repite toda la cabeza (véase *supra* C2.2.2). Se establece, así, un juego textual y, como explica Tomassetti, “la *autoritas* de Macías se convoca, interpreta y amplifica con un énfasis casi obsesivo” (2010b: 1736). Cada estrofa, pues, se abre y cierra con una cita de Macías construyendo una estructura regular en la que la voz del antiguo poeta resuena, más de un siglo después, acompañando a la de Torquemada. En cuanto al tema, el motivo fundamental es el lamento amoroso, al igual que lo era en el texto glosado: desde la desgarradora exclamación del verso inicial en la que el yo parece desearse mal a sí mismo, Torquemada alude a lo conocido de su sufrimiento (únicamente la causante del mismo parece no comprender la situación, según se deduce tras la lectura de la segunda mudanza) y a la magnitud del mismo, cuyo consuelo es posible solo a través de dos vías: el diálogo con su corazón, por una parte (estrofas VI y VIII), y la música (estrofas III, IV y V), por otra. No obstante, el alivio no es suficiente, pues en el estribillo de la pieza el yo lírico maldice repetidamente su vida y se considera un ser desgraciado (“cativo”), en relación directa con la isotopía de la tristeza (*triste, espanto, tormento, atormenta, duelo, quebranto...*). Finalmente, recurre también a tópicos

habituales en esta lírica, como el diálogo con su corazón (vv. 43-45 y 61-62) o la calificación del sufrimiento amoroso como una enfermedad (v. 71).

### Otra suya

#### I

*¡O, maldita sea tal vida,  
pues me no basta cordura!,  
que jamás no se m'olvida  
de dezir, por mi ventura:  
“¡Cativo de miña tristura!”* 5

#### II

“Ya todos prenden espanto”,  
los que sienten mi tristeza,  
salvando la que su alteza  
me tormenta, triste, atanto:  
*¡O maldita sea tal vida,* 10  
*pues me no basta cordura!,  
que jamás no se m'olvida  
de dezir, por mi ventura:  
“¡Cativo de miña tristura!”*

#### III

“E preguntan qué ventura” 15  
es, triste, la que poseo,  
porque así dezir deseo  
—¡quién lo aya por locura!—:  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!* 20  
*que jamás no se m'olvida  
de dezir, por mi ventura:  
“¡Cativo de miña tristura!”*

## IV

“Es que m’atormenta tanto” [53r]  
 este padecer tan triste, 25  
 cuanto amor por bien toviste,  
 por que pienso fer tal planto:  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!,*  
*que jamás no se m’olvida* 30  
*de dezir, por mi ventura:*  
 “*¡Cativo de miña tristura!*”.

## V

“Ya no sé en el mundo amigo”  
 de quien aya buen consuelo,  
 salvo fazer, con gran duelo, 35  
 tal canción cual yo vos digo:  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!,*  
*que jamás no se m’olvida*  
*de dezir, por mi ventura:* 40  
 “*¡Cativo de miña tristura!*”.

## VI

“A quien más de meu quebranto”  
 pueda fablar con razón  
 es mi triste corazón,  
 que siempre dize tal canto: 45  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!,*  
*que jamás no se m’olvida*  
*de dezir, por mi ventura:*  
 “*¡Cativo de miña tristura!*” 50

**VII**

“Diga d’esto que vos digo”  
 quien sintier tal como siento,  
 que yo con gran desatiento  
 traigo por mote conmigo:  
*¡O, maldita sea tal vida,* 55  
*pues me no basta cordura!,*  
*que jamás no se m’olvida*  
*de dezir, por mi ventura:*  
*“¡Cativo de miña tristura!”.*

**VIII**

“Quien bien see nunca devría” [53v] 60  
 moverse como yo fize,  
 por que mi corazón dize  
 —que callar nunca podría—:  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!,* 65  
*que jamás no se m’olvida*  
*de dezir, por mi ventura:*  
*¡Cativo de miña tristura!”.*

**IX**

“Al pensar, que faz follía,”  
 dé lugar, porque padeço, 70  
 tan gran mal que bien mereço  
 repetir, según solía:  
*¡O, maldita sea tal vida,*  
*pues me no basta cordura!,*  
*que jamás no se m’olvida* 75  
*de dezir, por mi ventura:*  
*“¡Cativo de miña tristura!”.*

10. O ] Que SA7 || 29. me no ] no me SA7 || 38. me no ] no me SA7 || 47. me no ]  
 no me SA7 || 49. dezir ] diçiz ms. || 56. me no ] no me SA7 || 65. me no ] no me SA7

|| 71. mereço ] *escrito sobre palabra ilegible (se adivinan p- inicial y -d-, quizás padezco)* SA7  
 || 74. me no ] no me SA7.

1. O ] *omit* DuSA7., V. || 3. m' ] me DuSA7. || 20. no ] non V. || 27. fer ] ser V. ||  
 28. O ] de V. || 49. dezir ] diçir V. || 66. no ] *omit.* DuSA7.

## NOTAS

1-2. ¡O, maldita sea tal vida / pues me no basta cordura!: el arranque del poema, que será dístico central de las estrofas que siguen, constituye un lamento desesperado. El poeta reniega de su vida porque no es dichoso en el amor (esa *ventura* de la que habla a continuación): maldice porque no le basta la cordura y luego explica por qué le es insuficiente. El segundo octosílabo, así, es circunstancial de causa de la oración desiderativa (“tal vida sea maldita, pues...”); a su vez, de esta oración depende otro circunstancial (de causa igualmente) que nos permite entender la maldición y por qué no le basta cordura. Además, es posible el verso sea un mote (véase *infra* v. 54).

3. *Jamás no*: el adverbio negativo “no” incrementa la fuerza de “jamás”, lo que unido al núcleo del enunciado, “olvida”, aumenta su expresividad. Combina, así, la lítote con la reduplicación de la negación para indicar ‘siempre recuerdo’.

4. *Dezir*: el verbo incide en la oralidad de la cita (y, según Gómez Bravo -1999a-, no está reñido con que se cantase), aludiendo, así, a la existencia del poema de Macías, que habría circulado con anterioridad al de Torquemada. Asimismo, esta idea representa una constante a lo largo de la composición, pues se repite en todas las estrofas al formar parte del *retronx*.

*Ventura*: ‘mala suerte’ (véase *supra* T1,39).

5. El verso es enesílabo y rompe la métrica de la composición. No obstante, no podemos achacar la irregularidad a Torquemada pues, sabemos, el verso es de Macías; sobre la hipermetría del mismo véase Casas Rigall (2009: 120 y 1996: 40), quien sugiere una variante *mña* que, prudentemente y debido a la existencia de algún otro enesílabo en el texto del poeta gallego, no llega incorporar en su solución editorial. Con respecto a la puntuación, cabrían dos posibles interpretaciones: por un lado, “Cativo, de miña tristura”, en donde *cativo* es una interjección impropia (‘miserable, desgraciado’) ampliamente documentada en la tradición gallego-portuguesa a la que Macías pertenece y que hace sentido en el original glosado (así editan Zinato 1996: 63-68 y Casas Rigall 2009: 122 el texto de Macías, pero también Tomassetti 2009: 915 este de Torquemada); por otro, la adoptada aquí, “Cativo de miña tristura” (‘preso de mi tristeza’), frase adjetiva de cuyo núcleo depende una frase preposicional y que hace sentido en este

contexto en el que el verso cierra el *retronx* (véase *supra* C5.2.1.b). Por otra parte, el hecho de que este verso no se acomode a la medida octosilábica del resto de los versos de la pieza, daría aún más fuerza al quejido que se formula.

En cuanto a la estructura, la cabeza de cinco versos es una estrofa poco habitual en las canciones (Beltran 1988: 50; véase *supra* C2.2.3.1).

6. El octosílabo, como anticipaba en la primera nota, es del poeta gallego. Torquemada lo incorpora a su texto a modo de glosa incidiendo en lo conocido de su tormento.

*Prender*: el significado del verbo es ‘coger, atrapar, sorprender’, si bien a partir del siglo XIV vio restringido su uso en favor de *tomar* (DCHCE *s.v.* *prender*). Me interesa destacar la selección de esta voz ya que en el testimonio que *Palacio* ofrece del poema de Macías (ID 0131) solo figuran dos de las cuatro estrofas del poema y en ellas leemos *toman* (sobre la singularidad de la versión de SA7, véase Casas Rigall 2009: 114-116). La opción de Torquemada coincide, no obstante, con la difundida en las restantes fuentes del texto del poeta gallego, que presumiblemente es la original (para ahondar en estas y otras divergencias entre las copias existentes del texto de Macías, véase Casas Rigall 2009). Torquemada conocería sin duda el texto con anterioridad a la compilación de *Palacio*, pues circularía en diferentes entornos cortesanos (véase *supra* C2.1.3.1), lo que le permite emplear “prender”.

7. *Sienten*: pese a que *sentir* (‘notar’) se utiliza también como ‘percibir por los sentidos’, fue habitual su empleo con el sentido de ‘oír’ (DCECH *s.v.* *sentir*); de hecho, ese significado todavía se conserva en español actual (DRAE *s.v.* *sentir*), gallego (*DRAG s.v.* *sentir*) y aragonés (*DCVB s.v.* *sentir*), lenguas que no serían extrañas para Torquemada en tanto hubo de moverse por los círculos aragoneses en los que todavía circulaba poesía gallego-portuguesa. En este caso, el verso puede encerrar una doble interpretación: hace referencia a lo conocido de su tristeza, notada (‘sentida’) por todos, al tiempo que identifica la tristeza con su “canto” (así denomina al *retronx* en v. 45), de manera que su lamento (esto es, la composición) sería oído (‘sentido’) por todos.

*Tristeza*: es este el sentimiento que impregna toda la pieza causado, según se nos detalla más adelante, por el amor. En efecto, el adjetivo del que deriva este sustantivo, *triste*, aparecerá tres veces más: en los vv. 9, 25 y 44.

8. *La que*: se trata del relativo y hemos de entender que todos sienten espanto de su tristeza excepto aquella cuya alteza atormenta al enamorado, esto es, la amada. Aun

cuando la construcción es gramaticalmente anómala e inesperada, no estorba el sentido (‘excepto aquella cuya alteza...’).

*Alteza*: el término se refiere sin duda a la dama, que es la única que no tendría noticia de su sufrimiento o que, aun conociéndolo, no “prende espanto”, es decir, no se ve afectada por su pesar. Con todo, el sustantivo también puede aludir a la “inaccesibilidad” de la dama debido a la distancia social existente entre ambos (Riquer 1989: 86).

**9.** *Tormenta*: ‘atormenta’ (DCECH s.v. *torcer*). Ambas formas convivieron y la selección de una u otra no parece deberse a cuestiones estilísticas (las dos mantienen el mismo número de sílabas métricas) ni a preferencias de Torquemada, que en el v. 24 de esta misma composición se vale de la forma con *a-* en un verso en el que el cómputo silábico tampoco obliga a ello.

*Triste*: lo entiendo como complemento predicativo del sujeto (el poeta), de ahí que lo edite entre comas. De igual manera interpreto y procedo en el v. 16.

*Atanto*: ‘tanto’ (DCECH s.v. *tanto*). Con ambas variantes (*atanto* y *tanto*) se lograría el octosílabo, si bien *atanto* fue harto utilizada en la poesía de este periodo (sin ir más lejos, en el *Cancionero de Palacio* es empleada por Montoro en “Ya quería desd’aquí?”; ID 2462, v. 18). En cuanto a la construcción, *atanto* funciona como complemento circunstancial de *tormenta* y es la rima la que justifica su posición, forzada, en el vértice del verso.

**10.** *O*: en el ms. figura “Q”, error por *O*, que enmiendo valiéndome de la solución de las siguientes estrofas ya que el verso se repite a lo largo de la glosa.

**15-16.** *Ventura*: ‘suerte buena o mala’ (véase *supra* T1,39). La voz forma parte de una pregunta en estilo indirecto y, puesto que el poeta se califica, en el verso 16, como *triste*, sabemos que la suerte es mala. Además, al integrar el octosílabo de Macías, incurre en el *mot tornat* (v. 13).

**17.** *Dezir*: en esta ocasión, el verbo (objeto directo de *desear*) precede al *retronx* y lo anticipa. Lo mismo sucederá en el resto de las estrofas: salvo en la primera (excepción que dejaría de serlo entendiéndolo *sienten* como ‘escuchan’), el *retronx* siempre va precedido de una voz que precisa su naturaleza (*planto*, v. 27, *canción*, v. 36; *mote*, v. 54) o incide en su oralización (*canto*, v. 45; *dize*, v. 62; *repetir*, v. 73). En este caso, *dezir* no se refiere al género poético, sino que hace hincapié en su deseo de expresar y exteriorizar su sentimiento; se opondría a *callar*. En el v. 18 su voluntad de *decir* es todavía más clara.

**18.** *Aya*: ‘tenga’; los significados de *haber* y *tener* comienzan a confundirse en el siglo XIV, si bien en el XV tal confusión es cada vez menor (DCECH s.v. *haber*). Como explicó

Penny (2006: 223-4), el verbo latino HABERE, que significaba tener, adquirió el valor auxiliar sin perder, por ello, su valor semántico original hasta el cuatrocientos, momento en que su papel léxico fue definitivamente asumido por *tener*. De hecho, en este mismo poema encontramos *toviste* (v. 26), empleado en este mismo sentido.

**19.** Entre guiones introduzco esta expresión con la que, a mi juicio, el yo muestra su intención de decir (de no callar), sea lo que sea lo que los demás consideren.

**24.** *Atormenta*: véase *supra* T2,9.

**24-26.** *Tanto...cuanto*: *tanto* es antecedente natural de *cuanto* en una correlación que pone en igualdad las proposiciones que estructura (Cuervo *s.v.* *cuanto*). En cuanto al sentido, “cuanto amor por bien toviste” (v. 26) admite dos interpretaciones: por un lado, el amor que profesó a la dama (que se mencionaba en el v. 8-9), de manera que sería esta el sujeto omitido del verbo (‘sufro tanto como amor tú tuviste –recibiste de mí–’); por otro, que el poeta hable consigo mismo y que emplee la segunda persona para disociar su estado actual, triste, del anterior, más halagüeño (se referiría al amor que él tuvo, pero del que ahora carece). Este desdoblamiento del yo es técnica que Torquemada conoce y ambas lecturas derivan en el sufrimiento actual, causa del canto que *hace* (“fer”) a continuación. Entiendo, pues, el orden lógico de la secuencia como sigue: [Sucede que] Tanto m’ atormenta / este padecer tan triste, / por que pienso fer tal planto, / “cuanto (=como) amor por bien toviste”. Destaca, asimismo, el uso del intensivo *tan*, que incide sobre *triste* (ambos referidos a *padecer*) incrementando el sufrimiento que invade la estrofa.

**27.** *Que*: pronombre relativo cuyo antecedente es toda la oración anterior.

*Fer*: ‘hacer’. La forma que leemos, junto con *far* (derivado del latín hablado), convivió con *fazer* (que finalmente se impuso) en español medieval (Penny 2006: 200-264).

*Planto*: ‘llanto, lamentación’ (DCECH *s.v.* *llanto*); Corominas y Pascual recuerdan, además, que las formas con *pl-* son frecuentes en textos aragoneses. En este caso la voz cobra relevancia por su situación en el vértice del verso, inmediatamente antes de la vuelta de la canción a la que se refiere y califica de esta manera. Y es que el *planh* ya constituía un género poético en la poesía trovadoresca (Riquer 1989: 60 y Montoya Martínez 2000: 222-224), si bien se asociaba a un lamento fúnebre.

**33-34.** El dolor parece incrementarse a causa de la soledad: no tiene con quien consolarse.

**35-36.** El único alivio que encuentra el poeta es la música, apuntada a través del término *canción*; es este otro tópico manido en el momento, pues es habitual su presencia



en diversas escenas de locos enamorados (es bien conocido, por ejemplo, la escena en que Calisto pide a su criado que le deje solo con su laúd; sobre la meloterapia véase *supra* C2.2.2).

**35.** *Duelo*: ‘dolor’ (DCECH *s.v.* *duelo*).

**36.** *Canción*: aun cuando el término podría referirse a su propio texto, parece más lógico que, como en ocasiones anteriores, introduzca el *retronx* (en el que además engasta el verso de Macías).

**42.** *Quebranto*: ‘tristeza, sufrimiento’. En el *Conde Lucanor* aparece “quebrarse” como ‘morirse, cansarse, enfermarse’, de modo que podemos entender el sustantivo como sufrimiento (DCECH *s.v.* *quebrar*).

**43-45.** Torquemada recoge en estos versos la idea de hablar con su corazón, proceder no ajeno a la lírica de este corte, en donde ocurre a veces que el poeta se desdobra mediante la personificación no solo de órganos de su cuerpo, sino también de otras entidades abstractas, ofreciendo textos con dos voces (Mosquera Novoa 2014; Le Gentil p. 171-179); precisamente, en SA7 son varios los diálogos de este tipo (Chas Aguión 2012; Tato 2013: 72), ente ellos alguno de Torquemada (véase *infra* textos 5, 11 y \*13).

*Con razón*: nótese la paronomasia entre el final de este verso (*con razón*) y el vértice del inmediatamente siguiente (*corazón*).

**45.** *Canto*: de nuevo recurre a una voz relacionada con la oralidad y la musicalidad para presentar los versos de cierre de la estrofa.

**51.** *Diga-digo*: el poeta establece aquí un juego retórico habitual en la lírica cancioneril que repetirá inmediatamente en el verso siguiente (*sintier-siento*): el políptoton verbal.

**52.** *Sintier-siento*: en esta oportunidad, el políptoton se funde con la dilogía, al jugar con el doble sentido de la voz (véase *supra* T2,7).

**53.** *Desatiento*: derivado de *tentar* (‘palpar, tentar, probar a hacer algo, intentar, causar tentación’ DCECH *s.v.* *tentar*), todavía hoy conserva el sentido de ‘desasosiego, inquietud’ con el que aquí aparece.

**54.** *Mote*: además de otras acepciones como ‘palabra’, en el siglo XV se aplica a “un verso o dos en los que los caballeros encerraban su personalidad o sus deseos” (Beltran 2013: 82); es, por tanto, breve, e “incluye algún secreto que necesita explicación” (*Aut.* *s.v.* *mote*), pese a que “son comprensibles por sí mismos” (de Andrés Díaz 1986: 99). En cierto modo se convirtió en un juego que “formó parte de la vida cortesana: los caballeros en las justas o las damas en las fiestas de la corte solían portar una inscripción

que, en clave ingeniosa, servía para comunicarse de manera encubierta y velada” (Pérez Priego 2008: 199); sin embargo, en la primera del XV sabemos muy poco de cómo funcionaban, aun cuando localizamos algunos, como el que Contreras, en el *Cancionero de Palacio*, pone en venta en ID 0589 que da lugar a ocho respuestas de otros tantos poetas (Tato 2013b: 379-281). Es, por tanto, en este momento de la composición cuando se concreta la naturaleza de *mote* de la secuencia inicial (“¡O, maldita sea tal vida, / pues me no basta cordura!”).

**60-61.** *See:* forma conocida en el castellano medieval que convivió con la usual y que resulta de la confluencia de las latinas *sedere* y *esse* (Penny 2006: 265). En cuanto al sentido, en estos dos versos el poeta se lamenta de haberse movido en la dirección errónea, de lo que se deduce que su estado anterior era mejor, algo que se intuía en la tercera mudanza de la canción.

En la composición original de Macías, este verso, junto con el que abre la siguiente estrofa de Torquemada v. 69 (“ál pensar, que faz follía”), forma un refrán al que Dutton atribuye, en la pieza de Macías, el número ID 8028 y cuyo significado, fácilmente comprensible, aparece también en refranes de otras composiciones y autores (ID 1477 y 1478 de Pérez Patiño, ID 2934 de Diego del Castillo, ID 4376 de Pedro de Veragüe o ID 4612 de González de Clavijo). Sin embargo, en el texto, siguiendo el procedimiento para la glosa, deshace el refrán.

**63.** *Callar:* la respuesta del corazón recupera la diatriba decir / callar (Battesti-Pelegrin 1992), inclinándose en este caso por aquella. Y parece que “callar nunca”, esto es, hablar, habría empeorado su estado, al igual que ocurría en la pieza anterior (véas *supra* v. 22)

**69.** *Al pensar, que faz follía:* llama la atención la variante del verso utilizada por Torquemada, pues en las estrofas de Macías recogidas en *Palacio* la primera palabra del octosílabo no es *al* sino *mal*, presumiblemente debido a un error de copia ya que en los otros testimonios directos del texto (LB2-142, ME1-74, MN15-12, MN65-7, PN1-306) leemos *al* y, de hecho, así figura en la reciente edición de la pieza de Casas Rigall (2009: 122), pero también en Zinato (1996: 63; y Tomassetti al acercarse al poema de Torquemada, 2009: 915). De cualquier modo, en este caso, solo cabe *al* que, además, ha de ser reinterpretado.

*Al:* aun cuando en el texto de Macías la *lexía* se corresponde con el indefinido ‘otra cosa’ (Alonso 1986 *s.v.* *ál*), derivado del indefinido latino *ALID* (*DCECH s.v.* *ál*), al acomodar el verso el pronombre no hace sentido. Es por ello por lo que creo, y así he

puntuado la secuencia, que Torquemada recurre a la contracción *a+el* (véase *supra* C5.2.1.b).

**69.** *Pensar*: se trata de un infinitivo sustantivado que hemos de hacer sinónimo de *pensamiento*, una sustantivación reiterada en la obra de Torquemada (véase *infra* T3,6, T7,6 y \*T13,2).

*Follía*: variante de *folía*, que en castellano antiguo tenía el sentido de ‘locura, imprudencia’ e, incluso ‘maldad’. En la actualidad se conserva en catalán con el significado de ‘locura’ (*DCVB s.v. follía*), lo que nos remite a la concepción del amor como enfermedad que altera el entendimiento. Ha de entenderse como modificador de *pensar*: ‘el pensamiento hace locura’.

**70.** *Lugar*: en su edición, Álvarez Pellitero recupera la acepción de *Autoridades* para esta palabra: ‘motivo, causa o razón para alguna cosa’. No he podido documentar la expresión *dar lugar* carente de la preposición *a*, con la que aparece desde antiguo (*Cuervo s.v. dar*) y el sentido de los versos 69-70 es difícil. Pese a la sintaxis compleja, entiendo un sujeto omitido (*Corazón*), recuperable por la estrofa anterior: ‘[El corazón] dé lugar al pensamiento, que es locura [de amor], por la que padeço tan gran mal que bien mereço repetir, según solía’ (véase *supra* C5.2.1.b).

**71.** *Mal*: se refiere, una vez más, al mal de amor.

*Mereço*: aparece escrita sobre una palabra que no leemos con claridad pero en la que se adivinan *p-* inicial y *-d-*. Como indico en la transmisión textual, es probable que en el códice figurase *padeço*, en rima en el verso que precede (véase *supra* C5.2.1.b).

**72.** *Repetir*: la última mudanza de la composición anticipa la vuelta con este verbo que, además de remitir a la vertiente oral y conocida del fragmento que sigue, condensa lo que sucede a lo largo de la canción: la repetición del *retronx*.



## ID 2504 “Señora, pues mi partida”

**Testimonio:** SA7-115 (53<sup>v</sup>-54<sup>f</sup>)

**Ediciones:** V. (p. 220), Á.P. (pp.123-124), DuSA7. (IV, pp. 113-114)

**Métrica:** (3x8) 8a 8b 8b 8a : 8a 8b 8b 8a. Rimas: **a:** *-ida*, **b:** *-ar*, **c:** *-or*, **d:** *-í*, **e:** *-ando*, **f:** *-ora*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 1121-120...122).

Decir lírico estructurado mediante la interpolación de textos ajenos que recupera el motivo de la partida: el enamorado ha de separarse de su *señora* y, dado lo apremiante de su marcha, le regala a aquella tres canciones (sendos cierres de las estrofas); dos de ellas versan sobre el asunto de la despedida. La primera incide en el poder que la amada tiene sobre la vida del poeta; la segunda alude al tópico de la muerte por amor; finalmente, la tercera se centra en el llanto que lo acompañará hasta su vuelta. Resulta significativo que recurra de nuevo a la cita de versos ajenos, aunque ahora, a diferencia del texto anterior, no glosa. Asimismo, el motivo de la partida se repite de modo constante desde el final del primer verso (*partida*) hasta el último (*partí*), pasando por el arranque de la segunda y tercera estrofas (*Pártome* y *Do iré*), que señalan otra vez su marcha. A ello ha de añadirse que dos de los textos citados, presumiblemente cantados, se refieren a la partida y no es imposible que también lo haga el de Montoro: afirma que llorará hasta que regrese al lugar del que partió. Asimismo, cabe pensar que también en la música los tres transmitiesen tristeza.

La estructura del poema es totalmente regular, no solo en lo que a métrica se refiere, sino también en lo relativo a su contenido. Así, los primeros cuatro versos de cada estrofa se centran en la lamentación por el dolor que causa la separación, en tanto los cuatro siguientes son siempre la canción que dedica a su señora y van introducidos por una voz que los identifica como tal (*canción* vv. 4 y 12; *cantando* vv. 11 y 20).

### Otra suya

Señora, pues mi partida  
ya no se puede tardar,  
quíerote recomendar  
esta canción bien sentida:  
“Señora, pues non olvida  
mi coraçón tu pensar,

cierto es que debe estar  
en tu poder la mi vida”.

Pártome con gran dolor,  
tal cual nunca padescí, 10  
cantando, triste por mí,  
tal canción con grande amor:  
“Adeus, miña boa señor,  
que heu amo máis que a mí;  
non receo miña fin 15  
por vos ser bon servidor”.

¿Dó iré, triste, amando? [54r]  
Certo no sé; por agora,  
pasaré por onde mora  
mi señora, así cantando: 20  
“Nunca cesarán, llorando,  
los mis ojos toda ora,  
fasta que torne, señora,  
donde partí sospirando”.

15 fin ] fi SA7 | | 22. ojos ] j *escrita sobre otra grafía no claramente legible (tal vez x)* SA7.

22. ojos ] oxos V.

#### NOTAS

1. *Señora*: la primera palabra de la composición indica ya la destinataria de la misma mediante este vocativo que aparece cinco veces en los 24 octosílabos del poema, resaltando así la presencia de la dama.

*Partida*: es este el motivo sobre el que se construye el poema, destacado al aparecer en posición de rima del primer verso de la pieza. El asunto de la separación de los amantes gozó de buena fortuna en la tradición poética castellana (de manera general véase, por ejemplo, Le Gentil 1949, I: 140-147; en el *Cancionero de Palacio* es tema recurrente en autores como Juan de Torres –Mosquera Novoa 2016: 53–); en este caso, es el enamorado el que ha de partir y, por ello, ruega a la dama que no le olvide, pues la

separación es una de las causas que estorba a la relación amorosa (e incluso la hace peligrar). Como dirá Manrique tiempo después, “son olvido y mudança / las condiciones de ausencia” (vv. 1-4, ID 1968. Beltran 2013: 72).

**3.** *Recomendar*: ‘encomendar, enviar’ (*DCECH s.v. mandar*). Mediante esta recomendación, el poeta hace saber a la *señora* que no la va a olvidar.

**4.** *Canción*: el sustantivo incide en la diferencia entre los versos iniciales y los que cierran la estrofa, marcando que estos constituyen una pieza distinta que se irá completando progresivamente. De hecho, en la segunda estrofa se repite la voz *y*, en la última, el verbo “cantando” (también presente, no obstante, en la segunda copla), separa, nuevamente, mudanza y vuelta. La técnica de introducir versos ajenos mediante términos que los anticipan (fundamentalmente *verba dicendi*, pero no solo, como vemos aquí en donde el autor recurre a un sustantivo) no es extraña en la poesía de este tipo, ni tampoco en la producción del poeta (véase *supra* T2, 5, 6, 15, 24, 33, 42, 51, 60, 69). Además de anticipar los versos que cita, ya que todas las palabras pertenecen a la familia léxica de *cantar*, recupera la idea de la musicalidad (y, quizás, el motivo de la enfermedad de amor en tanto el sufrimiento del amante podía ser aliviado mediante la recitación o el canto; véase *supra* T2, 33-36 y C2.2.2).

*Sentida*: ‘pensada’ (*DCECH s.v. sentir*); los versos dedicados no son, por tanto, algo improvisado ni poco meditado. Por otra parte, *sentir* también era habitual con el significado de ‘oír’ (véase *supra* T2,7), lo que nos pone sobre aviso de que lo que sigue es un fragmento exitoso, que se ha escuchado “bien” y, por tanto, goza de fama. Torquemada juega así con el doble significado del participio, poniendo de relieve no solo lo adecuado de la cita en su discurso, sino también lo difundido de la misma, que justifica su aparición y ayuda a su comprensión.

**5-8.** Estos cuatro versos pertenecen a una canción de Alfonso de Montoro (SA7-354 “Señora pues non olvida” ID 2711), que también es citada por el poeta portugués Diogo Marquam, del que únicamente conservamos tres composiciones copiadas en bloque en el *Cancionero Geral* (16RE) (véase *supra* C2.2.2).

*Corazón*: personificación del corazón del poeta, que mediante la metonimia se identifica con este órgano para aludir a todo su ser. A pesar de la distancia, el corazón del enamorado (y él, por tanto), no la olvidarán. Aun cuando la apelación al corazón se localiza en la cita, Torquemada no es ajeno al recurso (véase *supra* C2.2.2).

*Pensar*: ‘pensamiento’ (véase *supra* T2,69).

**9-10.** Si en la primera estrofa se incidía en la separación, ahora parece expresar el dolor que causa la despedida y se remarca su intensidad no solo con el adjetivo *gran* (que más abajo adopta la variante *grandè*), sino con la secuencia que sigue “tal cual nunca padescí”. Comienza, además, con el verbo *partir*, a diferencia de la primera estrofa, en donde se empleaba el sustantivo (“partida”, v. 1); posiblemente el presente (“Pártome”) le permite subrayar la eminencia de la partida.

**11-12.** El yo lírico se define como “triste”; entiendo “triste” como predicativo que incide sobre el sujeto (*yo*) y el verbo (“cantando”; de “triste”, además, depende un complemento preposicional: “por mí”). Sabemos que ese sentimiento es consecuencia de la partida y da pie a la canción que sigue, también de despedida (por segunda vez recurre a un texto de la escuela gallego-castellana). La figura etimológica que se da entre el verbo *cantando* y el complemento directo *canción* acentúa el carácter musical del fragmento siguiente y el poder de la música para aliviar sus penas (véase *supra* C2.2.2).

**13-16.** Estos versos forman parte de una canción recogida en *Palacio* (SA7-229 ID 2505) entre un texto de Santa Fe y uno de Villasandino y que podría atribuirse al primero (Tato 2004: XXV, 313) y hubo de gozar de éxito, pues no solo la recupera Torquemada, sino que también la cita Montoro en más de una ocasión en el mismo cancionero (véase *supra* C2.1.3.1). Interesa destacar la presencia de galleguismos, que nos lleva a la lírica del noroeste peninsular que Torquemada parece conocer bien. De hecho, gracias al testimonio indirecto de Torquemada podemos garantizar la presencia de “miña” y de “eu”, que en la versión del texto atribuida a Santa Fe en *Palacio* están castellanizados (Tato 2004: 315).

**14.** En cuanto a “señor”, véase *supra* T1,7.

**15-16.** Los dos últimos versos de la cita recuperan la idea de la muerte por amor, de amplio uso en la tradición literaria de corte amoroso: en estos octosílabos, el yo lírico, al declarar que no teme que el servicio amoroso implique el fin de su vida, en realidad, pone de relieve el sufrimiento que le acarrearán la separación (sobre la muerte por amor véase Salvador Miguel 1977: 291-293, Le Gentil 1949, I: 132-140, Rodado Ruiz 2000: 97-102, 133-135).

*Fin:* en el código se lee con claridad *f̃i* y, a continuación, un trazo que roza el final de la *q* del *que* en el octosílabo anterior. Si bien el signo de la abreviatura no resulta claro, sí lo es el sentido, de ahí que haya incorporado, a diferencia de Vendrell y Álvarez Pellitero, la nasal en el texto.



**17-20.** Se diría que la partida, anunciada como inminente en el v. 2, ya ha llegado y, tras las dos primeras estrofas en las que el enamorado todavía es capaz de hacer alguna recomendación a la dama y de formular algún aserto coherente, ahora se derrumba emocionalmente (y, por eso, cabe entender que pregunta y responde él mismo –desazón y desconcierto; no sabe qué hacer–) y se decide a pasar por la casa de su señora cantando el último texto casi a modo de serenata.

**20.** *Cantando*: una vez más, el fragmento citado se presenta mediante este verbo que incorpora el carácter musical de lo que leemos acto seguido.

**21-24.** Dutton recoge estos versos como cita y les atribuye el ID 8004, sin localizarlos en ninguna otra composición. Álvarez Pellitero, por su parte, los relaciona, erróneamente, con una canción del Grande Africano. De origen desconocido, el segmento es también citado por García de Resende (16RE-1142 “Los mis ojos toda ora” ID 5178) y no podemos descartar que perteneciesen a una perdida canción de Torquemada (véase *supra* C2.1.2.3).

**21-22.** *Llorando / los mis ojos*: el autor de estos dos versos recupera ese llorar medurado que ya se documenta en nuestras letras desde el *Cid*. Interesa asimismo que, si antes aparecía en una de las citas el *corazón*, ahora sean los *ojos*, un sustantivo concreto. Y es que en la poesía cancioneril abundan los abstractos y son estos dos términos de los pocos sustantivos concretos a los que da cabida la canción del cuatrocientos (Beltran 1988:73-79 y 2009: 46). Ambos (*corazón* y *ojos*) eran considerados causa del amor desgraciado e, incluso, cómplices de Amor (Le Gentil 1949, I: 171; véase también *supra* C2.2.2).



ID 2506 “Pues que tanto poder tiene”

**Testimonio:** SA7-116 (54<sup>r</sup>-54<sup>v</sup>), SA7-347 (166<sup>v</sup>). **Texto base:** SA7-116

**Ediciones:** V. (p. 220-221 y 419-420), Á.P. (pp. 124-125, 360-361), DuSA7. (IV, pp. 114 y 172).

**Métrica:** (4x9, 5) 8a 8b 8a 8b : 8b 8c 8c 8b 4b || 8d 8e 8e 8d 4d. Rimas: **a:** *-ene*, **b:** *-ura*, **c:** *-ados*, **d:** *-eza*, **e:** *-or*, **f:** *-anyo*, **g:** *-una*, **h:** *-ado*, **i:** *-ar*, **j:** *-exo*, **k:** *-ir*, **l:** *-ón*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 436-1 y 1404-8...14).

Decir con *finida* de tipo amoroso que incorpora un quebrado en el último verso de cada estrofa (véase *supra* C2.2.3). En esta ocasión, el lamento no se centra en la no correspondencia amorosa por parte de la dama, sino en los escasos favores que el dios de Amor hace al enamorado pese al leal servicio que este lleva a cabo; a ellos se refiere, en la segunda estrofa, sirviéndose de la ironía al establecer un juego semántico, primero con la voz *nobleza* y luego con *merced*: en un principio, erróneamente, las entendemos en su recto sentido; solo en un segundo momento les damos el valor semántico que tienen. Menciona también, ya desde el principio de la composición, la *mala ventura* que le acompaña y recupera tópicos habituales como el de la muerte por amor o la alusión a ciertos colores que simbolizan su pesar. A pesar de tanto padecimiento, al final de la composición descubrimos, como era de esperar, que continuará en su servicio ya que el corazón tiene más poder que la razón.

### Dezir suyo

Pues que tanto poder tiene,  
 contra mí, mala ventura,  
 bien por fuerça me conviene  
 mantener, con tal tristura,  
 amarillo e negrura  
 con motes desesperados  
 –pues que todos gasaxados  
 se me parten–, e folgura  
 por fe pura.

No es muy nueva mi tristeza, 10  
 que m'atierra, e dolor,  
 de que por su gran nobleça  
 me fizo merced Amor:  
 ¡a los otros da favor,  
 que le sirven con engaño, 15  
 e a mí, que todo el año  
 le só leal servidor,  
 m'es tal señor!

Nunca vi merced ninguna  
 de que m'acuerde, ¡cuitado!, 20  
 salvo seguirme fortuna  
 cual me corre, ¡mal pecado!  
 Mi sino, desvariado,  
 nunca cessa de cursar:  
 antes, por su mal usar, 25  
 siempre soy d'él sojuzgado,  
 mal mi grado.

Comoquier que me no dexo [54v]  
 ni por esto de servir  
 al Amor, de quien me quexo 30  
 con razón de me sentir,  
 que no quiere consentir  
 quitarme de sujebción  
 de quien ya mi corazón  
 es cierto de no partir 35  
 fasta morir.

Fin

Así me convén dezir,  
 dando fin a mi intención:

más de fuerça que razón  
 me cumple de le seguir  
 e no fallir.

40

**0.** Dezir suyo ] Otra Torquemada SA7-347 || **2.** mala ] mal SA7-116 || **3.** fuerça ] fuerca SA7-116 || **4.** con tal ] atal SA7-347 || **5.** negrura ] negregura SA7-347 || **6.** con motes ] como eres SA7-347 || **8.** et ] en SA7-347 || **10.** tristeza ] tristeça SA7-347 || **11.** atierra ] atiera SA7-347 || **12.** nobleça ] nobleca SA7-116 || **15.** sirven ] sierven SA7-347 || **17.** só leal ] soy tan buen SA7-347 || **18.** m'es ] de SA7-347 || **19.** vi ] ovi SA7-347 || **23.** sino ] signo SA7-347 || **25.** *omit.* SA7-347 || **26.** sojuzgado ] subiugado || **27.** mi ] *omit.* SA7-116 || **28-41.** *omit* SA7-347.

**2.** mala ventura ] malventura DuSA7-116 || **6.** desesperados ] desesperador DuSA7-347, V. || **18.** m ] n V. || **19.** vi ] sin V.-347 || **28.** quier ] quer V. || **31.** de ] da V. || **27-34.** V. reproduce la última estrofa de “Pues no queredes sentir” por una alteración en el orden de los folios (véase *supra* 5.2.1).

## NOTAS

**1-2.** *Ventura*: ‘suerte buena o mala’ (véase *supra* T2,15). En esta ocasión la suerte es mala, según indica el adjetivo que precede al sustantivo y la preposición “contra” que abre el octosílabo; en la estrofa 2 conocemos la causa: el Amor. Entiendo, además, “mala ventura” como sujeto de *tiene*, personificación que incrementa la imposibilidad de cualquier cambio por parte del poeta, que nada puede hacer salvo mantener su *tristura*.

*Contra*: la preposición se entiende en el sentido que hoy tiene, aun cuando en la Edad Media también significaba ‘hacia’ (*DCECH s.v. contra*).

**3.** *Por fuerça*: ‘forzosamente’. Complemento que parece tener un correlato final en “por fe pura”.

**4.** *Tristura*: ‘tristeza’ (véase *supra* T1, 39). Obsérvese que en el poema alterna con “tristeza” (v. 10), tal vez porque el autor se vale de una u otra según necesidades de la rima.

**5.** *Amarillo e negrura*: “el simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura” (Cirlot 2001: 139; véase también Sas van Damme 2013) y en la poesía cancioneril su empleo fue muy destacado. El amarillo simboliza “el sufrimiento amoroso: los padecimientos ocasionados por la esquivez de la dama se reflejan en el rostro del galán”, en tanto el negro, que es el tono “más habitualmente aludido” se identifica con “el dolor y la muerte” (Casas Rigall 1995: 110) y con la fidelidad y la lealtad en la heráldica y

vestimentas (Whinnom 1981: 53). Por ejemplo, Villasandino escribe, a propósito de una dolencia de doña Constanza Sarmiento:

Triste ando e amarillo,  
señora, noche e mañana,  
fasta que vos vea sana,

con plazer, sin omezillo (ID 1314, vv. 21-24; Dutton y González Cuenca 1993: 198).

La *mala ventura* del poeta se debe, pues, al sufrimiento que padece y a la tristeza que de él se desprende; pese a ello, continuará siendo un amante fiel, según indica el color negro que mantendrá, presumiblemente en su indumentaria, mientras el amarillo haría referencia a su tez (véase *infra* T29Rq,12).

6. *Motes*: aunque resulta difícil determinar el sentido en que emplea esta voz, dado que conoce más de uno, es posible que, a la vista del contexto, pueda referirse a la “sentencia que llevaban como empresa los antiguos caballeros” (véase *supra* T2,54). Ya que, además, se mencionan los colores, cabe suponer que quizás se refiera, en efecto, a algún lema que el enamorado portaría, tal vez bordado sobre ropa negra y amarilla. No ha de olvidarse, en este sentido, que en el T2 explícitamente empleaba la palabra *mote* para una secuencia (“¡O, maldita sea tal vida, / pues me no basta cordura!”) que encierra un grito desesperado (y aquí a esos *motes desesperados* se refiere). En cuanto a la lectura de SA7, y sin olvidar que este es uno de los textos que se copian doblemente en el códice, en SA7-347 figura “como eres”, lección que no hace sentido.

7. *Gasaxados*: ‘placeres’. Esta fue la forma común hasta el siglo XVI, momento a partir del cual encontramos la variante con *a-* (*agasajar* y derivados; DCECH *s.v.* *agasajar*); estamos ante un nuevo ejemplo de confusión de sibilantes (véase *supra* C6).

8. *Partirse*: ‘ponerse en camino, separarse’ (DCECH *s.v.* *parte*). El uso pronominal fue habitual en la Edad Media. En este caso, el sujeto está formado por “gasaxados”, placeres que abandonan al poeta obligándole a mantener “amarillo e negrura” (el yo, afectivamente, aparece implicado en la acción con el dativo *me*).

*Folgura*: ‘descanso, regocijo, diversión’ (DCECH *s.v.* *holgar*; DRAE *s.v.* *holgura*). Creo que ha de entenderse “e folgura” y no, como se copia en SA7-347 “en folgura”, pues el segundo miembro de la estructura coordinada que funciona como complemento directo de un elidido “mantener”: ‘por fuerza me conviene mantener [1] amarillo e negrura con motes desesperados (ya que todos los placeres se me parten) [2] e [mantener] folgura por fe pura’. Es decir, la *fe* (‘firmeza’) en el amor lo impele, pese al padecimiento que

siente, a regocijarse. En el primero de los miembros se inserta una oración causal, a modo de inciso, de ahí la puntuación (véase *supra* C5.2.1.b).

**10.** El verso alude a la extensión temporal del sufrimiento, que no es algo nuevo.

**11.** *Atierra*: ‘derribar, abatir’ (*DCECH s.v. tierra*). La solución diptongada que leemos aquí, derivada del alargamiento y posterior diptongación de la vocal tónica latina en la raíz (TERRA > tierra; Penny 2006: 68-69), no es en absoluto extraña a la lengua medieval (*DCECH s.v. tierra*).

**12.** *De que*: se trata del relativo *que* (cuyo antecedente puede entenderse que es “tristeza e dolor”) y de la preposición *de* exigida por la construcción “hacer merced”, de la que depende el relativo.

*Nobleça*: llama la atención la selección de esta voz, generalmente empleada para calificar a la dama. En este caso, Torquemada recurre a la ironía para referirse al dios de Amor, cuya “nobleza” para con el poeta lleva a aquel a otorgarle el *dolor* y *tristeza* que cierran los versos anteriores. El grafema empleado no es el esperable, algo que evidencia la confusión de sordas y sonoras en este orden de las sibilantes (véase *supra* C6).

**13.** *Merced*: ‘paga, recompensa’ (*DCECH s.v. merced*). El término procede de las relaciones vasalláticas, que tanta influencia tuvieron en la expresión de las relaciones amorosas de la poesía occitana; en ella, *merçet* aludía a la “gracia, piedad, misericordia” que el trovador solicitaba a su dama, con la que mantenía una postura de sumisión e inferioridad (Riquer 1989: 89). En este caso, Torquemada recurre de nuevo a la ironía, pues la solicitud del don no se dirige a la amada, sino al dios de Amor, quien no le otorgó otra *gracia* que la del “dolor” (v. 11).

*Amor*: aparece en este texto como personaje, habitual en esta lírica (véase *supra* C2.2.2).

**14-15.** Se establece un contraste entre los otros amadores (término que se elide y que hemos de sobreentender) y él mismo: los otros, a través de sus engaños, consiguen beneficios amorosos, al contrario que el yo lírico, cuya fidelidad se paga con “tristeza” y “dolor”. Una vez más, se percibe ironía en la secuencia y un contraste en el que nos presenta una situación paradójica, de ahí que me haya servido de las exclamaciones para subrayarlo.

**17.** *Só*: ‘soy’. Es la forma habitual en español medieval y es la etimológica (>SUM), frente a la actual *soy*, explicable a partir del fenómeno de la analogía, al igual que sucede con *doy*, *estoy*, *voy* o *hay* (Penny 2006: 221). En algún caso, es *soy* la variante que aparece (T1,42; T4,9 y 26; T8,10 y 19; o T10,2, por ejemplo).

*Servidor*: siguiendo la consideración del enamorado como siervo del dios de Amor, en este verso Torquemada muestra el contraste entre su proceder y el de otros amadores. No solo pone de relieve que él es leal, sino su constancia: lo es todo el año. La lección de SA7-347 es también aceptable, aunque es la de SA7-116 la que mejor se atiene al *usus scribendi* de Torquemada (véase *supra* C5.2.1.a).

18. *Tal señor*: ya que él es servidor leal, el Amor es “tal señor” (no se comporta como debe). La lectura de SA7-347 (“de tal señor”) no hace sentido (véase *supra* C5.2.1.a).

19. El enamorado vuelve a incidir en la ausencia de recompensas; de hecho, parece desarrollar algo más la idea, ahora sin recurrir a la ironía, de la ausencia de merced por parte del Amor, al que posiblemente también se refiere el posesivo *su* del v. 25. La lección *ovi* de SA7-347 no se sostiene semánticamente, de ahí que haya optado por *vi*, aunque no puede descartarse que esté por *ove* (“ove merced”).

20. *¡Cuitado!*: ‘desventurado’ (Alonso *s.v. cuitado*). La voz fue habitual en las *cantigas* gallego-portuguesas, pero se empleó también en otras literaturas peninsulares, seguramente popularizada a través de la lírica trovadoresca (DCECH *s.v. cuita*). Hay quienes han sugerido que *cuita*, de la que deriva, sea aragonesismo, si bien lo más probable es que proceda de la lengua de Oc y que, como explica Penny, haya llegado al español a través del uso del gallego-portugués en la Castilla medieval (2006: 306). En cuanto a la vocal del radical, *cuita* es la voz predominante durante el siglo XIII frente a *coita*, que amplía su uso durante la centuria siguiente pero que, finalmente, cede terreno en favor de *cuita* (DCECH *s.v. cuita*). Aquí, además, parece funcionar casi como interjección impropia, lo que confiere mayor patetismo a la estrofa y subraya el dolor del yo (de ahí la puntuación).

21. *Fortuna*: si en la estrofa anterior constataba que el favor concedido no era más que el dolor, aquí añade la fortuna que lleva consigo; sabemos que se refiere a la mala suerte, pues ya al comienzo de la composición hacía patente la *mala ventura* (v. 2) que le acompañaba (y no parece descartable que, a veces, emplee *ventura* casi como sinónimo).

22. *Corre*: ‘avergüenza’ (DCECH *s.v. correr*).

*¡Mal pecado!*: expresión, inicialmente de contenido religioso, que se encuentra ya en Berceo como exclamación de pesar (Baños 1997: 21); también se registra en otros textos como el *Libro de Buen Amor* o el *Poema de Fernán González* y equivaldría, quizás, a ‘¡qué lástima!’ (Joset 1990: 400). Igualmente, tenemos muestras de su empleo en la poesía cancioneril: es empleada, de modo similar, por Santa Fe en ID 2604 “El cativo que s’esfuerza” (Tato 2005: 267) y Macías en ID 0447 “Ay, señora, en que fianza” (v. 39, en



rima, tal vez no por casualidad, con “cuidado” –en el v. 20 del poema que nos ocupa, Torquemada seleccionaba *cuidado*). Debía de ser una fórmula habitual, aquí para hacer referencia a la vergüenza que experimenta.

**23.** *Desvariado*: ‘variado’ (DCECH s.v. *vario*). Como se detalla en el verso siguiente, su destino no se detendrá.

**24.** *Cursar*: ‘seguir su curso, suceder’. Ha de entenderse que el destino del poeta sigue su curso de modo imparable, sin que este pueda hacer nada por cambiarlo (esto es, por que le sea favorable).

**25-26.** El yo lírico no puede luchar contra Amor, por cuyo *mal usar* es siempre dominado, según explica a continuación. Entiendo que el posesivo “su” y el pronombre personal “él” tienen como referente a Amor, contra cuyo “mal usar” nada puede hacer el poeta.

*Sojuzgado*: ‘dominado’. La voz fue común a todas las lenguas romances desde el siglo XIII (DCECH s.v. *yugo*).

**27.** *Mal mi grado*: quebrado también empleado por Suero de Ribera para abrir una de sus composiciones (ID 0402, igualmente copiada en *Palacio*) y que será citado por el Conde de Mayorga en ID 0401 (“Quieres saber cómo va”; véase *supra* 5.2.1).

**28.** *Comoquier que*: conjunción concesiva. En la etapa medieval era un nexo subordinante concesivo (equiparable a *maguer*) y llevaba aparejado, a menudo, alguna partícula adversativa como *con todo eso, por eso* (NGLE, *en línea*: 47.16b): entiendo que como tal ha de entenderse “ni por esto”.

*Me no*: la anteposición del pronombre átono parece frecuente en Torquemada (véase, por ejemplo, la pieza número 2).

**29-30.** A pesar de todo lo expuesto hasta aquí, no cesará en el servicio que presta a Amor, que ha de entenderse como el dios de Amor (al igual que en el v. 13).

**31-32.** *Sentir*: en el primer verso menciona el motivo de su queja contra amor: quiere que este lo escuche. Entiendo, pues, que *sentir* tiene aquí significado de ‘percibir’, pero casi con sentido pasivo: ¡me quejo con razón de que yo sea escuchado” o causativo (‘de hacerme oír’).

**31-32.** *Sentir-consentir*: a través de estas dos voces, ambas en posición de rima, Torquemada combina la paronomasia con la *derivatio*, uno de los tipos de *annominatio* más habitual en este tipo de poesía (Casas Rigall 1995: 227; véase *supra* C2.2.2).

**33.** *Sujección*: se refiere a su fuerte ligazón con la amada que, en última instancia, tiene poder sobre el enamorado hasta el punto de causarle la muerte.

**34-36.** Torquemada recurre, en estos versos, a una perífrasis para referirse a la amada; en ellos se sirve también de la metonimia al referirse a su corazón para aludir a toda su persona (véase *supra* T3,6 e *infra* T5,2). El corazón es sujeto de “es cierto de no partir...”. La estrofa se cierra, así, con la alusión a la muerte por amor, tan poetizada en las letras de este periodo (Rodado Ruiz 2000: 97-102; véase *supra* T2, 27): el yo, pese al sufrimiento, no abandonará el amor de su dama.

**37.** *Convén*: ‘conviene’; la caída de la vocal final tras consonante dental o alveolar fue la solución habitual del español medieval (Penny 2006: 183-184), en tanto la simplificación del diptongo es corriente en aragonés (Fernández Murga y Pascual 1977: 57-58). Con todo, en esta misma composición emplea la forma “conviene” (v. 3).

**38.** *Entención*: la voz otorga al texto unidad, a modo de conclusión, pero también de aviso, pues una de sus acepciones es ‘cautelosa advertencia con que alguien habla o procede’. Con todo, no ha de olvidarse que los derivados de *entender* fueron frecuentes con el sentido de ‘estar enamorado’ (DCECH s.v. *tender*), que tal vez subyazca en *entención*.

**39-41.** Los versos que cierran la pieza expresan la constancia del enamorado, cuyo sentimiento y actitud no cambiará pese a ser consciente de las dificultades que entraña. Por ello, en el verso 40 emplea dos sustantivos, *fuerza* y *razón*, que funcionan aquí como opuestos y aluden, respectivamente, al corazón (como centro de la pasión amorosa) y al cerebro; el enamorado continuará su servicio, a pesar de ser conocedor de que el consejo de su corazón dista mucho de ser objetivo (sobre esta antítesis véase *supra* T2,43).

*Cumple*: ‘conviene’ (DCECH s.v. *cumplir*).

*Le*: destaca aquí el uso no etimológico del pronombre átono en lugar de *lo*, no frecuente en Torquemada pero ya extendido en este momento; en efecto, fue este pronombre el primero que atestigua un cambio en la función y ya en el *Cid* se usa, al igual que aquí, como complemento directo con referente personal (Penny 2006: 161-162).

*Fallir*: ‘equivocarse’; es acepción común desde el siglo XIV (Alonso 1986 s.v. *fallir*).

En cuanto a la finida, destaca que tiene, como dice Navarro Tomás (1991: 122-123), carácter claramente conclusivo: da fin a su discurso tras pasar revista a la situación que vive como enamorado (situación poco halagüeña), con una especie de máxima: seguirá sin rendirse, más por fuerza que por razón (no puede, pues, dejar de amar aunque sufra).

ID 2507 “¡Alegría, alegría!”

**Testimonio:** SA7- 117 (54<sup>v</sup>-55<sup>v</sup>)**Ediciones:** V. (p. 222), Á.P. (pp.125-126), DuSA7. (IV, p. 114).**Métrica:** (5, 3x9) 8x 8y 8y 8x 8x || 8a 8b 8b 8a : 8x 8y 8y 8x 8x. Rimas: **x:** *-ía*, **y:** *-una / -ura*, **a:** *-anca*, **b:** *-istes*, **c:** *-eo*, **d:** *-arte*, **e:** *-és*, **f:** *-astes*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 430-80 y 1587-1...3).

Es una de las piezas más excepcionales del autor en cuanto a su contenido, pero también del florilegio en que se incluye y aun del corpus cancioneril. Constituye un canto a la alegría, pues el poeta apela a su corazón para darle una buena y esperada noticia: el dios de Amor, personaje del que se quejaba en el decir que antecede, ha intervenido favorablemente y le ha concedido, por fin, el tan ansiado galardón. *Alegría* es voz repetida muchas veces e irrumpe en la poesía de Torquemada quizás no por sorpresa: el perseverar en amores pese a la adversidad, idea con que se cerraba el decir anterior, encuentra aquí una feliz recompensa. Sin embargo, pese a la explosión de júbilo que transmite la pieza, el yo lírico no olvida que ha de mantener la prudencia, una de las características de todo buen amador a lo largo de la tradición literaria del *amor cortés*: así lo recuerda a su interlocutor en las vueltas de las dos últimas estrofas al indicar que la alegría ha de recibirse con *mesura* (v. 20) y *cordura* (v. 29). Se trata, en definitiva, de una pieza temáticamente atípica que, bien seguro, hubo de llamar la atención en el momento de su difusión.

**Otra suya***¡Alegría, alegría!*

Coraçón, tomad fortuna,  
 pues que tan buena ventura  
 cobrastes oy, este día.

*¡Alegría, alegría!*

5

Coraçón, tomad folgança  
 de quanto mal padecistes,  
 qu'el Amor, a quien servistes,  
 bien vos ovo en rememrança.

*¡Alegría, alegría!* 10

Olvidad toda tristura,  
qu'el tiempo de gran folgura  
*cobrastes oy, este día.*

*¡Alegría, alegría!*

Del gran plazer que poseo, 15 [55r]

Corazón, tomad vós parte,  
que quien bien ama, sin arte,  
se vee según vos veo.

*Alegría, alegría,*

recebid con gran mesura, 20

pues amor de verdad pura  
*cobrastes oy, este día.*

*¡Alegría, alegría!*

Corazón, vós bien devés  
olvidar mal que pasastes, 25

que de cuanto travaxastes  
asaz galardón tenés.

*¡Alegría, alegría,*

recobrad con gran cordura!:  
señora, que de vós cura, 30

*cobrastes oy, este día.*

*¡Alegría, alegría!*

26. travajastes ] j *escrita sobre otra grafía no claramente legible (tal vez x)* SA7.

6. folgança ] folgura DuSA7. || 26. travaxastes ] travaiaastes V.

## NOTAS

1. *Alegría, alegría*: el octosílabo que abre la composición cierra también la cabeza de la canción y es fundamental a lo largo de toda la pieza, pues las tres vueltas repiten no solo el esquema de rimas del pie, sino también los versos primero, cuarto y quinto, que conforman, por tanto, un *retronx* no usual (véase supra C2.2.3). Como consecuencia,

“¡Alegría, alegría!” se repite en ocho de los treinta y dos versos de la pieza, singularizándola aún más (y más si tenemos en cuenta que se localiza en posición destacada: cierre de cada estrofa y apertura de la vuelta), impregnado de un júbilo que no abunda en los textos cancioneriles (no obstante, existe algún otro texto en *Palacio* en el que encontramos también este sentimiento de dicha; véase *supra* C2.2.1).

2. *Corazón*: tras la exclamación inicial conocemos al destinatario de la pieza, que no es otro que el propio corazón del poeta. Es a este órgano, personificado, a quien se dirige para hacerlo conocedor de su buena suerte y recordarle que, a partir de ese momento, los sufrimientos anteriores darán paso al gozo amoroso. La existencia de textos en los que el yo lírico dialoga con su corazón (o con algún otro órgano de su cuerpo) fue conocida en nuestra tradición (véase *supra* T2, 43-44 y C2.2.2); sin abandonar la producción poética del propio Torquemada, hemos de recordar que en el texto 2 presentaba a este mismo órgano como el único ente al que podría hablar de sus desdichas, si bien en SA7 llega a darse un desdoblamiento aun mayor que, en ocasiones, permite establecer un diálogo ficticio a dos voces (véase *supra* C2.2.2, por ejemplo, el análisis del *Debat d'una senyora et de su voluntat*, Mosquera Novoa 2014 o Chas Aguión 2012). No es este un diálogo propiamente dicho en tanto no figura la respuesta del corazón; se trata, simplemente, de una pieza cuyo destinatario es el corazón y en la que se apela a él directamente. De hecho, todas las coplas se abren con el vocativo *Corazón* (casi a manera de las *coplas capdenals*), a excepción de la tercera, en la que dicha voz inicia el segundo octosílabo. Y es que el corazón, junto con los ojos, fueron considerados los principales causantes del amor desgraciado (véase *supra* T3,22), de ahí que en esta oportunidad el poeta quiera compartir con él su júbilo.

*Tomad*: ‘apoderarse de algo, coger’ (DCECH s.v. *tomar*). La voz cobra importancia en el poema en tanto en las tres primeras estrofas acompaña siempre al vocativo *Corazón*, incidiendo en el disfrute activo del gozo que ahora poseen; así, el ficticio interlocutor ha de aceptar la “fortuna” (v. 2), la “folganza” (v. 6) y participar del provechoso suceso (v. 16).

*Fortuna*: en este caso la suerte ha favorecido al poeta y el yo lírico insta al corazón a recibirla y disfrutar de ella.

3. *Ventura*: si la composición anterior se iniciaba aludiendo a la *mala ventura* aquí la situación ha dado un giro radical y es *buena*, calificativo que precede al sustantivo y que se destaca mediante el intensivo *tan*.

*Oy, este día*: el énfasis en la temporalidad nos habla de una alegría recién llegada y de la celebración inmediata.

4. *Cobrades*: la terminación en *-s* surgió, ya en época medieval, por analogía con las formas de segunda persona de otros paradigmas (Penny 2006: 249) y su uso, frecuente, se mantiene incluso en algunos registros del español actual. A lo largo de esta composición el fenómeno aparece repetidamente, además de en el *retronx*, en posición de rima (vv. 7, 8, 25 y 26).

6. *Folgança*: ‘descanso, alegría’, común en el XV (*DCECH s.v. bolgar*). Nos encontramos, pues, con un sinónimo de *alegría*, voz estructuradora de la pieza. Además, es variante de *folgura*, que se emplea con idéntico significado en otros textos del autor (véase *supra* T4,8) y en esta misma composición (véase *infra* v. 11).

7. El mal es el sufrimiento amoroso, penar que enfatiza el verbo *padever*.

8. *Amor*: una vez más aparece este personaje que, ahora, es recordado amablemente: tras el servicio a él prestado, ha favorecido al enamorado.

9. *Remenbrança*: ‘memoria’ (*DCECH s.v. membrar*). Aun cuando su uso nunca fue demasiado común, aquí parece justificarse por razones métricas.

11. *Tristura*: véase *supra* T1,39.

12. *Folgura*: ‘diversión’ (véase *supra* T4,8); nuevamente aparece el sentimiento de júbilo.

15. La segunda mudanza se inicia con una voz, “plazer”, de contenido positivo, manteniendo de este modo el tono de la canción. Por otra parte, el verbo *poseer* realza la pertenencia del júbilo al poeta, de ahí que quiera (y pueda) compartirlo con su corazón a través del predicado *tomar parte* con que lo invita al gozo.

17. *Arte*: ‘engaño, fraude’ (*DCECH s.v. arte*); de este modo, el poeta hace hincapié en una de las características de todo buen servidor al recordar que este ha de realizarse sin engaños y dando a entender, en consecuencia, que ese ha sido su proceder. De hecho, en la pieza anterior se refería a otros amadores como aquellos “que le sirven con *engaño*” (T4,15). Son varios los poetas que se precian de servir sin arte, es decir, sinceramente, sin engaño, como Dueñas o don Íñigo (el abuelo de Santillana, que es citado por su nieto en la “Querrela de amor”), a quienes corresponden, respectivamente, los versos que siguen:

Que tan gran es mi dolor  
por servir bien e sin *arte*  
a esta que me conquiso (vv. 8-10, ID 2493).

Pero te sirvo sin *arte*,  
 ¡ay amor, amor, amor!

grand cuita de mí nunca parte (vv. 57-59, ID 1387; Pérez Priego 2008: 218).

18. *Vee-veo*: en español medieval el verbo *ver* mostraba cierta vacilación entre la forma larga (*veer*, resultado de la pérdida de la consonante latina oclusiva intervocálica de VIDERE) y la reducida (*ver*; Penny 2006: 264-5). En este verso es necesario el bisílabo para mantener el octosílabo.

El políptoton verbal *vee-veo* remarca el buen estado del corazón, al tiempo que dota a la expresión de cierto carácter conceptista.

19. En este caso, “alegría, alegría” es el complemento directo de *recibid*, por lo que varió la puntuación con respeto a la estrofa anterior, tanto más cuanto que la recomendación a la moderación que sigue aconseja modificar el tono.

20. *Mesura*: ‘moderación, sensatez’. Con este sentido emplearon el término los autores latinos y continuó en la Edad Media implicando, en los trovadores, “a la par dominio de uno mismo y cierta humildad” (Riquer 1989: 88-89). A pesar de la euforia que transmite la composición, el yo lírico es consciente de que no todos poseen su suerte, por lo que aconseja a su interlocutor recibir la buena noticia sin abandonar la sensatez, con discreción y cautela.

21. *Amor de verdad pura*: es este un amor auténtico, no engañoso, como el que corresponde a quien ama “sin arte” y tal como se presentaba el poeta en el anterior decir.

24. *Devés*: ‘debéis’, al igual que *tenés* en el v. 27. A principios del siglo XV, la confusión en el paradigma verbal para el trato de cortesía era ya un hecho probado; por ello, no extraña que durante el siglo anterior tengamos ejemplos que lo documenten (Calderón Campos 2003: s.p.). En esta pieza, el empleo del pronombre de segunda persona de plural *vos* indica este tratamiento de cortesía. Por lo que atañe a la simplificación de la terminación *-éis* en *-és*, aparece en otros textos medievales (en *La Celestina*, “el presente y el futuro en *-és* se modifica en el texto sevillano en *-éys*: *diréys* por *dirés*, *haréys* por *harés*, *avéys* por *avés*, *tenéys* por *tenés*...” Canet 2011: 106).

24-26. La alegría que ahora disfrutan es producto, sin embargo, de no pocos trabajos y padecimientos previos que ahora aconseja olvidar para disfrutar en plenitud de la recompensa final.

27. *Asaz*: ‘suficiente, mucho’ (DCECH s.v. *asaz*).

*Galardón*: si bien a lo largo de toda la pieza se incide en el gozo obtenido, es al final del texto cuando se explicita la consecución de la recompensa amorosa que nos lleva al *joi* de la poesía de los trovadores; según Jean Frappier (1954), esa emoción “traduce sin duda una exaltación interior, un estado de espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado. Pero en los textos el *joi* no aparece totalmente separable del deseo y del placer amorosos, y los trovadores unas veces lo asocian a la naturaleza en primavera y al canto de los pájaros, otras al recuerdo o a la presencia de la dama, y otras, con mayor precisión, tanto a sus insignificantes favores como a la entrega total de su amor”. En este caso, esta “exaltación” viene dada por la correspondencia amorosa

**29.** *Cordura*: se incide, al igual que en el verso 20 (que en la estrofa anterior ocupaba la misma posición), en la necesidad de prudencia a pesar de sentir tanta alegría.

**30.** *Cura*: ‘cuida’, del verbo *curar* (DCECH s.v. *curar*). El Corazón ha de recobrar la alegría porque su servicio ha sido pagado con una *señora* que *cuida* de él. Así, la enfermedad de amor ha sido remediada gracias a la correspondencia amorosa (puede verse, a propósito de los *remedia amoris*, Rodado Ruiz 2000: 102-107 y Ciavolella 1976). *Curar* también tuvo el sentido de ‘pensar’ (véase *infra* T\*13,14).



## 6

## ID 2508 “Un día, por mi ventura”

**Testimonio:** SA7-118 (55<sup>r</sup>-56<sup>r</sup>)

**Ediciones:** V. (p. 223-224), Á.P. (pp.126-128), DuSA7. (IV, pp. 114-115), P. (pp. 435-436), L. (pp. 123-124).

**Métrica:** (8, 4, 8, 4, 8, 4, 8, 4, 8, 4) 8a 8b 8a 8b : 8b 8c 8c 8a || 8a 8d 8a 8d. Rimas: **a:** -*ura*, **b:** -*ar*, **c:** -*ado*, **d:** -*anto*, **e:** -*eza*, **f:** -*ón*, **g:** -*eo/-io*, **h:** -*ido*, **i:** -*orte*, **j:** -*ando*, **k:** -*edes*, **l:** -*ança*, **m:** -*al*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 932-1...2, 254-1, 663-1, 305-389...390, 954-3...4, 218-1, 261-382).

Se trata de un largo decir narrativo que se acoge a la tipología del decir con citas, acorde no solo con la poética del autor, a quien no se atribuye de manera explícita (véase *supra* C2.1.2.2), sino con la tónica del cancionero que lo recoge. El texto cierra el primero de los bloques de poesías de Torquemada y en él se recuperan varias citas de Macías, la primera tomada de ID 0131 “¡Cativo!, de miña tristura”, canción ya glosada en 2 (ID 2503) y que, inevitablemente, pone en relación ambos poemas: si entonces la primera estrofa de ID 0131 era la base sobre la que se construía la glosa de Torquemada, en este caso los cuatro primeros versos tienen también gran importancia. Y es que, al acercarse a un oscuro valle, el yo-narrador, un caballero (v. 49), escucha a un “hombre desesperado”, un escudero (v. 38), cantar “con amargura” el arranque de la pieza de Macías, que posiblemente anticipaba ya el tono y el tema del decir (la tristeza y el sufrimiento amoroso). Comienza entonces un diálogo entre ellos, que abre y cierra el narrador, quien, además, toma voz para aconsejar a su interlocutor; las palabras de este último, abren y cierran la conversación. Así, pues, las voces de ambos se van alternando. Cada una de las cinco coplas va seguida de una cita de cuatro versos, puestas en boca de los dos protagonistas: tres de ellas pertenecen a Macías y una puede serle atribuida (con argumentos, a mi juicio, bastante sólidos; véase *supra* C2.1.2.2), en tanto nada sabemos de la autoría de la restante, de modo que Torquemada recurre de nuevo a los *poetae veteres*.

**Dezir**

**I**

Un día, por mi ventura,  
 fuérame yo acercar  
 en una val muy escura  
 donde ove gran pesar  
 porque vi allí estar 5  
 hun hombre desesperado,  
 cantando, desaguisado,  
 un cantar con amargura:

“¡Cativo!, de miña tristura  
 ya todos prenden espanto, 10  
 e preguntan qué ventura  
 es que m’atormenta tanto”.

**II**

E díxome a poco estado: [55v]  
 – ¡Ved qué descomunalezal;  
 de su corte m’a hechado 15  
 por servir bien su nobleza.  
 ... .. -ado  
 yo l’amé de corazón,  
 mas por darme galardón  
 cantaré como forçado: 20

“¡Ay!, qué mal aconsejado  
 fuestes, Corazón sandío,  
 en amar la que bien veo  
 que, de vós, no ha cuidado”.

**III**

– L’afán que havedes passado 25  
 haved bien por recibido,  
 car muy bien es empleado  
 en quien havedes servido.

Seredes muy más querido  
 si andades a su corte, 30  
 mas por alcançar conorte  
 dirás a sus pies, llorando:

“¡Ay!, señora, ¿fasta cuándo  
 sofriré este deseo  
 por el cual, sin dubda, creo 35  
 que mi fin se va llegando?”

#### IV

E no ‘stéis hun punto tardando,  
 scudero: si queredes  
 lo qu’estades deseando,  
 cierto es que lo haveredes. 40  
 E si creherme queredes,  
 según la mi entención,  
 le diredes tal razón  
 por tornar en buenandança:

“¡Ay, señora, en quien fiança 45  
 é, por cierto, sin dubdança!  
 No lo hayas por vengança,  
 mi tristura”

#### V

– Cavallero, mi ventura [56r]  
 m’a en este lugar echado, 50  
 donde bivo con tristura  
 como hombre desesperado.  
 Iré, yo, de muy buen grado,  
 allá donde vós mandedes,  
 mas ante que me levedes 55  
 hoíd la mi tribulança:

“Cuidado e maginança  
 a mí faze mucho mal,  
 porque bivo en esperança  
 de la que puede e no m’ val”. 60

14. descomunaleza ] dscomunaleza SA7 || 21. aconsejado ] j *escrita sobre otra grafía no claramente legible (tal vez x)* SA7 || 17. omit. SA7 || 25. passado ] passodo SA7 || 41. queredes ] querredes || 45. fiança ] fianca SA7 || 46. dubdança ] dubdanca SA7 || 47. vengança ] venganca SA7 || 59. esperança ] esperança.

2. fuérame ] fora-me L. | yo ] eu L. || 4. ove ] ouve L. || 5. allí ] alí L. || 6. hombre ] ome L. || 12. es ] é L. || 13. e] *omit.* V. || 13-60. *omit.* L. || 14. descomunaleza ] escomunaleza || 21. Ay que ] aunque Á.P. || 26. recebido ] recibido V. || 56. hoíd ] oir P.

## NOTAS

0. La rúbrica hace referencia al género del texto y no consta la atribución: ni nombre de autor ni posesivos que enlacen el poema con los anteriores. Con todo, la pieza ha sido adscrita en alguna ocasión a nuestro poeta y su estudio detenido me lleva, también, a incluirla en su repertorio (véase *supra* C2.1.2.2.a)

1. *Un día*: es frecuente la referencia temporal al comienzo de los decires narrativos (recuérdese, por ejemplo, el “Ya la gran noche pasaba” de Santillana; véase *supra* C2.2.1). Ha de destacarse, no obstante, la sencillez de la localización temporal (desprovista de elementos mitológicos habituales en otros decires narrativos como “Al tiempo que demostrava” y “Al tiempo que va trençando” de Santillana o incluso el planto que dedica a la reina doña Margarida). Con idéntica formulación comenzará más tarde Juan del Encina uno de sus decires: “Un día de madrugada” (ID 4458).

*Ventura*: ‘suerte’ (véase *supra* T1,38).

2-3. No he podido documentar la construcción *acercar en* con el sentido de ‘acercar a’, que es el que parece adecuado aquí. Existe algún ejemplo, con todo, de *cercar* con uso metafórico (‘rodear’ *Cuervo s.v. cercar*), que podría adecuarse al contexto; sin embargo, las muestras recuperadas de los usos de *acercar* con la preposición *en* (*CORDE*) insisten en su significado habitual ‘poner en torno de un sitio muro, tapia o vallado’ (*Cuervo s.v. cercar*). Pese a que las concordancias localizadas de *acercar en* se refieren al modo de acercarse (por ejemplo, “yo les dejaba acercar en buen compás” Francisco López de Úbeda,

*CORDE*), mantengo la lección del código, aunque podría pensarse en un error de copia: quizás una preposición *ẽ* fue mal entendida por el copista como *a*.

3. *Val*: ‘valle’. La variante apocopada fue común desde el siglo XIII; en cuanto al género, fue también habitual esta concordancia, que permanece incluso en el catalán actual (*DCECH s.v. valle*; Penny 2006: 103, 151; *DCVB s.v. vall*).

*Escura*: la calificación del valle, atendiendo a la ausencia de luminosidad, presagia ya algo negativo.

Además del tiempo, el yo narrativo da cuenta del lugar, como también es habitual en los decires de este tipo, en los que no es infrecuente la descripción paisajística, aquí solo esbozada: el yo se halla en un valle muy oscuro, posiblemente frondoso. El adjetivo, que ocupa la posición de rima, en cierto modo contribuye a crear un clima de tensión (es de día mas no hay luz) anticipando el dolor del que vamos a ser testigos.

4. *Ove*: ‘hube’ (Penny 2006: 71). Llegados a este punto, la voz “pesar” nos previese sobre lo que viene a continuación, que es la causa de ese pesar.

6. El yo introduce a un nuevo personaje con el que dialoga, un hombre al que presenta como *desesperado*: ‘sin esperanza’ (*DCECH s.v. esperar*). Solo más adelante añade un nuevo rasgo (*escudero*).

7. *Desaguisado*: derivado de *guisa* (‘modo, manera’), el verbo *guisar* se empleó con el sentido de ‘preparar, disponer, arreglar’ (*DCECH s.v. guisa*) y en la actualidad todavía conservamos el término como sustantivo con el sentido de ‘inconveniente, agravio’ (*DRAE s.v. desaguisado*). En el texto alude al estado desolador del hombre, que Álvarez Pellitero define como ‘agraviado’.

8. *Cantar*: se presenta, con esta voz, la siguiente estrofa. El poeta recurre a la figura etimológica y extrae de la misma raíz del verbo un complemento directo (mediante la combinación del infinitivo sustantivado con el gerundio que inicia el octosílabo anterior: “cantando”). A propósito de la relación entre la música y el sufrimiento amoroso, véase *supra* C2.1.2.

*Amargura*: rima con “escura” y, por su contenido semántico, mantiene el tono “desesperado” de la estrofa.

9-12: Fragmento de ID 0131 “Cativo de miña tristura” de Macías, glosado en 2 (ID 2503). En esta oportunidad, nuevamente parece servir como evidencia o refuerzo del sufrimiento amoroso del que somos testigos. Para el léxico de estos octosílabos remito a los versos 5, 6, 15 y 24 de la pieza 2.

**14.** *Descomunaleza*: hay muy pocos ejemplos de esta voz, pero quizás pueda explicarse como derivado de *comunal* ('común') a partir de la adición del prefijo *des-*, lo que le conferiría sentido negativo. Se trataría, pues, de algo extraordinario por anómalo; este parece ser el sentido con que se utiliza en las *Siete partidas* de Alfonso X (1491) y en los *Castigos e documentos para para vivir bien ordenados por el rey Sancho IV* (1293), ejemplos localizados a través del *CORDE*. Además, se ve que, sobre *comunal* (femenino) se creó incluso el adverbio (*comunament*), del que figuran algunos ejemplos en dicho corpus.

El verso introduce la voz en estilo directo del "hombre desesperado" (v. 6) mediante un verbo de lengua ("díxome", v. 13). La conversación entre ambos seguirá a lo largo del texto.

**15-16.** En no pocos textos el término "corte" se relaciona con el dios de Amor (así lo hace Garcí Fernández en ID 1681 "A vos gran perdonador"); sin embargo, el pronombre posesivo "su" de este verso ha de referirse, sin ninguna duda, a la dama, a quien han de atribuirse la "corte" y la "nobleza"; de hecho, así se concreta en el v. 30, en donde se repite "su corte" y se refiere, sin ningún tipo de duda, a la "señora" (v. 33). En otro orden de cosas, si el verbo "servir" nos remite a la metáfora feudal, "corte" también incide en ello; además, ha de notarse que la señora lo ha expulsado de su corte, una corte a la que, en su condición de escudero, podría tener acceso.

**17.** La métrica de la pieza revela la falta de un octosílabo que, debido a la ausencia de otros testimonios, es imposible reconstruir.

**19.** *Galardón*: en este caso, el consuelo que le queda al enamorado es la canción en la que echa la culpa al Corazón. Es esta la única recompensa a la que el *hombre desesperado* puede acceder y él mismo ha de dispensársela; el efecto sanador de la música aparece de nuevo en los versos de Torquemada (véase *supra* T2,35 y C2.2.2).

**20.** *Cantaré*: al igual que en la estrofa anterior, la cita va precedida de un verbo de dicción, indicando así que recupera otro texto.

*Forçado*: a mi parecer, funciona como una especie de complemento predicativo en tanto incide sobre el verbo y también sobre el sujeto.

**21-24.** Fragmento perteneciente a otro texto (ID 1170) de atribución disputada entre Macías y Villasandino (Tato 2001: 13 y Casas Rigall 1996: 15-16). En la estrofa, este personaje habla con su corazón, al que culpa de enamorarse de la persona errónea.

**22.** *Sandío*: 'idiota, loco' (*DCECH s.v. sandío*).

**23-24.** Perífrasis para referirse a la dama, destacando que no cuida a su corazón.

24. *Cuidado*: ‘pensamiento, reflexión’ (DCECH s.v. *cuidar*). La relación no es recíproca, pues la mujer de la que se ha enamorado no le cuida, esto es, no se preocupa de él.

25. *Afán*: ‘apuro, afán; fatiga, penalidad, apuro, solicitud’ (DCECH s.v. *afanar*). Esta intervención del yo narrativo incide en el empeño puesto por el *hombre desesperado* en el servicio amoroso, pero lo advierte de que ha de dar los malos momentos por bien empleados.

27. *Car*: ‘pues, porque’. La conjunción es forma propia del aragonés (DCECH s.v. *car II*).

28. Se refiere a la dama, nuevamente con una perífrasis, y, a continuación, el yo narrativo recomienda a su interlocutor no cesar en el cortejo; solo de esta manera podrá obtener algún tipo de alivio (y quizás de recompensa). Incide, pues, en la constancia.

30. *Andades a su corte*: le aconseja formar parte de su corte, de aquellos que están cerca de ella.

31. *Conorte*: ‘consuelo’ (Alonso 1986, s.v.; DCECH s.v. *exhortar*). La cercanía fónica y forma con *corte* (v. 30) da lugar a un juego paronomásico en el vértice del verso.

32. *A sus pies*: le recomienda que le ruegue, postrándose a sus pies; y es que la súplica era uno de los métodos para lograr algún beneficio amoroso en la poesía castellana de fines de la Edad Media (“le long *martyre de l’amant* que l’on célèbre: requêtes et complaints désolées se succèdent sans interruption”; Le Gentil 1949, I: 132).

33-36. Como ya indicó Álvarez Pellitero, esta estrofa recupera un perdido poema cuyo autor desconocemos (ID 0138) y cuyo íncipit también es citado por Alfonso Enríquez (ID 0135). De hecho, los cuatro versos de la composición de Torquemada constituyen el testimonio más extenso de aquel desaparecido texto que, mediante el vocativo directo a la amada, versifica el motivo del amor que conduce al poeta a la muerte (sobre el tema véase, por ejemplo, Le Gentil 1949, I: 132-134; *supra* T2,27). En la cita se formula a la dama (a la que se apela mediante el vocativo “señora”) una pregunta en la que se incluye el sufrimiento amoroso (v. 34) y la muerte por amor (“mi fin”, v. 36; véase *supra* T2,27).

37-40: Son estos versos un aliento de ánimo al enamorado pues, en definitiva, el narrador le asegura que sus deseos se verán colmados.

*Punto*: ‘instante, momento’ (DCECH s.v. *punto*). El yo incide en la urgencia con que ha de realizar la súplica.

*Scudero*: el poeta se dirige con este vocativo al hombre que ha encontrado; y, en la estrofa siguiente, este emplea la voz *caballero*, lo que muestra la diferencia de categoría

social existente entre ambos, que quizás podría no ser excesiva, pues en ocasiones los escuderos pertenecían al estamento nobiliario (véase, por ejemplo, Tomás Faci 2009: 615-620). La identificación del narrador como *caballero* no solo lleva implícita una mejor posición social, sino que, asimismo, es poseedor de un mayor conocimiento incluso en cuestiones amorosas, de ahí que aconseje a su interlocutor.

*Queredes*: a propósito de la terminación verbal, nótese que alterna con *-éis* (v. 37) en función de las necesidades métricas.

42. *Entención*: ‘advertencia’ (véase *supra* T4,38).

43. *Razón*: ‘argumento, motivo, causa’, aquí sustituto de ‘canción’.

44. *Tornar*: se trata de una lexía antigua cuyo significado se restringía, en su origen, al de ‘dar vueltas en el torno’, acepción que se amplió hasta ese cambio de estado al que se alude en el texto (*DCECH s.v. torno*). Tal como se nos indica, si el escudero sigue las indicaciones del caballero, podrá cambiar la situación en que se encuentra, esto es, cesarán los lamentos, que se volverán alegría al conseguir el amor anhelado.

*Buenandanza*: ‘felicidad, dicha’.

45-48: Se recoge un fragmento de otra composición de Macías (ID 0447) copiada, entre otros cancioneros, en SA7 (véase *supra* 2.1.3.1 En cuanto al contenido, el texto del gallego apela a la merced y bondad de su señora para que, conociendo su sufrimiento, se acuerde de él y ponga remedio a su padecer. Llamativamente, en los dos últimos versos de Macías leemos “E tú farás *buenandança* / e mesura”, voz que Torquemada recuperaba en el v. 44 para dar paso a esta cita.

49. Al comienzo de este folio y antes de esta estrofa aparece, tachada, una rúbrica en latín de dos líneas, “Et in iniquitabus conceptus sum”, que se cita al comienzo del f. 35<sup>v</sup>, en el verso 33 del miserere que Villalpando dirige al dios de Amor (SA7-91; véase *supra* 5.2.1) El copista, quizás, tiene delante diversos materiales y, por error, copia un rótulo que corresponde a otro cuaderno.

*Cavallero*: en relación con *escudero*, hemos de entender que es el poeta el destinatario de este vocativo que implica superioridad (véase *supra*, v. 38).

*Ventura*: ‘suerte’; véase *supra* T1,38.

50. *Este lugar*: el locativo se refiere al oscuro valle en que se nos situaba en los versos iniciales del decir y en donde se produce esta conversación. El predicado (*echar*) evidencia que el entorno es poco acogedor y hostil (no impropio de los decires narrativos).

51. *Tristura*: ‘tristeza’ véase *supra* T1,39.



52. El sintagma con que el narrador describía al que sería su interlocutor en los versos iniciales se repite ahora, en boca del propio personaje (v. 6), lo cual pone de manifiesto que la desesperación es en él elemento esencial (lo que justifica también las canciones tristes que pone en sus labios). No solo importa la repetición del sintagma: se trata de un *mot tornat*, vicio aquí tal vez elegido.

55. *Ante que*: ‘antes de que’. La del texto fue forma habitual en el español medieval desde el *Cid*, *La Fazienda de Ultramar*, el *Libro de la caza* de don Juan Manuel (ejemplos recuperados con el *CORDE*) y viva todavía en la poesía cancioneril (puede verse un uso como el de Torquemada en ID 0658 de Alfonso de Montañés, ID 1147 de Villasandino o ID 2192 de Hugo de Urriés).

56. *Tribulança*: ‘pésame’; se trata de una voz antigua, aquí, además precedido de artículo más posesivo, construcción habitual en la Edad Media (*DCECH s.v. atribular*).

57. Estos versos y los que siguen pertenecen a otro texto anónimo al que Dutton otorga el ID 2509 y que aparece, también, en otros dos poemas de Juan de Torres y Rodríguez del Padrón, poetas de SA7, posiblemente próximos a Torquemada (véase *supra* 2.1.3.1).

58. *Mal*: aparece aquí como sustantivo; y es que la sustantivación de este adverbio fue común a todos los romances (*DCECH s.v. malo*). El proceso de cambio de clase de palabra tuvo su origen ya en el latín clásico, en donde se creó el adverbio a partir del adjetivo *MALE* (Penny 2006: 157).

60. Nueva perífrasis para referirse a la dama; en ella, además, se vale del zeugma, pues hemos de sobreentender “puede valer” (“de la que puede [valerme] e no m’ val”).

*Val*: ‘ayuda’, del verbo *valer* (*DCECH s.v. valer*). En cuanto a la apócope de la *-e* final, fue frecuente en los verbos cuya última consonante era dental o alveolar (Penny 2006: 183), si bien el castellano recuperó la vocal a mediados del siglo XIV; por ello, aquí parece más bien galleguismo (Casas Rigall 1996: 24).





Esperanza sola una [153<sup>f</sup>]  
 me sostién e sosterná,  
 que por ventura verná, 15  
 tras gran mal, merzed alguna.  
 Créanme los que querrán  
 e sabrán que me forzaron  
*amores que me robaron*  
*mi juiçio, e robarán.* 20

**0.** Canzión de ] Otra SA7-346 || **3.** robaron ] roboron SA7-346 || **4.** juizio || joiçio SA7-346 || **5.** Tanto es ] Y tanto yes SA7-346 || **6.** et ] en SA7-346 || **10.** cantaron ] cantaran SA7-346 || **13.** una ] mía SA7-346 || **14.** sostién ] sostiene SA7-346 || **15.** verná ] me verná SA7-346 || **17.** Créanme ] Creet me SA7-346 | querrán ] querán SA7-318 y SA7-346.

**2.** sepan ] sepa Á.P. SA7-346 || **16.** tras ] tra DuSA7. || **17.** querán ] quieran V.

## NOTAS

**1.** Este verso identifica, mediante un interesante sintagma, al receptor de la canción, tan múltiple y extenso como podamos imaginar al incluir, sirviéndose del políptoton verbal, tanto a los que “aman”, en presente, como a los que “amarán” en algún momento de su vida. De este modo, el destinatario se amplía y, en cierto modo, se convierte en universal y atemporal: todos los enamorados. En todas las estrofas recurriré a este tipo de *annominatio*, conjugando distintas formas verbales de una misma raíz, lo que confiere a sus afirmaciones rotundidad a la par que les otorga pervivencia en el tiempo.

**2.** El octosílabo remite a la muerte por amor (véase *supra* T2,27) que, además, se hace pública. El hipérbaton todavía confiere mayor peso al verbo *matar*.

**3-4.** Aun cuando no aparecen en ninguna otra composición, Dutton identifica estos versos como cita y les atribuye el número ID 8032; posiblemente, su proceder se debe a que el dístico que funciona como retronx se considera una canción en la siguiente estrofa (véase *infra* vv. 9-10). En cuanto al contenido, resulta clara la referencia a la locura del enamorado, pues han sido sus *amores* los que lo han privado de razón; asimismo, es consciente de que esa situación se perpetuará en el tiempo.

**5-6.** El sufrimiento amoroso, inevitable y que, sabemos, ha privado al poeta de entendimiento, le impide dedicar sus pensamientos a cualquier otro asunto. La mudanza está formada por un período cuya primera oración es exclamativa y se relaciona con la

segunda, como antecedente-consecuente (de ahí que me valga de los dos puntos). El *no pensar en él* nos lleva a la obsesión amorosa: la dama sería el centro de sus pensamientos y no puede olvidarla.

6. *Pensar*: ‘pensamiento’ (véase *supra* T2,69).

*Ál*: ‘otra cosa’ (véase *supra* T2,69).

7. *Amor*: entiendo que el yo lírico alude al servicio realizado, sin éxito, al dios de Amor. Este servicio ha sido “leal” (que entiendo como predicativo, de ahí la puntuación), al igual que en T4,17; en el verso siguiente mantiene la queja que expresaba en el decir 4-ID 2506, el padecimiento no merecido que, si cabe, resulta aun más doloroso por injusto.

9-10. *Pues*: lo entiendo como nexo con valor consecutivo (“Así, pues”), lo que permite ligar la secuencia a la anterior.

El políptoton del verbo *cantar* sigue la misma estructura presente-futuro y se emplea, también, en el *retronx*. Por otra parte, y más allá del recurso retórico, el contenido del verbo remite a una *canción*, de ahí que el *retronx* haya sido considerado como cita. Desconocemos si el texto aludido sería de Torquemada o de otro poeta, pero, teniendo en cuenta su predilección por citar textos ajenos, posiblemente nos encontremos ante el único testimonio conservado de una pieza ajena cuyo autor desconocemos (véase *supra* C2.2.2).

En SA7-346 se lee *cantaran*, que contraviene la rima (-*aron*), mientras SA7-318 ofrece *cantaron*. Cabe preguntarse si, bajo la influencia del políptoton verbal del verso anterior (“canten e cantarán”), en SA7-348 se escribe *cantaran* en lugar de *contaron*.

11-12. Aceptando la forma *cantaron* estaríamos ante la letra de la canción, de ahí que ponga los dos puntos. Tan solo llama la atención que sea este el único caso en el modifica el *retronx*, anteponiendo el *que a amores*.

13. Pese a lo expuesto hasta aquí, y como es habitual en la producción de nuestro hombre, no renuncia por completo a la consecución del galardón y mantiene la esperanza, pues confía en que, tarde o temprano, sus males serán recompensados y su “ventura” (v. 15) cambiará.

14. Se sirve, nuevamente, del políptoton combinando las formas de presente y futuro.

15. *Verná*: ‘vendrá’. La solución del texto viene dada por la metátesis del grupo -n’r-, de difícil pronunciación y originado tras la síncope de la vocal, que se resuelve con una -d- epentética (Penny 2006: 110-111 y Ariza 2012: 201-202).

16. *Merzed*: ‘gracia, piedad, misericordia’ (véase *supra* T4,13). Tras los padecimientos sufridos, ha de ser recompensado, idea repetida constantemente en los textos cancioneriles, tanto con carácter profano (sirvan como ejemplo los octosílabos “quien sufrir sabe pasar / verá su intención primera” de Sarnés; vv. 3-4 del texto número 12 de esta edición) como revestidos de terminología religiosa (“que después de la pasión / viene la resurrección”, vv. 3-4 de ID 0642 de Carvajal). En este caso, aunque no he podido documentarla, la expresión adopta el tono de proverbio.

17. *Créanme los que querrán*: puede ponerse este octosílabo en relación con el v. 41 del decir 6-ID 2508 de esta edición: “E si creherme queredes,”; y es que, en ambas piezas, se deja a merced del receptor el creer o no.

*Querrán*: en ambos testimonios figura *queran*, posible error conjuntivo que enmiendo en la forma *querrán* (véase *supra* C5.1.2.a).

ID 2680 “Puesto que tristeza e mal”

**Testimonio:** SA7-319 (153<sup>r</sup>-153<sup>v</sup>)**Ediciones:** V. (pp.395-396), Á.P. (pp. 3332-333), DuSA7. (IV, pp. 164-165)

**Métrica:** (5, 3x10) 8x 8y 8y 8z 8z || 8a 8b 8b 8a 8c : 8x 8y 8y 8d 8d || 8e 8f 8f 8e 8c : 8x 8y 8y 8g 8g || 8h 8d 8d 8h 8- : 8x 8y 8y 8i 8i. Rimas: **x:** -al, **y:** -ado, **z:** -ando, **a:** -ese, **b:** -or, **c:** -estro; **d:** -ene, **e:** -ido, **f:** -ón, **g:** -iste, **h:** -ero, **i:** -ura. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 452-2, 1873-1...3).

Esta canción vuelve sobre el asunto de la no correspondencia amorosa, articulado en torno a la diatriba *dezir* / *callar*: el enamorado ha optado por *dezir*, sin obtener ningún resultado positivo; por ello, una vez hecha la confesión y vista la consecuencia, considera su acción un yerro. Además de la inserción de refranes como cierre de cada copla (véase *supra* C2.2.2), llama la atención la inclusión de versos en estilo directo que reproducen la conversación con su amada en la segunda estrofa y una reflexión consigo mismo en la última; son varios los tópicos que recupera en estos octosílabos en los que, entre los recursos, destaca la ironía, elemento no extraño en su obra y no frecuente en la poesía cancioneril. En cuanto a la métrica, el sexto verso de las estrofas segunda, tercera y cuarta, carece de rima, siendo los únicos sueltos del poema (algo similar ocurre en Santa Fe –ID 2245–; véase Beltran 1988: 174-9).

### Otra canción suya

Puesto que tristeza e mal  
 é por fablar mi cuidado,  
 esme propio este ditado:  
 “más quiero morir hablando  
 que pasar gran mal callando”.

5

Quien mi gran cuita sintiese  
 darm' ía de su favor,  
 pues fuerça de gran amor  
 me mandó que así dixiese:  
 –“Señora, soy todo vuestro

10

para vos servir, leal:  
ved si devo ser penado”.  
Cantaré, por mi pecado:  
“bien creo que mal me viene  
por me dar a quien me tiene”. 15

Días á que mi sentido  
estorbó mi corazón  
que fablase tal razón  
por la cual yo soy perdido,  
pues erré como no diestro; 20  
si me viere en tiempo atal,  
¡que pueda ser remediado!  
Si no, diré por mi fado:  
“Padeçe, Coraçón triste,  
pues que tanto mal quesiste”. 25

Según lo que aver espero, [153v]  
consolarme bien conviene,  
e si tal pesar me viene,  
pensaré: –“No só el primero  
que ovo tal galardón”. 30  
Si me preguntaren cuál,  
diré yo, triste cuitado,  
bien como desacordado:  
“Quien Amor sirve, tristura  
es su plazer e folgura”. 35

7. darm' ía ] dar mía SA7.

7. darm' ía] dar me'ía Á.P., dar m'ia V. || 35. et ] omit. V.



## NOTAS

**1-2.** *Cuidado*: ‘pensamiento, reflexión’ (véase *supra* T6,24). Bajo la afirmación del v. 1 subyace de nuevo el dilema de los poetas cancioneriles entre mantener oculto su amor o confesarlo, el *dezir/callar* (véase *supra* T2,63); en esta oportunidad, el yo lírico se habría inclinado por la primera opción y, aunque no obtuvo con ello el efecto deseado (declarar sus sentimientos únicamente le ha acarreado “tristeza” y “mal”), parece que en su condición está sufrir por hablar antes que por callar (según confirmará en el v. 4: “más quiero morir hablando”).

**3.** *É*: ‘tengo’ (sobre este uso de *aver* véase *supra* T2,18).

*Ditado*: es empleado por Berceo en el sentido de ‘letra, a distinción de la música’ (DCECH *s.v. dictar*), pero también conoce los significados de ‘composición en verso’ y ‘escrito, historia, relación’ (Alonso, *s.v.*). Sea como fuere, resulta claro que el poeta diferencia estos dos versos del resto de la composición.

**4-5.** Los dos octosílabos que siguen corresponden a un refrán (ID 8033), una variante del cual (“Quero mais dizer morrendo / que calando padeçer”) se recoge en ID 7228 “Senhora ja nam entendo” del portugués Francisco de Sousa copiada en el *Cancioneiro geral* de 1516 (16RE; Dutton 1990-1991, VI: 343). Mediante este “ditado” se pone en relación el tópico del *dezir / callar* y la disyuntiva *muerte / vida*: el poeta establece así una oposición en la que prefiere *morir hablando* a *pasar gran mal callando*; es decir, aun sabiendo que *hablar* no es la mejor salida, opta por ella ante el sufrimiento que ocasionaría ocultar su sentir (véase *supra* C2.2.2).

**6.** *Cuita*: ‘aflicción, pesar’ (DCECH *s.v. cuita*; véase *supra* T4,20). La “gran cuita” es la que cuenta a continuación: la fuerza de amor lo obligó a decirle a la dama lo que reproduce a renglón seguido.

**7.** *Darm’ía*: es esta una forma de condicional entre cuyos constituyentes se interpone el pronombre átono de primera persona, una colocación que, a partir del Siglo de Oro, empieza a desaparecer pero que era habitual en la etapa medieval (véase Penny 2006: 137-138). En el manuscrito, el copista segmenta mal la desinencia del condicional y ofrece *darmi a*; Álvarez Pellitero restituye *dar me ía*, si bien no lo he considerado necesario.

*De*: parece tener aquí valor partitivo (Cuervo *s.v. de*).

**8-9.** En la cabeza de la canción se hace ya referencia al amor, pero ahora el sentimiento se explicita: es presentado como una fuerza a cuyo poder el enamorado no puede sustraerse, tópico frecuente en la poesía cancioneril, al que recurre, entre otros,

Jorge Manrique en su *definitio amoris* (ID 0276 “Es amor fuerza tan fuerte”). En este caso, esa fuerza lleva al amante a dirigir la palabra a su dama, como vemos en los vv. 10-12, que reproducen literalmente su discurso, quizás ya anticipado en el *fablar* de la cabeza (causa de su mal y tristeza).

**10-12.** Aun cuando cabe puntuar de otro modo esta secuencia en la que el yo habla en estilo directo a su amada (interpelada mediante el vocativo del v. 10), es posible entender que el atributo de *soy* está constituido por la yuxtaposición de dos elementos: una frase adjetiva (“todo vuestro para vos servir”) y un adjetivo (“leal”), que vienen a incidir en la misma idea (absoluta fidelidad y sumisión del amante); tras encomiar tal actitud a su señora, deja en sus manos la decisión sobre su sufrimiento: “ved si devo ser penado” (v. 12), un poder que, en algún otro poema, nos permite ver incluso a una mujer que decide sobre la muerte (por amor) del enamorado (véase *supra* T3,7-8 y 15-16 y T4,33).

**13.** *Cantaré*: es posible que indique que los siguientes versos remiten a una canción (que desconocemos) y que ha sido identificada con un refrán; no obstante, no debe tampoco obviarse la importancia de la música en los procesos amorosos (véase *supra* T2,13), aunque aquí parece incluso servir el canto como vía para expiar el pecado (haber hablado y decir lo que dijo).

**14-15.** Dutton incluye el dístico, que no aparece en otras composiciones ni en los repertorios consultados, en su índice de refranes (ID 8034). El significado es transparente y en él se alude al mal de amor ocasionado al entregarse a aquella que lo “tiene”, esto es, que es dueña de su existencia. Nótese, también, el juego entre “bien” y mal” en el v. 14, aunque no son términos antitéticos, ya que “bien” funciona como adverbio que incide sobre el verbo *creer* y “mal” como sustantivo con función de complemento directo (véase *supra* T1,23 y T6,58).

**16.** El poeta remite, de nuevo, a la confesión de su sentimiento y nos aporta un nuevo dato: el momento en que se produjo es pasado, hace ya algunos días.

**17-18.** La oposición *sentido* / *corazón* se hace aquí patente (véase *supra* T2,43-44): el primero refrena al corazón para que calle, pero no lo logra (y la “razón” que habla el corazón causa la perdición del yo). El pasaje puede entenderse del siguiente modo: “mi sentido [mi entendimiento] estorbó a mi corazón que [para que] no hablase tal razón [argumento, frase; quizás la que reproduce en la primera vuelta] por la cual yo soy perdido”.

**20. Diestro:** aquí con el significado de ‘experto’ (*Alonso s.v.*). Mediante la lítote afirma negando (erró por incapacidad), lo que destaca más el verso sin rima y, al tiempo, minimiza la torpeza del inexperto.

**21. Viere:** futuro de subjuntivo, empleado para la hipótesis ante una situación similar; fue este un tiempo bien integrado en el paradigma verbal durante el período medieval (Penny 2006: 200). Más abajo (v. 31) vuelve a utilizarse.

*Atal:* ‘tal’ (*DCECH s.v. tal*).

**22. Remediado:** el yo lírico expresa, mediante el enunciado desiderativo, su deseo: si se viese de nuevo en una situación semejante a la expuesta en los versos que anteceden, anhelaría encontrar remedio (tal vez en referencia a guardar silencio).

**23. Fado:** ‘destino’. Tal como recordó Rodado Ruiz, “en la tradición petrarquista, la que siguen los poetas castellanos del siglo XV, la Fortuna sirve para justificar todo acontecimiento de la vida que carezca de explicación racional. Como dice Mendoza Negrillo, dada la formación religiosa de los poetas castellanos «no es presumible que atribuyan existencia real a la fortuna. Pero sí se amparan de ella como símbolo literario muy en boga para explicar sus sufrimientos amorosos»” (Rodado Ruiz 2000: 90-91). En este verso, su hado será el culpable si sus males no son remediados.

**24-25.** Concluye la estrofa con otros dos versos que Dutton también ha incluido en su índice de refranes (ID 8035): en ellos, el yo apela a su corazón instándolo a sufrir ya que, en definitiva, es el culpable de la situación en que se encuentra (sobre el diálogo del poeta con su corazón véase *supra* C2.2.2 y T2,43-45).

**26-29.** El enamorado carece de toda esperanza y, por ello, anuncia que es conveniente consolarse. La paronomasia entre las voces “pesar” / “pensaré”, que incide en su desesperanza, da paso a la frase que se dice a sí mismo a modo de consolación. Para el uso de *aver* con el sentido de ‘tener’, véase *supra* T2,18)

**30. Galardón:** el galardón no es la recompensa de la mujer, sino todo lo contrario (tristeza y mal; v. 1). El poeta se vale, nuevamente, a la ironía a propósito de las “mercedes” recibidas (véase *supra* T4,12-13); el consuelo parece estar en que es este mal de muchos.

**31. Cuál:** el interrogativo alude a “galardón”, que se explicita en los versos siguientes. Para el subjuntivo *preguntaren*, véase *infra* v. 21.

**32. Cuitado:** ‘afligido’ (véase *supra* T4,20).

**33. Desacordado:** participio de *desacordar*, que conoce distintas acepciones, entre ellas ‘perder el acuerdo, quedar fuera de sentido’, que podría ser la que posee en el verso,

pero es igualmente posible que esté en el sentido de ‘destemplantar un instrumento musical o templarlo de modo que esté más alto o más bajo que el que da el tono’ (Alonso *s.v. desacordar*). Y es que, en el v. 13, aparece la voz *cantaré*, que remite también a este mismo campo semántico; si a ello unimos la importancia de la música en el proceso del mal amoroso y en la poesía de Torquemada esta voz podría aludir al canto del enamorado, tan destemplado como el laúd de Calisto en el primer auto de *La Celestina* (Russell, 2001: 233). El término fue frecuente en la poesía desde el siglo XIV, y podemos encontrarlo, por ejemplo, en la cuaderna 1515 del *Libro de buen amor* o en textos cancioneriles de *Palacio* como en “Amor, pues ya no veo” (ID 2514), o de MN51, “Acuerda desacordado” (ID 4558), entre muchos otros).

**34-35.** Es este el último refrán del poema (ID 8036) y, como los anteriores, no ha sido recuperado por otros autores ni figura en los principales repertorios. A través de este dístico conocemos con exactitud cuál es el galardón conseguido: tristura, que había sido anticipado en el verso inicial de la pieza. Y, una vez más, con ironía hemos de entender lo que dice, que parece una paradoja: el placer y divertimento del que sirve al amor es la tristeza. Aparece aquí, también, Amor como personaje (véase supra C2.2.2).

## ID 2681 “Señora, por te servir”

**Testimonio:** SA7-320 (153<sup>v</sup>)

**Ediciones:** V. (p. 396), Á.P. (p. 333), DuSA7. (IV, p. 165)

**Métrica:** (4, 2x8) 8x 8y 4z 8y || 8a 8b 8a 8b : 8x 8y 4z 8y. Rimas: **x:** -ir, **y:** -ura, **z:** -as, **a:** -ar, **b:** -ón, **c:** -ese, **d:** -or. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 341-2, 1113-1...2).

La canción es el molde empleado, una vez más, para formular una queja amorosa; sobresale el grito expresivo que forma parte del *retronx*, pues no solo es el único verso quebrado, sino que es el único sin rima que figura en el cierre de todas las estrofas, reduplica la misma expresión (una exclamación) y, además, incorpora elementos ajenos al castellano. En cuanto al contenido del texto, el enamorado dirige toda la queja a la dama, a quien llega a interpelar directamente en más de una ocasión.

### Otra suya

Señora, por te servir  
no me fallesçe tristura:  
*¡ay las, ay las,*  
*e qué fñuerte ventura!*

¡O, amor! –qué sospirar,                   5  
que fago toda sazón–:  
¿por qué fuste cativar  
mi cativo corazón?  
Así me convén sofrir  
pues que quiso mi locura:                   10  
*¡ay las, ay las,*  
*e qué fñuerte ventura!*

No siento quién más pudiese  
padesçer por tu amor:  
si la muerte no viniese                   15  
no podría estar peor.  
E no quiero comedir

sino en loar tu figura.

¡Ay las, ay las,

e qué fñerte ventura!

20

7. por qué ] porque Á.P. | | 12. que ] de V.

## NOTAS

1. El vocativo que abre la pieza indica la destinataria de la canción.

2. *Fallesçe*: ‘falta’, de *fallescer*, verbo derivado de *fallir*, cuyo lugar ocupa ya a fines de la Edad Media; el significado actual de ‘morir’ no fue usual hasta el siglo XVI, aun cuando ya se documentan ejemplos con esta acepción en 1438 (*DCECH s.v. fallir*). Ahora, el servicio hecho a su señora no le ha acarreado felicidad, sino tristeza en abundancia, al igual que en la pieza anterior.

*Tristura*: véase *supra* T1,39.

3-4. Al analizar los componentes del dístico que funciona como *retronx*, además de la interjección de dolor *ay*, encontramos una forma *las* ajena al castellano y existente en catalán, en donde como adjetivo tiene el sentido de ‘cansado, falto de fuerza’ (*DCVB s.v. las*); sin embargo, me inclino a creer que se trate del adjetivo francés *las/lasse*, con variación de género y que admitía combinación con *e* –“E las!”– y con *a* –“A, las”–; (Étienne 1978: 175). Hasta el siglo XVI, *las* se empleó con el significado de ‘desgraciado, miserable’, próximo, pues, al *cativo* o *triste* que, también en enunciados exclamativos, emplea Torquemada en otros poemas, sin olvidar que en antiguo francés existió la interjección *las*, que pervivió algo más que el adjetivo y que fue reemplazada por *hélas* (Rey 1998, *s.v. las*; véase *infra* T\*12,13): en este verso ha de entenderse como adjetivo (el grito de dolor se expresa ya mediante la interjección castellana *ay*). Ello me hace pensar en la posibilidad de que, en estos versos, el autor recoja el eco de algún estribillo; en este sentido, en la lírica tradicional contamos con numerosos ejemplos de villancicos cuyo incipit arranca con el grito *Ay* (véase Frenk Alatorre 2003).

4. *Fñerte*: ‘difícil, duro, malo, funesto’, acepción peyorativa usual en la Edad Media (*DCECH s.v. fuerte*).

5-8. La mudanza plantea problemas para su interpretación, que varía según la puntuación adoptada. En mi opinión, la voz *amor* no hace referencia al dios, sino a la *señora*, a la que interpela directamente; por ello, mantengo la minúscula y entiendo, al igual que las editoras anteriores, que se trata de un vocativo. Mayor dificultad supone

desentrañar el sentido de los versos que siguen, si bien creo que la segunda persona del verbo *fuste* (v. 8) arroja una importante pista, pues evidencia que el yo sigue hablando con su dama (como también sucederá en la siguiente estrofa); ello me ha llevado a entender la secuencia de los vv. 7-8 como una demanda que el enamorado le dirige a modo de reproche (“¿por qué fuste cativar / mi cativo corazón”), solución que difiere de la establecida por Álvarez Pellitero, que transcribe la oración como causal (no así Vendrell y Dutton, que mantienen la segmentación *por que* que ofrece el código).

A la luz, de esta interpretación, he encontrado una posible vía para dar sentido al segmento “qué sospirar / que fago toda sazón”, que queda sin explicación en las ediciones previas de SA7. Ateniéndome a lo que refleja el único testimonio conservado, he tomado el segmento como apostilla o comentario de la exclamación previa (y de ahí que lo ofrezca entre guiones). El yo quiere incidir en su continuo desasosiego y nos hace saber que ese suspiro es continuo: “—qué sopirar, / que fago toda sazón—”.

*Sazón*: ‘tiempo, época’ (véase *supra* T1,3). El yo lírico suspira continuamente debido a la pena amorosa.

*Cativar-cativo*: es claro el juego de palabras; y es que la *derivatio* es recurso frecuente tanto en la lírica cancioneril en general como en la obra de Torquemada (Casas Rigall 1995: 22-229; véase *supra* C2.2.2). Sin embargo, considero que ambas voces se emplean en acepciones distintas: *cativar* ha de tomarse como ‘hacer prisionero’, metáfora bélica harto frecuente que hemos de ligar al componente feudal de esta poesía (Casas Rigall 1995: 72; Pérez Bosch 2008: 177 y Porras 2001); *cativo*, en cambio, puede entenderse como ‘desgraciado’ (véase *supra* T2,5), una idea recurrente en los versos de Torquemada y que, en este caso, armoniza, además, con el grito del *retronx*. La dama es, pues, la que encarcela al corazón y ello causa la tristeza del órgano y del propio amante.

**9-10.** En estos versos se muestran las consecuencias del cautiverio de amor

*Convén*: ‘conviene’ (véase *supra* T4,37).

*Sofrir*: como explican Corominas y Pascual (*DCECH s.v. sufrir*), fue voz de uso general en todas las épocas y, también, en todos los romances. La forma que aparece en el texto, con *o*, es la común durante la Edad Media, pues muchos verbos admitieron variaciones entre /u/ - /o/ hasta el siglo XVI, momento en que la /u/ se convirtió en la única vocal permitida en el radical verbal (con poquísimas excepciones como *dormir* o *morir*; Penny 2006: 266).

*Quiso mi locura*: la ausencia de cordura como característica del amante es un rasgo habitual en la producción del poeta, aunque se formula de distintas maneras. En esta

oportunidad, el verbo *quiso*, cuyo sujeto está elíptico aunque cabe pensar que es el “corazón”, hace evidente la disociación entre el yo y este órgano (ya que se sigue dirigiendo en segunda persona a la dama en la siguiente estrofa, no cabe entender que el sujeto elidido se refiera a ella).

**13-14.** Se trata de una hipérbole que presenta al yo lírico como el mayor sufridor por el amor de esta *señora* a la que dirige el poema (que ahora asoma en el posesivo *tu*). Entiendo, pues, *más* como adverbio de cantidad que introduce una comparativa de superioridad con el segundo término elidido (“que yo”).

*Siento*: ‘percibo’ (véase *supra* T2, 7).

**15-16.** Una vez más aparece en los versos de Torquemada el tema del mártir de amor: en este caso el poeta presenta la vida como un estado peor que la muerte en tanto, implícitamente, nos deja ver que esta acabaría, al menos, con el sufrimiento (véase *supra* T2,27). Desde este punto de vista, ha de subrayarse el empleo de *viniese*, forma de subjuntivo, modo de la irrealidad, que sugiere que quizás la muerte no llegue nunca (lo cual significaría seguir padeciendo).

**17.** *Comedir*: ‘pensar’ (*DCECH s.v. medir*). El poeta prefiere no pensar en la difícil situación que vive para atender al loor de la dama, lo que nos lleva a un motivo muy explotado en poemas de alabanza y que se relaciona con el tópico *de lo indecible*, pues “el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar” (Curtius 1989: 232).

**18.** *Loar*: ‘alabar’. La palabra fue tomada, en la Edad Media, del francés o del catalán (*DCECH s.v. loar*), en tanto en textos castellanos se documenta únicamente a partir del siglo XIII, apareciendo, hasta ese momento, las formas *laudar* o *alabar*. Asimismo, no fue voz de uso frecuente, pues pertenecía al lenguaje noble y parece voz de origen francés o catalán (*DCECH s.v. loar*).

*Figura*: la única ocupación del enamorado es alabar a su *señora*. Es bien sabido que el elogio de la dama fue motivo común entre los versos de nuestros poetas, si bien la alabanza raramente se centraba en aspectos físicos concretos (Rodado Ruiz 2000: 110-121); tampoco aquí sucede, pues el término “figura” nada precisa; en cuanto al sentido, véase *supra* T1, 32.



ID 2682 G 8037 “Pues me vo donde cuidadoso”

**Testimonio:** SA7-321 (154<sup>f</sup>)**Ediciones:** V. (p. 397), Á.P. (pp. 334-335), DuSA7. (IV, p. 165), P. (456-457), L. (123-124).**Métrica:** (4-2, 3x6-2) 8x 8y 8y 8x : 6x 6y | | 8c 8d 8d 8c 8x 8y : 6x 6y. Rimas: **x:** -oso, **y:** -é, **a:** -er, **b:** -arto, **c:** -ado, **d:** -ar, **e:** -ora, **f:** -ora. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 305-1135, 71-6...8, 553-1, 535-4...5 y 4, 72, 3).

Anunciada como canción e inserta en un núcleo compacto de este tipo de texto correspondientes a Torquemada, el poema contiene, no obstante, elementos que con claridad lo ligan al género de la glosa, hasta el punto de que, junto con 2-ID 2503, está en “los orígenes del género” (Tomassetti 2010b: 1732; véase, además, *supra* C2.2.3). Las citas seleccionadas, todas perteneciente a la tradición lírica gallego-portuguesa o a la más cercana gallego castellana”, como se percibe en el estudio lingüístico, rompen ligeramente el ritmo de la composición al incluir, al final de cada estrofa, un dístico hexasílabo que, no obstante, mantiene la rima de los versos anteriores (*ibidem*: 1733). En cuanto al tema, es el motivo de la partida el desencadenante del sufrimiento amoroso y de la queja: preso de Amor, quien, además de no intervenir favorablemente en su causa, ha condenado a muerte al yo lírico, el cual emprende, ya sin esperanza, un viaje cuyo equipaje está compuesto, fundamentalmente, de “males” y “tristeza”. A pesar de ello, en la última estrofa se dirige a su señora manifestando su buena disposición a complacerla en todo aquello que desee.

**Otra canción suya**[154<sup>f</sup>]

Pues me vo donde cuidadoso  
 soy cierto siempr' e seré,  
 esta canción cantaré,  
 que me será conortoso:

“Triste, muy penoso  
 siempre beviré”.

5

Tan cuitado, sin plazer,  
 quien viere oy que me parto,  
 de males, tristezas farto,  
 sepa que só en su poder, 10  
 del Amor, siembr' engañoso,  
 por que con razón diré:  
 "E muy desejoso  
 do que ja pasé".

Bien como desesperado 15  
 entiendo de caminar,  
 pues que no puedo cobrar  
 ningún bien por mí pensado;  
 e diré, pues ordenado  
 as, Amor, de me matar: 20  
 "O tempo pasado  
 non es d'olvidar".

Pártome luego, agora  
 ved lo que podré fazer  
 en que pueda complazer 25  
 a vós, mi bien e señora,  
 comoquier no me colora  
 tal razón a mi entender:  
 "Con miña señora  
 solía biver". 30

5. penoso ] penso SA7 || 14. ja ] j *escrita sobre otra grafía no claramente legible (tal vez x)* SA7.

1. Pues me vo donde ] pois me vou onde L. || 2. soy ] soo L. | siembr' e seré ] siempre seré A.P., e siempre seré V. | sempr'e serei L. || 4. canzión cantaré ] cançon cantarei || 5. penoso ] pensoso V., L. || 6. siempre beviré ] sempre veverei L. || 7. plazer ] pracer L. || 8. viere ] vir' L. || 9. males ] maas L. || 10. sepa ] saiba L. | só ] soo L. | su ] seu L. || 11. del ] do L. || 12. diré ] direi L. || 14. pasé ] passei L. || 15. bien ] ben L. || 16. entiendo ] entendo L. || 17. pues ] pois L. | puedo ] posso L. || 18. ningún bien por mí pensado ] neun ben por meu pecado || 19. diré, pues ] dirrei: Pois || 21. O ] *omit.* V., P. || 23. luego ] logo L. || 24. ved ] vede L. | podré ] poderei L. || 25. pueda ] possa L. || 26. mi ] meu L. || 28. mi ] meu L.

## NOTAS

0. A propósito de la rúbrica, ya Tomassetti (2010b: 1732) advirtió sobre la escasa conveniencia de considerar este texto como canción, término cuyo empleo aquí cabe, sin embargo, explicar por la ausencia de la designación *glosa* en el *Cancionero de Palacio*: el género todavía no estaba codificado en ese momento.

1. *Voy*: ‘voy’. La variante sin *-y* fue habitual en español medieval, explicable a partir del fenómeno de la analogía, al igual que sucede con *soy*, *estoy* o *hay* (Penny 2006: 221). De hecho, en el siguiente verso, aparece la forma “soy”, una muestra más de la inestabilidad de estas soluciones (véase *supra* T4,17).

*Cuidoso*: convivió con la variante *cuidadoso* hasta el siglo XIX siendo, la que aparece en el poema, junto con *cuitoso*, la más habitual en la Edad Media (*DCECH s.v. cuidar*). En cuanto al significado, *cuidar* significa siempre entonces ‘pensar’, por lo que en el verso el yo lírico se nos presenta penoso y preocupado, presumiblemente porque parte y ha de alejarse de su dama, aunque sabe que su mente no se apartará de ella.

2. *Cierto*: ‘seguro’ (*DCECH s.v. cierto*). La seguridad sobre su estado es absoluta en el presente (y continua), mas también para el futuro (la separación de su dama es lo que explica tal certeza: en la ausencia solo cabe la pena); se vale, para hacer énfasis en tal idea, del políptoton verbal, recurso ya usado en T2,69-71, T5,18 y T7,1, 9-10, 14.

3. *Canzión*: una vez más, aclara que los siguientes versos pertenecen a una canción; la relación música - sentimiento amoroso aparece de nuevo (véase *supra* T6, 8 y *supra* C2.2.1). Por otra parte, recurre también en este octosílabo a la figura etimológica con *canción-cantaré*, que subraya la condición musical de la cita que sigue.

4. *Conortoso*: ‘consolador’, palabra usual en catalán en el período medieval que pervive todavía en la actualidad. (*DCVB s.v. aconhortar*). Aunque su empleo resulta raro en castellano, el *CORDE* documenta, junto a la utilización que de esta voz hace Torquemada, dos ejemplos cuatrocentistas (otro bastante más tardío) que nos llevan a Juan Alfonso de Baena, uno de ellos garantizado como aquí por la posición de rima: se localiza en el v. 1403 de ID 0285 “Para rey tan excelente”, decir fechado en 1432 por Dutton y González Cuenca (1993: 738-779). Los versos siguientes se presentan, por tanto, como una canción que puede servir de remedio al padecimiento amoroso del yo lírico.

5-6. Ya Dutton, que no contempló este fragmento como texto independiente en su *Catálogo-Índice* (1982), lo recogió con posterioridad y le otorgó el número ID 8037, pero, además, precisó que Torquemada lo insertaba como glosa (1990-1991, VII: 298). Como ha hecho notar Tomassetti después, estos dos versos constituyen, junto con la segunda

inserción que figura en la estrofa siguiente, “un conjunto homogéneo y coherente desde el punto de vista métrico-sintáctico”, lo cual apunta a que puede tratarse “del estribillo o de una semiestrofa de una cantiga” (2010b: 1733), que no conservamos. Cabe, asimismo, presumir que estemos ante el arranque de esa vieja cantiga, pues, según Whetnall (2009), es esa parte del texto la que con mayor frecuencia suele recuperarse en poemas citadores o glosadores.

En cuanto a la modalidad lingüística de estos dos versos, nada hay que evidencie su origen occidental, pero ya el propio Dutton constató que los textos glosados estaban en gallego (algo que resulta más claro en las siguientes inserciones); ello no es extraño en Torquemada, no solo por la importancia del gallego-portugués en la lírica peninsular en la época, sino porque, como sabemos, recupera en varias ocasiones poemas de Macías (véase *supra* C2.2.2).

7. *Cuitado*: ‘afligido, pesaroso, apenado’; procede, además, del gallego-portugués (véase *supra* T4,20).

8-9. *Parto*: comienza un viaje cuyo equipaje incluye, como se detalla en el verso siguiente, *males* y *tristezas* de origen, sabemos, amoroso. Este sintagma (“quien viere hoy que me parto”) es el sujeto de *sepa*; entre ambos se interpone un complemento predicativo cuyo núcleo *farto*, por hipérbaton, aparece en el vértice del verso (“de males, tristezas farto”). Aun cuando no intervengo porque el sentido es claro, no puede descartarse que el copista incurriese en error y transcribiese lo que hoy leemos en SA7 en lugar de “de mal e tristezas farto”, que cerraría mejor el verso.

10. *Só*: ‘soy’ (véase *supra* T4,17). El poeta no está, en esta ocasión, en manos de la amada, sino del dios de Amor, personaje presentado como un ser poderoso y traidor. De hecho, hemos de entender que el enamorado ha sido víctima de sus engaños y, quizás por ello, está bajo su dominio.

12. *Por qué*: ‘por lo cual’.

*Diré*: de nuevo, el poeta presenta los versos que glosa, anticipados por el verbo *decir*; en este caso, sin embargo, es difícil encajarlos sintácticamente en la secuencia previa y encontrarles sentido, algo no habitual en Torquemada, que parece trabajar la acomodación de la cita en el texto marco (véase *supra* 2.2.2). Cabría pensar que, al escucharlos, el receptor fuese capaz de establecer de inmediato una conexión con los versos 5-6, citados tras la cabeza, (que sonarían con la misma música), porque se trataría de un texto muy conocido; de este modo, la incoherencia no se daba en el contexto (lo elidido no sonaba pero sí era evocado por el receptor).

**13-14.** Este dístico continúa los versos que cerraban la primera estrofa y con los que, según decía, mantenía la métrica (vv. 5-6, véase *supra*). A propósito del origen de la canción (así se la calificaba en el tercer verso de la composición), se aprecia aquí más claramente la pátina lingüística occidental: así se explicarían *desejoso, ja* y, sobre todo, *do*, contracción de la preposición y el pronombre ('de lo'), lo que vincularía la pieza a la tradición gallego-portuguesa que Torquemada parece conocer bien. Si bien desconocemos el origen de la cita, hemos de vincularla con la anterior (véase *supra* vv. 5-6).

**15.** *Desesperado*: 'sin esperanza'. Esta voz es usada por Torquemada en uno de sus decires para referirse al sufrimiento amoroso (véase *supra* T6,6).

**16.** *Caminar*: el verbo continúa con la idea de *partir* de la tercera estrofa; ha de ser entendido, presumiblemente, como 'vagar'.

**17-18.** Estos dos octosílabos se refieren al galardón (el "bien"), que no puede ya obtener, pues ha de marchar sin él.

**19.** *Diré*: en esta estrofa el poeta se sirve del mismo verbo de lengua que en la anterior (v.2).

**20.** *Amor*: el personaje, que ya apareció en el v. 11, ahora es interpelado directamente por el yo lírico, quien lo acusa de haberlo condenado a muerte, sin duda porque equipara esa pena con la renuncia al esperado galardón ya comentada (véase *supra* v. 17-18). Enlaza este motivo con la muerte por amor, que gozó de gran éxito en la lírica que nos ocupa (véase *supra* T2,27).

**21-22.** Tampoco conocemos la pieza a la que pertenecen estos versos, a la que Dutton atribuye el número ID 8038; pero, al igual que ocurría en los de las estrofas anteriores (y sucederá también en la última), aparecen aquí galleguismos, como el artículo determinado *o* (v. 21), el sustantivo *tempo* (en castellano generalmente *tiempo*) o la forma *non* para la negación (que, por este motivo, no he regularizado). La cita parece restar gravedad al sufrimiento planteado en los versos previos, en tanto el recuerdo de la vida pasada (cuando estaba cerca de la dama) permanecerá en su memoria.

**23-24.** *Luego*: 'prontamente, sin dilación'. La partida que se venía anticipando es ya inminente; por ello, tal vez, abandona la queja y también cambia de interlocutor: ahora se dirige a su dama para saber si puede complacerla en algo antes de partir. Se muestra, así, buen amante (véase *infra*).

**25.** *Complazer*: otra de sus características es la solicitud para cumplir todo aquello que agrade a su señora.

26. El referente del vocativo que abre el verso (“a vós”) se expande a continuación, a través de la aposición “mi bien e señora”. La expresión “mi bien” fue usada por otros poetas para designar a la amada; así, Lope de Estúñiga concluye “Si mis tristes pensamientos” (ID 0020) con la finida “Mas tú *mi bien* singular / el cual non oso dezir / por tu temor” (vv. 73-75) y Diego de Sevilla comienza “*Mi bien*, si por agora / absente vivo de ti” (vv. 1-2; ID 2158); y en el *Cancionero de Palacio*, emplean el término Juan de Dueñas (“Señora, mi bien, presiento este escrito”, v. 2; ID 2492), el hermano de Micer el Tañedor (“Ay, *mi bien* y mi amor”, v. 1; ID 2557) o García de Pedraza (“*mi bien* e toda mi vida”, v. 6; ID 2420 y “*Mi bien*, dime ya qué ganas” v. 17; ID 2619).

27. *Comoquier*: conjunción concesiva (véase *supra* T4,54); la oración que introduce ha de estar, pues, conectada con la anterior.

*Colora*: ‘adorna’ (DCECH s.v. *color*).

28. *Razón*: ‘argumento, motivo, causa’ (véase *supra* T6,43). En esta última copla, los hexasílabos finales no se anticipan con un verbo, sino que es este sustantivo el que introduce la cita.

29-30. Dutton ha atribuido a este dístico el número ID 8039. El sentido es ambiguo en tanto da a entender que con anterioridad ha disfrutado de un momento mejor porque vivía junto a su señora.

30. *Biver*: se trata, de nuevo, de una forma occidental, bien documentada en el gallego medieval; de hecho, es la solución que ha conservado el portugués actual. En interior de verso, además, destaca el posesivo *miña*, también propio de esta modalidad lingüística.

Gómez Bravo indica que el verso es pentasílabo, tal vez por error, pues el cómputo hexasilábico no ofrece duda.

ID 2683 “Corazón, quien te matase”

**Testimonio:** SA7-322 (154<sup>r</sup>-154<sup>v</sup>)**Ediciones:** V. (p. 398), Á.P. (p. 335), DuSA7. (IV, p. 165)**Métrica:** (5, 9) 8x 8y 8x 8y 8y | | 8a 8b 8a 8b : 8a 8y 8z 8y 8y. Rimas: **x:** -ase, **y:** -ento, **a:** -argo, **b:** -ivo. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 415-36, 1390-1).

La última pieza de atribución segura de Torquemada en *Palacio* es su composición más breve: una canción de una sola vuelta, la única suya con esta estructura y, por tanto, la más cercana a la forma fija que el género adquirirá al avanzar el siglo XV (véase *supra* C2.2.3). El protagonista del texto es el Corazón, a quien el poeta considera culpable de sus males y a quien reprocha haberse dejado enredar por el dios. El tono del poema se acerca al del ataque, pues ya en el primer verso el yo lírico le desea la muerte al órgano, que representa el sentimiento amoroso, y el *retronx* incide en el “mal” que, a modo de venganza (de “escarmiento”), quiere para él.

**Otra canción suya**

Corazón, quien te matase, [154v]  
 al menos, seríe ‘scarmiento  
 e quien otro tal pensase  
*como tú, cuidar sin tiento:*  
*¡que más mal tengas consiento!* 5

Corazón, triste, amargo,  
 que quesiste ser cativo  
 de quien ha muy poco cargo  
 de la tristeza en que bivo,  
 siempre te fallé muy largo, 10  
 contra mí, d’esto que siento;  
 e pues tal quieres que pase,  
*como tú, cuidar sin tiento:*  
*¡que más mal tengas consiento!*

## NOTAS

0. En esta composición también la rúbrica indica el género. Para la confusión de los grafemas véase *supra* C5.

1. *Corazón*: el vocativo, que no solo abre la cabeza de la canción, sino también la mudanza, marca claramente el destinatario del texto, bien conocido en la obra de nuestro vate (véase *supra* T5,2); la personificación de este órgano está presente a lo largo de toda la canción. Además, tiene clara función anafórica al repetirse al comienzo de las dos estrofas, a manera de lo que sucede en las *coplas capdenals* (véase también *infra* T21,1).

2. *Seríe*: ‘sería’. El verbo copulativo *seríe* parece no acomodarse bien a la construcción, aun cuando cabe sobreentender sería su acción de escarmiento, una sintaxis no bien trabada pero explicable por el enfado del yo lírico. Con todo, no puede excluirse que *seríe* fuese error por *feríe* (‘haría’): el copista habría entendido como *f*-una *f*-alta. Ya que el sentido, pese a todo, se sostiene, no intervengo.

*Scarmiento*: ‘burla, castigo ejemplar’ (*DCECH s.v. escarnecer*). La voz es usual desde el siglo XIII, síncopa de *escarnimiento*.

3-4. *Tal* semeja anticipar el segmento introducido por *como* (comparativa de igualdad). Puede tomarse esta secuencia como coordinada de “quien te matase”, y el verbo principal del que depende es el mismo, aquí elidido: “e quien otro tal pensase / como tú [seríe] cuidar sin tiento”. Es decir, el yo presenta dos posibles actuaciones diferentes ante el corazón: una desfavorable (matarlo); otra seguir su criterio (pensar sin medida).

*Cuidar*: ‘pensar’ (véase *supra* T10,1). Puede entender bien como infinitivo e, incluso, como infinitivo sustantivado, proceder que Torquemada conoce (véase *supra* T2,69, T3,6 y T7,6).

*Sin tiento*: ‘sin cuidado’ (*DCECH s.v. tentar*). Es este un pensar alocado, similar al que se percibe en otros textos del poeta.

5. Ninguna de las actuaciones que enuncia en los textos previos le parece al yo satisfactoria. Por ello, cierra la cabeza de la canción una suerte de epifonema, casi un grito de desesperación en el que enuncia su solución: no mata al corazón ni pierde la sensatez, sino que simplemente consiente que sufra más (de nuevo percibimos el desdoblamiento entre el yo y el corazón, aquí enfrentados).

6. Hemos de entender que, a pesar del mal que le desea, el Corazón representa también al enamorado por metonimia; así, si el órgano se siente “triste” y “amargo”, ha de estarlo también el enamorado. El predicado de la oración que comienza con *Corazón*



se localiza en el v. 10: “siempre te fallé...”, de manera que mudanza y vuelta se conectan sintácticamente (Beltrán 1991: 90-92).

**7.** *Quesiste*: sobre la variación de la vocal radical véase *supra* (T10, 30).

*Catavo*: ‘preso’ (véase *supra* T2,5).

**8-9.** Perífrasis para la dama en la que incide sobre su poca compasión.

**10.** *Largo*: ‘generoso’ (DCECH s.v. *largo*).

*Contra*: ‘hacia’ (véase *supra* T4,2). La generosidad se relaciona, irónicamente (y tal como sucede en otros textos), con la amargura y tristeza en que vive también el Corazón.

**11.** *D’esto que siento*: perífrasis para referirse a su estado, que, como señala en el v. 9, es de tristeza.

**12-13.** Pueden interpretarse también estos versos como “tal quieres que pase como tú cuidar sin tiento”, entendiendo *ciudar* como infinitivo sustantivado (‘preocupaciones’) que funciona de complemento directo de *pase*.



**\*12**

ID 2703 G 8048 “Ora, de tu, Venus, deessa”

**Testimonio:** SA7-345 (165<sup>v</sup>-166<sup>r</sup>)**Ediciones:** V. (pp. 418), Á.P. (pp. 358-359), DuSA7. (pp. 171-172)**Métrica:** (4, 2x8) 8x 8y 8y 8x || 8a 8b 8b 8a : 8x 8y 8y 8x. Rimas: **x:** *-esa*; **y:** *-ir*; **a:** *-es*; **b:** *-al*; **c:** *-er*; **d:** *-ado*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 305-91, 1174-8...8)

Con estructura de una canción de dos vueltas, la composición, no atribuida a Torquemada pero presumiblemente suya (véase *supra* C2.1.2.2.b), recupera un desconocido texto francés del que inserta varios fragmentos; es este un proceder habitual del autor, si bien, a diferencia de lo que hace en otras composiciones, en \*12-ID 2703 experimenta, como en 2-ID 2503, con una técnica diferente a la de la cita de versos, una técnica propia de un género, la glosa, por entonces aún no existente “en la conciencia de los autores ni en el horizonte de espera del público” (Tomassetti 2010b: 1734). Este puede tomarse como uno de los más antiguos ensayos de glosa de la poesía cancioneril: el segundo que se localiza en SA7 (ambos debidos a Torquemada); y es que, en \*12-ID 2703 se percibe con claridad “la aplicación de los rasgos tipológicos del género y [cómo] comparte con la otra [2-ID 2503] el módulo formal de la canción y la elección de un texto de una tradición ajena, considerada prestigiosa e ilustre” (Tomassetti 2010b: 1737). Aunque de origen francés, las inserciones del poema ajeno se adaptan a la fonética castellana y, seguramente, servirían para reforzar e intensificar (con el apoyo de música y letra) la queja amorosa formulada por Torquemada: el yo lírico se dirige a Venus (diosa de Amor) para despedirse, ya que lo hace alejarse de la amada; le recuerda su leal servicio y la falta de ayuda (le ha robado el *placer* y la *alegría*, v. 12), para acabar lanzando un lamento y declarando que, incapaz de olvidar el tiempo pasado, solo le queda cantar su tristeza, quizás a modo de consuelo.

**Otra**

“Ora de tu, Venus, deessa”

yo me vengo a despedir,

pues que me façes partir

“de sela qui mon cuer blessa”.

“Verament vos non poés”	5 [166r]
dezir que vos serví mal:	
antes vos fui bien leal	
“tre tu le tans que sabés,	
mas en falta vos m’avés”	
muy malamente faltado,	10
pues que me tenéis robado	
“mon plasir e ma liessa”.	
“¡Elas!, ge ne puis duirer”	
tanta dolor e cuidado,	
mas çierto el tiempo passado	15
“je ne puis pas oblier;	
mes yo porré bien xanter”	
al presente mi tristura,	
pues me quita la ventura	
“ma bella dama e maestressa”.	20

**3.** me ] *omit.* SA7 || **4.** de sela ] desela SA7 | blesa ] blesa || **5.** vos ] –s *escrita por una mano posterior sobre grafía de difícil lectura* SA7 | non ] *una mano posterior sobrescribe ne sobre las dos primeras letras y tacha la n final* SA7 || **7.** Fui ] fue SA7 || **9.** vos ] –s *escrita por una mano posterior sobre grafía de difícil lectura* SA7 | m’avés ] ma ves SA7 || **11.** tenéis ] tenei SA7 || **13.** no ] o *posteriormente corregida en e* SA7 | duirer ] i *tachada después* SA7 || **15.** el ] *una mano posterior escribe una l más clara y tacha la del copista* || **16.** Je ne ] Jene SA7 | pas ] *añadido por una mano posterior* SA7 || **17.** yo ] o *posteriormente corregida en e* SA7 || porré ] *la primera r retocada en b* SA7 || **20.** bella ] *la segunda l tachada con posterioridad* SA7 | e ] *tachado posterior* SA7.

**4.** qui ] que Á.P. || vos ] vous V. Á.P. || **8.** Tre ] re V. || **9.** falta ] faula V. || **13.** duirer ] durer Á.P., du(r#)rer DuSA7.

#### NOTAS

**1.** *Ora de tu, Venus, deessa:* como a lo largo de toda la composición, el yo se dirige a la diosa del amor Venus, en este caso valiéndose del vocativo y de un pronombre de segunda persona.

*Ora:* ha de tratarse de una adaptación del adverbio de tiempo francés *or* y *ore(s)*, variantes que, como el castellano antiguo *agora*, provienen del latín vulgar \*HA HORA (‘en esta hora’; Rey *s.v.* *or*, y DCECH *s.v.* *hora*).

*De tu*: sintagma preposicional en el que, en apariencia, el término de la preposición es el pronombre sujeto castellano, empleado aquí en lugar de la forma *ti*, esperable en este tipo de complementos ('de ti'); se trataría, pues, de un uso anómalo. Con todo, el fenómeno se registra en aragonés (Penny 2006: 160): algún ejemplo nos lleva al *Cancionero de Pedro Marcuello* o a Pedro de Santa Fe, autores del cuatrocientos (véase Tato 2004: 230, 250). Pienso, sin embargo, que de nuevo estamos ante una adaptación de la solución francesa correspondiente, *toi*, pronombre de segunda persona tónico empleado tras preposición (del latín TĒ); más antigua fue la variante *tei*, que acabó por desaparecer (Raynaud de Lage 1970: 81-82). El sintagma "de tú" para un hablante castellano, sonaría a solución foránea; ello me mueve a no colocar la tilde sobre *tu*, que entiendo como castellanización de *toi*, quizás debida al copista.

*Venus*: diosa romana relacionada con el amor. La mitología clásica aparece con frecuencia en la poesía cancioneril; de hecho, entre los dioses romanos, Venus es una de las más mencionadas entre los poetas del XV: a veces es prototipo de belleza, si bien es el amor su principal valor, ya sea casto, lujurioso o de otro tipo (Crosas 1995: 46). En la poesía de Torquemada es el Amor (explícita o implícitamente presentado como dios) el que se asocia al amor; Venus tan solo se localiza en la cita francesa.

*Deessa*: me inclino a considerar que se trata del término francés *déesse*, que conviene a la rima con *liesse* (véase v.12), aquí castellanizada en *liessa*. Es un derivado culto del latín DEA, femenino de DEUS, con el sufijo *-esse* que se documenta en el galorromance ya hacia 1160 (Rey *s.v. diem*). El castellano también conoció la solución *deesa*, la primera que aparece para el femenino: así se registra, por ejemplo, en la *General Estoria* y en el *Libro de Alexandre*, pero todavía se localiza en Santillana o Mena y perdura hasta más tarde; hacia mediados de la centuria aparece ya *diosa*, que acaba triunfando (véase CORDE y DCECH, *s.v. Dios*).

**2-3.** El v. 3 resulta hipométrico y, aun cuando cabría introducir una diéresis en *pües* para lograr la isometría, la sintaxis se resiente por la ausencia del complemento directo (la construcción ha de ser transitiva). Por ello, resulta lógico suponer la existencia de un error por omisión del copista, que suprimió indebidamente el pronombre personal átono de primera persona, quizás porque lo ve en el verso anterior ("yo me vengo") y escribe "pues que façes partir / de sela qui..."; en consecuencia, restauro *me* en el texto, a diferencia de Álvarez Pellitero, que introduce diéresis y Vendrell, que mantiene la hipometría sin indicación alguna.

En estos dos versos los términos *despedir* y *partir*, que ocupan la posición de rima, inciden en la idea de la inminente partida o alejamiento del yo, pero, además, aclaran que es Venus quien lo obliga a separarse de su dama.

*Façes*: para confusión de las sibilantes véase *supra* C6.

4. *De sela qui mon cuer blesa*: perífrasis para referirse a la dama mediante la cual destaca su crueldad ('de aquella que hiere mi corazón') y que permite a Torquemada introducir uno de sus recursos favoritos: la metonimia de la voz corazón (véase *supra* C2.2.2).

*Sela*: clara adaptación del demostrativo femenino francés *cele / celi*, pues el grafema *c* seguido de *e* o *i* suena en francés de modo semejante a la *s*- castellana, de ahí que se represente como tal en nuestro texto. Aquí propiamente correspondería la forma *celi*, caso régimen del demostrativo femenino exigido tras preposición (Raynaud de Lage 1970: 47-48).

*Qui*: 'que'. Es una forma de pronombre relativo, conocida en castellano medieval hasta que, hacia el s. XIII, fue reemplazada por *que* en unos usos, y por *quien* en otros; pervivió solo en la zona oriental y se localiza, por ejemplo, en la poesía de Santa Fe (véase Tato 2004: 22). Dado el contexto, hemos de entender, sin embargo, que se trata del pronombre francés para el caso sujeto (masculino o femenino) con antecedente de persona; se aplica tanto al singular como al plural (Raynaud de Lage 1970: 13; Moignet 1979:155-157).

*Mon cuer*: 'mi corazón'. Al sustantivo *cuer* precede el determinante posesivo masculino singular de primera persona, que conoce diferencia de género (*ma*; véase *infra*, v. 12) y número (*mes*) (Rey, *s.v. mon*). En cuanto al sustantivo, proviene del latín COR, forma que conoció el castellano antiguo y que se registra ya en el *Cantar de Mio Cid*; sin embargo, pronto desapareció en favor de *corazón*, que evoluciona a partir de un latín vulgar \*CORACCEONE, de donde proceden todas las soluciones iberorromances con la excepción del catalán *cor* (Bec I: 234; DCECH, *s.v. corazón*). En francés medieval se registra, primero, *cuor*, y hacia fines del siglo XI, *cuer*, que dio paso más tarde a *coeur* (Bec II: 86).

*Blesa*: 'hiere'; del verbo francés *blesser*. El CORDE registra *blesa* en castellano en este texto, que atribuye al duque de Arjona, y en otros tres muy posteriores (siglos XIX y XX) en los que es denominación de un tipo de hierba. En el poema, sin embargo, en ningún caso puede entenderse así, sino, según he apuntado, como 'hiere', aunque la traducción literal de *blesa* sería 'hirió', ya que *-a* es desinencia de pretérito indefinido (Moignet 1979: 71); no obstante, considero que hemos de tomar *blesa* como forma de

presente. Pese a ello, he intervenido solo para reponer *-ss-* en lugar de la *-s-* que figura en el manuscrito, pues no hacerlo podría llevar a una mala interpretación del texto; y es que, al igual que sucedía en castellano medieval, en francés la diferencia sorda (*-ss-*) / sonora (*-s-*) era fonológicamente pertinente y permitía diferenciar significados, como todavía hoy ocurre: según señaló Álvarez Pellitero, existe el par *blesser* ('herir') / *bleser* ('sesear'), ya conocido en francés antiguo. No he modificado, en cambio, la desinencia verbal para reponer el presente *blesse* (Moignet 1979: 63) en detrimento de del pretérito indefinido *blesa* (Moignet 1979: 71); la razón que me ha movido a ello es que, posiblemente, la pronunciación francesa (ni la representación gráfica) no se había cuidado: tal vez la música de la canción y algunas evidencias indiscutibles de rasgos del galorromance bastarían para que el público a quien se dirigía la pieza reconociese un poema francés muy difundido. Por otra parte, a lo largo de toda la composición, la rima exige en francés *-esse*, terminación que se adaptó al castellano *-essa* y que causó la deformación de otras voces como *déesse*, *liesse*, *maîtresse*..., que, sin embargo, serían identificadas con las correspondientes palabras francesas.

**5-6.** Alusión al buen servicio realizado por el poeta, que se presenta, en el verso siguiente, como amador *leal*. Dado que en el arranque del poema el yo lírico interpela a Venus valiéndose del vocativo y de la segunda persona, en tanto utiliza la tercera para hablar de su dama (que volverá a asomar en la tercera estrofa en *quita*), entiendo que aquí prosigue su discurso con la diosa, referente, por tanto, de la segunda persona (*poés, avés, vos*).

*Verament*: en el *CORDE* se recoge una docena de ocurrencias de esta forma, lo que indica su rareza; el francés antiguo conoció, sin embargo, la solución *veraiement*, que en el siglo XIII pasó a escribirse *vraiment* y que pervive todavía en *vraiment* (Rey *s.v. vraiment*). Lo inusual de la voz en castellano permite explicar *verament* como castellanización de *vraiment*.

*Vos*: el caso sujeto del pronombre de segunda persona del plural presenta en francés medieval las formas *vos* y *vous* –la primera bastante antigua– (Moignet 1979: 38). Aun cuando, en el XV ya fuese usual la última, no es extraño que se castellanizase en *vos*, hacia lo cual puede apuntar también la vacilación en la escritura que se percibe en el manuscrito, en donde la *-s* está sobrescrita por una mano posterior sobre un grafema borrado no claramente legible, lo cual pudo llevar a Vendrell y Álvarez Pellitero a reponer *vous*; el mismo problema se percibe en el v. 9. En la cita del texto francés es

claro que el referente del pronombre es Venus, que, en mi opinión, también lo es en el poema castellano.

*Non*: ‘no’. Para la negación, el galorromance disponía de una forma fuerte *non* (< NON latino en posición tónica), que, en los primeros textos, podía perder la nasal final (*no*), y una forma débil *ne*, que igualmente procede de NON, debilitado primero en *nen* ante vocal. Lo habitual era el empleo de *ne* para negar el predicado (*non*, en cambio, no necesariamente exigía verbo). El amanuense solo transcribe *ne* una vez (v. 16) y, quizás, ello se deba a que, en esa oportunidad, no entendiese lo que copiaba y lo transcribiese tal cual, posiblemente porque ya estaba mal segmentado en la fuente (dos elementos átonos se fusionan en *Jene*). En época antigua *ne* no precisaba refuerzo alguno, pero enseguida comenzó a apoyarse en diversas partículas que indicaban cantidad mínima, como *mie* –‘miga’–, *pas* –‘paso’–, *goutte* –‘gota’–... (Moignet 1979, Rey *s.v.* *ne* y *non*). La solución correcta en este verso sería *ne*, como también en el v. 13; una mano posterior corrige en *ne* el *non* transcrito inicialmente, que he optado por mantener.

*Poés*: ‘podéis’; forma del verbo francés *pouvoir*, ‘poder’, con origen en el latín vulgar \*POTERE, que evolucionó hasta *pouvoir* a través de un proceso que comprendió distintas fases (podeir *ú* poeir *ú* pooir –pasos conocidos en francés antiguo–); en francés medio se introdujo una *v* en las formas débiles, tal vez por analogía con el verbo *trover*, lo cual explica la ulterior evolución *povoir ú* *pouvoir* (Bec, II: 90-91, Rey *s.v.* *pouvoir*). La solución que aquí encontramos no es la esperable para la segunda persona del plural del presente de indicativo (*poez*), sin duda porque se adoptó la desinencia –s propia del castellano.

7. Entiendo *antes* en el sentido de ‘antes bien, al contrario’; el yo reivindica su lealtad con insistencia al formular la misma idea dos veces.

*Fui*: en el manuscrito se lee *fue*, que no hace sentido como forma de tercera persona; es posible que se deba al copista de SA7, que, como es sabido, tiende a los orientalismos. Y es que existe una variante dialectal aragonesa *fue* para la primera persona del indefinido de *ser* (Zamora Vicente 1985: 274). Para evitar el equívoco, y ya que es variante ajena al *usus scribendi* de Torquemada, he enmendado en *fui*.

8-9. *Tre*: ‘después’. No se trata, como indica Álvarez Pellitero, de un intensivo equivalente a ‘muy’, semejante al adverbio *très* del francés actual; en la Edad Media *tre* funcionó como preposición con sentido espacial (‘detrás’) y también temporal como en este verso (Rey *s.v.* *très*; Raynaud de Lage 1970: 141). Además, fue escrito *tre* en textos



del siglo XII, aunque, en la cita la supresión de la-*s* final puede explicarse porque no sonaba en francés.

*Tu le tans*: ‘todo el tiempo’. Es esta una clara muestra de la adaptación del francés a la fonética castellana. Por lo que toca al adjetivo indefinido, conoció en el siglo XII, para el singular, la declinación *toz* / *tot*, en tanto en el XIII ya había adoptado las formas *tous* / *tout* (Moignet 1979: 47). A este preartículo sigue el sintagma *le tans*, en el que diferenciamos el artículo definido masculino *le*, caso régimen singular diferenciable de *li*, caso sujeto (Moignet 1979: 13), y el sustantivo, escrito a imitación de cómo se realizaba fónicamente: la representación gráfica en francés más común fue en la etapa medieval *tens* o *tems*, que pervivió hasta los siglos XVII y XVIII (Rey *s.v.* *temps*), pero *tans* se ajusta mejor a la pronunciación de la palabra por parte de un hablante con hábitos castellanos.

*Sabés*: ‘sabéis’. Presente del verbo *savoir*, segunda persona de plural; como en *porés*, la terminación esperable es *-ez* (véase *supra* v. 5). Procedente de \*SAPERE, la *-p-* dio paso en el romance del norte de Francia a un fonema fricativo labiodental, que se representó con el grafema *v*, de modo que la forma correcta en francés escrito sería *savez* (Bec II: 129-130).

*Mas*: ‘mas, pero’. Funcionó como adverbio y como conjunción, que es el valor que posee en el verso; presentó las variantes *mais* y *mes*, esta última es la que aparece en el v. 17 (Rey *s.v.*: *mais*). Aquí se trata de una nueva castellanización.

*Fauta*: ‘falta’. La forma correcta es *faute*, del latín vulgar \*FALLITA (Bec I: 176; Rey *s.v.* *faute*). Se integra en un sintagma preposicional “en *faute*”, que, quizás, pueda entenderse como ‘cuando algo falta’.

*Avés*: ‘habéis’. Segunda persona de plural del presente del francés *avoir*; la desinencia debería ser *avez* (véase *supra* v. 5) y, en cuanto a su función, hemos de entender que aquí actúa como auxiliar del participio *faltado*, que cierra el siguiente verso. Es decir, pese a la diferencia de modalidad lingüística, el poeta conforma un verbo compuesto mediante un auxiliar francés y un verbo auxiliado castellano.

**10.** *Faltado*: participio que debemos ligar a *avés*. Además de integrar, como se ha explicado, los dos componentes del verbo mezclando dos lenguas, repite dos formas de la misma familia también alternando la lengua: el sustantivo *fauta* y el participio *faltado*. En cuanto al sentido, el yo lírico, tras dirigirse a la diosa de amor para recordarle que le fue leal después de un tiempo, le reprocha que, pese a ello, ‘en la falta ella le faltó’ (quizás sugiriendo que cuando la necesitaba no contó con su ayuda, una idea que asoma en otros poemas de Torquemada: “la que puede e no m’ val” –T6,60).

**11-12.** Aquí se explica el porqué de la queja: la diosa le ha robado placer y alegría.

*Mon plasir e ma liessa:* ‘mi placer y mi alegría’; son los elementos que le han sido sustraídos al yo lírico.

*Plasir:* ‘placer’. La única documentación del *CORDE* para la voz *plasir* en castellano nos lleva a nuestro texto, que, como se aprecia, ofrece una forma francesa ligeramente alterada, pues lo correcto sería *plaisir* (a veces también *pleisir*); en esta oportunidad, no cabe siquiera pensar en una castellanización, pues la solución en este romance era *plazer*. En francés antiguo la palabra fue inicialmente el infinitivo del verbo *plaisir*, reemplazado por *plaire* hacia el siglo XIII, si bien el viejo infinitivo siguió en uso como sustantivo masculino (Bec II: 93). Para el posesivo véase *supra* v.4.

*Ma liessa:* a la forma femenina del posesivo de primera persona (véase *supra* v. 4) sigue el sustantivo *liessa*, en el que percibimos una *-a* final y átona impropia del francés, lengua en la que esta *a* átona final latina se debilitó muy pronto y acabó convirtiéndose en una *e* muda hacia los siglos XIV-XV (Bec II: 54). En la Edad Media este abstracto conoció distintas variantes, pero *liesse* acabó imponiéndose (Rey *s.v.* *liesse*); aquí, una vez más, se adapta al castellano. Lo cierto es que esta palabra se registra, como *liese* o incluso como *liesa*, en la poesía cancioneril: Santillana en el Planto de la reina Margarita, nos presenta a la diosa de amor “pobre de liesa” (vv. 13), pero posiblemente se trata de un galicismo.

**13.** *Élas!*, *ge ne puis duirer:* la interjección inicial marca un cambio de tono: el enamorado ya no dirige reproches a Venus, como en la estrofa anterior, sino que se lamenta de su propio dolor.

*Élas:* ‘ay’, exclamación que todavía perdura en el francés actual *bélas* y que se compone de la interjección *bé*, escrita largo tiempo como *e*, y del adjetivo *las*, que significa ‘desgraciado, miserable’, del que Torquemada se vale en 9-ID 2681 (véase *supra* T9, 3-4); ambos elementos conservaron su autonomía largo tiempo y todavía no se habían fundido en el siglo XIII.

*Ge:* ‘yo’; se trata de una de las variantes que conoció el caso sujeto del pronombre personal, que en antiguo francés adoptó otras formas como *gié*, *je* (v. 16), *jo* o *jou* (Raynaud de Lage 1970: 83, Moignet 1979: 37).

*No:* en el código una mano posterior corrige esta negación en *ne*, que, en efecto, es la solución esperable, por más que *no* puede explicarse como castellanización (véase *supra* v. 5).

*Puis:* ‘puedo’; primera persona del presente de indicativo de *pooir* (véase *supra* v. 5). En antiguo francés la alternancia en el radical para la conjugación de este tiempo verbal

implicaba mayor complejidad que en la actualidad: para esta forma, presentaba la solución *puis* (Raynaud de Lage 1970: 145).

*Pas*: es el segundo elemento de la negación, que empezó a emplearse muy pronto (véase *supra* v. 5); no figuraba originalmente en el manuscrito, sino que fue añadido por una mano posterior. En este caso lo incorporo porque resulta imprescindible para lograr el octosílabo.

*Duirer*: ‘soportar, resistir’. Pese a que la lección de otros editores es diferente (Álvarez Pellitero transcribe “durer” y Dutton “du(r#)rer”), en el manuscrito se lee con claridad “duyrer” y, aunque la forma correcta en francés escrito es *durer*, he optado por respetar la lección inicial del códice, que posiblemente pueda explicarse pensando en la representación gráfica que de ella ofrecería un hablante castellano: a sus oídos la *u* sonaría como una *i* muy cerrada (con abocinamiento de los labios). No puede descartarse que así lo hubiese escrito el propio Torquemada; de hecho, es una mano posterior la que tacha la *y* que utilizó el copista en *duyrer*.

**14.** *Dolor*: ejemplo, al igual que *señor* (véase *supra* T1,7), de uso de la terminación *-or* para el femenino. Muchos sustantivos terminados en *-or* fueron femeninos hasta el Siglo de Oro (*calor, color*) o poseyeron ambos géneros en español medieval hasta el siglo XV (*amor, honor*; véase Penny 2006: 150-151); en concreto, *dolor* es femenino en *Berceo, Libro de Apolonio*, el *Lapidario* o Santillana (DCECH *s.v. doler*).

**16.** *Oblier*: ‘olvidar’. Aun cuando esta forma fue conocida tempranamente (h. 987) en francés antiguo (Rey *s.v. oublier*), es *oublier* la más común. Cabe suponer que la extrañeza de un diptongo *ou*, excepcional en castellano, tal vez llevase al escriba a eliminar la *u*.

El dolor invade al enamorado, quien, no obstante, afirma no poder olvidar el tiempo pasado, una afirmación que nos acerca a otro texto de Torquemada; me refiero a 10-ID 2682 (nótese la similitud entre esta cita –“mas çierto el tiempo passado / je ne puis pas oblier”– y la empleada allí –“O tempo pasado / non es d’olvidar”–). A la proximidad en el contenido y la formulación de la idea, debe añadirse el hecho de que las dos inserciones nos lleven a lenguas y líricas extranjeras aunque cercanas al castellano.

**17.** *Mes*: ‘pero’ (véase *supra* v. 9).

*Yo*: ‘yo’. Sin descartar que por error se haya copiado *yo* en lugar de alguna de las variantes vistas, quizás *jo*, también cabe suponer la acción de una interferencia lingüística con el castellano. Una mano posterior depura ligeramente el problema al corregir la *o* en *e* para ofrecer una curiosa solución *ye*.

*Porré*: ‘podré’; la forma de la primera persona del futuro del verbo *poir* era en la época *porrai* (Moignet 1979: 69). En el códice *porré* aparece corregido en “pobré”, si bien se ajusta más a la solución esperada la forma transcrita inicialmente, que corresponde a la pronunciación castellana de *ai*.

*Xanter*: ‘cantar’. *Chanter* es la evolución normal del francés a partir del latín CANTARE (Rey *s.v.*: *chanter*); la representación *xanter* de nuevo nos pone sobre la pista de un castellano-hablante que adapta la escritura del francés a los usos fonéticos del castellano. El complemento directo del verbo es “tristura”, con lo cual, al igual que ocurre en otras piezas de Torquemada (T2 o T10), el enamorado canta sus penas.

18. *Al presente*: referencia temporal de inmediatez.

19. *Ventura*: ‘suerte’ (véase *supra* T1,38). En este caso, de nuevo hemos de entender que es la mala ventura, pues es la que le arrebató su señora.

20. *Ma bella dama e maestressa*: el sintagma incide en la belleza de la mujer, al tiempo que la presenta como señora y amada del enamorado.

*Bella dama*: lo correcto en francés sería *belle dame*, que posiblemente se escribe con *-a* final para adaptarla al castellano (véase *supra* v. 12).

*Maestressa*: ‘amada’. Es palabra muy poco usual en castellano, de la que el *CORDE* recoge tan solo 14 ejemplos (cuatro de ellos bajo la forma *maestresa*). Significa ‘dueña, señora’ (Alonso 1986 *s.v.*) y fue empleada, entre otros autores, por Santillana en dos ocasiones. Su escasa utilización y algún otro indicio me hacen sospechar de un posible error textual en este pasaje: el verso es hipermétrico, lo que provocó que una mano posterior tachase la conjunción *e* que antecede. Podría lograrse el octosílabo forzando una difícil sinéresis en *maestressa*, si bien creo más plausible que Torquemada se hubiese valido del francés *maîtresse*, forma conocida ya en el siglo XII (Rey, *s.v.*: *maître*). Desde este punto de vista, me interesa destacar que, desde el s. XIII, el femenino se empleó en francés “spécialement dans le langage amoureux pour la femme aimée d’un homme, à cause de l’empire qu’elle exerce sur lui, en corrélation avec *amant*” (*ibid.*), que encaja perfectamente en el contexto del poema (de hecho, la coordinación con *bella dama* refuerza esta idea –por la cual he optado–). El copista habría transcrito *maestressa* porque castellanizó, quizás encontrándose con una forma francesa escrita *metresse* (en lugar de *maîtresse*) y explicable, como *sela* o *xanter*, porque el término correcto se transcribió como sonaba al oído de un castellano-hablante; es decir, *metresse* habría llevado al amanuense a incurrir en una ultracorrección y a valerse de la palabra castellana *maestressa*. A falta del apoyo de otros testimonios, he optado, sin embargo, por mantener la lección de SA7.

**\*13**

ID 2678: “Corazón, ¿qué aprovecha”

**Testimonio:** SA7-317 (152<sup>r-v</sup>)**Ediciones:** V. (pp. 393-394), Á.P. (pp. 330), DuSA7 (p. 164), Per. (pp. 63-64).**Métrica:** (4, 4x8) 8x 8y 8y 8x || 8a 8b 8b 8a : 8x 8y 8y 8x. Rimas: **x:** *-echa*; **y:** *-ado*; **a:** *-ento*; **b:** *-ía*; **c:** *-ada*; **d:** *-ón*; **e:** *-ata*; **f:** *-ar*; **g:** *-ores*; **h:** *-anza*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 305-249, 1289-17...20).

La pieza, cuya rúbrica obvia el nombre del autor (sobre la atribución véase *supra* 3.1.2.2.c), precede en SA7 al segundo bloque de textos de Torquemada, integrado por canciones y cerrado con la más breve de cuantas compone (de solo una vuelta), dirigida, precisamente, al Corazón. Formalmente esta es una canción con cuatro vueltas, lo que la convierte, en el caso de adscribirla al repertorio del poeta, en la más extensa de las suyas, aun cuando escribe varias de tres vueltas (la 5 y la 8); el *retronx*, de dos versos como es habitual en sus canciones (así hace en la 7, 9 y 11), es, según se nos advierte en el cierre del poema, un fragmento de una canción. Por lo que toca a los motivos y recursos empleados, destaca la importancia concedida al Corazón, convertido en auténtico protagonista pasivo del texto: todo el discurso poético se dirige a él, al igual que sucede en 5-ID 2507 y 11-ID 2683. No obstante, el portavoz lírico es también personaje de gran interés, pues en su voz se transparenta su estado emocional: las exclamaciones e interrogaciones, presentes en cada estrofa, nos dejan ver su inquietud, su enfado, su sufrimiento...; y es que, ineludiblemente, es partícipe de los dolores del Corazón, aunque este no tome en cuenta a su portador. En los tres poemas citados asistimos a un desdoblamiento entre el yo y este órgano: aquí, como sucede en 11-ID 2683, la lucha y tensión que percibimos en el yo-lírico permite reflejar el debate que el amante vive en su interior a causa de la pasión amorosa. Todo ello se refuerza verbalmente porque la palabra *corazón* ocupa la misma posición en todas las estrofas, funcionando, además, como vocativo, recurso del que también se valen 5-ID 2507 y 11-ID 2683. En la última copla, la desesperación del yo alcanza su cima y concluye con una canción de la que nada más conservamos y que había de ser triste, como se desprende del término *endecha* y de los adjetivos con los que aquel se califica a sí mismo: una vez más, estamos ante un texto que incorpora versos ajenos, técnica muy característica de Torquemada.

**Otra canción**

Corazón, ¿qué aprovecha  
tu pensar desordenado,  
*pues de ti no ha cuidado*  
*aquella que te desecha?*

Corazón, tal pensamiento,      5  
si prestase, bien sería,  
mas veo ir cada día  
tus males en crezimiento.  
Nunca perdiendo sospecha,  
¿qué plazer tomas, cuitado,      10  
*pues de ti no ha cuidado*  
*aquella que te desecha?*

Corazón, que por nonada  
y curas tu perdición,  
siguiendo, contra razón,              15  
voluntad desordenada.  
¡Llevas carrera derecha  
para ser desesperado!,  
*pues de ti no á cuidado*  
*aquella que te desecha.*      20

Corazón, quien bien acata,      [152<sup>v</sup>]  
si lo puede escusar,  
nunca deve dar lugar  
al pensamiento que mata.  
¿Por qué vida tan estrecha      25  
pasas, desaventurado,  
*pues de ti no á cuidado*  
*aquella que te desecha?*

Corazón, que por amores  
 padezes tal tribulanza 30  
 –¡ay de mí, a quien alcanza  
 gran parte de tus dolores!–,  
 esta canzión por endecha  
 cantaré, triste, penado:  
 “*Pues de ti no á cuidado* 35  
*aquella que te desecha*”.

9. sospecha ] sospechan SA7.

14. y ] no V. || 6. prestase ] prestaste Per. || 14. y ] no Per. || 25 Por qué ] por que V.,  
 Du SA7., porque Per. || 26. pasas ] pasa Per.

#### NOTAS

1. *Corazón*: desde el primer verso y mediante este vocativo, identificamos al destinatario de la pieza; el término se repetirá anafóricamente al comienzo de todas las estrofas (a la manera de las *coplas capdenals*), sirviendo, así, como anclaje estructurador de la composición y reforzando el carácter dialogal (carente de respuesta) de la pieza al invocar constantemente al interlocutor del discurso. Algo muy similar ocurre en los textos 5 y 11, de menor extensión que este.

2. *Tu pensar desordenado*: se trata de un infinitivo sustantivado (véase *supra* T2,69). En este contexto, el posesivo *tu* asocia la actividad mental al corazón, que aparece, por tanto personificado: se incide en su desorden mental. De este aspecto vuelve a tratarse en el v. 5: el yo nos deja ver que ese pensamiento, lejos de servir de ayuda, incrementa los males del Corazón (véase *infra*). Todavía van más allá los versos 15-16 cuando hablan de un “pensamiento que mata”. Desde este punto de vista, es preciso subrayar que en 11-ID 2683, pieza atribuida inequívocamente a Torquemada y en la que, como aquí, vemos que el yo habla con su Corazón, también personificado, se alude, asimismo, a la actividad mental de este último (en esta oportunidad mediante el verbo *pensase*).

3-4. *Pues de ti no ha cuidado / aquella que te desecha*: el dístico, que forma el *retronx*, recuerda al Corazón que su amor no recibe la atención esperada por parte de su dama, a quien alude en el sujeto de la oración mediante una perífrasis (“aquella que te desecha”), que, como en otras ocasiones, aporta algún elemento que incide negativamente en su

comportamiento; en este sentido, ha de destacarse la selección léxica de *desechar*, con significado peyorativo, ‘repudiar, rechazar, menospreciar’ (Alonso *s.v. desechar*), acepción conservada en la actualidad. Cabe, además, subrayar que, en la misma oración, el predicado “de ti no ha cuidado” nuevamente insiste en la misma idea: ‘no tiene preocupación por tí’. Para el verbo *aver* con el sentido de ‘tener’ véase T2,18; para *cuidado*, véase *supra* T6,24 y T10,1.

**5-6.** El verbo principal (*sería*) tiene como sujeto “tal pensamiento” y como atributo “bien”; de esta secuencia depende la condicional “si prestase”, que parece interponerse y que comparte con *sería* el mismo sujeto (de ahí que se elida en una de las oraciones). Así, pues, hemos de entender ‘Corazón, tal pensamiento, si prestase [si fuese útil, si ayudase], bien sería’, teniendo en cuenta, además, lo indicado en la cabeza de la canción: ese pensamiento (*pensar*) es desordenado.

La acepción “ser útil” del verbo *prestar* se documenta ya en el *Cantar de Mio Cid* y es común en la Edad Media, junto a la que todavía hoy conserva (*DCECH s.v. prestar*).

**7-8.** Se nos aclara que no solo el que el corazón conciba tales pensamientos no ayuda, sino que empeora su situación al agravar sus los *males*, en clara alusión a los padecimientos propios de la enfermedad de amor, metáfora frecuente en la lírica de cancionero y también en Torquemada (véase *supra* C2.2.2).

**9-10.** *Sospecha*: es un sustantivo que actúa como complemento directo de *perdiendo*; sin embargo, en el manuscrito figura “sospechan”, que no conviene sintácticamente y que tampoco se ajusta a la rima, que exige *sospecha* (de ahí la enmienda).

*Cuitado*: ‘desventurado’ (véase *supra* T4,20). Destaca el juego fónico con *cuidado*, que forma parte del *retroix* y que intensifica esa especie de conmisericordia del yo hacia su Corazón; más abajo vuelve a emplear de modo idéntico el sinónimo *desaventurado* (v. 26).

En cuanto al sentido de los versos, el yo lírico no comprende qué placer puede ocasionar al Corazón seguir amando ya que vive en continua desazón (con sospecha): tal situación impide el gozo amoroso, como se trasluce en la pregunta que le dirige casi a modo de reproche (“¿qué placer tomas, cuitado...”), de ahí la puntuación (a diferencia de Vendrell que entiende el *que* como conjunción. Por otra parte, es posible que, de esta manera, el poeta evocase, indirectamente, la satisfacción (en este caso inexistente) que, en la lírica trovadoresca, propiciaba el servicio amoroso –aun cuando no se obtuviese el galardón– (Riquer 1989: 86-87) y que, en cambio, se trasluce en 3-ID 2504.



**13.** *Por nonada*: ‘por un motivo insignificante’; cuantificador de existencialidad negativa que, desde el siglo XIV, se documenta de forma lexicalizada. Es el resultado léxico de *no(n) nada* y fue frecuente en textos literarios (Pérez-Salazar 2014 s.p.)

**14.** *Y*: ‘allí’ (Sánchez Lancis 1992). Este adverbio, de etimología discutida (procede del latín *HIC* o *IBI*, o quizás de un cruce de los dos), es conocido en otros romances, como el francés, pero existió también en castellano medieval (*DCECH*, s.v. *y*).

*Curas*: ‘piensas, juzgas’ (véase *supra* T5,30). Es difícil integrar el adverbio locativo en la oración, aun cuando no imposible: cabe interpretar la secuencia como ‘por una nadería allí concibes [piensas] tu perdición’, entendiendo *nonada* como el desencadenante de una situación concreta y dando al adverbio *y* un sentido más bien locativo-temporal, semejante a ‘en esa circunstancia [allí mismo]’. Con todo, no descarto que *y curas*, escrito en el código *ycuras*, se deba a un error de lectura del copista: en su fuente habría, tal vez, un *~pcuras* abreviado que malinterpretó como *ycuras*; tal solución dotaría al pasaje de pleno sentido, al tiempo que la sintaxis resultaría más aceptable. Con todo, sin el apoyo de otros testimonios y dado el peso de la emoción del yo (que llega a trastocar la sintaxis, véase vv. 31-31), he optado por no enmedar.

**15-16.** Enfrenta aquí la razón, a la que el Corazón no atiende, y “la voluntad desordenada”, por la que aquel se inclina y que es causa de la perdición anunciada en los vv. 13-14. Se aplica ahora a *voluntad* el mismo adjetivo que calificaba al *pensar* en el v. 2, tal vez porque el Corazón, después de su “pensar desordenado”, hace caso a su instinto; indirectamente se plantea, pues, el binomio corazón/razón, frecuente en la lírica amorosa cancioneril y aun en Torquemada para mostrar la complejidad del sentimiento (Casas Rigall 1995: 196).

**17-18.** Semeja que el yo trata de reconducir a su Corazón y, con crudeza, le presenta lo que le espera.

*Carrera*: ‘camino’ (Alonso: s. v. *carrera*).

*Desesperado*: ‘sin esperanza’ (*DCECH* s.v. *esperar*). Este mismo adjetivo, que aquí se predica del Corazón, el portavoz lírico se lo aplica a sí mismo, y también con un verbo de la esfera semántica de *carrera*, en 10-ID 2682: “Bien como desesperado, / entiendo de caminar” (vv. 15-16). Uno y otro se ven abocados a la desesperación por el sufrimiento amoroso.

**21-24.** Entiendo la mudanza como una especie de amonestación al corazón: una vez le ha pintado el sombrío panorama que se le avecina, le aconseja la prudencia diciéndole que quien reflexiona debidamente (“quien bien acata”), si lo puede evitar, escapa del

“pensamiento que mata”. Y me parece de interés señalar que de una formulación semejante (“nunca deve dar lugar / al pensamiento que mata”) se vale Torquemada cuando glosa el texto de Macías (“Al pensar, que faz follía / dé lugar...”, T2,69-70).

*Acata*: ‘mirar con atención, considerar’, derivado de *catar*, ‘ver’ (DCECH, s.v. *catar*).

**25-26.** De nuevo se percibe la emoción del yo, que, sin entender el porqué, pregunta al Corazón la razón que lo lleva a vivir penando.

*Por qué*: entiendo estos versos como pregunta, de ahí la puntuación y la acentuación del interrogativo *qué*, a diferencia de Vendrell, que no introduce la interrogación y Perinián, que lo entiende como conjunción (*porque*), pese a que en el código se percibe el espacio entre las dos palabras.

**25.** *Estrecha*: hemos de entender el adjetivo en sentido figurado como ‘apurada, difícil’, uso que el *CORDE* documenta ya en el siglo XIV.

**30.** *Tribulança*: ‘tribulación’. Es voz antigua (DCECH s.v. *atribular*), idea en la que incide Perinián, quien indica que aquí es usada por necesidades métricas. Tampoco debió de ser palabra muy empleada: en el *CORDE* se registran 47 ejemplos de *tribulança* y tres (entre ellos el nuestro) bajo la forma que aquí adopta (sobre la confusión de las sibilantes véase *supra* C6); es empleada por autores del *Cancionero de Baena* y otros coetáneos. Importa, sin embargo, señalar que la misma palabra aparece en otro texto de Torquemada (véase *supra* T6,56 y C2.1.2.2.c), también en posición de rima.

**31-32.** Del reproche y la reconvención, pasamos a la emoción: el sufrimiento que padece el Corazón embarga, al fin, al yo lírico que, invadido por el dolor, profiere un expresivo lamento compadeciéndose de sí mismo. La secuencia que comenzó, al igual que en las vueltas anteriores, con la apelación mediante el vocativo *Corazón*, se ve interrumpida por la queja (de ahí que, en la puntuación, me valga de los guiones) y el portavoz lírico no aduce ya más argumentos ni reproches: tan solo anuncia que puede cantar una endecha, quizás como anticipo de una inevitable muerte por amor.

**33-34.** El texto que sigue es presentado como *canción*, que seguramente sonaba con música, idea que se subraya con la figura etimológica *canción-cantaré*.

*Endecha*: ‘canción funeral, elegía’, posiblemente procedente del *INDICTA* latino, participio neutro plural de *INDICERE* (‘declarar públicamente’, ‘proclamar’ en el sentido de “proclamación de las virtudes del muerto”); se documenta ya desde el *Libro de buen amor* (DCECH s.v. *endecha*). También con este sentido parece emplearlo Santillana cuando, en su *Proemio*, indica: “En otros ti(en)pos, a las çenizas e defunsiones de los muertos, metros elegíacos se cantauan, e aún agora en algunas p(ar)tes dura, los cuales son

llamados *endechas*” (Gómez Moreno 1990: 55). Pero que la canción era triste los sabemos, además de por el empleo del término *endecha*, por cómo se califica a sí mismo el yo lírico en el momento en que la va a cantar. Este tipo de adjetivación de corte afectivo es usual en Torquemada (véase *supra* C2.2.2).





tiene e sabe catar, 10  
 en sus fechos traspasar,  
*verá su intención primera.*

## NOTAS

0. La rúbrica indica el género y el apellido del autor de la pieza; es por ello por lo que he introducido un punto entre las palabras que designan a estas dos referencias.

1. La lectura del verso inicial arroja luz sobre los destinatarios de la pieza. El pronombre indefinido “quien” amplía el número de receptores a prácticamente la totalidad de los amantes, pues son todos los que quieran alcanzar sus fines.

2. *Desseo*: la representación -ss-, antigua y minoritaria, parece “sospechosa de ser en parte meramente gráfica e influida por los derivados en *des-* de palabras con *s-* inicial: *dessecar*, etc.” (DCECH, s.v. *deseo*).

3. *Sofrir*: ‘sufrir’ (véase *supra* T9,9). Entiendo aquí su uso como infinitivo sustantivado, opción que Sarnés conoce y utiliza en más composiciones (véase, por ejemplo, T15,v. 10, 13, 22).

3-4. Entiendo que estos dos versos funcionan como *sentencia*, con el significado que Casas Rigall le da de “dicho breve de carácter general sobre algún aspecto de la vida creado *ad hoc* para determinada ocasión, no tomado de una autoridad o del acervo sapiencial popular” (1995: 187); de hecho, de la lectura del poema completo se desprende que su sentido ya está encerrado en estos versos. La misma idea (el sufrimiento inicial conlleva al éxito final) es también expresada por otros poetas cancioneriles; así, Carvajales da cuenta de la existencia de esos dos estados en el proceso amoroso y se dirige a su corazón, siguiendo las fórmulas de la *religio amoris*: “Paciencia, mi corazón, / non quieras desesperar, / que, después de la pasión, / viene la resurrección” (Tillier 1985: 71; véase *supra* T7,16).

Vendrell y Álvarez Pellitero, sin embargo, puntúan de modo diferente estos versos: “quien sufrir sabe, pasar / verá su intención primera”, cambiando por completo el significado. La propuesta que ofrezco, en la que *pasar* es complemento de *sabe* y el infinitivo *sofrir* se sustantiva (‘quien sabe pasar sufrimiento’), no solo mantiene la independencia del verso de vuelta, sino que conviene mucho más para la interpretación global de la estrofa.

5. *Ombre*: en la Edad Media, la forma *hombre* funcionaba como pronombre indefinido, tanto en castellano como en aragonés (Zamora Vicente 1989: 256).

*Complido*: “lleno, completo”. Más tarde pasó a significar ‘abundante’ e, incluso, ‘largo’; en cuanto a la raíz, *complir*, fue documentada por Corominas y Pascual en un refrán aragonés (*DCECH s.v. cumplir*). La forma que aparece en el texto, con *o*, fue la común durante la Edad Media, pues muchos verbos admitieron variaciones entre /u/ y /o/ hasta el siglo XVI, momento en que la /u/ se convirtió en la única vocal permitida en el radical verbal (véase *supra* T9,9).

**6-7.** Estos dos versos incrementan la importancia de sufrir antes de lograr el éxito: por muy *cumplido* que sea el amante, ha de verse “perdido” (‘sin destino, sin provecho’, *DRAE, s.v. perdido*) durante algún tiempo.

**8.** *Fado*: la forma con f- inicial era la común en el momento que nos ocupa; sin embargo, ya a finales del siglo XV se documenta *bado* en Nebrija (*DCECH, s.v. bado*). Sobre la relación fortuna-amor véase *supra* (T8,23).

**9.** *Manera*: ‘habilidad, maña, modo adecuado de hacer algo’ (*DCECH, s.v. manera*). Funciona como segundo término de una bimetración que aúna “seso” y “manera” incidiendo en la conveniencia de actuar de manera prudente y cabal.

**10.** *Catar*: ‘guardar’; este es el sentido que predomina en la zona aragonesa a pesar de que, en la Edad Media, su significado más común era el de ‘mirar, ver’, derivado del documentado desde el siglo X de ‘tratar de percibir por los sentidos, especialmente por el oído o la vista’ (*DCECH, s.v. catar*) y que constituye una innovación propia del latín de Hispania (véase Penny 2006: 29).





ID 2692 “¡O, qué bienaventurado”

**Testimonio:** SA7-333 (161<sup>v</sup>)**Ediciones:** P.G. (pp. 119-120), V. (p. 410), Á. P. (pp. 349-350), DuSA7 (IV, p. 169).**Métrica:** (4, 2x8, 4) 8x 8y 8y 8x || 8a 8b 8a 8b : 8a 8c 8c 8x || 8d 8c 8d 8c : 8c 8e 8e 8x || 8x 8c 8c 8x. Rimas: **x:** -ado, **y:** -osa, **a:** ír, **b:** -ada, **c:** - ar, **d:** -eça, **e:** -ía. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 305-1072, 955-39 y 40, 305-1073).

Canción de dos vueltas con finida en la que Sarnés recurre a un motivo de los más cultivados en la poesía del momento: la alabanza de las virtudes de la amada. El autor exalta su excepcionalidad siguiendo, pues, las pautas más convencionales de la poesía cancioneril de temática amorosa. El elogio se centra tanto en sus perfecciones físicas como en sus cualidades morales: ensalza su gesto, su reír, su saber, su alteza y, sobre todo, su saber “comportar / al que d’ella es amado”, poetizando una descripción de la mujer que, sin embargo, no nos permite visualizarla, pues, como es usual en esta lírica, la *descriptio* se basa en cualidades abstractas. La mención a su “alteza” pone de relieve una característica más de las amadas, ya presente en la tradición del *amor cortés*: su superioridad social. A pesar de todo ello, en esta composición también se aprecian matices que remiten al amor correspondido que ensalza Sarnés en otras producciones: así, leemos que esta dama, dechado de virtudes, guía a su amado indicándole el camino a seguir y tomándolo por suyo, es decir, correspondiendo a su amor, actitud inusual en la poesía del cuatrocientos.

**Otra. Sarnés**

¡O, qué bienaventurado  
me siento por una cosa!  
que amo la más fermossa  
e la mejor a mi grado.

Dios la fizo sin fallir  
en beldades acabada,  
muy donosa en reír,  
en su gesto sosegada,

5

en sus fechos aseada,  
 honesta en hablar: 10  
 ¡cómo sabe comportar  
 al que d'ella es amado!

De saber y de alteza  
 nunca trobé yo su par;  
 guarnida de sabieça, 15  
 bien dispuesta por amar,  
 muy bien sabe avançar  
 a quien quiere todavía:  
 ya me á puesto tal vía  
 que por suyo me á tomado. 20

Señora, si m'á bastado  
 mi saber en vos loar,  
 ruégovos que sin tardar  
 de vós sea perdonado.

**23.** ruégovos | ruego vos ms.

NOTAS

**0.** En este caso, el pronombre *Otra* indica ‘otra pieza/composición’. Sigue a una serie de textos (encabezados también por este indefinido y el nombre del autor que corresponda), que incluyen canciones y decires.

**1.** *Bienaventurado*: ‘afortunado, feliz’. Durante los siglos XIV y XV esta fortuna era atribuida a aquel que “goza de bienaventuranza en el cielo” (Alonso 1986 *s.v. bienaventurado*); ello, junto a la alusión a *Dios* del v. 5 y a la presencia de la *vía* en el v. 19, pone de manifiesto una vertiente muy extendida durante todo el siglo XV: la adopción de la terminología del cristianismo para codificar el amor y convertirlo en rito (de *cortesía*), adquiriendo “toda una estructura ética basada en penas y galardones semejante a la de la religión” (Gerli 1981: 77; véase también *supra* T27,1).

**2.** *Una cosa*: la indeterminación del sustantivo crea inconcreción y suspense a modo de exordio, captando la atención del receptor por lo que va a escuchar a continuación.

**3-4.** En estos versos, la perífrasis alusiva toma como base la hipérbole para referirse a la amada y anticipar, así, la *descriptio* de la dama que tendrá lugar en la segunda estrofa. Además, se concreta que el propio hecho de amar es el motivo de felicidad (si bien, a medida que avance la pieza, veremos que este servicio ya parece haber dado algún fruto).

*Grado*: ‘voluntad, gusto’ (véase *supra* T1,5).

**5.** *Fallir*: ‘equivocarse’ (véase *supra* T4,41). Este verso da paso a la enumeración de las virtudes de la amada, que se presenta como obra directa de Dios (véase Lida de Malkiel 1977a: 216 y 1977b: 304 y *supra* C3.2.1). De hecho, este octosílabo da paso a una enumeración de las cualidades que el Creador incluyó en la amada: es bella, agradable, alegre y corresponde al enamorado.

**6.** *Beldades*: ‘belleza’. Procede de la forma del occitano *beltat* adaptada a la terminación castellana *-dad* y, de ahí, el plural que encontramos en este texto. Probablemente fuese una forma arcaica en este momento, pues Santillana ya emplea la variante actual *belleza* (DCECH s.v. *bello*; véase *supra* T1,19).

**7.** *Donosa*: ‘agradable, placentera’ (Alonso 1986 s.v. *donoso*). Es voz que ya figura en el *Libro de buen amor*, en donde Blecua (2003: 50) la define como ‘cortés, comedida, cariñosa, generosa’. Las acepciones de ambos estudiosos convienen a este pasaje, si bien parece mejor, en el contexto, la propuesta de Alonso, que ha de aplicarse a la voz “reír”.

*Reír*: la risa mostraba, ya en la lírica provenzal, “la afabilidad de la dama hacia el trovador” (Sánchez Trigo 1993: 272), por lo que aquí es una concreción de la descripción de gran relevancia, en tanto aporta un nuevo dato que corrobora la obtención del galardón por parte del poeta. No es habitual que los poetas destaquen la risa de la amada (en consonancia con la frecuencia de la obtención del galardón); sin embargo, en aquellos que destacan este elemento está presente cierta alusión al éxito o a la espontaneidad de la dama. Así lo hace Carvajales al escribir “Sin çarcillos ni sartal / en una corta camisa / fermosura natural / la boca llena de risa / descubierta la cabeça” (ID 0656, vv. 5-9) y el anónimo autor de “Ya tanto bien parecéis” (ID 2175) al decir a su amada:

E más quiero que sepáis  
que vuestra graciosa risa  
con vuestros ojos divisa  
la gloria que no me dáis;  
y lo tal es un engaño  
que vuestra graçia m’atraça

porque no sienta mi daño  
 dándome gozo tamaño  
 que todo punto m'abraça (ID 2175, vv. 37-45).

8. *Gesto*: 'actitud o movimiento del cuerpo', si bien Nebrija ya lo entiende con el matiz moderno que alude al rostro (*DCECH, s.v. gesto*). Sea como fuere, se entiende referido a la dama e integrado en su *descriptio*.

9. *Aseada*: 'adecuada, calmada' (*DCECH s.v. asear*). El verso destaca el buen comportamiento de la dama.

10. Verso hipométrico que podría solventarse con la inserción de un monosílabo. Si bien serían posibles estructuras como *honesta en su hablar* u *honesta en el hablar*, la estructura de los versos precedentes y el análisis prosódico de la pieza me hace inclinarme por una solución del tipo *e honesta en hablar* o *muy honesta en hablar*. Ambas mantendrían el ritmo trocaico (véase *supra* 3.2.3) de la estrofa, con acentos marcados en la tercera y séptima sílabas y, además, la solución con el adverbio de cantidad repetiría la estructura del v. 7, cerrando así un conjunto de cuatro octosílabos en los que los centrales (vv. 8 y 9) presentarían el esquema paralelístico: en + pronombre posesivo de tercera persona (*su/sus*) + sustantivo (*gesto / fechos*) + adjetivo (*sosegada / aseada*); y los de los extremos (vv. 7 y 10) mantendrían el esquema muy + adjetivo (*donosa / honesta*) + en + infinitivo sustantivado (*reír / hablar*). Con todo, la ausencia de más testimonios me ha llevado a no introducir la enmienda.

11. *Comportar*: 'sufrir, tolerar' es el significado común; sin embargo, en esta composición casa mejor el sentido de 'conducir' que adopta la forma reflexiva de este verbo, *comportarse* (*DCECH s.v. portar*). Además, esta interpretación concuerda a la perfección con lo que se expone en la siguiente estrofa acerca de la dama: "muy bien sabe avançar" (v. 17) y "ya me á puesto tal vía" (v.20).

13. Se alaba, en este verso, la sabiduría y alteza de la dama. Sobre el segundo concepto véase *supra* T2,8.

14. *Trobé*: 'hice versos' (*DCECH s.v. s.v. trovar*). Hemos de entender que es la primera vez que canta las virtudes de esta "señora" (como la denomina en el v. 21) y, además, que nunca compuso para nadie semejante ("su par"). De hecho, *par* es voz empleada por otros poetas con este sentido; en el mismo *Cancionero de Palacio*, García de Pedraza la emplea en dos ocasiones (ID 2432 e ID 2610).

15. *Guarnida*: 'guarnecida, dotada'; procedente del germánico, es la forma antigua de *guarnecer*, y de ahí el derivado del verso. En la Edad Media, el sufijo verbal *-ecer* ya competía con los verbos primitivos en *-ir*, a los que sustituyó en todos los casos (Penny

2006: 292, 318). La selección, aquí, de la forma procedente del infinitivo terminado en -*ir*, *guarnir*, puede deberse a razones métricas, pues de emplear la forma derivada de *guarnecer*, el verso sería hipermétrico. El sintagma nos lleva a una metáfora de vestimenta (Casas Rigall 1995: 78).

*Sabieça*: ‘sabiduría’; esta es una de las voces de interés en la poesía de Sarnés, pues su aparición en posición de rima con *alteça* nos lleva a concluir que el término no es debido a la intervención de ningún copista, sino que es el autor quien lo ha seleccionado; en cambio, la confusión de grafemas *z/ç* en dichas palabras puede tomarse como un error del amanuense atribuible a la confusión del sistema de sibilantes. Y es que el reajuste del sistema consonántico tendrá su época de máximo apogeo durante los siglos XVI y XVII, por lo que no debe extrañar que en el momento en el que se compila el *Cancionero de Palacio*, a mediados del siglo XV, encontremos ya soluciones de este tipo: “Las africadas /t<sup>s</sup>/ y /d<sup>z</sup>/ se debilitaron y se convirtieron en fricativas. [...E]sta transformación no repercutió en el sistema fonológico español y, por tanto, no se reflejó en la escritura; parece probable, no obstante, que el cambio se llevara a cabo durante el siglo XV. [...] Los tres fonemas sonoros [/d<sup>z</sup>/, por tanto] perdieron la sonoridad, confluyendo así con sus correlatos sordos [es decir, /d<sup>z</sup>/ confluyó con /t<sup>s</sup>/]” (Penny 2006: 121). Con respecto a la procedencia de la palabra, Corominas y Pascual registran *sabieça* en el *Libro de Alexandre* y dicen de ella que es una voz rara y antigua, pues ya en Berceo se documenta la forma *sabiduría*, que será la que se generalice; algo menos raras resultan *sabencia* y *sabiencia* (DCECH s.v. *saber*). Pero, además, Pascual estudia en concreto la voz *sabieça* y da cuenta de su amplia presencia en catalán y en aragonés, haciendo notar, además, que llegó a ser utilizada por varios escritores castellanos del siglo XV (1988: 665-7). Anoto, finalmente, que en esta palabra han de computarse cuatro sílabas para mantener la regularidad métrica en el verso, solución arcaica, correspondiente con la del hiato latino, que permitía a los poetas regularizar la métrica de los versos (Pla Colomer 2013: 577, 777, 789-791).

**16-17.** Versos que completan y aumentan el significado que señalaba para “cosa” en el verso inicial y refuerzan el sentido de los vv. 11-12, que cierran la estrofa anterior con la misma idea.

*Avançar*: ‘avanzar, adelantar’. La forma *avançar* es original del catalán (Penny 2006: 306), y la acepción ‘adelantar’ (al amado, en este caso) viene del sentido militar que la voz adquirió en Francia: ‘adelantar las tropas’ (DCECH s.v. *avançar*).

18. *Todavía*: ‘siempre, constantemente, a cada paso’ (DCECH s.v. *todo*). Si bien el amante ha de ser firme en su propósito, la amada de estos versos es también decidida e inquebrantable en los consejos que da al enamorado.

19. *Vía*: mediante esta voz, Sarnés indica que es guiado por la dama para lograr la consecución de su amor. Se trata de un camino hacia la correspondencia amorosa siguiendo una *vía* que podemos suponer *alegre*. El empleo de esta voz recuerda, inevitablemente, a la *tenso* en donde Padilla se dirige a Sarnés con los versos “Los que seguides la *vía* / *alegre* de bien amar” (véase *infra* T27,1); parece, pues, que este sería un término significativo en la poesía de nuestro poeta.

20. *Suyo*: la forma ya es común desde el *Cid*.

*Tomado*: es verbo documentado desde los orígenes del castellano y lo más corriente es que se emplee con el sentido de ‘apoderarse de algo’, pues es originario del ámbito jurídico (DCECH s.v. *tomar*). Pienso que el poeta nos da a entender que ha avanzado en la relación amorosa: si tomamos en cuenta la tradicional distinción que los provenzales establecían (Riquer 1989: 90-91), Sarnés ha pasado de rogar a ser aceptado por la dama.

21-24: Los versos de la *finida* encierran un sentido complejo. Podríamos pensar, en un primer momento, en un error de copia: la versión original sería “Señora, si no á bastado / mi saber en vos loar, / ruégovos que sin tardar / de vós sea perdonado”; de este modo, leeríamos la disculpa del poeta por no ser capaz de lograr el elogio adecuado. No obstante, lo que el códice reproduce se adecua a la *lectio difficilior* y no contraviene tampoco la *tópica de lo indecible*, pues “el autor no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar” (Curtius 1989: 232), un motivo muy explotado en poemas de loor, en los que a menudo percibimos que “el autor no encuentra palabras para elogiar convenientemente a la persona” (Curtius 1989: 231): la dama, ser de excepcionales cualidades, sería indescriptible y el elogio nunca podría estar completo, de manera que la estrofa constituye una disculpa solo en el caso de que tal alabanza haya sido conseguida.

Por otra parte, me interesa destacar ahora, a nivel pragmático, la diferencia existente entre la cabeza de la canción y las dos mudanzas, en las que se habla de la dama en tercera persona (con especial relevancia del pronombre posesivo *su* / *sus*), y la *finida*, que se inicia con un vocativo que apela expresamente a la “señora” descrita en los versos previos y se completa con los pronombres de segunda persona (“vos”) con idéntico referente.

ID 2708 “Sienta quien sentido tiene”

**Testimonio:** SA7-351 (167<sup>r-v</sup>).**Ediciones:** P.G. (p. 122-123), V. (pp. 422-423), Á.P. (pp. 364-365), DuSA7 (IV, 173).**Métrica:** (5, 2x9) 8x 8y 4y 8x 8y || 8a 8b 8a 8b : 8x 8y 4y 8x 8y || 8c 8d 8c 8d : 8x 8y 4y 8x 8y Rimas: **x:** *-ene*, **y:** *-or*, **a:** *-aman/-ayan*, **b:** *-ados*, **c:** *-er*, **d:** *-ea*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 440-1, 1481, 1 y 2).

En esta ocasión, el poeta se vale de un tópico frecuente: canta el dolor que supone la partida de “buen amor”, esto es, la separación de la amada (que le lleva a perder el sentido en la segunda estrofa). Es este un motivo explotado por otros muchos poetas (Le Gentil 1849: 140-142, Rodado Ruiz 2000: 86-89), si bien Sarnés incide en la idea de que la naturaleza de ese padecimiento es tal que solo puede ser sobrellevado por el “buen servidor”, imagen que de sí mismo ofrece en la última estrofa. Y es que allí el portavoz lírico parece dispuesto a no consentir ningún placer: se muestra decidido a padecer hasta que vuelva a ver a su dama. En estos versos, la ausencia de la amada es la causa de ese dolor que será remediado cuando el corazón del poeta vea a “la que siempre lo retiene / e lo faz’ seer sofridor”. Finalmente, debemos notar que en esta pieza Sarnés utiliza un recurso común en sus versos, el vocativo a los otros amadores para poner su vivencia como ejemplo ante los demás; así, en la segunda estrofa, nuestro hombre alude a “todos los que aman / e mereçen seer amados”, fórmula que recuerda, inevitablemente, al comienzo de una de las piezas conservadas en el *Cancionero de Estúñiga*: “¡Alegradvos, amadores!” (nº 18 de esta edición).

### Otra de Sarnés

Sienta quien sentido tiene  
 que partir de buen amor  
*es dolor*  
*tal, que sentir no se conviene*  
*sino a buen servidor.*

5

Sepan todos los que aman  
 e merecen ser amados

[fol. 167<sup>v</sup>]

que mis sentidos se desmayan  
 e siento que son turbados;  
 pues sana lo que sostiene 10  
 en gentileça e onor,  
*es dolor*  
*tal, que sentir no se conviene*  
*sino a buen servidor.*

No entiendo más plazer 15  
 recibir donde yo sea;  
 ante quiero padezer  
 fasta mi corazón vea  
 la que siempre lo retiene  
 e lo faz' ser sofridor: 20  
*es dolor*  
*tal, que sentir no se conviene*  
*sino a buen servidor.*

7. ser ] seer SA7 || 8. desmayan ] desmagan SA7 || 12. es dolor] *omit.* SA7 || 20. faz' ] faze SA7 | ser ] seer SA7.  
 5. servidor ] amador Á.P. || 7. seer] ser P.G. || 8. desmayan ] desmagan Á.P. || 21. es] e P.G. || 23. a ] á P.G.

## NOTAS

1. La aparición en el verso inicial de la *derivatio* con dos voces de la misma familia léxica, y completada en el cuarto verso con el políptoton de *sentir*, es un recurso que se repetirá a lo largo de toda la composición; incide así en el ámbito de lo sentimental y, más concretamente, del dolor que el amor, inevitablemente, produce en sus servidores. Además, en este caso *sienta* tiene el doble significado de ‘percibir por los sentidos’ y de ‘pensar’ (*DCECH s.v. sentir*) o ‘entender’ (Covarrubias 2006 *s.v. sentir*), lo cual nos lleva a la dilogía (véase *supra* T2,45).

2. *Partir*: el verbo presenta el asunto de la partida del enamorado (véase *supra* T3,1).

*Buen amor*: la expresión merece, cuando menos, ser destacada. Fue común en los textos medievales, aunque su uso no siempre implicaba las mismas connotaciones semánticas. En la literatura castellana, fueron cuatro sus acepciones principales: amor a Dios, amor fraternal o caridad, amor cortés y simple expresión de cariño (Dutton 1970:



99-103). Este verso se adecua a la tercera de las posibilidades mencionadas, esto es, al *amor cortés*, y así lo ha señalado Dutton, quien, a propósito de los versos que integran esta primera estrofa, escribe: “Here Sarnés is clearly using the term to mean his love, whether personified or as a direct reference to this lady. In either case, the whole tone of the poem is that of courtly love” (1970: 102).

Una formulación similar, que aúna el motivo de la partida y la expresión “buen amor” aparece en la cabeza de la anónima ID 0008 (“Adiós, adiós, buen amor / que forçada es mi partida”).

**3. Dolor.** interesa destacar el quebrado. Además de ocupar la misma posición en las dos vueltas, inicia el *retrónx*, lo cual intensifica la importancia de la voz. Con respecto a su significado, Alonso (1986 *s.v. dolor*) señala que en los siglos XIII-XV fue común su empleo con el sentido de ‘sentimiento, pena, aflicción’; ello enfatiza, una vez más, el sufrimiento que causa en el poeta la ausencia de la amada.

**4.** El verso es hipermétrico, problema que quizás pueda solucionarse prescindiendo del reflexivo *se* o bien apoyando esta forma átona en la negación con apócope de la vocal (*nos*<sup>ʹ</sup>). No obstante, y dada la ausencia de más testimonios, me he abstenido de intervenir y que no me parece improbable que, aun cuando esta fuese la representación escrita, la recitación o el canto del texto llevarían a una oralización como la indicada.

**5. Servidor.** aun cuando en el manuscrito se lee con claridad la voz “servidor”, Álvarez Pellitero edita “amador”. Por otra parte, la frase “buen servidor” adquiere, en el poema, el sentido de ‘buen amador’. Y es que la mujer es el centro de la filosofía del amor: “ella integra todos los ideales del amante y reparte el don de la salvación. 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*” (Gerli 1981: 76). Así, las diferentes estrofas giran en torno a la dama que, pese a ser la causante del sufrimiento, es la portadora del remedio, esto es, de la salvación (véase *infra* v.10).

**6-7.** El poeta utiliza de nuevo el políptoton, pero en este caso en posición de rima, en donde coloca los términos “aman”-“amados”, pertenecientes al ámbito de lo sentimental (como también sucede con “buen amor”); la situación de estas voces en posición de rima nos lleva a una de las *galas del trovar* (las rimas derivativas), bien conocida en la poesía provenzal y gallego-portuguesa y menos común, aunque no inusual, en los cancioneros del XV (véase *infra* T17,1-2).

7. *Ser*: en la Edad Media la vacilación entre las formas verbales largas (*seer*) y sus correspondientes breves (*ser*) era fenómeno corriente; en este caso, a pesar de que en el manuscrito figura la forma larga, es necesario optar por *ser*, pues, de otro modo, el verso sería hipermétrico; es por ello que introduzco la enmienda.

8. *Desmayan*: en el manuscrito leemos *desmagan*, presumiblemente por un error de copia. En cuanto al sentido, “desmayar” (“causar desmayo, o sea, pérdida de sentido y conocimiento” Cuervo *s.v.* *desmayar*) casa a la perfección con el contenido del poema; al tiempo, no he localizado “desmagar” en los diferentes diccionarios consultados (únicamente el CORDE ofrece dos concordancias de dos textos los últimos años del siglo XIV y en ellas el sentido de la voz es el de ‘desfallecer’). Álvarez Pellitero mantiene la grafía “desmagan” ateniéndose al étimo latino de “desmayar” (EXMAGARE); sin embargo, creo que la enmienda (solución por la que también han optado Dutton y Vendrell), facilita la lectura del texto y no altera en nada su sentido. Además, Sarnés emplea “desmayar” en otra de sus composiciones (T18,15), lo que me inclina, también, a proceder de este modo apelando al *usus scribendi* del autor. Por otra parte, es frecuente el empleo de *desmayar* en personificaciones: si en esta oportunidad, son los “sentidos” los que se desmayan, en ID 1676 es el corazón de Ferrán Pérez de Guzmán el que desfallece (“mi corazón con desmayo / como quien plazer atiende”, vv. 2-3) y lo mismo le sucede a este órgano de Juan Alfonso de Baena en ID 1545 (“e mucho desmayo en el corazón” v. 5)

En segundo lugar, la hipermetría se subsana, en este caso, mediante la supresión del pronombre reflexivo, lo cual restituiría el octosílabo. Sin embargo, a la vista de que no es este el único momento en que se rompe la isometría, me he inclinado por no incorporar la enmienda. En este sentido, no ha de perderse de vista que en la poesía cancioneril la versificación fluctuante no es fenómeno extraño, pues coexiste con la versificación silábica durante los siglos XIII, XIV, XV e, incluso, XVI (véase Paraíso 2000: 40); además, como ya ha señalado Navarro Tomás (1991: 164), tanto en *Palacio* como en *Estúñiga* –fuentes que recogen la producción de Sarnés–, destaca el número de versos que, bien por hipermetría, bien por hipometría, se alejan del octosílabo (son frecuentes, así, los eneasílabos y los heptasílabos que rompen con la unidad métrica de piezas octosilábicas; véase Tato 2016: 707).

10. *Sana*: ‘hacer reparación o enmienda de perjuicio seguido a tercero’ (*DCECH s.v.* *sano*). Esto nos lleva al motivo de la enfermedad de amor que, en realidad, da cuerpo a toda la segunda estrofa, pues, si, en primer lugar explota los efectos que fisiológicamente

produce la ausencia de la dama en el enamorado (“mis sentidos se desmayan / e siento que son turbados”), luego determina el remedio (“sana”).

**11.** *Gentileça e onor*: son dos términos abstractos, algo común en la canción cuatrocentista, y los entiendo integrados en una perífrasis alusiva a la mujer (“lo que sostiene”, v. 10). De esta manera, en los versos 10-11, el portavoz lírico advierte de que lo único que podría solucionar su penoso estado es la presencia de la dama (“lo que sostiene / gentileza e onor”), que sabemos ausente. Por ello, de nuevo, aparece el dolor en el *retronz*.

**12.** En el códice se ha omitido el verso, que podemos restituir a partir de las otras dos estrofas. Tan solo Dutton hace notar la omisión, pues ni Vendrell ni Álvarez Pellitero la señalan (ni, en consecuencia, reintegran el verso).

**15.** A lo largo de toda la estrofa, el amante se presenta a sí mismo como “buen servidor”, sirviéndose de la 1º persona e incidiendo en la idea de que su severo padecimiento solo es asumible por el enamorado perfecto, cuestión sobre la que ya ponían el énfasis los trovadores provenzales (Riquer 1989: 86-87).

**18.** *Corazón*: aparece personificado (debido al recurso de la silepsis; véase *supra*, C3.3.2). El poeta quiere sufrir hasta que su corazón (y, por ende, él mismo), pueda ver a su amada pues, según se nos indicaba en la cabeza de la canción, ha tenido que *partir* de ese buen amor.

**19-20.** Perífrasis para la dama.

*Sofridor*: ‘sufridor’ (sobre la alternancia vocálica véase *supra* T9,9).

Verso hipermétrico de fácil regularización con una pronunciación que mantenga la caída de la *-e* final del verbo (“faç”), fenómeno no extraño en la lírica de Sarnés (véase, por ejemplo, T27,64); por ello, introduzco la enmienda en el texto.



ID 2709 y 2704 “Pues no queredes sentir”

**Testimonio:** SA7-352 (167<sup>v</sup>-168<sup>r</sup>).

**Ediciones:** P.G. (pp. 123-124), V. (pp. 423 y 420), Á.P. (pp. 365-366), DuSA7. (IV, p. 173 y 172). Todas las ediciones, excepto la de Á.P., fragmentan el texto en dos (véase *supra* 5.2.2).

**Métrica:** (4, 8, 8) 8x 8y 4y 8x || 8a 8b 8a 8b : 8x 8y 5y 8x || 8c 8d 8c 8d : 8x 8y 5b 8x.  
Rimas: **x:** -ir, **y:** -ento, **a:** -ía, **b:** -ado, **c:** -ades, **d:** -ar. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 312-2, 1097-1, 1096-1).

Canción de dos vueltas que Sarnés dirige a su amada, que se muestra insensible a sus requerimientos y, como es usual en la lírica del *amor cortés*, no accede a sus súplicas. La canción comienza con una exposición de la intención del yo poético, quien, al no conseguir su propósito, va a desistir de su servicio. En la primera mudanza, el amante recuerda su pasado más reciente, en el que todavía le reportaba alegría la falta de favor por parte de la dama; en el momento en que escribe, quizás, después de un largo sufrimiento, pena y dolor (porque la relación no avanza) toma la decisión de no continuar sirviéndola. Sin embargo, no puede apartarse de ella, y se lo hace saber: no es capaz de olvidar su “discreto proveer” (lo que apunta a que la amada le había manifestado en alguna ocasión un sentimiento de correspondencia amorosa no mostrado abiertamente –como corresponde a la amada ideal que exigía la lírica coetánea–, de ahí también que se haga énfasis en su “sabio conocimiento”). Por otra parte, tanto en esta composición como en la anterior, el poeta ofrece una visión del amor más negativa de lo que en él es usual, además de servirse del quebrado y de algún recurso que refuerza la conexión entre ellas; todo ello quizás explique la localización conjunta de ambas piezas en el manuscrito: se ofrecen una a continuación de la otra porque la secuencia textual refuerza el sentido (no se olvide que el resto de la producción de Sarnés se encuentra diseminada en diferentes folios del cancionero).

### Otra de Sarnés

Pues no queredes sentir  
d'este mal triste que siento,  
nengún tiento  
no é ya en vos servir.



perviven hasta la actualidad (*DCECH s.v. no*). Aunque en español medieval *ninguno* tenía tanto el significado de ‘ninguno’ como el de ‘nadie’, en el texto se emplea con el primero, es decir, con el conservado hasta nuestros días.

*Tiento*: ‘cuidado’ (*DCECH s.v. tentar*).

4. *É*: ‘tengo’ (véase *supra* T2,18).

Si la composición precedente recordaba el servicio amoroso en el *retronx* mediante el uso de “servidor”, aquí es el verbo “servir” el que incide en el motivo; en esta canción no se integra en el *retronx* (pues esta pieza carece de él), pero se repite cerrando el primer verso de la primera mudanza (“servía”) de manera que propicia el enlace con la cabeza casi al modo de la *gala del trovar* conocida como encadenado. Estas voces se hacen eco, asimismo, hacia la metáfora feudal (véase *supra* T1,7).

6. *Trebaxo trebaxado*: la forma *trabajo* conservaba, en castellano antiguo, el sentido de ‘sufrimiento, dolor, pena’. De esta idea de ‘sufrir’ se pasó a la de ‘esforzarse’, más común en la Edad Media que la de ‘laborar’, que, sin embargo, fue la acepción que se perpetuó (*DCECH s.v. trabajar*). Además, en catalán, era corriente la forma con *e*, *treballar* (‘sufrir, hacer sufrir’), de la que deriva el sustantivo *trebaxo* que encontramos en el texto. Este verso, por tanto, alude al sufrimiento que conlleva servir a una dama sin obtener el ansiado galardón, dolor que, sin embargo, en aquel momento era causa de alegría, como leemos en los dos versos que siguen; el empleo de la *derivatio*, uno de los recursos más frecuentes de la lírica de siglo XV, permite al poeta acentuar más si cabe el sufrimiento que padece. Por lo que concierne a la confusión en el orden de sibilantes *x/j*, véase *supra* T4,7.

7. La subordinada de relativo se refiere al servicio prestado (entendido en el verso anterior como *trabajo*), e indica que era alegría. Esto es, el propio servicio proporcionaba placer, aun cuando no fuese correspondido (Riquer 1989: 86-87).

8. *Gasaxado*: ‘placer en compañía, placer social’ (*DCECH s.v. agasajar*; véase *supra* T4,7).

9. *Recebir*: se trata de un verbo “cuya raíz muestra una vocal anterior”, de forma que tanto el radical como la terminación verbal coinciden en la vocal /i/, lo que ocasionó un proceso de disimilación /i/.../i/ > /e/.../i/, excepto en algunos verbos cultos que se incorporaron a través de la escritura (*permitir, delinquir*). El verbo *recibir* era tan popular en la Edad Media que fue muy acusada su vacilación /e/-/i/ y solo a partir del Siglo de Oro se estandariza la forma con /i/.../i/ (Penny 2006: 185-6 y 217).

10. Con respecto a la sintaxis, he entendido “mi afán” como sujeto de “reçebir” y “viento” como objeto directo, de modo que el autor, posiblemente jugando con un

refrán, nos haga saber que su esfuerzo es baldío. En este sentido, alguna expresión de las recogidas por Covarrubias refuerza esta interpretación: “cosas de viento o *ser todo viento*, vale tanto como ser nada” (2006 *s.v. viento*), y también O’Kane recoge “Todo es viento” (1968: 243).

**12. *Encobrir*:** a propósito de la alternancia de la vocal pretónica véase *sofrir* (T9,9). El poeta se queja de no poder esconder lo que, ante la situación que vive, trae en su pensamiento (una ocultación que, sin embargo, era necesaria en el galán).

**13-14.** En estos octosílabos se produce un cambio en el tono de la pieza: la reflexión sobre su situación da paso a la conclusión: a pesar de lo expuesto (“por aquesto”), no cesarán sus trabajos y servicio.

**15. *Ante*:** ‘antes’; la forma sin *-s* es la anterior al adverbio actual, del que es equivalente. En la Edad Media, además, “ante” funcionaba también como preposición, con el significado de las actuales *antes*, *antes de* y *delante* (DCECH *s.v. ante*).

**17. *Proveyer*:** ‘proveer’. Los verbos medievales cuyo radical terminaba en vocal (*proveer*) emplearon la *yod* para crear el gerundio por analogía con otros verbos (así, si teníamos formas como *sintiendo*, *cumpliendo* o *durmiendo*, aparecen otras como *proveyendo*) (Penny 2006: 267). Por tanto, el infinitivo que aparece en el texto constituye una forma analógica basada en el gerundio, también analógico, del original *proveer*. Sin embargo, no puede descartarse que, pese a su apariencia, no se sintiese como voz trisílaba (pro.ve.yer), sino que, al igual que las formas por las que es influida, la semivocal formaría parte de un triptongo (pro.veyer); de este modo podemos explicar la métrica de este verso sin caer en hipermetría. Al tiempo, suponiendo esa pronunciación la disonancia “proveyer” - “dezir” resulta mitigada.

**18. *Savio conocimiento*:** al igual que en la pieza número 15 (vv. 13 y 15), se menciona la sabiduría de la dama.

**19.** Aun cuando no sería imposible ligar el sintagma “con sentimiento” al verso siguiente, me he decantado por asociarlo al anterior como modificador preposicional de los miembros de la coordinación.

**20. *Mas*:** en mi opinión, se trataría de una conjunción adversativa; el poeta, pese a ser sabedor de la buena disposición inicial de la dama, no puede declararla abiertamente, pues guarda la cortesía debida.

*No puedo decir*: como ha explicado Battesti-Pelegrin, esta fórmula fue de uso muy común para expresar “impotencia para decir, profunda turbación del ser, provocada por pasión”, junto a otras similares como “decir no oso” o “decir no sé” (1992: 192-194).





Si dirés que triste bive	[fol. 111r]
alguno por bien amar,	
no sea de desmayar	15
ni de penar no se esquite.	
¡Esforçadvos, amadores,	
que yo ya me vi penado	
en algún tiempo passado	
más que hombre por amores!	20

15. sea ] se á Al. y S.M.; se ha V.S.H.

#### NOTAS

1. Tanto el imperativo como el vocativo otorgan al poema gran fuerza expresiva, que se intensifica aún más porque la vuelta, que solo incluye el *retroux* de la palabra *amadores*, incorpora, no obstante, idéntica modalidad imperativa con otros verbos (“goçadvos”, v. 9; “esforçadvos”, v. 17).

2. *Amor*: entiendo que hace referencia al dios de Amor, mencionado también en el v. 12. Si lo habitual era que este personaje fuese destinatario de todo tipo de imprecaciones, aquí aparece como un ente bondadoso al que el poeta está agradecido.

4. *Cuitas*: ‘aflicción, pesar’ (véase *supra* T4,20). La sinonimia en sus diversas manifestaciones es uno de los recursos más frecuentes de la poesía de cancionero; en esta oportunidad, además, la asociación de “cuitas” y “dolores” nos lleva a una bimembración frecuente (la encontramos en los versos de Juan de Mena –“Las cuitas e dolores / con que soy penado”, vv. 6-7, ID 2204– o del Marqués de Santillana –“e sientan vuestros sentidos / tormentos, cuitas, dolores”, vv. 17-18, ID 0301–).

5. *Por bien que*: es locución conjuntiva con el sentido de ‘aunque’, localizada en otros poetas como Santa Fe (ID 2621 “Un muy blando pareçer”, vv. 6 y 13; Tato 2004: 34-35).

*Gloria*: se refiere al logro amoroso; no parece aquí encerrar el significado religioso de la palabra.

6. *Dé*: se trata de la forma de subjuntivo del verbo *dar*, no de la preposición como entiende Alvar; y es que el poeta explica que el placer es especial (particularísimo, pues), pero, pese a ello, debe ser causa de alegría general.

8. *Alegría*: es palabra relevante en todo el poema, de ahí que, en este caso, ocupe el vértice del verso, pero lo es también en toda la poesía de Sarnés pese a que su uso en la lírica cortés no es muy común (Beltran 1990: 53); véase *supra* C3.2.1. e *infra* T27,38.

En cuanto a la construcción, el yo lírico opone dos tipos de satisfacciones: por un lado, su placer personal, que califica de *especial* (vv. 5-6), por otro, el que ha de generar en los demás, ahora que conocen su triunfo (vv. 7-8).

10. *Tan señalado*: el significado usual para “señalado” es el de ‘destacado, insigne’; llama la atención en este verso la intensificación mediante el empleo del adverbio que incidiría en el aspecto extremadamente positivo de la palabra, aludiendo al “bien” (el “reposo deseado” del v. 3 que ha recaudado el poeta), que hemos de entender como la correspondencia amorosa por parte de la amada.

11. *Aya*: ‘tenga’ (véase *supra* T2,18).

*Grado*: ‘gusto’ (véase *supra* T1,5). De nuevo incide en que su alegría ha de ser la de todos los amadores.

12. *Dios de Amor*: la personificación y divinización de Amor, que aparece también en la siguiente pieza de Sarnés (19), nos lleva a uno de los personajes fundamentales entre los secundarios de la poesía de cancionero (véase *supra* C3.2.1). En esta composición, como el amante ha conseguido la correspondencia amorosa, persuade a todos los demás amadores a alabar a este dios de Amor y lograr, así, hacer realidad, igualmente, sus anhelos. El personaje es, por tanto, sujeto de *aya*.

13. *Dirés*: ‘diréis’, con el sentido actual de ‘decís’. A principios del siglo XV, la confusión en el paradigma verbal para el trato de cortesía era ya un hecho probado; por ello, no extraña que durante el siglo anterior tengamos ejemplos que lo documenten (Calderón Campos 2003: s.p.). En esta pieza, el empleo del pronombre átono de segunda persona de plural *vos* indica, ya desde el primer verso, este tratamiento de cortesía. Por lo que atañe a la simplificación de *diréis* en *dirés* aparece en otros textos medievales (en *La Celestina*, “el presente y el futuro en *-és* se modifica en el texto sevillano en *-éys*: *diréys* por *dirés*, *haréys* por *harés*, *avéys* por *avés*, *tenéys* por *tenés*...” Canet 2011: 106).

15. *Sea*: en el códice se escribe como una sola palabra y la he entendido como subjuntivo (en el otro miembro de la coordinación aparece de nuevo este modo). No obstante, no puede descartarse la interpretación de otros editores que segmentan *se á*.

**16.** *Se esquivé*: la acepción que para el uso pronominal del verbo “esquivar” da Alonso es la de ‘desdeñarse, retirarse, excusarse’ (1986: *s.v. esquivar*); y es que Sarnés insta a no evitar la pena, ya que, por experiencia, sabe que tras ella llega el goce.

Los cuatro versos que abren esta estrofa repiten la idea que expresaba en la cabeza de la composición 14: es necesario penar primero para lograr luego el éxito, esa “intención primera” (T14,4).

**20.** *Hombre*: pronombre indefinido (véase *supra* T14,5). Los versos finales de la pieza (17-20) tratan de dar ánimo a los demás amadores, pues él ya ha sufrido más que nadie y, finalmente, ha visto su sentimiento correspondido y, con ello, sus penas recompensadas. Una vez más el poeta se vale de una hipérbole construida a partir de un intensivo.

## ID 0587 “Amor desagradescido”

**Testimonios:** MN54-90 (111<sup>v</sup>) y RC1-70 (93<sup>v</sup>). Texto base: MN54.

**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 262), Al. (pp. 204-205), S.M. (p. 255), DuMN54. (II, p. 342); de RC1: C.G. (p. 155), DuRC1. (IV, p. 39).

**Métrica:** (4, 8) 8x 8y 8x 8y || 8a 8y 8a 8y : 8x 8y 8x 8y. Rimas: **x:** *-ido*, **y:** *-ías*, **a:** *-eza*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 261-856, 924-4 / 261-857, 924-5).

Canción de una vuelta en la que el poeta apela directamente a Amor, de igual forma que en la pieza anterior lo hacía a los amadores; sin embargo, en estos versos no muestra la felicidad, sino que implora a esta entidad para que atienda sus súplicas y aleje de él la tristeza en la que se ve sumido: pide que ablande el corazón de su amada para poder lograr el galardón. Llama la atención el hecho de que, en su petición, aluda a que si Amor hace realidad su deseo y aleja la tristeza, pagará la deuda que tiene con él (deuda que no se determina, pero que, implícitamente, hemos de entender sustentada en su leal servicio).

**Otra suya**

Amor desagradescido,  
si sientes las cuitas mías,  
*muy alegre sin ruido*  
*mis deudas me pagarías.*

Por usar de gentileza 5  
soy, Amor, bien comedido:  
aparta de mí tristeza  
que me trae tanto vencido.  
E si esto que te pido  
contra mí fazer querrías, 10  
*muy alegre sin ruido,*  
*mis deudas me pagarías.*

**0.** Otra suya ] Otra suya deste Sarnes RC1 || **1.** desagradescido ] desagredescido RC1 ||  
**2.** cuitas ] culpas RC1 || **3.** ruido ] roido MN54 || **4.** deudas ] debdas MN54.

**3.** alegre ] alegres S.M. || **5.** usar ] amor S.M.

## NOTAS

1. *Amor*: sobre la personificación de Amor véase *supra* (C2.2.2). En este caso, el personaje no aparece como tercero, sino como interlocutor del yo lírico, pues el poeta apela a él directamente en varias ocasiones (“Amor desagradecido”; “soy, Amor, bien comedido”), del mismo modo que lo hacía en la composición anterior con los amadores.

2. *Sientes*: se trata, de nuevo, de una dilogía (véase T2,7 y T16,1).

*Cuitas*: ‘aflicción’ (véase *supra* T4,20). Aun cuando la variante de RC1 se ajusta, igualmente, al contexto, he optado por la lección de MN54, que ofrece una voz recurrente en la poesía de Sarnés (“culpa”, en cambio, no es empleada por el poeta en otras ocasiones); véase *supra* C5.2.2.

3. *Ruido*: la forma con *u* ya aparece en Juan Manuel no es hasta el siglo XV cuando se generaliza (DCECH *s.v.* *ruido*). Esta alternancia fue provocada por la *yod*, que influía en la vocal precedente cerrándola ya desde la última fase del latín vulgar (Penny, 2006: 74). No obstante, según explican tanto Corominas y Pascual como Penny, la palabra se mantuvo como trisílaba, por lo que no altera la métrica del verso. Acerca de su significado, Blecua (2003: 184) la interpreta en el *Libro de buen amor* como ‘conflicto’, acepción que casa bien en nuestro texto; de hecho, si se acepta este sentido, la secuencia “muy alegre sin ruido” puede tomarse como ejemplo de isodinamia por negación (Casas Rigall 1995: 53).

4. *Deudas*: el yo lírico se dirige al dios de Amor y las “deudas” han de entenderse en relación al servicio que el enamorado habría hecho al dios, un servicio que todavía no ha sido pagado.

5. *Gentileza*: no resulta claro si la grafía de MN54 es *gentilesa*, en rima con *tristesas*, o la variante con /z/. Sin embargo, he entendido que esta confusión posiblemente sea más un fenómeno debido al copista de este cancionero que a nuestro poeta, ya que, en otras piezas suyas, no se detectan muestras de seseo. Por ello, he recurrido, en este caso, a la grafía *z*, solución clara en RC1 y en otros textos de Padilla.

6. *Comedido*: ‘cortés, atento’ (Alonso 1986: *s.v.* *comedido*). Es posible que, implícitamente, este comedimiento aluda al *callar* del que trata en otros textos; esto, en último término, me ha movido a valerme de los dos puntos, pues cabe suponer que su silencio es, a fin de cuentas, el causante de la tristeza.

7. *Tristeza*: al igual que ocurre en *gentileza*, MN54 ofrece una lectura que considero errónea (véase *supra* v.4).

8. *Trae*: para conseguir la regularidad métrica en el verso, podría optarse aquí un por un diptongo o, lo que quizás sea más probable, suponer que el pronombre *me* perdía su vocal apoyándose en la palabra anterior (*que'm*), sin destacar tampoco que *tanto* esté por *tan*.

En cuando al significado, este verso, junto con el anterior (vv. 7-8), constituyen el referente del pronombre “esto” del v. 9, o sea, la petición del poeta al dios.

10. *Contra*: aunque en el siglo XV ya tenía el sentido actual de oposición y contrariedad, en el XIII se empleó con la acepción de ‘a favor de’, que es la que corresponde al verso; sería, pues, un arcaísmo (Alonso 1986: *s.v. contra*).

*Fazer*: para la grafía, véase *supra* T17,4 y 6).





**\*20**

ID 0588 “Por acrescentar dolor”

**Testimonio:** MN54-91 (111<sup>v</sup>) y RC1-71 (93<sup>v</sup>). Texto base: MN54.**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 263), Al. (p. 205), S.M. (pp. 456-457), DuMN54. (II, 342); de RC1: C.G. (pp. 155-156), DuRC1. (IV, 39).**Métrica:** (4, 2x8) 8x 8y 8x 8y || 8a 8b 8b 8a : 8x 8y 8x 8y || 8c 8d 8d 8c : 8x 8y 8x 8y.**Rimas:** **x:** -or, **y:** -ado, **a:** -ad, **b:** -ora, **c:** -ento, **d:** -igo. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 261-331, 1248-23 y 24 / 261-330, 1248-21 y 22).

En esta canción, que en los cancioneros italianos sigue a otros textos de Sarnés sin especificar autoría, se insiste en el cambio de estado del poeta a través de los versos del *retronx* (lo cual armoniza con la situación amorosa que se nos presenta en el conjunto de esta sección de *Estúñiga* –MN54-88 a MN54-91–). Aparece también, en esta pieza, Amor personificado, importante personaje secundario de este tipo de poesía y del que, como ya hemos visto, se sirve nuestro poeta en varias ocasiones; aquí, lo interpelaría directamente, recurso no ajeno a Sarnés (véase T18 y T19). Finalmente, la condición de “gentil” de la “señora”, adjetivo que aludiría al alto estrato social al que esta pertenecería, entronca directamente, una vez más, con la tónica habitual de las amadas de la poesía de la tradición del *amor cortés* (sin olvidar que el propio Sarnés se vale del abstracto “gentileza” en algún otro poema).

**Otra canción**

Por acrescentar dolor  
 a mi corazón penado,  
*soy fecho nuevo amador,*  
*que fuera bien escusado.*

Ved si es grand crüeldad, 5  
 mirando gentil señora,  
 que me sea a desora  
 robada mi libertad.

Non sé qué diga, Amor,  
 pues por mi mal non pensado 10  
*soy fecho nuevo amador,*  
*que fuera bien escusado.*

El mayor daño que siento  
 es comportar enemigo;  
 ¡ay, Amor!, por ti lo digo,                   15  
 que pones en crecimiento  
 la mi gran cuita, señor,  
 que por sostener cuidado  
*soy fecho nuevo amador,*  
*que fuera bien escusado.*                   20

1. *acrescentar* ] *acrecentar* RC1 | | 16. *crecimiento* ] *crecimiento* RC1.

#### NOTAS

0. La rúbrica no indica autoría, si bien la presencia del pronombre “Otra”, así como el estudio de las características de la pieza, sugieren que sea de Sarnés (véase *supra* C3.1.2.2).

1. *Acrescentar*: ‘aumentar’. Esta forma, con -s-, fue común durante los siglos XIII, XIV y XV, pero ya convivía entonces con *acrecentar*, que, finalmente, se impuso (Alonso 1986: *s.v. acrecentar* y *acrescentar*). Con -s- es utilizada por Juan de Mena (ID 1804) o Pere Torrellas (ID 1890).

*Dolor*: aun cuando no es el dolor el sentimiento característico de la poesía sentimental de Sarnés, sí es cierto que las veces en que aparece (tal vez por ello) el término ocupa la posición más destacada del verso, el final (véase *supra* T16,3).

2. Una vez más, el corazón es el órgano que recibe las penas amorosas. Es “penado” el adjetivo que lo define en este octosílabo y, además, ha aumentado su “dolor” (v. 1).

3. *Nuevo amador*: se alude a un cambio de estado amoroso por parte del poeta. El Yo lírico vuelve a amar sabiendo que ello incrementará su sufrimiento.

4. *Escusado*: participio de *escusar*, voz estudiada tanto por Corominas y Pascual (DCECH *s.v. acusar*) como por Alonso (1986: *s.v. escusar*) con los significados de ‘evitar, impedir, dispensar’. Por tanto, el poeta se refiere a que podría evitarse el “ser nuevo amador”, aun cuando no explica la razón.

5. *Ved*: el imperativo designa al receptor de la pieza. Pese a que en los versos 8 y 15 se apela directamente a Amor, creo que aquí la segunda persona es imprecisa y ha de englobar a todo el colectivo de amantes y poetas que escuchen estos versos.

*Crieldad*: ha de ser voz trisílaba para lograr la regularidad métrica. Además, históricamente el hiato fue común entre los poetas pues, como explica Cuervo, los “versificadores esmerados por raro caso admiten la sinéresis” (1994: *s.v. cruel*).

6. *Mirando gentil señora*: este verso apunta a que el nuevo enamoramiento, es decir, el cambio de estado del yo lírico, tiene su origen en la visión de la amada, puesto que su sola contemplación hace que el amante pierda su libertad y caiga en las redes de Amor. Y es que no podemos olvidar que “el motivo de la visión del ser amado como origen del amor es, probablemente, el más repetido en las composiciones que recrean el tema amatorio” (Rodado Ruiz 2000: 62; véase *supra* T3,22).

7. *Desora*: ‘tiempo inoportuno’ (Alonso 1986 *s.v. desora*); ‘de repente, súbitamente, hora inoportuna’ (DCECH *s.v. hora*).

8. *Robada mi libertad*: una vez más, queda cautivo de la nueva amada.

9 y 15. *Amor*: se refiere al dios (véase *supra* T18,12 y T19,1).

9. *Mal non pensado*: el mal designa a la enfermedad de amor (véase *supra* T1,30 o T17,2). El participio “pensado” recuerda lo irracional del sentimiento amoroso, contra el cual no cabe ninguna solución.

14. *Comportar*: ‘sufrir, tolerar’ (véase *supra* T13,11); no obstante, como explican Corominas y Pascual, nunca fue de uso abundante en nuestra lengua y apuntan, más bien, hacia un origen catalán del término; aun así, la voz no es infrecuente en la lírica cancioneril (si bien Beltran no la recoge en su estudio de 1990, se sirven de ella poetas como Santa Fe –ID 2252–, Urriés –ID 2191–, Dueñas –ID 0032– o Torrella –ID 0043–). En cuanto a la interpretación del verso, ha de destacarse que para el yo lírico es mayor el daño de tener enemistad con Amor que el ocasionado por la no correspondencia de la amada.

15. *¡ay, Amor!, por ti lo digo*: sin duda es Amor el enemigo que ha de sufrir el poeta, pues se ha vuelto a enamorar y conoce el sufrimiento que ha de experimentar.

16. *Crecimiento*: sobre la variante *crecer / crescer* véase *supra* v.1).

17. *Cuita*: ‘aflicción’ (véase *supra* T4,20).

*Señor*: el vocativo se dirige a Amor y no, como podría pensarse, a la dama.

18. *Cuidado*: ‘pensamiento’ (véase *supra* T6,24). En una lectura profunda, el verso podría incidir en la necesidad de no perder la esperanza, pues el ser capaz de mantener ese pensamiento, ese “cuidado”, es lo que le ha hecho ser “nuevo amador” (con todo lo que ello implica).



## 7.3. JUAN DE PADILLA

## 21

ID 2496: “Señora, a quien m’ofreçco”

**Testimonio:** SA7-78 (29<sup>v</sup>-30<sup>f</sup>)**Ediciones:** P.G. (pp. 107-108), V. (pp. 177-178), Á.P. (pp. 63-64), Du. (IV, p. 100).**Métrica:** (4, 2x8) 8x 8y 8y 8x || 8a 8b 8a 8b : 8x 8y 8y 8x || 8c 8d 8c 8d : 8x 8y 8y 8x.**Rimas:** **x:** *-eçco*, **y:** *-ía*, **a:** *-ero*, **b:** *-ido*, **c:** *-ança*, **d:** *-osa*. Véase Gómez Bravo (1988: nn. 305-763 y 1089-69...70).

En la canción, que parece inscribirse en la tradición poética de la queja, el portavoz lírico apela a la dama mediante el vocativo “Señora” y distintas formas de imperativo; formula diversas peticiones, que, en realidad, se resumen en una sola: le pide que no olvide cuánto la ama. Estamos ante una sucesión de ruegos, en los que el amante deja ver su sufrimiento emocional, lo que nos acerca al ámbito de la súplica. Considerando, además, la sutil repetición de estructuras y formas, cabe concluir que estamos ante una plegaria amorosa: ella es la *señora* omnipotente, capaz de remediar a su devoto amante, que tan solo puede suplicar; pese a que el léxico no lo hace claramente perceptible, cabe relacionar el texto con la *religio amoris*.

**Johán de Padilla**

Señora, a quien m’ofreçco  
 más de mil vezes al día,  
*mémbrate, por cortesía,*  
*de mí, triste, que padeçco.*

Señora, por quien espero	5
ser de mi mal acorrido:	
pues só tuyo todo ‘ntero,	
no me pongas en olvido.	
Pues, por te servir pereçco	
alongado d’alegría,	10
<i>mémbrate, por cortesía,</i>	
<i>de mí, triste, que padeçco.</i>	

Señora, cuya tardança	[fol. 30 <sup>r</sup> ]
es a mi vida dudosa:	
pues tú eres mi ‘sperança,	15
sei contra mí piadosa.	
Pues que yo mal no mereçco	
por amar tu señoría,	
<i>mémbrate, por cortesía,</i>	
<i>de mí, triste, que padeçco.</i>	20

19. mémbrate ] mienbre te SA7.

## NOTAS

0. La rúbrica, como sucede en las restantes canciones del poeta, nos ofrece el antropónimo y el apellido, cosa que no ocurre en la tensó con Sarnés (solo figura el apellido; T27) ni en la pregunta T28P (no consta atribución).

1. *Señora*: la repetición anafórica del vocativo abriendo el primer verso de cada unidad estrófica, a la manera de las *coplas capdenals*, dirige nuestra atención hacia la destinataria de la pieza; el imperativo del *retronx* viene a reforzar su importancia. La canción puede entenderse como plegaria del enamorado a la amada: es posible que este *señora*, pues, encerrase el matiz de ‘dueña’, entroncando con la intención religiosa que parece subyacer en el texto.

Al vocativo sigue una aposición explicativa, que amplía la información proporcionada por el sustantivo *señora* y da sentido al ruego formulado; la repetición de esta misma construcción en las estrofas que integran la composición proporciona cierto aire de letanía a esa *amplificatio*.

2. El complemento circunstancial del verbo que cierra el verso anterior nos lleva a la hipérbole numérica, característica de la *superlatio* cancioneril (Casas Rigall 1995: 116); con ella el poeta incide en el ofrecimiento del yo a la dama, constante y sin límite, que subraya su condición de buen amante.

3-4. *Mémbrate*: ‘acuérdate’. *Membrar* fue voz de uso común entre los siglos XII y XIV, si bien en el XVI ya restringía su uso a la poesía, como notó Valdés (*DCECH s.v. membrar*). La construcción reflexiva con la preposición *de*, que leemos en este verso, fue, también, la más difundida (*DCECH s.v. membrar*).

El imperativo, ligado al vocativo, definitivamente nos sitúa ante una súplica, o más bien plegaria: la *señora* es la que puede otorgar y salvar al amante, que tan solo puede rogar; por ello, este pide con insistencia que se acuerde de él, aludiendo, además, a su sufrimiento y apelando a una de las virtudes más repetidas en el código cortesano: la cortesía (véase *supra* T1,40).

*Triste*: con el adjetivo se refiere a sí mismo, a su sufrimiento como enamorado, lo que imprime a la súplica cierto patetismo. Por otra parte, interesa destacar que esta voz caracteriza y se repite en otras composiciones suyas, tanto aplicado a la propia voz poética como a sus textos: así califica su canción en el *retronx* de la *tensó* (véase *infra* T27,5 y *supra* 4.1.3.1 y 4.2.1).

*Padeço*: es al final de la cabeza de la canción cuando conocemos el sufrimiento del yo lírico y, por tanto, lo que lo impulsa al ruego.

6. *Mal*: ‘enfermedad de amor’ (véase *supra* T17,2).

*Acorrido*: ‘socorrido’. La forma aparece documentada desde el *Cid* (DCECH s.v. *correr*) y, en combinación con el verbo copulativo (en voz pasiva) es habitual en la poesía de cancionero; sin ir más lejos, en la recuesta de Torres a Padilla leemos “pudiese ser acorrido” (v. 60; véase *infra*, texto 29Rq). No obstante, en este caso parece ser otro elemento más de los muchos que en la canción contribuyen a conferirle condición de plegaria; no ha de olvidarse tampoco, que es fórmula también usual en textos religiosos.

7. *Pues*: la conjunción causal tiene una clara función estructural, algo que desvela su posición anafórica al comienzo de los versos tercero y quinto de las estrofas que siguen. Analizando, además, las dos semiestrofas que integran cada unidad, se percibe la fuerte trabazón en la conformación de ambas, que viene dado por el paralelismo sintáctico; las dos estrofas formulan no ya un ruego sino dos: el primero en la mudanza y el segundo en la vuelta; cada uno de ellos se ajusta a la misma construcción sintáctica: en la mudanza nos encontramos con la secuencia vocativo+*amplificatio* (que justifica el sentido de la petición)+ruego; en la vuelta, causa (que justifica la petición)+ruego.

La suma de tantas peticiones que, en realidad, se resumen en una (‘acuérdate de mí, que suufro’), junto con los elementos formales ya señalados, propician la lectura de la pieza como plegaria.

*Só*: ‘soy’ (véase *supra* T4,17).

*Todo ntero*: el amante, en este caso, declara pertenecerle por completo; no hay en él debate interno como, por ejemplo, parece suceder en T22,6.

8. *Olvido*: la última palabra de la mudanza se relaciona con la primera del *retronx*. Ambas, en apariencia antitéticas y en posición destacada, repiten la misma idea y vienen a ser complementarias: para que no dé el “olvido”, la dama ha de “membrarse”, acordarse.

9. *Pues*: véase *infra* v. 17. Con valor causal, entiendo que se abre aquí otro ruego (de ahí la puntuación), tal como sucede en la estrofa siguiente. La acumulación de peticiones intensifica el carácter de plegaria del texto: el enamorado tan solo puede pedir.

10. *Alongado*: ‘apartado, alejado’; del verbo *alongar*, habitual con la preposición *de* en el sentido aquí señalado y de amplio uso en el siglo XV (Cuervo *s.v.* *alongar*). Construcciones similares pueden encontrarse en otros poetas: Villasandino (ID 1213: “porque me veo alongado / de todo buen gasajado”, vv. 46-47; e ID 1215: “Doledvos de mí que bivo en tristura / de bien alongado sin plazer e viçio”, vv. 27-28) y, más tarde, en Garci Sánchez de Badajoz (ID 0693: “alongado d’esperanza”, v. 2). Con esta construcción revela su tristeza: sirve a su dama sin que ese servicio reporte satisfacción alguna; recuerda también en el *retronx* su estado emocional con el adjetivo *triste*.

13-14. *Tardança*: la demora ha de relacionarse con la petición de la estrofa anterior (“ser de mi mal acorrido”, v. 6); es decir, la destinataria del texto no parece darse prisa en ayudarlo. Interpreto que en el verso siguiente el portavoz lírico nos da a entender que esa tardanza es dudosa para su vida porque el sufrimiento puede causarle la muerte.

15. La mujer es la única posibilidad que el enamorado tiene para aliviar su mal.

16. *Sei*: ‘se’, imperativo de *ser*. Fue común, en los verbos medievales españoles terminados en *-er* / *-ir*, cuando la raíz terminaba en vocal, realizar el imperativo con *-i*, como aquí (*seer*; Penny 2006: 227).

*Piadosa*: la diéresis es necesaria para mantener la isometría. En cuanto a las acepciones del término, incluye tanto la de ‘misericordia’ y ‘conmiseración’ como el significado directo de ‘religioso, devoto’ (*DCECH s.v. pió*), de modo que Padilla juega con la dilogía: por un lado, apela a la bondad de su *señora* y, por otro, mantiene, a través del léxico, la relación con la esfera religiosa, permitiendo una doble lectura de este poema. Lo cierto es que “Piadosa”, “triste” y “vida”, voces que aparecen en esta canción, se repiten en como los *Siete gozos de amor* (ID 0192), composición en la que Rodríguez de Padrón recupera un motivo religioso para elaborar un texto laico.

17. *Mal*: continúa la alusión a la enfermedad de amor.

18. *Señoría*: la voz, documentada ya desde el siglo XII (*DCECH s.v. señor*), indicó siempre un tratamiento especial, relacionado ahora con la dama. Asociado a *señora*,



término que abre todas las estrofas, parece remitir aquí a la excelencia de la mujer, cualidad que el poeta “ama” y ensalza reiteradamente; de hecho, así ha de entenderse también en el texto 25, en donde se repite la misma estructura sintáctica: preposición + verbo en infinitivo + sintagma nominal (“de loar su señoría”, v.6).





2. La causa de la *triste vida* que padece el yo lírico se debe a que no puede verla y ello es debido a la ausencia; y es que el amor entra por los ojos (véase *supra* T11,4). Hemos de atribuir esta situación a la partida del amante (v. 8), por una razón que desconocemos; y esta lejanía y ausencia solo puede traer consigo el olvido, uno de los peligros para los enamorados, que podían, así, caer en olvido, como sintetizará Manrique años más tarde (véase ID 1968; Beltran 2013: 72).

3. *Entender*: el significado más común de la palabra es el relacionado con la actividad mental ('tener conocimiento de algo'), que casa bien en esta pieza. No obstante, *entender* también tuvo en la Edad Media la acepción de 'estar enamorado' (de ahí formas como *entendedor*, 'amante', o *entendedera*, 'enamorada'; DCECH s.v. *tender*). Dado que el poema permite ambas interpretaciones, el autor podría estar jugando con la dilogía: de forma inmediata, cabe tomarlo como 'conocer, hacer saber', pues ha declarado a su señora la tristeza que le causa su ausencia, pero también es posible recuperar la segunda acepción del vocablo y aceptar que la insta a que no lo rechace y acepte su amor, con un enunciado desiderativo en el que la forma verbal en presente adquiere valor casi condicional ('ya podéis estar enamorada').

3-4. La repetición del último verso de una estrofa al comienzo de la siguiente, da lugar al *encadenado*, técnica derivada del *leixaprén*; es recurso no extraño a la lírica cancioneril y que gozó de éxito en la lírica trovadoresca (Navarro Tomás 1991: 169), quizás, en parte, porque los autores provenzales eran conscientes de la necesidad de "enlazar el último verso de una estrofa con el primero de la siguiente [...] para evitar que la composición se divulgue en una ordenación distinta a la que quiere el poeta" (Riquer 1989: 43; véase *supra*, 4.2.2). En este caso, siendo un poema tan breve, he considerado que, con la reiteración del mismo verso, el poeta pretendía hacer énfasis en esa idea, por lo que, frente al verso anterior, en el que se formula una oración aseverativa, he tomado este octosílabo como una suerte de queja, lamento o exhalación, tras la cual se ofrece una explicación más detenida (de ahí el empleo de las admiraciones y los dos puntos).

5. *Corazón*: es sujeto de *bive* y, más adelante, de *no espera aver plazar*, personificación que constituye, así, un caso de silepsis en la que el corazón representa al enamorado mediante el uso de la sinécdoque (Casas Rigall 1993 y 1995: 133-136). El verso es hipométrico, problema fácilmente solventable: podría anteponerse el artículo *el*, al igual que hace Suero de Ribera en ID 2238 "Piérdesse quien esperança" (pero fórmula a la que nuestro poeta no recurre en ninguna ocasión); no obstante, a mi juicio, quizás se

haya omitido aquí la conjunción *pues*: el autor recuperaría, así, el incipit de un poema de Macías solo conservado en SA7 (ID 2651 “Pues mi triste corazón”) o, mejor aún, retomaría la posterior revitalización de la pieza debida a Pedro de Santa Fe en SA-97 “Pues mi triste corazón” (ID 2488), en donde, además, cerca de *corazón*, encontramos en rima *tribulación* (para la atribución de ID 2651 véase Tato 2001: 12). La existencia de más de una solución y la ausencia de otros testimonios, me mueve a no intervenir.

**6.** *Tribulación*: ‘tormento, pesar’ (DCECH *s.v. atribular*). De nuevo, insiste en su padecimiento.

**8.** *Más nunca*: ‘nunca más’ (Cuervo *s.v. nunca*). Funciona como intensivo del adverbio que sigue, *jamás*, aumentando la expresividad y rotundidad de la afirmación. Aquí, inequívocamente, se compromete a no marchar nunca (el futuro y el intensivo *más* refuerzan ese carácter de promesa)

*Partida*: es la partida del amante la causa de que no pueda ver a su amada (v. 2), motivo habitual en nuestra lírica (véase *supra* T3,1).

**10.** El verso aparece incompleto en el manuscrito y, dada la ausencia de más testimonios, no es posible restituirlo; con todo, el esquema métrico del resto de la pieza exige que el octosílabo termine en *-er* que incorporo.





por lo cual yo no desmayo:                   15  
 ¡levántame, aunque cayo,  
 esperança en que beví  
 desdeque nací!

4. mereço ] merço SA7.

4. parad ] par P.G. || 11. sirviendo ] sirviendo Pe. || 17. en que ] que DuSA7.

#### NOTAS

1. *Pues que siempre padescí*: otra vez encontramos el verbo “padescer”, en este caso en posición de rima y subrayado por el políptoton (véase *supra* 4.2.2). Juan de Torres cita este incipit en una composición también recogida en *Palacio* (ID 2717 “¡Cuítado cuando cuido”; SA7-364); la califica de “antigua canción” y con ella apuntala “la emoción que pretendía transmitir [la tristeza]” (Mosquera Novoa 2016: 182), tal vez porque Padilla era sobre todo conocido por el tema del sufrimiento amoroso. Es este uno de los muchos ejemplos de SA7 de cita de textos cancioneriles (véase *supra* 4.1.3.1 y 4.2.2), que, además, evidencia la relación literaria que unía a ambos poetas y que Padilla era un autor mayor que Torres (véase *supra* 4.1.3.1).

2. El verso alude a la visión como fuente de enamoramiento y, en consecuencia, de sufrimiento (véase *supra* T11,4). En esta ocasión, el yo lírico padece y sufre desde que vio a la dama a que dirige el texto.

3. *Padeço*: el juego con la derivación verbal en el vértice del verso es claro y se repetirá a lo largo de toda la pieza como recurso estructurador, tanto en posición de rima, como en el interior del mismo verso (tal sucede en el v. 5): alternan formas de presente y pasado que oponen el momento en que se encuentra el yo lírico y uno previo en el que su situación era similar (véase *supra* 4.2.2).

4. *Parad mientes*: ‘considerad’ (DCECH *s.v.* *mente*). En su edición, Pérez Gómez Nieva indica “por voluntad, intención”, en tanto *Autoridades* lo define como ‘Phrase, que significa considerar, meditar y recapacitar, con particular cuidado y atención, alguna cosa’; es expresión común, que encontramos por ejemplo, en el mismo cancionero en Juan de Torres: “Yo suplico a quien leyere / las simples coblas presentes / que non quieran *parar mientes* / al yerro que en elas viere” (ID 2486, vv. 17-20). Aquí, con ella, el enamorado pide a la dama que recapacite y considere si es merecedor de todo el



sufrimiento que, por su causa, padece, de modo similar a lo que sucedía con el v. 3 “ya podedes entender” de T22.

5. *Mal*: enfermedad de amor (véase *supra* T15,2).

*E*: la conjunción copulativa coordina los dos elementos de la *derivatio* destacando la duración del sufrimiento: fue en el pasado, continúa en el presente y, seguramente, no cesará en el futuro.

6. Nuevamente, Padilla se refiere a sí mismo utilizando el adjetivo “triste”.

7. *Entiendo*: ‘conozco’ (véase T22,3); sobre la dilogía de la voz, aquí también posible, véase *supra* (T22,3).

8. *Desciendo*: ‘digo’. *Descender* fue vocablo erudito, muy empleado en los siglos XII y XIII, y pervivió en la lírica durante las centurias siguientes (*DCECH s.v. descender*); de hecho, son pocos los ejemplos de esta voz en la poesía cancioneril y ninguno de los que he localizado se utiliza en este sentido, sino en el de ‘bajar’ (por ejemplo, en ID 0034 o ID 6956).

9. *Maginança*: ‘imaginación’. La variante sin *i-* fue habitual desde el 1400, y *maginar* aparece ya en el *Rimado de Palacio* (*DCECH s.v. imagen*). El octosílabo concluye la primera parte de la oración, iniciada dos versos antes; en ella, el amante asevera que lo que dice no es producto de su imaginación o una afirmación dicha sin premeditación. Su situación no es, pues, algo pasajero. Tras esta breve consideración, expone su decisión firme (vv. 10-11), de ahí que me sirva de los dos puntos al final del octosílabo.

10. *Más nunca*: ‘nunca más’ (véase *supra* T22,8). La formulación de este compromiso que anuncia (“más nunca faré mudança”), guarda clara similitud con el que profiere en T22: “más nunca jamás partida / yo faré” (vv. 7-8). En esta oportunidad, cabe pensar en que evoca un momento anterior en el que el yo lírico habría cesado en el servicio amoroso, que ahora retoma prometiendo lealtad.

11. La lealtad es característica obligada del amante de la lírica cancioneril (véase *supra* T1,16) y no la abandonará a pesar del sufrimiento. Además, mantendrá el servicio, término que remite a la metáfora feudal (véase *supra* T1,16).

13. *Cobrar*: ‘recobrar’ (*DCECH s.v. recobrar*), en alusión a su estado previo: el bien perdido anterior a su “mal” (de amor); rememora, así, la etapa libre de sufrimiento. En ocasiones, este verbo sugiere una recompensa, un pago al servicio prestado a la dama; y es que, aunque por norma general el propio servicio era razón suficiente para un galán, ello no evitó que la petición del galardón fuese práctica extendida entre quienes frecuentaban la lírica amorosa (Salvador Miguel 1977: 283, Rodado Ruiz 2000: 121-129).

**15.** *Desmayo*: ‘desaliento, desfallezco’. Su empleo fue habitual en la Edad Media con este sentido, similar al francés, y como verbo intransitivo, tal como aparece aquí (*DCECH s.v. desmayar*). Persistirá, por tanto, en su servicio, en clara relación con los vv. 10-11.

**16.** *Cayo*: ‘caigo’. La palatalización de la forma verbal fue característica del aragonés (véase Zamora Vicente 1989: 261-262), aquí exigida por la rima. Es este un elemento de gran interés, pues nos muestra a un Padilla no ajeno a aquella influencia.

**16-18.** Entiendo que el portavoz lírico apela a su propia esperanza para poder persistir en su amor, de ahí la puntuación; este epifonema confiere mayor fuerza expresiva a la composición.



pues que cuando fallescer  
 vos solía algo d'esto,  
 siempre me fallastes presto  
 a todo vuestro mandado,                    15  
 dest'exemplo só acordado:  
                   Tanto bien aya tu amigo  
                   que no s'enoxe comigo.

17. tu ] mi DuSA7., V.

#### NOTAS

1. *Amargura*: 'aflicción, angustia' (DCECH *s.v.* *amargo*). El disgusto que atormenta al poeta es, tal como desvela el final de la pieza, que su *señora* parece haberse olvidado de algún favor previo que el yo lírico le habría concedido (vv. 14-15). Ello quiere decir que en un momento anterior a la enunciación del discurso habría existido cercanía (quizás complicidad entre ambos, aunque solo fuese para la consecución de este favor); de esto se queja Padilla, también, en la *tensó* con Sarnés (el empleo de la voz "amargura" constituye, además, un nexo de unión entre ambas composiciones):

En la su muy gran dolçura,  
 amigo, no vos fiedes,  
 que sabed qu'en *amargura*  
 se torna, según veredes (27, vv. 33-36).

Y es que distintas piezas de Padilla parecen poetizar las mismas emociones o vivencias, de modo que no es infrecuente que un poema suyo pueda ser mejor comprendido a la luz de lo que leemos en otros.

*Tormentado*: 'infeliz, atormentado'. La forma con *a-* amplió su uso a partir de los siglos XIV-XV (DCECH *s.v.* *torcer*; véase *supra* T2,9), por lo que su empleo en este momento puede ser debido bien a la convivencia de ambas formas, bien a las necesidades métricas que, no obstante, podrían solventarse mediante una sinalefa.

2. *Atiendo*: 'aguardo' (DCECH *s.v.* *tender*). Las esperanzas de mejorar su estado son, aquí, inexistentes, pues vivirá siempre "de amargura tormentado" (v.1).

3. *Señora*: el vocativo, que se repetirá en el v. 8, se refiere a la destinataria de la pieza.

*Morir*: el poeta parece dispuesto a morir por amor, uno de los temas de mayor entidad de la lírica cancioneril; en este sentido, fue habitual la concepción del amante

como un mártir de amor, sufridor de una pasión que puede llevarlo a la muerte (véase *supra* T3,15-16). Y, en efecto, así lo expresará en el dístico de los versos 6-7.

4. *Convién*: ‘conviene’. Posiblemente sea por razones métricas por las que se vale de esta variante, no infrecuente en los cancioneros.

*Grado*: ‘voluntad, gusto’ (véase *supra* T1,5). El estado del galán depende de la amada, pues es voluntad de ella que él muera.

5. *Cuitado*: ‘desventurado’ (véase *supra* T4,20). Cierra la cabeza una pregunta retórica que el yo lírico se formula destacando su situación.

6-7. Dutton otorga al dístico el número ID 8687, pero no indica que figure en ningún otro texto; por mi parte, tampoco he podido documentarlo como refrán, por más que cabe suponer que lo sea, a la vista de que, tras la siguiente estrofa, incorpora otro. Y es que la introducción sistemática de refranes es un procedimiento que determina la construcción de canciones y decires con citas (Tomassetti 2000: 1709-1722): la ausencia de documentación no supone un problema para su identificación como refranes (Tomassetti 2009: 912).

*Lealtança*: ‘lealtad’. La forma que aparece en el texto es la variante antigua; no obstante, ambas hubieron de convivir desde épocas tempranas, pues “lealtad” aparece ya en Berceo y Juan Ruiz (*DCECH s.v. ley*). El empleo del arcaísmo aquí resulta obligado, tanto por su pertenencia a otro texto (sea cita, sea refrán), como por exigencias métricas: “lealtad” convertiría el verso en hipométrico y, además, rompería la rima.

*Criüedad*: es necesaria la diéresis para mantener la regularidad silábica del verso; además, es frecuente el uso de esta voz como bisílaba (véase *supra* T20,5).

8-10. Estos versos, que se inician con la repetición del vocativo del v.3, reflejan otro tópico habitual en esta lírica: la concepción de la dama como obra maestra de Dios (Lida de Malkiel 1977a: 216 y 1977b: 304 y *supra* 4.2.1); el poeta precisa que eso no ha de ser causa de su sufrimiento.

*Atán*: ‘tan’. La forma con *a-* es la variante antigua del adverbio (*DCECH s.v. tanto*; véase también T2,9).

*Conplida*: ‘llena, completa’ (véase *supra* T14,5).

*De fermosura guarnida*: por lo que se refiere al adjetivo, significa ‘guarnecida, dotada’ (véase *supra* T15,15). El sintagma nos lleva a la metáfora de vestimenta (véase *supra* T15, 15).

12. *Fallescer*: ‘faltar’ (véase *supra* T9,2).

**13.** *Esto*: es sujeto de *fallescer* y el referente del pronombre demostrativo no parece oportuno que sea *hermosura*, de la que acaba de hablar. Quizás el amante haga referencia a algún percance anterior vivido por la dama y para cuya solución hubiese recurrido al enamorado (vv. 14-15).

**14.** *Presto*: ‘pronto, dispuesto’ (*DCECH s.v. prestar*). El enamorado recuerda a la destinataria de la pieza que siempre que ha estado a su disposición.

**15.** *Mandado*: esta orden, que el yo lírico declara haber cumplido con rapidez y diligencia, remite a la metáfora feudal y a la relación señor-vasallo (véase *supra* T1,16).

**16.** *Enxemplo*: el término anticipa los versos siguientes y su función didáctica.

*Só*: ‘soy’ (véase *supra* T4,17).

**17-18.** Padilla introduce un refrán al que Dutton otorga, también, un ID concreto: 8688. No se localiza en ningún otro texto cancioneril, pero existió como paremia; O’Kane lo recoge y, a propósito de su significado, indica: “Non dé Dios tanto bien a nuestro amigos que nos desconoscan” (1959: 61). El amante hace hincapié, pues, en la idea de que su dama es desagradecida, pues ha olvidado el bien que le ha hecho. Por otra parte, *amigo* fue, en la lírica popular, término habitual para referirse al amado desde la lírica gallego-portuguesa (Frenk Alatorre 1968) y las jarchas (Frenk Alatorre 1985: 143 y siguientes.)

ID 2666: “No despiense quien pensava,”

**Testimonio:** SA7-301 (143<sup>r</sup>-143<sup>v</sup>)

**Ediciones:** P.G. (pp. 111-112), V. (p. 380), Á.P. (p. 312), Du. (IV, 159).

**Métrica:** (4, 10) 8x 8y 8y 4y || 8x 8y 8y 4y 8x : 8x 8y 8y 5y 8x Rimas: **x:** -ava, **y:** -ía.

Véase Gómez Bravo (1988: nn. 324-2 y 1874-1).

En esta canción, el destinatario explícito, por primera vez, no es la dama, sino que el receptor es un público general al que el autor se dirige en un discurso críptico y difícil, construido sobre la base dos figuras retóricas muy cercanas entre sí: la *derivatio* y el políptoton, frecuentes en la lírica cuatrocentista (de los catorce versos, encontramos cinco ejemplos de estos recursos estilísticos que, intensificados por el vaivén de la heterometría, confieren un ritmo particular a la composición; véase *supra* C4.2.2). Con todo ello, consigue insinuarnos la duda y la vacilación que sufre él (y cualquier enamorado); en su caso, acaba resolviéndose con el anuncio de que continuará al servicio de su amada.

### Johán de Padilla

No despiense quien pensava,  
 si linda señor servía,  
 que dexo ni dexaría  
 mi porfía.

No cesse quien no cesava                    5            [fol. 143<sup>v</sup>]  
 de loar su señoría;  
 atienda quien todavía  
 atendía  
 bien de la que tanto amava.

Pues no fallo ni fallava                    10  
 igual d'esta señor mía,  
 loándola noche e día  
 fenescería:  
 créalo quien lo dubdava.

2. señor ] señora a *borrada en SA7* || 5. no ] *no más algo borrado (tal vez ce)* | cesava ] *ç inicial escrita sobre grafía ilegible* || 11. señor ] señora a *borrada en SA7* || 12. e ] *borrada en SA7*.

2. señor ] señora Du., V. || 7. tienda ] tienda V. || 11. señor ] señora Du., V.

## NOTAS

**1-3.** Comienza la canción con una *derivatio* y un políptoton. En el primer verso, mediante el prefijo *des-*; en el tercero, combinando la forma verbal de presente con el condicional. En todos los casos el poeta juega con los tiempos verbales (en la mayoría de los casos presente / imperfecto o condicional). A mi juicio, consigue, así, incidir en la duración del proceso amoroso y en la confusión en que vive el amante.

**2. Linda:** el significado del adjetivo pasó de ‘legítima’ a ‘auténtica, pura, buena’, que es el que aquí encontramos (*DCECH s.v. lindo*); destaca, por tanto, las cualidades de la dama.

**Señor:** ‘señora’ (véase *supra* T1,7). No es forma habitual en la poética de Padilla, quien suele emplear *señora*; en esta ocasión, podría haber pesado en su elección el cómputo silábico.

**3. Dexo-dexaría:** políptoton que, al igual que en el v.1, incluye una partícula negativa, en este caso una conjunción. En cuanto a la sintaxis, depende del verso inicial (es el complemento directo de *pensava*).

**4. Porfía:** ‘obstinación’ (*DCECH s.v. porfía*). Tal vez a este verso siguiese uno más omitido por el copista, que lo habría olvidado al pasar al vuelto del folio. Ello haría esta canción algo más regular, aunque atípica (véase *supra*).

**5-9.** Este verso retoma el incipit, aunque no literalmente: emplea la misma negación e idéntica estructura sintáctica (adverbio de negación + verbo en presente + quien no + mismo verbo en imperfecto), lo que lo relaciona con las *coplas capdenals* (véase *supra* T21,1 y C4.2.2).

En cuanto al contenido, se trata de un llamamiento a todos los galanes: en primer lugar, a aquellos que alaban sin cesar a su amada, para que continúen haciéndolo (tengan o no posibilidades de éxito) y, en segundo, a los que esperaban algún don de su amada, para que sigan esperándolo. Sintácticamente, los dos periodos se presentan yuxtapuestos, de ahí que me sirva del punto y coma.

En el v. 5, el políptoton se consigue, al igual que en el v. 3, mediante la combinación de formas verbales, en este caso, de subjuntivo e indicativo.

**Loar:** ‘alabar’ (véase *supra* T9,18).

**Señoría:** véase *supra* T21,18.



*Atienda*: de nuevo Padilla recurre a la dilogía, que combina, en este caso, con el políptoton. Aun cuando en el contexto el significado de ‘esperar, aguardar’ hace sentido, no descarto que en el primer caso, en el v. 7, el poeta pueda referirse a ‘poner atención’, apelando, así, al interlocutor, en tanto en el octosílabo siguiente, *atendía* es ‘aguardaba’ (véase *supra* T24,2).

*La que tanto amava*: perífrasis para la dama, que parece haber concedido algún beneficio en un momento previo, lo que recuerda a la composición anterior: “pues que cuando faller / vos solía algo d’esto, /siempre me fallastes presto /a todo vuestro mandado,” (vv. 12-15).

**10.** Es este el último caso de políptoton en la pieza, en el que ambas formas verbales vuelven a estar en indicativo (presente – pretérito imperfecto).

**11.** El yo lírico no encuentra una dama capaz de igualar a la suya que, entendemos, supera (al menos en belleza –v. 2– y en señoría –v. 6–) a las demás. El procedimiento es equiparable a la *superlatio* (véase *supra* T21,2).

**12.** *Noche e día*: hipérbole que pretende, como el políptoton, incidir en la duración y constancia del enamorado en sus sentimientos.

**13.** *Fenesería*: ‘fallecería, moriría’. La forma *fenecer*, de uso habitual desde Juan Ruiz, deriva de *fenir*, variante de la antigua *finir* (DCECH s.v. *fin*). El amante termina la pieza incidiendo en su disposición a consumir su vida (hasta la muerte) ocupándose de loar a la dama (véase *supra* T2,27 y T22,3).

**14.** Cierra el poema un verso en forma de sentencia construida, aparentemente, con dos antónimos: *creer* y *dudar*, que aquí, gracias al uso de los tiempos verbales, no lo son.



ID 0577: “Vós, que sentides la vía”

**Testimonio:** MN54-80 (106<sup>v</sup>) y RC1-65 (91<sup>v</sup>-92<sup>r</sup>); SA7-107<sup>bis</sup> (49<sup>v</sup>-50<sup>r</sup>; intervenciones de Sarnés y Padilla; para las variantes entre testimonios, véase texto 27). Texto base: MN54.

**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 249-250), Al. (p. 198), S.M. (pp. 138-139), DuMN54. (II, p. 80); de RC1: C.G. (pp. 151-152), DuRC1. (IV, p. 37-38); de SA7: P.G. (pp. 112-117), V. (pp. 211-213), Á.P. (pp.113-115), DuSA7. (IV, p. 111).

Canción de temática amorosa, en la que el yo se dirige a los amadores en general instándolos, por un lado, a que tengan en mente su triste canción, hoy perdida, y proporcionándoles, por otro, algunos consejos que pueden aplicar en su vida amorosa. El texto guarda cierta similitud con la tradición de los manuales de gentileza en verso (Chas Aguión 2009: 142 y siguientes). Pese a que textualmente hay una clara afinidad entre estas estrofas y las número I, V y VII de la *tensó*, esta es una pieza independiente que circuló bajo esta forma y fue objeto de una interpretación distinta.

### Juan de Padilla

Vós, que sentides la vía,  
 alegres de bien amar,  
 tan sola un hora al día  
 vos plega de contemplar  
*en la triste canción mía:* 5  
*ya no só quien ser solía.*

De los que han gran dolçura,  
 galanes, no vos fiés:  
 sabed que gran amargura  
 se torna, según verés; 10  
 que yo esperar devía  
 de mi deseo alcançar,  
 mas toda mi alegría  
 se m'es tornada en pesar  
*en la triste canción mía:* 15  
*ya no só quien ser solía.*



(vos); no obstante, el significado general coincide en tanto en ambos textos los destinatarios se relacionan con la senda del *buen amar* (sobre ello véase Crosas 2000: 120-121 e *infra*, en T27,1).

3. *Tan sola un hora al día*: frente a *sentides* (v. 1), que nos lleva a un presente habitual de una acción continua, *tan solo un hora al día* se centra en un instante concreto, pidiendo un punto de inflexión en la constante vital de los madures a que se dirige. La concreción temporal contrasta, pues, con las recomendaciones generales que el yo lírico realiza en las siguientes estrofas.

4. *Plega*: ha de tomarse en el sentido de ‘plazca’. Un uso similar hace Juan de Tapia en “Señora, mi bien e amor” (ID 0547), pieza recogida tanto en SA7 como en MN54 (Giuliani 2004: 113).

5. *Canción*: en MN54 se lee *cancione*, italianismo que hemos de atribuir al copista y que enmiendo apoyándome en SA7, también, en los versos 15 y 25, en donde se repite la variante castellana que respeta la medida del verso (*canción*).

7. La distinta lección de este verso en la *tensó*, es de gran interés: en *Palacio* se hace referencia a la dulzura de la dama; aquí, al goce que manifiestan algunos amadores, del que no cabe fiarse, ya que enseguida se tornará amargura. Tanto en este texto como en el de la *tensó*, Padilla parece servirse de su experiencia amorosa con intención didáctica para que los demás enamorados escarmienten en cabeza ajena (vv.11-14). Para lo variante *dolçura*, véase *infra* T27,33.

8. *Galanes*: aunque el significado de la voz es claro, interesa incidir en su pluralidad, pues implica un público general. El cancionero salmantino reproduce *amigo*, refiriéndose a Sarnés, su interlocutor allí.

*Fies*: ‘fiedes’. La variante de los códices italianos, terminada en *-és*, resulta de la caída de la *-d-* intervocálica en época medieval (Penny 2006: 190-191).

10. *Se torna*: ‘se vuelve’ (véase *supra* T6,44).

*Verés*: ‘veredes’ (para la terminación, véase *supra* T26,8).

11. *Yo esperar devía*: a pesar de la diferente lectura de SA7 (*yo esperança tenía*), el sentido del verso es idéntico: el poeta espera alcanzar un deseo que, sin embargo, no conseguirá.

13-14. Destaca el contraste entre las voces en posición de rima: *alegría* y *pesar*, sujeto y complemento del verbo *es tornada* (véase *supra* T6,44). De este modo, el paso de la felicidad al sufrimiento es rápido y, tras las voces *esperar* y *deseo*, que precedían, aún más drástico.

17. *Yo*: el empleo del pronombre tónico de primera persona (que aparecía ya en v. 11) refuerza la implicación del yo lírico en lo que está diciendo: el consejo será, así, más eficaz.

18. *Ante*: enmiendo apoyándome en SA7, pues es posible que la lectura de MN54 y RC1, *mas*, sea un error por alteración al figurar *mas* en idéntica posición inicial del verso inmediatamente posterior.

*Amés*: ‘amedes’ (para la terminación véase *supra* T26,8).

20. *Podrés*: ‘podréis’ (para la terminación, véase *supra* T26, 8).

21-22. *Porfía*: ‘obstinación’ (véase *supra* T25,4). Estos dos octosílabos repiten, con diferente formulación, la idea expresada en los versos 19-20.

23-24. Estos dos versos condensan, a modo de subordinada causal, el motivo por el que los consejos del yo lírico han de seguirse. En cuanto a la interpretación del v. 24, parece que la expresión *parar mientes* (‘considerar’, véase *supra* T23,4) se halla dislocada con la intercalación de la forma verbal *quisier*, de modo que el sentido sería: ‘castigarse debería quien quiera considerar la triste canción mía...’. Creo que ello ha de relacionarse con el v. 3, con esa reflexión, una vez al día, de la triste canción de Padilla, que se convierte así en un pequeño castigo para esos *galanes* que conocen el *bien amar* (v. 2).

## 7.4. DIÁLOGOS POÉTICOS (TENSÓ, PREGUNTA-RESPUESTA-SÁTIRA)

### 7.4.1. PADILLA - SARNÉS

27

ID 0577 Y 2496 R 0577: “Los que siguides la vía”

**Testimonios:** SA7-107<sup>bis</sup> (49<sup>v</sup>-50<sup>r</sup>; intervenciones de Padilla y Sarnés); MN54-80 (106<sup>v</sup>) y RC1-65 (91<sup>v</sup>-92<sup>r</sup>), estrofas correspondientes a Padilla (pieza 24). Texto base: SA7.

**Ediciones:** de SA7: P.G. (pp. 112-117), V. (pp. 211-213), Á.P. (pp.113-115), DuSA7. (IV, p. 111); de MN54: V.S.H. (p. 249-250), Al. (p. 198), S.M. (pp. 138-139), DuMN54. (II, p. 80); de RC1: C.G. (pp. 151-152), DuRC1. (IV, p. 37-38).

**Métrica:** (2x6, 6x10) 8x 8y 8x 8y 8x 8x || 8a 8b 8b 8a : 8x 8y 8x 8y 8x 8x (el cambio de rima se produce respetando el intervalo dialógico, es decir, cada dos estrofas, pese a que alguna rima se repite). Rimas: **x:** -ía, **y:** -ar, **a:** -ón, **b:** -ura, **c:** -ar **d:** -edes. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 502-4 y 5, 1772-3 y 6, 1757-3 y 4).

Es esta una pieza excepcional dentro de la lírica cancioneril hispánica: un intercambio poético de dos autores que van alternando sus voces en el cuerpo de la misma composición acogiéndose, además, al molde de la canción. Y es que la *tensó* se elabora como si se tratase de dos canciones entrelazadas, cada una correspondiente a uno de los interlocutores; así, las dos primeras estrofas constituyen la doble cabeza (una de Padilla, otra de Sarnés) cuyos versos finales, en los que se introducen sendas autocitas, cierran las siguientes estrofas (lo cual, en último término, pudo propiciar la circulación independiente de las coplas de Padilla). Temáticamente, cada poeta presenta, en sus versos, su diferente visión de la casuística amorosa: mientras Padilla apela a la precaución y a los recuerdos negativos de su experiencia sentimental (el desengaño), Sarnés se centra en el amor alcanzado, incidiendo en la importancia de que su amada lo guíe; la confrontación de los dos puntos de vista persiste a lo largo de toda la pieza. En realidad, con sus versos Padilla advierte al aragonés y lo insta a pensar en el fracaso en materia sentimental: debería recordar, por lo menos un poco cada día, su triste canción para tenerlo presente; sin embargo, Sarnés no será capaz de pensar en ello mientras su señora lo guíe, es decir, mientras sus asuntos sigan progresando. Padilla (estrofa III), pese a todo, persiste en su empeño diciendo a su interlocutor que, cuando recapacite acerca de su amada, hará como el *pavón*, es decir, reconocerá su error y dejará de

envanecerse; pero Sarnés no es de la misma opinión: le responde que no debe criticar su actitud por el hecho de no haber gozado de un éxito similar. En la quinta estrofa, Padilla ataca de nuevo, esta vez contra la dulzura de la dama, de la que se debe desconfiar, ya que se transforma en amargura: a él, primero le dieron esperanzas para luego quitárselas; aun así, no convence a Sarnés. Finalmente, Padilla torna sus advertencias en consejo y le recomienda no empezar asuntos de los que no pueda salir bien parado, cosa que Sarnés ya parecía tener en cuenta (estrofa VIII).

**I**

**Padilla**

Los que siguides la vía  
alegre de bien amar,  
una ora sola del día  
vos plazía de contemplar  
*en la trista canción mía:*  
*“No só ya quien ser solía”.*

5

**II**

**Sarnés**

Quien entiende mexoría  
en vuestra canción tomar  
contemple que yo no poría  
en tal cosa imaginar:  
*“pues mi señora me guía  
servirla he todavía”.*

10

**III**

**Padilla**

No só de tal opinión,  
cuando en ella bien pensedes,  
que faréis como el pavón  
cuando se mira a los pìedes;  
pues quien buen tiempo havía  
no cure d’otro esperar,  
que poco le duraría

15



si bien quiere escuchar 20  
*una triste canción mía:*  
*“No só ya quien ser solía”.*

#### IV

##### Sarnés

Opinión más que razón  
 ciertamente mantenedes:  
 sienta vuestra discreción 25  
 la porfía que tenedes.  
 Si fortuna vos desvía,  
 no querades desloar  
 Amor, que ha tal valía  
 que me faze así hablar: 30  
*“Pues mi señora me guía*  
*servirla he todavía”.*

#### V

##### Padilla

[fol. 50<sup>r</sup>]

En la su muy gran dolçura,  
 amigo, no vos fiedes,  
 que sabed qu'en amargura 35  
 se torna, según veredes;  
 que yo ‘sperança tenía  
 de mi deseo alcançar,  
 mas toda mi alegría  
 se me torna en pesar 40  
*en la triste canción mía:*  
*“No só ya quien ser solía”.*

#### VI

##### Sarnés

Amor es de tal natura  
 qu'a los unos da mercedes,  
 a los otros da tristura 45

tal cual vos la padecedes.  
Si por yerro o por falsía  
él vos quiso condepnar,  
por esso no lexaría  
de seguir este cantar: 50  
*“Pues mi señora me guía  
servirla he todavía”.*

## VII

### Padilla

No vos consexo apartar,  
ante vos digo que amedes,  
mas conséxovos entrar 55  
tanto que salir poredes;  
guardadvos de tal porfía  
la cual no podáis dexar,  
que luego se perdería  
si mientes quisier parar 60  
*en la trista canción mía,  
“No só ya quien ser solía”.*

## VIII

### Sarnés

Ya por vuestro consexar  
por cierto no conoceredes  
que yo cure compositar 65  
en amar como quererdes.  
Entraré, que ál no faría,  
cuando pueda abastar:  
de salir no curaría  
forçándome tal osar, 70  
*“Pues mi señora me guía  
servirla he todavía”.*

1. Los ] Vos MN54 RC1 | siguides ] sentides MN54 RC1 || 2. alegre ] alegres MN54 RC1 || 3. una ora sola del ] tan sola un hora al MN54 RC1 || 4. plazía ] plega MN54 RC1 || 5. canción ] cançione MN54 || 6. No só ya ] Ya no so MN54 RC1 || 13-21. *omit.* MN54-RC1 || 19. duraría ] durará SA7 || 33. En la su muy ] De los que han MN54 RC1 || 34. amigo ] galanes MN54 RC1 || fiedes ] fiés MN54 RC1 || 35. que ] *omit* MN54 RC1 | sabed qu'en ] sabed que grand MN54 RC1 || 37. sperança ] esperar MN54 RC1 | tenía ] devía MN54 RC1 || 38. alcançar ] alçancar SA7 || 40. me ] mes MN54 RC1 | torna ] tornar SA7, tornada MN54 RC1 || 42. No só ya ] Ya no so MN54 RC1 || 51. mi ] fin SA7 || 53. No vos ] Yo nos MN54 RC1 || 54. ante ] mas MN54 RC1 | vos digo ] dígovos MN54 RC1 | amedes ] amés MN54 RC1 || 56. tanto que ] a donde MN54 RC1 | salir ] sallir SA7 | poredes ] podrés MN54 RC1 || 57-58. *omit* SA7 || 59. luego se perdería ] castigarse debería MN54 RC1 || 60. si ] quien MN54 RC1 | quisier ] quisiere SA7 || 61. trista ] triste MN54 RC1 || 62. No só ya ] Ya no soy MN54 RC1. || 69. salir ] sallir SA7.

1. siguides ] seguides V., DuSA7. || 4. plazía ] plázia Á.P. || 22. só ] soy V. || 25. sienta ] siempre P.G. || 30. me ] ma V. || 54. ante ] antes P.G. V. || 65. compositar ] con posar Á.P. || 68. cuando ] cuanto P.G.

## NOTAS

1. *Los que siguides la vía*: tanto con el verso que fijo como con la variante que leemos en el texto 26 (“Vos, que sentides la vía, / alegres de bien amar”), Padilla alude directamente a su interlocutor (Sarnés, en este caso; un amador general, en la versión de *Estúñiga*) notando que sigue “la vía alegre de bien amar”. Si tenemos en cuenta que gran parte de la producción del poeta aragonés gira en torno al inusual motivo de la obtención del galardón, podemos pensar que quizás fuese conocido por poetizar dicha temática y que, por ello, fuese un interlocutor adecuado para defender la postura contraria a la que caracterizaría a Padilla. Asimismo, como ha explicado Crosas (2000: 120-121), es posible percibir en este pasaje la presencia de elementos y citas religiosas, muy frecuentes en nuestros poetas. El autor se valdría aquí de un motivo procedente del primer *Treno* o *Lamentación* del profeta Jeremías (“O vos omnes qui transitis per viam, / attendite, et videte / si est dolor sicut dolor meus!”, *Lam.* 1, 12), que alcanzó gran éxito (véase también Gernert 2009, I: 117-125). Con todo, tal vez haya que tener en cuenta, además de las *Lamentaciones*, el *Sonetto 2* de la *Vita nuova* de Dante, quizás por entonces conocida en Castilla (Saguar García 2015: 55).

Además de aprovechar el motivo del dolor, en este pasaje se aprovecha sobre todo el motivo del camino, aludiendo a esa *vía*, elemento que será empleado por Sarnés en otro de sus textos (nº 13 de esta edición) para señalar que fue siguiendo las indicaciones de su dama como consiguió la correspondencia a su amor. Esta “vía del bien amar” parece haber sido también explotada por otros autores (por ejemplo, García de Pedraza en

SA7-13 “Partiendo de madrugada”, ID 2406), lo que permite hablar de una manifestación de la *religio amoris* que, como precisa Crosas (2000: 104), siguió modelos diversos a lo largo de la Edad Media.

3. Padilla parece tan seguro de que su punto de vista quedaría claro en la canción que menciona que recomienda que le presten atención tan solo un momento.

4. Para evitar la hipermetría es necesario convertir en diptongo la confluencia vocálica que se da en *plazía*, como ya había señalado Álvarez Pellitero al editar *plázia*. Pero cabe también suponer que el copista incurriese en un error por adición, explicable, además, porque en el verso anterior figura la misma preposición (“de”); sin embargo, he preferido no intervenir. En cuanto al sentido, Padilla recomienda, a aquellos que sigan el *buen amor* escuchar su canción.

5. *Trista*: esta es la forma del texto base, que reaparece en el verso 61, frente a lo que sucede en los versos 22 y 41, en donde encontramos la solución estándar “triste”. La formación de femeninos a partir de adjetivos genéricamente invariables fue una tendencia común en aragonés antiguo (Zamora Vicente 1989: 251); en efecto, en Fernández de Heredia se registra el desdoblamiento genérico *triste/trista*, al que se añade también *tristo* (Geijerstam 1964: 358). El hecho de que en el poema aparezca para el femenino tanto la forma “trista” como “triste” podría indicar que se trata de una voz atribuible al copista que, como sabemos, es de origen aragonés, si bien tampoco puede descartarse que el propio Padilla se hubiese servido de “trista” (especialmente porque en otras ocasiones se registran en su poesía elementos orientales, en algún caso garantizado por la rima –véase, “cayo” –T23,16– y, más abajo, “piedes” –v. 16–).

*Canción*: aunque ahora resulte voz usual, en la Edad Media fue mucho más utilizado el sustantivo *cantar* (DCECH s.v. *canción*), que figura unas estrofas después en boca de Sarnés y que, no podemos olvidar, los trovadores provenzales empleaban como verbo con el sentido de ‘componer’ (Riquer 1989: 19). De hecho, en la lírica gallego-portuguesa apenas se registra el término *canción* (Brea 1999: 95), siendo más habituales *cantar* y *cantiga* (Brea 1999: 97-103; véase también Gómez Bravo 1999a). En las fuentes cancioneriles cuatrocentistas son, sin embargo, más comunes los sinónimos *cantiga* y *canción*: en el *Cancionero de Baena* se emplea *cantiga*, en tanto poco después, en el *Cancionero de Palacio*, solo se documenta la voz *canción*. No obstante, también hubo de emplearse *cantar*, palabra que posiblemente figurase en el perdido *Cancionero de Pero Lasso* (ZZ9) para una de las cantigas de Macías (MN15-17 “Ay que mal aconsejado”, ID 1170).

6. “*No só ya quien ser solía*”: este octosílabo cierra todas las estrofas de Padilla a modo de recordatorio del estado en que se encuentra, que anticipa mediante el sintagma “triste canción”; el contenido de la perdida canción se resumiría en esta frase. Presumiblemente se trataría de un texto suyo bien conocido y recuperado por sus coetáneos (véase *supra* 4.1.2.3).

9. *Poría*: ‘podría’; la variante que encontramos en el texto se documenta en catalán antiguo (Moll 1991: 176).

El verso resulta hipermétrico, si bien cabe más de una posibilidad para alcanzar el octosílabo, lo que, en último término, me ha movido a no intervenir (no cuento, en este caso, con otro testimonio). Un diptongo en “poría” propiciaría la isometría, pero la solución resultaría demasiado forzada al ocupar esta palabra el vértice del verso; es preferible la omisión del pronombre de primera persona (“yo”), quizás debido a un error de copia por adición (sin olvidar que también es posible suprimir la conjunción y leer “contemple yo no poría”).

11-12. “*Pues mi señora me guía / servirla he todavía*”: al igual que ocurría con Padilla, estos dos versos de Sarnés, que cierran todas y cada una de sus estrofas, podrían haber pertenecido a un perdido *cantar* suyo; de hecho, en la sexta estrofa así los denomina (“cantar”).

13. *Só*: ‘soy’(véase *supra* T4,17).

14. *Pensedes*: ‘penséis’; como explica Penny (2006: 189), la terminación en *-edes* es la habitual en la Edad Media: se trata de una forma intermedia entre la latina y la actual que se dio en todos los verbos regulares para el presente tanto de subjuntivo como de indicativo. No obstante, en esta oportunidad es probable que la lección venga determinada por necesidades métricas; cuando Sarnés retoma los consonantes, ofrece también “mantenedes” y “tenedes”.

15-16. *Que faréis como el pavón / cuando se mira a los pies*: refrán utilizado en muchas otras composiciones cancioneriles al que Dutton asigna el número ID 8686. Correas explica al respecto: “Miraos a los pies, desharéis la rueda’: dicen que el pavo, mirándose los pies y viéndolos feos, deshace la rueda; mas yo no creo que él conoce que tiene pies feos, antes es verisímil [sic.] que los tiene por mejores que otros; mas sea, pues hombres racionales de entendimiento, no conocen sus faltas. Es contra el presuntuoso”. También en Correas aparece “Miraos a los pies de pavo, desharéis la rueda y garbo’: al presumido” y similar explicación se da en el *Tesoro*. Fue, asimismo, un motivo muy utilizado desde la antigüedad clásica (Faustina la menor aparecía representada en las

monedas sobre el pavo real de Juno; Martino y Bruzzese 1994: 52), presente en los bestiarios medievales (figura, por ejemplo, en el *Bestiaire* de Beauvais, en el *Aviarium* – Deyermond 2004– y ha sido atendido, entre otros, por McCulloch 1970: 153-154 o Hassig 1995: 96-98) y de larga pervivencia (lo recogerán numerosos emblemas en los siglos posteriores, algunos de los cuales pueden verse en el portal de la *Biblioteca digital de emblemática hispánica*; para otros poetas cancioneriles que lo han utilizado véase *supra* 4.3.2). Todavía en la actualidad se conserva en dos expresiones independientes con un significado similar: “‘mirarse alguien a los pies’: reconocer las faltas o defectos que tiene, para no envanecerse” y “‘deshacer la rueda’: conocerse y humillarse”, ambas recogidas en el *DRAE* (*s.v.* *pie* y *rueda*, respectivamente).

**16.** *Piedes*: ‘pies’; la conservación de la *-d-* intervocálica responde a una fuerte tendencia aragonesa: es esta una muestra más de un orientalismo garantizado por la rima (Zamora Vicente 1989: 230).

**17-18.** Padilla apela a aquellos que han disfrutado de un momento mejor, idea de la que se sirve en otras canciones suyas (T23,13 o T15,7-9). Aun cuando no he documentado la secuencia como refrán, lo parece. El pragmático Padilla sugiere que no cabe esperar algo mejor de lo que el presente depara.

**18.** *Cure*: ‘piense’. En la Edad Media, este verbo significaba ‘cuidar, pensar’, y *cuidar* tenía únicamente la acepción de ‘pensar, juzgar’, que perduró hasta el Siglo de Oro (*DCECH s.v.* *cura* y *supra* T5,30).

**19.** *Duraría*: la rima evidencia el error de SA7, que no se da, sin embargo, en MM54 y RC1.

**24.** *Mantenedes*: ‘mantenéis’; véase *supra* (T27,14). Entiendo los dos versos que siguen como aclaración o amplificación de lo expresado en los vv. 24-25, de ahí que me sirva de los dos puntos.

**25.** *Sienta*: ‘notar, darse cuenta’; esta voz se emplea con el significado de ‘percibir por los sentidos’, a veces, incluso con el sentido de ‘oír’ (véase *supra* T2,7).

**26.** *Porfía*: ‘obstinación’ (véase *supra* T25,4). En cuanto al contenido del verso, Sarnés apela a la discreción de Padilla para que sea consciente de su terquedad, pues su parecer no siempre es objetivo (mantiene más *opinión* que *razón*).

**28.** *Desloar*: ‘vituperar, reprender, denostar’ (Alonso 1986 *s.v.* *desloar*). Derivado de *loar*, término perteneciente al lenguaje noble (véase *supra* T9,18), aquí podría explicarse como orientalismo.

29. *Amor*: se refiere al dios y es complemento directo de *desloar*. Sarnés considera que es la fortuna, esto es, la suerte, la culpable de las desavenencias amorosas de Padilla (v. 27) y, por ello, el Amor no ha de ser desacreditado: para Sarnés, es personaje de valor, pues es causante de que su señora lo guíe.

*Valía*: ‘valor, precio, interés, estimación’ (DCECH s.v. *valer*).

33. *Dolçura*: ‘dulzura’. Puede ser variante de *dulçura*, aun cuando, de los diecisiete casos que el *CORDE* registra para *dolçura*, varios se ligan a autores y textos aragoneses. Por ello, es posible que sea también forma oriental; de hecho, para el adjetivo, *dolç* es la variante propia del aragonés antiguo e incluso, en la actualidad, dialectalmente en la zona se mantiene la voz *doce* (DCECH s.v. *dulce*). Entiendo que el posesivo *su*, que antecede, se refiere a la dama, de la que Padilla no se fía; el hecho de que se use en posición de rima con su antónimo *amargura* destaca los dos conceptos.

34. *Amigo*: a pesar de que *amigo* fue un término muy utilizado en la lírica medieval, no siempre se utilizó de modo preciso; sin embargo, los dos poetas mantuvieron relación literaria y, muy posiblemente, personal: contamos con más de una muestra de intercambio entre ellos y vuelve a valerse de este término en otro texto (véase *supra* 4.1.2.3 y T28P,1).

36. *Se torna*: ‘se vuelve’ (véase *supra* T6,44).

38. Con sentido Padilla creía poder lograr su deseo (el galardón) pero, por motivos que desconocemos, no tuvo éxito (v. 39-40).

39. *Alegría*: el término resulta en este pasaje realzado ya que no solo ocupa el vértice del verso sino que *pesar*, su antónimo, figura en posición de rima en el octosílabo siguiente. Se trata de una palabra de uso no muy común en la lírica cuatrocentista (véase Beltran 1990).

40. *Se me torna*: aun cuando en SA7 se lee “se me tornar”, he enmendado en “se me torna”, pues la pasiva refleja conviene al contexto; por otra parte, la lección de MN54 y RC1 se sirve también de pasiva, aunque perifrástica (“m’es tornada”).

43-46. Sarnés, defensor de Amor, trata en pocas palabras de explicar qué es amor, un ejercicio que dio lugar a un tipo de texto, la *definitio amoris*, con el que este pasaje está emparentado (Chas Aguión 2012c: 125-149). El poeta parece aludir a la volubilidad o a la arbitrariedad del amor, un motivo frecuente en los textos cancioneriles; de este modo diferencia también dos grupos de amadores: aquellos que reciben *mercedes* y aquellos que reciben *tristura*, entre los que se encuentra Padilla.

*Natura*: ‘naturaleza, linaje, estirpe’ (Alonso 1986 s.v. *natura*).

*Tristura*: ‘tristeza’ véase supra T1,39.

47. *Falsía*: ‘falsedad, deslealtad’ (véase supra T1,44).

48. *Condepnar*: a pesar de que el grupo consonántico *-pn-* resulta de difícil explicación (el étimo latino del verbo es CONDEMNARE), su presencia en los textos medievales es amplia (aparece, por ejemplo, en *Las Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, en el *Libro de buen amor* o en el *Libro de los ejemplos por A.B.C.*); esta grafía podría tomarse como indicio de que no se ha cumplido la palatalización, fenómeno que se da en otras formas de la misma familia léxica como *dañar* (véase Morreale 1996: 176).

49. *Lexaría*: ‘dejaría’. Variante antigua que, a partir de 1200, restringe su uso a favor de *dejaría*; en catalán pervive la forma con *d-*, pero el occitano y el francés conservan la *l-*, que en España se registra aún en el siglo XIII (*DCECH s.v. dejar*). Cabe concretar algo más la extensión de esta variante para ceñirnos a la mitad norte de Aragón, que mantiene esta *l-* inicial durante más tiempo por tener mayor contacto con el francés y el occitano. Finalmente, no ha de olvidarse que quizás la voz *leja* (que en Aragón significa ‘tierra que queda en una orilla al cambiar el curso del río’), derivado del arcaico *lejaría*, denote la fortaleza de *lexar* en esta zona.

53. *Consexo apartar*. Padilla, pese a su pesimismo, no deserta por completo del amor y así se lo hace saber a su amigo.

La forma hoy existente, *aconsejo*, también era entonces conocida, si bien predominó la variante sin *a-* hasta fines del siglo XV, como muestran los textos de Santillana y de Pérez de Guzmán (*DCECH s.v. consejo*). Para la confusión de las sibilantes, véase supra C6.

54. *Ante*: ‘antes’ (véase supra T6,55).

55-56. Padilla parece relajar su postura: no recomienda huir de Amor, sino adentrarse solo en asuntos de los que pueda salir bien parado. Para la raíz del verbo *poredes*, véase, en esta misma composición, el v. 9, y a propósito de su terminación verbal el v. 14.

*Salir*: tanto en este verso como en el 69, en SA7 figura “sallir”. Resulta claro error por adición del copista, ditografía de la consonante líquida que corrijo ya que la forma con *ll* es un catalanismo (*DCVB s.v. sallir*) no documentado en el *usus scribendi* del poeta.

57-58. Un nuevo consejo que se formula, como otras veces, de forma sencilla y sintética, a modo de refrán: lo insta a apartarse de empeños vanos que no pueda abandonar.

60. *Quisier*: en SA7 leemos “quisiere” y tenemos, por tanto, un inesperado eneasílabo; sigo, por ello, la lectura de MN54 y RC1, que conviene al octosílabo. Además, en español medieval, la apócope de la *-e* final fue fenómeno frecuente en las formas



verbales en que iba precedida de una consonante dental o alveolar (véase Penny 2006: 183-4, 245).

**64.** *Conoceredes*: verso hipermétrico. No obstante, en el futuro fue común la síncope de la vocal pretónica (Penny 2006: 241-242), que podría apuntar a una realización fónica *conoscredes*, obteniendo, de este modo, la regularidad métrica; al tiempo, el mismo verbo convierte en hipermétrico el primer verso de 28R, lo que refuerza todavía más la lectura sugerida.

**65.** *Composar*: ‘convenir’. Es voz que se usa todavía en catalán (véase *DC-V-B s. v. composar*), pero en el *CORDE* registra alguna forma como *composado*, con este mismo sentido, en un documento de 1488 de Fernando el Católico a los reyes de Navarra.

**66.** Sarnés hace saber a Padilla que, a pesar de sus consejos, no ve conveniente cambiar su punto de vista.

**67.** *Á!*: ‘otra cosa’ (véase *supra* T7,6).

En este verso, Pérez Gómez Nieva puntúa como sigue: “entraré, que al no, haría”, lo que cambia el sentido (1884: 116). Entiendo “que ál no faría” como una breve aclaración a “Entraré”, que es la acción que va a realizar, de ahí que puntúe entre comas.

**68.** *Abastar*: ‘ser bastante’ (*DCECH s.v. bastar*); por tanto, cabe entender el verso como ‘entraré, que otra cosa no haría, en tanto sea capaz de hacerlo’.

**70.** *Forçándome*: ‘Obligar o precisar a que se ejecute una cosa, esforzarse’ (Alonso 1986: *s.v. forçar*). En definitiva, entrará sin tener en cuenta si podrá salir (consejo de Padilla) ya que ni siquiera pensará en esa posibilidad (la de salir).



## 28P

ID 0584: “Mi buen amigo Sarnés,”

**Testimonios:** MN54-87 (110<sup>v</sup>) y RC1-68 (93<sup>r</sup>-93<sup>v</sup>). Texto base: MN54.**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 260), Al. (p. 203), S.M. (p. 451), DuMN54. (II, p. 341); de RC1: C.G. (p. 154), DuRC1. (IV, p. 38).**Métrica:** (8) 8a 8b 8b 8a : 8a 8c 8c 8a. Rimas: **a:** -és/ -éys, **b:** -ar, **c:** -eo. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 1135-466 / 1135-1853).

Pregunta-respuesta que, como es preceptivo, se ajustan a un mismo esquema métrico y abordan una misma temática. Padilla pregunta si debe ocultar su pena amorosa, remitiéndose a un supuesto concreto, del que no se nos dan las claves y al que se alude de forma poco precisa, aunque, sin duda, los contendientes conocerían de cerca el problema.

**Pregunta que fue fecha a un gentil hombre  
por nombre Sarnés**

Mi buen amigo Sarnés,  
plégavos querer juzgar  
ombre su cuita callar  
si creés que bueno es:  
dígolo porque bien tres,  
menos de mí, según veo,  
en aqueste tal torneo  
toman mucho buen revés.

5

5. dígolo | digo en RC1.

## NOTAS

1. *Amigo*: sobre el empleo del término véase *supra* T27,34.

2. *Plégavos*: ha de tomarse en el sentido de ‘plazca a vós’ (véase *supra* T26,4). De esta manera cortés, solicita la intervención de Sarnés para que juzgue la cuestión que se expone en los versos siguientes. Este tipo de petición al interrogado es característica del género (Chas Aguión 2001: 133).

3. *Cuita*: ‘aflicción, pesar’ (véase *supra* T4,20 y T8,6).

La voz *callar* encierra la referencia a *decir*, o sea, implícitamente, Padilla formula a su interlocutor la cuestión de si guardar silencio o hablar, idea que se percibe con más claridad en la respuesta (v. 3). El motivo del *dezir/callar* fue ampliamente para plantear el dilema que vive el amante; en este caso, el secreto consiste en que el enamorado no diga a la interesada sus sentimientos y no, como también suele ocurrir, en ocultar el nombre de la dama (Battesti-Pelegrin 1992: 189). Por otra parte, “*callar* (por necesidad o por elección) sería no solamente renunciar a decir, sino también renunciar a amar” (Battesti-Pelegrin 1992: 198; véase también *supra* T1,22 y T2,63).

4. *Creés*: la forma larga, primera evolución del étimo latino CREDERE (Penny 2006: 226), conviene aquí al cómputo silábico.

5-8. Estos versos deben de aludir a alguna circunstancia que, lejos del contexto, es difícil dilucidar. Apenas contamos con el apoyo del léxico, en concreto de tres elementos: *torneo*, *tres* y *revés*. La primera de las voces nos inscribe en el ámbito militar y conoce ya hacia mediados del siglo XIV el sentido de ‘fiesta pública entre caballeros armados unidos en cuadrillas en un circo dispuestos a este fin, escaramucean dando vueltas alrededor, a imitación de una reñida batalla’ (Gago-Jover 2002: *s.v.* *torneo*); asimismo, también podemos ligar al vocabulario militar *revés*, entendiéndolo, como hizo Salvador Miguel en su edición del *Cancionero de Estúñiga*, en la acepción técnica de “golpe que se da con la espada diagonalmente, partiendo de izquierda a derecha” (1987: 451). Con estos escasos mimbres, podemos encontrar explicación para el numeral *tres*: haría referencia a varios participantes en el torneo, que reciben “mucho buen revés”, que hemos de entender en sentido positivo, en tanto el portavoz lírico, que no corre la misma suerte, parece salir peor parado.

No podemos descartar que, en un alarde retórico, Padilla se valiese de la metáfora bélica, ampliamente utilizada “desde los inicios de la poesía cancioneril castellana hasta su cierre” (Casas Rigall 1995: 72), para referirse a las dificultades que entraña el amor y a las batallas que es necesario librar para conseguirlo: esta habría resultado aciaga para él, pues la dama habría prestado su atención a dos de sus rivales. No obstante, ya que el poema hace alusión a la lucha, cabe suponer también que, tras esa primera interpretación, se esconda otra, con un sentido sexual, como ocurre en otros casos en que la pelea y la lucha dan pie a este tipo de lectura (véase Whinnom 1981: 35-36 y *supra* 4.1.2.2): en la contienda, el yo lírico habría resultado malparado porque no recibió el trato esperable por parte de la dama (suerte distinta a la que, llamativamente, corrieron otros dos rivales –lo que cuestiona ya el comportamiento de la mujer–); es esta una

explicación que permite entender la pieza como ejemplo de poesía satírico-burlesca, lo que la convertiría en texto singular en la producción del poeta, pero por la que decididamente me inclino, ya que es de nuestro autor una pieza satírica (T28A), recogida en MN54 y RC1, en la que el enamorado, tras censurar duramente la conducta amorosa de su amada (que tiene relación con más de un pretendiente), le comunica que abandona el servicio amoroso. Tal vez Padilla poetice alguna anécdota en más de una ocasión (véase *supra* C4.1.2.3, C4.2.1 e *infra* T28A).



## 28R

ID 0585: “En el tiempo conocerés”

**Testimonios:** MN54-88 (110<sup>v</sup>) y RC1-69 (93<sup>v</sup>). Texto base: MN54.**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 260), Al. (p. 203), S.M. (p. 452), DuMN54. (II, p. 341); de RC1: C.G. (154-155), DuRC1. (IV, p. 38).**Métrica:** (8) 8a 8b 8b 8a : 8a 8c 8c 8a. Rimas: **a:** *-és*, **b:** *-ar*, **c:** *-eo*. Véase Gómez Bravo (1998: nn. 1135-467 / 1135-1854).

La respuesta de Sarnés es contundente: tanto si ama como si el deseo es ya insoportable, Padilla ha de manifestar su amor a la dama de forma adecuada; no obstante, su interlocutor no debe olvidar que, si ama como es debido, con el paso del tiempo él mismo sabrá cuál es la mejor opción (quizás –podemos intuir– porque la propia dama lo guiará por la vía correcta, tal como parece haberle sucedido a Sarnés).

**Respuesta de Sarnés**[fol. 110<sup>v</sup>]

En el tiempo conocerés  
 cuál parte comple tomar,  
 el callar o el fablar,  
 si amáis como devés;  
 eso mesmo si veés  
 que os aquexa el deseo,  
 dezilde con buen asseo:  
 “señora, no me matés”.

5

1. *conoçerés* ] *conosceres* RC1 || 2. *comple* ] *cumple* RC1 || 4. *amáis* ] *amaes* RC1 ||  
*devés* ] *deveis* MN54 || 6. *dezilde* ] *dexilde* MN54 || 8. *matés* ] *mateis* MN54, RC1.

## NOTAS

1. *Conocerés*: ‘conoceréis’ (véase *supra* T18,13).

Verso hipermétrico para el que cabe más de una solución: es posible contraer la preposición y el artículo (*N’el tiempo conocerés*); Salvador Miguel, en su edición, anota que es “regularizable por la supresión de *el*” (1987:452); también cabe suponer una forma del tipo *conoçerés* para la última palabra del verso, de ahí que no intervenga.

2. *Comple*: ‘conviene’ (véase *supra* T4,40). Aun cuando parece más frecuente la solución *cumple*, se documentan también casos en el *CORDE* de *comple*.

3. Se hace aquí expresa la antítesis *dezir/callar* sugerida en la pregunta.

4. *Devés*: en este caso sigo la solución de *Roma*, que se ajusta con exactitud a los consonantes; con todo, la solución de *Estúñiga* no ha de considerarse del todo errónea ya que, cuando la vocal postónica forma parte de un diptongo, no influye en la rima (Paraíso 2000: 73).

5. *Veés*: en español medieval el verbo *ver* mostraba cierta vacilación entre la forma larga (*veer*, resultado de la pérdida de la consonante latina oclusiva intervocálica de *VIDERE*) y la reducida (*ver*; Penny 2006: 264-5). Sin embargo, aquí, es necesario el bisílabo para mantener el octosílabo.

7. *Dezilde*: metátesis de *-dl-*, fenómeno frecuente en la Edad Media y Siglo de Oro (Penny 2006: 227). En *Estúñiga* figura *dexilde*, forma que no he podido documentar y que corrijo apoyándome en *Roma*.

*Asseo*: ‘modo adecuado’; el verbo *asear*, ‘arreglar con curiosidad y limpieza’, significaba también ‘calmar, ordenar’ (*DCECH s.v. asear*). Y, de ahí, el sustantivo.

8. *Matés*: puede tomarse como una alusión a la muerte por amor (véase *supra* T3,15-16). Aun cuando ninguno de los testimonios ofrece esta variante, hemos de pensar que Sarnés se ajusta, como hace usualmente, a los consonante de su interlocutor.



## 28A

ID 0144: “Bien puedo dezir, par Dios,”

**Testimonios:** MN54-16 (29<sup>f</sup>-29<sup>v</sup>), RC1-16 (30<sup>r</sup>), PN8-45 (94<sup>f</sup>-94<sup>v</sup>), PN12-37 (79<sup>v</sup>-80<sup>r</sup>).

Texto base: PN8.

**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (p. 69), Al. (pp. 84-85), S.M. (pp. 153-154), DuMN54. (II, p. 310); de RC1: C.G. (pp. 50-51), DuRC1. (IV, p. 14); de PN8: DuPN8. (III, p. 409); de PN12: DuPN12.(III, p. 460-461).

**Métrica:** 8x 8y 8x 8y || 8a 8b 8b 8a : 8y 8x 8x 8y || 8c 8d 8c 8d : 8x 8y 8x 8y || 8e 7f 8e 8f : 8x 8y 8x 8y || 10i 8i. Rimas: **a:** -os, **b:** -ato / -acto, **c:** -osa, **d:** -or, **e:** -ora, **f:** -era, **g:** -ido, **h:** -ida, **i:** -er. (Véase Gómez Bravo, 1988: nn. 261 – 644...647, 1289 – 91...94, 1037 – 122...127, 15 – 1).

Los cancioneros parisinos ponen en relación esta canción con la serie dialogada que se inicia con la recuesta de Juan de Torres y la réplica de Padilla (29Rq-ID 0142 R 29R-ID 0143) al rubricarla como *Otra respuesta* (véase *supra* 4.1.2.1); sin embargo, nada parece tener que ver con ese intercambio ni temática ni formalmente, por más que puede ligarse a nuestro autor, pues presenta una clara afinidad temática (incluso incorporando los mismos elementos léxicos) con la serie pregunta-respuesta que acabamos de ver, P28-R28 (véase *supra* 4.1.2.2); es más, leyendo esta canción tras esos dos poemas, las dificultades de interpretación de P28-R28 se resuelven, al tiempo que nos permite pensar que no es ya un texto atípico y disonante en el repertorio de Padilla: compuso, al menos, una canción más abordando el mismo tema. Ya Salvador Miguel (1977: 301), que posiblemente no tuvo en cuenta el testimonio más completo de la composición (PN8), destacaba el tono irónico de la canción: en la cabeza, que incluye un llamativo *retronx*, Padilla reprocha a su señora el trato que recibe, que explica en las siguientes coplas; para ello, recurre al sarcasmo y a un léxico que se aleja sustantivamente del habitual en la lírica cancioneril de temática amorosa (véase *supra* 4.2.2). En la última estrofa, expone su decisión final de abandonar el servicio amoroso que realizaba, al tiempo que se excusa por haber expuesto sus motivos de manera tan directa; el dístico de la finida va incluso más allá: formula la idea de que confiar plenamente en una mujer, solo trae males.

**Canción de Johán de Padilla**

Bien puedo dezir, par Dios,  
 señora, de mi mal trato,  
*que assí me va con vos*  
*como a tres con un çapato.*

Mi persona está quexosa 5  
 días ha, de vos, amor,  
 porque siempre l' dais dolor  
 e también por otra cosa  
 que, si pienso en poco rato,  
 fallo que es verdad, ¡par Dios! 10  
*que assí me va con vos*  
*como a tres con un çapato.*

Bien pensava yo, señora,  
 que yo solo vuestro era,  
 fasta el punto de agora 15  
 que vi lo que no quesiera.  
 Pero, pues passan de dos [fol. 94v]  
 los que comen d'este plato,  
*digo que me va con vos*  
*como a tres con un çapato.* 20

De aquí me desespido  
 de vos, mal repartida,  
 pues el tiempo es perdido  
 que de mí fuerdes servida.  
 Perdonad si fablo gros, 25  
 pues, por vuestro mal barato,  
*nunca más me irá con vos*  
*como a tres con un çapato.*

Fin

Qui del todo fida con muger  
de muy gran mal va escoger. 30

**0.** Canción de Juan de Padilla ] Otra respuesta PN8, Otra PN12, Cancion de Iohn de Padilla MN54, RC1 || **2.** trato ] tanto PN12, tracto PN8 || **4.** çapato ] sapato PN8 || **6.** días ] dies PN8 || **7.** P ] le PN8, MN54, RC1 || **16.** quesiera ] qsiera PN12, quisiera MN54, RC1 || **18.** d' ] en MN54 RC1 || **20.** çapato ] sapato PN8 || **21-28.** *omit.* MN54 RC1 || **21.** desespido ] despido PN8 || **24.** fuestes ] fustes PN12 || **29-30.** *omit* PN12, MN54, RC1.

**6.** amor ] Amor C.G.

## NOTAS

**0.** *Jobán*: en MN54 y RC1 figura *Iohn*, grafía atribuible al copista, italiano, en tanto en PN8 y PN12 figura sin concreción autorial. Ello, junto con el empleo de *Jobán* en SA7, me lleva a introducir aquí la enmienda.

**1-2.** En el segundo verso de la pieza aparece el vocativo a la señora, ante quien se queja del mal trato que le depara.

*Par Dios*: fórmula con la que el yo lírico refuerza la autenticidad de lo dicho; se repetirá en el v. 10, en donde, además, parece una imprecación, una maldición a su propia situación.

**3-4.** *Que así me va con vos / como a tres con un çapato*: Dutton lo considera refrán y le otorga el número ID 8151, pese a que no he podido documentarlo en ningún otro texto. Padilla se sirve de él para indicar que no es el único que goza de los favores de su dama, lo que evidencia la infidelidad de esta. Al constituirse la secuencia en el *retronx* de la canción se intensifica el carácter satírico, en el que se juega con la posibilidad de la concurrencia de *tres* personas, entre las que se cuenta el poeta. En número *tres* permite relacionar este texto con el anterior.

*Çapato*: la palabra presenta, en el texto, claro contenido sexual. Y es que las metáforas sexuales gozaron de éxito en los versos cancioneriles, siendo una de las más vulgares la que toma como base el verbo “calzarse” (Whinnom 1981: 36) con el que se relaciona, inequívocamente, esta voz (véase *supra* 4.2.1).

**5.** *Quexosa*: ‘inquieta, enferma’ (DCECH *s.v.* *quejar*).

**6.** *Días ha*: expresión temporal que nos informa de que la afrenta del enamorado no acaba de suceder.

*Amor*: se refiere a la *señora*, de ahí que utilice la minúscula. El vocativo, que sitúo entre comas, es una aposición a *de vos*, complemento de *quexosa*, dislocado por la intercalación del complemento circunstancial de temporalidad (“días ha”).

7. *L*: para ajustarme al octosílabo, enmiendo a partir de PN12; el pronombre átono se apoyaría en la sílaba anterior.

8-9. Además del sufrimiento habitual en todo enamorado, la queja de Padilla atiende a *otra cosa*, a otro motivo que, tras pensar brevemente, se le revela cierto.

14. Por si aquella “otra cosa” de Padilla no había quedado clara, explica sin rodeos que su mal procede de que no era el único hombre de su dama. El octosílabo nos permite deducir que hubo un momento previo en que el enamorado creía ser el único amante de la mujer, pero descubre que hay más.

16. Si los ojos son, con frecuencia, la puerta de entrada al amor, en esta ocasión lo son a una realidad totalmente opuesta.

17-18. *Passan de dos / los que comen d’este plato*: Dutton lo identifica como refrán y le atribuye el número ID 7810. El sentido parece claro, y es que la relación entre él y su amada incluye más de un amador. O’Kane (1968: 87) recoge el refrán y lo relaciona con otros tres: “Como es gran dolor: muchas manos en un tajador”, “No veo mayor dolor, que muchas manos en un tajador” y “Muchas manos en un plato, presto lo meten de boca abajo”; sea como fuere, el amante se da cuenta de que él no es el único que sirve a su dama.

19. El primer verso del *retronx* incluye una variación, pues antepone el verbo *digo*, lo que parece otorgar mayor firmeza a la afirmación. Este tipo de alteraciones en la cobertura del *retronx* son usuales en poetas de la primera mitad del XV; de ellos hay ejemplos en *Palacio* (véase Tato 2016a: 712-713).

21. *Desespido*: aun cuando la forma correcta, la lectura de PN8, es *despido*, no podemos olvidar que la variante que ofrece PN12 mantiene la métrica del verso. Cabe señalar que, en la Edad Media, *despedir* convivió con *espedir* (DCECH s.v. despedir), de manera que la solución de PN12 sería una combinación de ambas variantes: añade el prefijo de la primera forma a la segunda. Asimismo, la confusión de los prefijos *dis-*, *des-* y *es-* fue común en aragonés (véase Zamora Vicente 1985: 278 y Geijerstam 1995: 181), y hemos visto ya que Padilla muestra a veces esta influencia. En cuanto al significado, el verso evidencia con claridad que el servicio a la enamorada ha concluido.

22. El verso es hipométrico sin que haya posibilidad de lograr el octosílabo.

25. *Gros*: ‘tosco, rudo’ (DCECH s.v. *grueso*). El poeta pide perdón a la mujer por expresar de forma tan directa lo que ha sucedido, pero se excusa incidiendo en el hecho de que él está exento de culpa.

26. *Barato*: ‘fraude’ (DCECH s.v. *baratar*). El fracaso de la relación se debe al engaño femenino.

27. Al igual que en la estrofa anterior, el *retronx* presenta una variante: la inclusión del adverbio *nunca* y el futuro *irán*, que enfatizan la decisión final, ya inamovible.

29-30. De su propia experiencia, Padilla concluye que no es una buena opción comprometer el servicio a una única mujer, pues esto le traerá males amorosos. Dutton atribuye al dístico el número ID 8152, identificándolo como un refrán que, no obstante, no registra en ninguna otra composición ni se recoge en los principales repertorios de refranes. Quizás Padilla incorporase una paremia no muy extendida. Es, por otra parte, una finida poco común, pues combina un decasílabo (único verso de esta medida en la composición, y aún en la producción del autor) con un octosílabo. Y, además, lingüísticamente, presenta un elemento ajeno al castellano, como ocurre con *fida* y, posiblemente, con *qui*.

*Fida*: forma que el *CORDE* registra tan solo una vez, en Fernández de Heredia (*Gran crónica de España*), en donde parece tener el mismo sentido que aquí. Tal vez se trate de un nuevo orientalismo.

*Qui*: ‘quien’. Es un relativo conocido en castellano medieval, que terminó por desaparecer en favor de *que* / *quien* (Penny 2006: 173-174); en Castilla, este proceso tuvo lugar a mediados del siglo XIII, persistiendo en el oriente peninsular hasta el siglo XV (Zamora Vicente 1985: 255) Es posible, pues, que aquí sea un orientalismo.



## 7.4.2. PADILLA - TORRES

## 29Rq

ID 0142: “¿No sabes, Juan de Padilla,”

**Testimonios:** MN54-41 (70<sup>r</sup>-71<sup>v</sup>), PN8-43 (90<sup>v</sup>-92<sup>r</sup>), PN12-35 (74<sup>v</sup>-76<sup>r</sup>). Texto base: MN54.

**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (pp. 162-165), Al. (pp.145-147), S.M. (pp. 307-311), DuMN54. (II, pp. 324-325); de PN8: DuPN8. (III, p. 408); de PN12: DuPN12.(III, pp. 459-460). Del texto, además, Mosquera Novoa (2016: 194-203).

**Métrica:** 8a 8b 8b 8a : 8c 8d 8d 8c (el esquema se repite a lo largo de las nueve estrofas, con cambio de rima en cada una, pese a que alguna consonancia se repite). 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: n. 1284 – 658...684).

Intercambio entre Juan de Torres y Juan de Padilla de carácter lúdico, que hemos de entender como una especie de divertimento cortesano en el que ambos se refieren a alguna anécdota o suceso amoroso, conocido entonces en la corte pero que hoy solo entrevemos porque no disponemos de las claves necesarias. Además de los interlocutores del diálogo, en tal acontecimiento se habrían visto envueltos el Rey, el Condestable y Juan de Silva, todos personajes de gran importancia. Tanto el planteamiento del problema amoroso como otros elementos (entre los que ha de destacarse la atípica representación del Amor) “nos trasladan [...] al ámbito de la parodia y de la metaliteratura” (Mosquera Novoa 2012: 444). Abre la serie una recuesta de Torres, a la que replica Padilla; las dos intervenciones adoptan la forma del decir: cada una de ellas integrada por nueve coplas castellanas. Juan de Torres capta la atención de Padilla dirigiéndole una pregunta en la que, en realidad, le anuncia que va a contarle un suceso: apenas dos días antes, el poeta encontró a Amor en muy malas condiciones (desmejorado y repudiado por todos) y mantuvo con él una conversación que le reproduce, de modo que en la recuesta se embebe otro diálogo, para el que se usa el estilo directo y el indirecto. El dios explica las causas de su lamentable estado a Torres (nadie había querido acogerle, a pesar de haber visitado al Rey, al Condestable, a Juan de Silva y al propio Juan de Padilla) y el recuestador decide darle cobijo: lo acompaña, le ofrece calor para aliviar su frío y, finalmente, lo hace conocedor del sufrimiento que le







**VII**

También cuenta que llegara  
 donde vos posáis, señor, 50  
 pero, si fue con dolor,  
 trasdoblado lo tornara,  
 viendo en vós tal mudamiento  
 que no vos osó hablar,  
 no pensando de fallar, 55  
 en vós, buen acogimiento.

**VIII**

Desque l' vi tan aterido [71<sup>v</sup>]  
 e llorar tan bravamente,  
 trabajé que de presente  
 pudiese ser acorrido; 60  
 levelo conmigo luego,  
 pensé de le complazer  
 faziéndole luego ser  
 asentado tras el fuego.

**IX**

Allí le fize saber 65  
 cuánto trabajo sofrí  
 después que lo conocí,  
 sin jamás yerro fazer.  
 Respondió: –“Todo tu daño  
 yo mucho trabajaría 70  
 por tornarlo en alegría,  
 saliendo de cabo d'año”.

**0.** Juan ] Iohanne MN54, Joan PN8, Juan PN12 || **1.** Juan ] Iohann MN54, Joan PN8, Juan PN12 || **3.** antayer ] anteyer PN12 || **5.** conmigo ] conmigo PN8 || **9.** asentado ] assentado PN8 || luzillo ] lozillo PN12 || **10.** al ] el PN12 | cuyo ] cuy MN54 || **13.** así ] assí PN8 || **16.** lo pude ] le puede PN8 || **19.** pesar ] pezar PN8 || **20.** assí ] asi PN12 || **21.** lo ] le PN12, PN8 || **22.** se ] *omit.* PN8 || **24.** acogerlo ] acogerla PN8 | quería ] quiera PN8 || **25.** maravillado ] meravillado PN8 | dizía ] dezía PN8, PN12 ||

29. allá ] allo PN8 || 31. quiso ] quizo PN8 || 33. a casa ] a la casa PN8 || 34. só ] soy PN8 || 36. solamente ] solament PN12 | 36. fable ] falle MN54 || 39. viendo ] veiendo MN54, PN8 || 40. ojos ] oxos PN8, oyo MN54 || 42. Juan ] Iohn MN54, Joan PN8 || 43. dixera ] dixiera PN12 || 44. razón ] raxon MN54, rason PN8 || 45. soy ] só PN12, PN8 || 47. Andad, andad ] andad PN8 || 48. tiempo ] tempo MN54 | pasó ] passó PN8 || 54. osó ] ozo PN8 || 56. acogimiento ] acogimiento PN12 || 57 desde l' ] desde le MN54 || 58. bravamente ] bravament PN12 || 59. trabajé ] trabagé PN8 || 60. pudiese ] podiesse PN8 || 61. levelo ] levele PN8 | comigo ] conmigo PN8 || 63. ser ] eser PN8 | asentado ] assentado PN8 || 66. trabajo ] trebajo PN8 || 67. lo ] le PN8 || 70. trabajaría ] trebajaria PN8.

## NOTAS

0. Pese a que la rúbrica indica *Pregunta*, no lo es en tanto en su texto Torres no plantea un interrogante que espere respuesta; hay, no obstante, una pregunta a Padilla de carácter retórico, con la que aquel intenta captar la atención de su destinatario (véase *supra* 4.2.2). Es interesante constatar que, aun cuando hay otros implicados en esta experiencia que se narra, Torres se dirige precisamente a nuestro poeta.

1-2. Coincido con Mosquera Novoa y Salvador Miguel en interpretar el comienzo de la pieza como una secuencia interrogativa, a diferencia de otros editores, que entienden el texto como una larga secuencia narrativa o enunciativa.

3. *Antayer*: mantengo la variante de *Estúñiga*, si bien lo habitual era la forma *anteayer*, procedente de *anteayer* (*DCECH s.v. ayer* y S.M. 1987: 397).

4. *Defuera*: ‘fuera’. Forma documentada desde Berceo (*DCECH s.v. fuera*).

*Villa*: ‘núcleo de población mayor que una aldea’ (*DCECH s.v. villa*); es una voz ya documentada en el *Cid* y en Berceo y, en este caso, el suceso se localiza a las afueras de esta. Mosquera Novoa (2016: 197) lo entiende como una anticipación del carácter humorístico de la composición, situada, así, en un lugar muy diferente a los espacios idealizados de los encuentros amorosos cancioneriles (*Le Gentil* 1949-52, I: 256-258).

5. *Trotón*: la voz es originaria del alemán antiguo, aunque en España ya se documentan derivados desde el siglo XII (*DCECH s.v. trotar*); se aplica a los caballos cuyo paso regular es el trote (*Auts s.v. trotón*).

*Cavallero*: ‘persona que va a caballo’ (*DCECH s.v. caballo*); en este caso, se refiere a Juan de Torres, montado sobre una cabalgadura y acompañado de un escudero. Estos datos interesan para la biografía de Juan de Torres (Mosquera Novoa 2016: 3), pero también, indirectamente, para percibir el tipo de personajes con los que Padilla mantiene relación.

6. *Escudero*: hidalgo joven que servía a un caballero antes de haber tomado las armas (Gago Jover 2002 *s.v. escudero*).

7. La referencia al escudero como testigo que puede apoyar la autenticidad del relato de Torres, tal vez no sea gratuita: este es consciente de la insólita situación que vivió y pretende dar más crédito al caso que cuenta.

9. *Luzillo*: ‘sepulcro’ (DCECH s.v. *luzillo*).

10-11. Juan de Torres recuerda a Padilla lo que parece un episodio anterior en que este se habría encomendado a Amor y en el que, según se deduce de la respuesta, nuestro poeta no había salido bien parado. También al dios habría pedido ayuda Torres: entiendo “e yo” como un inciso en el que se elide el verbo que precede, de ahí que puntúe entre comas. Entiendo, pues, “al Amor, cuyo mandado / fezites, e yo [fize],”.

*Amor*: interesa destacar, además de la personificación, la singular apariencia de dios, triste, apesadumbrado y rechazado por quienes antes lo tenían en gran consideración, imagen no común en el momento (Rodado Ruiz 2000: 145). En PN8 y PN12, el complemento directo no se introduce con la contracción *al*, sino tan solo con el artículo (*el*).

*Cuyo*: en MN54 se lee *cuy*, que hace el verso hipométrico y que enmiendo con el apoyo de PN8 y PN12.

12. *Amarillo*: la simbología de los colores fue de amplio uso, no solo en la lírica cuatrocentista, sino también en otro tipo de literatura. El amarillo es, por excelencia, “el símbolo del sufrimiento amoroso” (Casas Rigall 1995: 111) y de falsedad (Le Gentil 1949, I: 192; véase *supra* T4,5). La enumeración calificativa (“cuitado, triste, flaco e amarillo”) admite, en una primera lectura, dos interpretaciones: por un lado, puede referirse a Juan de Torres, que presentaría los síntomas del enamorado y, por ello, se habría parado a escuchar las quejas del dios, a quien, inicialmente, no reconoció (vv. 15-16; para la enfermedad de amor véase *supra* T1,30-32); por otro lado, podría describir el estado del dios, que aparecería así caricaturizado. Internamente, el texto ofrece ya la solución: se trata con claridad del Amor, a quien Torres ni siquiera reconoce hasta oír su voz y, al tiempo, en la siguiente estrofa se incide de nuevo en la tristeza del dios (v. 18). Por ello, como a la editora de este poeta, pienso que los adjetivos se refieren al dios (2016: 198).

13-14. A pesar del estado en que lo halla, el poeta disfruta al encontrar a Amor en semejante situación, posiblemente por los trabajos que, después sabemos, padeció por su culpa (vv. 65-68).

17-19. La apariencia de Amor (*triste*) provoca la compasión de Juan de Torres, quien atiende sus palabras.

20. *¡Así Dios sea por mí!*: exclamación desiderativa de uso frecuente (así lo entienden también Salvador Miguel y Mosquera Novoa).

23. Ha de ponerse el verso en relación con la estrofa inicial: el poeta y el dios coinciden en las afueras de la ciudad, porque este no había encontrado acomodo en ella.

25. *Fiii*: ha de leerse como bisílaba para lograr la isometría en la estrofa.

26. Si el relato de Torres resulta extraordinario, también lo es del amor, de ahí que aquel se maraville ante lo que escucha.

28. *Gran palacio*: se refiere a la corte del rey Juan II de Castilla, tal vez, a la de Valladolid, ya que esta era considerada “villa” y, al tiempo, fue el palacio más visitado por el monarca antes de 1449 (Mosquera Novoa 2016: 199).

29. *Só*: ‘soy’ (véase *supra* T4,17).

30. *Rey*: se refiere a Juan II, como ya indicó Salvador Miguel en su edición del *Cancionero de Estúñiga* (1987: 314).

31-32. Estos versos han de ponerse, de nuevo, en relación con el comienzo de la pieza: tampoco Torres reconoció a Amor hasta que le habló. El soberano parece, en cambio, haberlo conocido, pero sin querer demostrarlo, la única manera cortés en que, dado su rango, podría proceder (Mosquera Novoa 2013).

*Avía*: ha de leerse con sinéresis para mantener la medida del verso.

33. *Condestable*: se alude a don Álvaro de Luna (1388-1453), quien ostentó el cargo a partir de 1423 (véase Dutton, 1990-1991, VII: 382); su residencia oficial desde 1439 era Escalona, aunque no es imposible que se refiera a algún otro lugar (Calderón Ortega 1998: 156-160).

El verso es hipermétrico, sin que podamos regularizar el cómputo silábico. Sería plausible la omisión del verbo de lengua *dixo*, innecesario en el relato (el Amor estaba ya en uso de la palabra) y, tal vez, como en un primer momento señaló Mosquera Novoa, introducido aunque no figuraba en el original (2015: 475), pues todos los testimonios los reproducen. Esta investigadora apunta con posterioridad que el error estaría en *casa*, que sería corrección por *cas* (2016: 195).

34. *Vegadas*: ‘veces’; ambas voces convivieron en castellano antiguo (*DCECH s.v. vez*).

36. *Solamente*: fue habitual su combinación con *no* con el significado de ‘ni aun, ni siquiera’ (*DCECH s.v. solo*).

38. Otra exclamación, en este caso imperativa, con la que Amor imprime mayor patetismo a su queja.

39. *Viendo*: en MN54 leemos la variante aragonesa *veyendo*, que convierte el verso en eneasílabo (hipermétrico, por tanto); es por ello que he introducido la solución de PN12, que mantiene la isometría y no altera el sentido.

40. *Ojos*: aun cuando en MN54 lee *oyos*, enmiendo en *ojos* apoyándome en PN12, pues así suele representarse la sibilante en MN54 (véase “consejo” en T26,17).

41. *Diz̃*: ‘dice’; la pérdida de la *-e* final fue frecuente en la tercera persona del singular (Penny 2006: 183-184).

*Posada*: puede significar ‘casa’ u ‘hospedaje’ (Alonso *s.v.*).

42. *Juan de Silva*: como se explica en la respuesta, este personaje es primo de Padilla y, posiblemente, fue hombre muy cercano a nuestro poeta (véase, para su identificación véase *supra* 4.1.3.1).

44. *Limada*: ‘pulida, cuidada’.

45. *Soy*: aun cuando sería más conveniente la forma *só*, no es imposible tampoco la solución *soy*, que no altera la rima y no afecta al cómputo silábico.

46. *Abrigo*: ‘lugar guardado del viento’ (DCECH *s.v. abrigar*). Amor intenta, en vano, lograr ayuda de Juan de Silva. La imagen del todopoderoso dios rogando le den alojamiento refleja, como advierte Mosquera Novoa, “la pérdida del poder de Amor, que presencia cómo los que antes eran sus súbditos (de los que ahora parece depender su bienestar) le pierden el respeto” (2016: 216).

47-48. La repetición del imperativo acentúa el desprecio de Juan de Silva, que hace saber a Amor que su visita llega tarde.

50. *Señor*: el vocativo se refiere a Padilla, quien después replicará.

*Posáis*: parece claro que Juan de Padilla, quizás lejos de sus dominios de Calatañazor y Burgos (Santa Gadea, Sotopalacios y Villaveta), se alojase en alguna casa. También importa el lugar que ocupa en el orden de visitas del dios: primero se dirige al rey, luego al condestable, después a Juan de Silva (de mayor rango que Juan de Padilla) y, en último lugar, a Padilla.

51-52. Amor, después de ser rechazado por las más altas instancias, humillada y dolorido visita a Padilla, quizás son la esperanza de encontrar en él mejor acogida y comprensión (lo sentiría más cercano como menos poderoso); sin embargo, la reacción del poeta multiplica el dolor de amor.

*Trasdoblado*: ‘triplicado’ (Mosquera Novoa 2016: 202).

*Tornara*: ‘convirtiera’ (véase *supra* T6,44).

**53-56.** *Viendo en vos tal mudamiento*: el verso alude a un cambio en el estado anímico de Padilla, en el que quizás pesase la ira, el enojo. La transformación es tal que Amor no osa hablar con él, pues cree que nada va a lograr con ello.

**57.** *Desque l*: sigo la *lectio* de PN12, con la caída de la vocal del pronombre, pues solo así se mantiene la isometría.

*Aterido*: ‘enfriado’ (DCECH s.v. *aterir*). Proporciona un nuevo dato sobre el estado en que se encontraba Amor; es por ello por lo que Juan de Torres lo lleva junto a un fuego.

**58.** *Bravamente*: ‘cruel, ásperamente, con bravura’ (DCECH s.v. *bravo*). Se trata, pues, de un llorar estridente, muy alejado de la medida que, por ejemplo, caracterizaba el del *Cid* (véase Pascual 1984).

**59-60.** *Trabajé*: en el sentido de ‘procurar algo’ (DCECH s.v. *trabajar*). Torres se ve conmovido ante la penosa situación de amor y decide darle acogida temporalmente (*de presente*).

*Acorrido*: ‘socorrido’ (véase *supra* T21,6).

**61.** *Levelo*: ‘llevelo’; esta variante, con una sola *l*, fue común en la Edad Media (Penny 2006: 214).

**64-68.** *Asentado*: ‘estar sentado’; forma frecuente en la Edad Media (DCECH s.v. *sentar*). Torres no solo hospeda a Amor, sino que le proporciona comodidades; sin embargo, le hace saber también lo sufrido por su culpa sin haber errado.

**72.** *Cabo d’ año*: explica Salvador Miguel en su edición del *Cancionero de Estúñiga* que, puesto que *cabo* significa ‘fin’, la secuencia quiere decir ‘al acabar el año’; ello casaría bien con la imagen del Amor aterido de frío. La pieza se cierra, así, con la promesa que le hace a Torres, comprometiéndose a solventar su sufrimiento en el plazo máximo de un año; y el reparo ha de vincularse al galardón, como bien indicó Mosquera Novoa (2016: 203).





## 29R

ID 0143: “Johán, señor, yo la fablilla”

**Testimonios:** MN54-42 (72<sup>f</sup>-73<sup>f</sup>), PN8-44 (92<sup>v</sup>-94<sup>f</sup>), PN12-36 (76<sup>f</sup>-77<sup>v</sup>). Texto base: MN54.

**Ediciones:** de MN54: V.S.H. (pp. 165-167), Al. (pp.147-149), S.M. (pp. 312-316), DuMN54. (II, p. 325); de PN8: DuPN8. (III, pp. 408-409); de PN12: DuPN12. (III, p. 460). Texto base: MN54. Del texto, además, Mosquera Novoa (2016: 204-211).

**Métrica:** 8a 8b 8b 8a : 8c 8d 8d 8c (el esquema se repite a lo largo de las nueve estrofas, con cambio de rima en cada una, pese a que alguna consonancia de repite). 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: n 1284-322...348).

Padilla se ajustará a la recuesta de Torres no solo, como es esperable, ateniéndose a los consonantes y al tema: en realidad, da la sensación de que construye su intervención replicando estrofa a estrofa, hasta el punto de que, para el estudio (e incluso para la comprensión) de los dos poemas, es un buen ejercicio analizar las intervenciones de Padilla alternando su coplas con las de Torres. Posiblemente, ello pueda explicarse porque nuestro autor no habría replicado a la recuesta de Torres, que declara leer, de modo inmediato: la habría compuesto con el poema de su interlocutor delante. Al igual que ocurre en el texto que inicia el intercambio, nuestro autor comienza apelando a Torres y dando cuenta de que, en un primer momento, la “fablilla” le provocó risa, mas, a renglón seguido, lo vemos interesado en el asunto. Se regocija sin ningún reparo del sufrimiento de Amor, y recurre a más de un refrán popular y a imágenes animalísticas y cotidianas que confieren as su intervención “un tono cómico y casi grotesco” (Mosquera Novoa 2016: 204); no falta tampoco la ironía. Estrofa a estrofa, Padilla va replicando a Torres, aprobando los desplantes que el Rey, el Condestable y Juan de Silva dieron a Amor; justifica también su propia actuación, al tiempo que lamenta no haber reconocido al dios para vengarse de la falta de recompensa que sus servicios amorosos le han causado. Asimismo, muestra su opinión acerca de la actuación compasiva de su interlocutor con Amor, que considera errónea y le advierte, finalmente, recuperando su verso insignia (‘no só ya quien ser solía’), que no debe confiar en Amor: él lo hizo y sufrió gran mal.

**Respuesta**

**I**

Johán, señor, yo la fablilla  
 leí que te aconteció,  
 de lo cual a mí tomó  
 muy gran risa a maravilla;  
 mas, por muy mucho dinero                   5  
 no quisiera, yo te digo,  
 que se fuera el enemigo  
 sin probar el respostero.

**II**

De cómo estaría senzillo                   [72r]  
 siento yo gran gasajado,                   10  
 ¡cuanto más si en el costado  
 le fería zarzaganillo!  
 Aquí se puede poner  
 un exiemplo que oí yo:  
 que, quien a lobos mató,                   15  
 lobos lo avían de comer.

**III**

¡Maravíllome de ti,  
 pues sabías su mal usar  
 e cuánto mal fue tractar  
 a otros, e a tí, e a mí!                   20  
 ¡Cuál coraçón te sofría  
 de escuchar lo que fablava  
 al traidor que a la cava  
 echó a quien lo servía!

**IV**

Dizes que por muy burlado                   25  
 del señor Rey se tenía,

por averle por tal vía  
 visto e dissimulado;  
 no dubdo, antes comido,  
 de lo él así fazer, 30  
 que, según mi entender,  
 bien tiene el pan partido.

**V**

Pues, el Conde, favorable [72v]  
 no le fue; te digo, a osadas,  
 que de cuantas sofrenadas 35  
 rescibió, soy agradable.  
 ¡Corrámoslo como a gallo  
 él, que non ovo mesura  
 de poner tanta tristura  
 como ay por su contrallo! 40

**VI**

Dizes que no falló nada  
 en mi primo, aunque lo viera;  
 ya del todo va defuera,  
 pues allí non ovo entrada.  
 Mas, si él lo conoció, 45  
 —lo cual yo non contradigo—,  
 calla, callando, me obligo,  
 que alguna vez lo burló.

**VII**

Mas, si yo lo barruntara  
 cuando a mí vino el traidor, 50  
 yo l' fiziera tal honor  
 que a cuestras lo levara.  
 Aunque ayunara el aviento,  
 yo te digo, sin dubdar,

que l' fiziera sorrabar 55  
de los perros más de ciento.

### VIII

Muy gran yerro conocido [73r]  
es fazer bien al que miente,  
que estos tales, ciertamente,  
con mal fazen buen partido. 60  
Por ende, señor, te ruego,  
que lo dexes padescer,  
que, con mal condescender,  
a bien lo faremos luego.

### IX

No cures de lo creer, 65  
que yo, porque lo creí,  
cuanto bien avía en mí  
perdí, e todo plazer.  
Mas mi mal fue tan estraño  
que todo el mundo dezía 70  
“que no era el que solía”  
ni podía ser tal engaño.

1. Johán ] Iohn MN54, Joan PN8, Johan PN12 || 2. aconteció ] acaesció PN8 PN12 || 3. tomó ] toma PN8 || 6. quisiera ] quesiera PN8 || 7. enemigo ] anemigo PN8 || 9. estaría ] estarie PN8 || 10. gasajado ] gasanyado PN8 || 12. fería ] firía PN12 | zarzaganillo ] garsagavillo MN54, zarza gavillo PN8 || 14. exiemplo ] enxemplo PN8 PN12 || 15. a lobos ] el lobo PN8 PN12 || 17. Maravíllome ] meravíllome PN8 || 18. sabías ] sabies PN8 || 19. mal ] mas mal PN8 || 20. e ] *omit* PN8 || 21. sufría ] sufría PN12 || 22. fablava ] dezía PN12 || 27. averle ] haverlo PN8 || disimulado ] desimulado PN12 || 30. De lo ] dello PN8 || 32. tiene ] tien MN54 || 34. a osadas ] aozadas PN8, osadas PN12 || 36. rescibió ] rescebí PN8 || 38-40. *omit.* PN8 || 40. contrallo ] contrario PN12 || 47. obligo ] obrigo PN12 || 51. fiziera ] feziera PN12 || 52. lo ] non lo PN8 PN12 || 55. l' ] *omit* PN8 | fiziera ] feziera PN12 | sorrabar ] sorrobar PN8 || 59. ciertamente ] ciertamente PN12 || 62. padescer ] padecer PN8 || 63. condescender ] condecender PN8, condeçender PN12.

4. a ] e DuPN8 || 29. antes ] ante DuPN8.

## NOTAS

**0.** *Respuesta*: aunque es habitual en las series dialogadas el empleo de este término, no siempre se trata de respuestas, como sucede en este caso. Padilla no responde a una cuestión previamente planteada.

**1-2.** *Fablilla*: ‘rumor, habladuría’ (*DCECH s.v. hablar*, si bien algunos lo han entendido como ‘refrán, dicho’; Joret 1990: 148). Mosquera Novoa recuerda que, además, como voz derivada de “fábula”, encierra “un matiz de fantasía y, por tanto contribuye al juego metaliterario al que asistimos” (2013: 448). Se incide en que, pese al poco tiempo transcurrido, el suceso daba pie ya a los rumores. Parece darse una contradicción entre este término, que pone de manifiesto el carácter oral de la comunicación, y el verbo *leí* (v. 2); Chas Aguión recuerda que era habitual acudir a los verbos *hablar* y *oír* en los diálogos poéticos (2001: 136-137). Aquí Padilla, sin embargo, declara recibir la información por escrito: sabemos que él participó en la anécdota porque de ello da cuenta el propio Torres; sin embargo, hemos de pensar que no dio respuesta de modo inmediato a la recuesta de Torres, sino que el juego literario se dilató en el tiempo. La extensión de la composición apunta también en la misma dirección, así como la construcción ya comentada, en la que Padilla procede a replicar punto por punto cada intervención de Torres. Esto no puede extrañar, ya que la existencia de réplicas creadas a partir de copias manuscritas en diálogos de este tipo ya fue contemplada por Cummins (1965: 312).

**3.** La “gran risa” anticipa el discurrir de su intervención, destacable por una mayor carga de ironía y jocosidad que la de Torres.

**5-6.** Álvarez Pellitero y Mosquera Novoa varían la puntuación: *non quisiera yo, te digo*. A pesar de que el cambio en la comprensión es apenas significativo, considero más adecuada la inserción de la coma entre el verso y el pronombre, pues coincide con la mitad del verso y no altera el ritmo del octosílabo (4+4 y con acento en todas las sílabas impares). En este pasaje manifiesta como deseo que le dinero no deje impune al Amor.

**7-8.** El enemigo, a la luz de la pieza de Torres que, como he indicado, nuestro poeta sigue muy de cerca, no es otro que Amor; de hecho, el que después se refiera a él como traidor (vv. 23 y 50) corrobora esta interpretación.

*Repostero*: a pesar de que la acepción más habitual fue la de ‘oficial que cuida de guardar el servicio de mesa’, que dio paso a ‘el que hace bebidas y dulces’ (*DCECH s.v. poner*), en Aragón la voz tuvo también el sentido de ‘respondón, el que responde ásperamente’ (*DCECH s.v. responder*). Por tanto, Padilla lamentaría que Amor, que de

tantas quejas ha sido causante, se hubiese marchado sin haber sido desairado, esto es, sin conocer el sufrimiento en propia carne, tal y como el dios lo ha causado: pidiendo en vano y obteniendo, como única respuesta a sus súplicas (en este caso, de cobijo), malas contestaciones.

**9. *Senzillo*:** ‘uno solo’ (*DCECH s.v. sencillo*). Padilla recupera la ida de soledad en que Torres había encontrado, sobre un sepulcro, al dios. Adviértase, además, que la confusión en el orden de sibilantes afecta a diferentes fuentes.

**10. *Gasajado*:** ‘placer colectivo, placer social’ (*DCECH s.v. agasajar*). Padilla siente placer con la soledad del amor; asimismo, también le agrada, como muestran los versos que siguen, que esté a la intemperie, padeciendo las inclemencias climatológicas. Salvador Miguel (1987: 312) incide en la contraposición entre la situación del dios de Amor (la soledad) con la de Padilla (diversión). Lo cierto es que este se muestra con él más despiadado que su colocutor, que también sufrió daño amoroso.

**11. *Costado*:** parte del cuerpo que está en las costillas (*DCECH s.v. cuesta*).

**12. *Zarzagánillo*:** de ‘cierzo, viento del noroeste’ (*DCECH s.v. cierzgo*) que, además, podía causar tempestades (*Auts s.v. zarzagánillo*). Se hace patente, una vez más, la penosa situación en que Juan de Torres encontró a Amor; este viento, que lo hiere de costado, cuadra bien con la información que el autor de la recuesta da al término de la misma al contar que socorrió a Amor, “aterido”, ofreciéndole calor junto al fuego.

En MN54 figura “garsaganillo”, que es voz desconocida, si bien Salvador Miguel, en su edición de *Estúñiga*, sugiere que sea un derivado de *gañir* que haría referencia a una enfermedad respiratoria (1987: 313); sin embargo, la lectura correcta es, en mi opinión, la de PN12 (Mosquera Novoa 2016: 205), que, por otra parte, apenas difiere, en cuanto a grafía se refiere, de la ofrecida por el cancionero napolitano: el error de copia se justifica fácilmente amén de dotar al texto de un sentido completo.

Al igual que Mosquera Novoa (2016: 205) y a diferencia de los demás editores, entiendo la secuencia como exclamativa, lo que aviva el sentimiento de regocijo de Padilla.

**13-14. *Enxiemplo*:** el término presenta los versos que siguen, señalando su conocimiento popular (véase *supra* 4.2.2); se trata de un refrán que, como se advierte en el verso 13, viene al caso.

**15-16: *Quien a lobos mató / lobos lo avían de comer*.** Dutton otorga al refrán el número ID 8150; Correas recoge la variante “perro que lobos mata, lobos le matan” (1992: 391) y O’Kanne el que aquí leemos (1959: 144). En cuanto al significado, no presenta mayor

complicación y viene a expresar lo mismo que los versos que cerraban la primera estrofa: Amor ha de probar su propia medicina. Mosquera Novoa (2016: 209) puntualiza que mediante esta paremia el poeta compara a Amor con un perro, mediante un proceso de animalización que continuará en el v. 35, en donde el dios es comparado con un gallo, también mediante otro refrán.

**18-19.** *Maravillome de tí:* si revisamos la copla correspondiente de Torres entendemos mejor el sentido de la frase: Padilla se maravilla de la actitud compasiva de aquel al ver a Amor solo y desvalido; la exclamación destaca esa sorpresa.

*Su mal usar:* el autor alude a algún episodio amoroso de Juan de Torres, en el que hubo de padecer por Amor. Hemos de entender el infinitivo como sustantivo, determinado por el posesivo de tercera persona.

**20.** El autor incide, sirviéndose del polisíndeton, en que Amor no solo lo ha tratado mal a él y a Juan de Torres, sino también a otros. Habrían sido, según parece, sucesos que ambos conocerían, lo que apunta a que quizás tuviesen ya difusión pública.

**21.** *Corazón:* el corazón aparece personificado mediante el procedimiento de la silepsis y alude al padecimiento concreto de Juan de Torres (sobre el procedimiento retórico véase *supra* 4.2.2).

**22.** *Fablava:* en este caso, la versión de *Estúñiga*, que coincide con de PN8 es, sin duda, la correcta, puesto que la variante de PN12, “dezia”, atenta contra la rima de la composición.

**23-24.** A propósito de estos versos, Salvador Miguel concreta: “Claro es que se refiere a la hija del conde don Julián y a sus supuestos amores con don Rodrigo o, según otras versiones, con Vitiza” (1987: 313). No cabe negar tal posibilidad, ya que, por un lado, la difusión de los romances del ciclo de don Rodrigo fue importante (véase Díaz-Mas 2001: 88-96) y, por otro, es preciso recordar que Pedro del Corral trata de esta materia en su *Crónica sarracina*, escrita hacia 1430-1434 y que alcanzó gran éxito, a juzgar por los testimonios conservados (véase Cacho Blecua 1992: 25-27). En esta obra, el autor desarrolla por extenso el problema suscitado por la pasión de don Rodrigo (véase Cátedra 1989: 93-95); tampoco ha de perderse de vista que el hermano de Pedro del Corral era Rodrigo de Villadrando, un noble destacado en la época de Juan II que debió de participar con Padilla en algunos enfrentamientos. A mi juicio, sin embargo, puede entenderse “cava” como sustantivo con el significado común de “foso, zanja, cueva” (*DCECH s.v. cavar*); me parece, así, oportuno identificar al “traidor” con el Amor, que, tras lanzar sus flechas a diestro y siniestro, abandona a sus servidores echándolos a la cava,

es decir, dejándolos sumidos en la profundidad de las penas que les ha causado. En este sentido, es importante destacar que en el v. 50 Padilla vuelve a aplicar el término “traidor” al dios).

**25-26.** En estos versos, Padilla responde a lo expuesto en la cuarta estrofa por su demandante, quien reproducía lo que Amor le había contado acerca de su infructuosa visita al palacio real, en donde Juan II no lo acogió y fingió, además, no conocerlo. Ello hizo que el dios se sintiese burlado.

**27.** *Averle por tal vía:* el octosílabo alude a la negación que el rey hizo a Amor, sirviéndose de la cortés *vía* de no reconocerlo (T28P,21-22); aun cuando aquí no parece tener el mismo sentido que en otras composiciones, la expresión resulta recurrente en la producción de Padilla (véase *supra* 4.1.2.3 y 4.2.1).

**28.** *Comido:* ‘pienso’ (DCECH s.v. *comedir*).

**32.** *Tiene el pan partido:* O’Kane recoge dos refranes relacionados con esta secuencia: “No ay entre ellos pan partido” y “El pan comido, la compañía deshecha” (1968: 178). A propósito del último, Suñe Benages (2008: 118) explica que con él “se zahiere a los ingratos, que después de haber recibido el beneficio, se olvidan de él y no hacen caso, o se apartan de aquel de quien lo recibieron” e indica que fue usado por autores como Cervantes; lo recoge, asimismo, Correas: “El pan comido, la compañía deshecha”. A la luz de lo indicado, podemos pensar que el rey, habiendo comido, olvidó a Amor, de ahí que le niegue cobijo. Dando por sentado lo anterior (mas sin explicarlo), Salvador Miguel afirma que ‘el Rey no lo necesitaba entonces’, y de ello deduce que la pieza habría sido compuesta tras el segundo matrimonio de Juan II (1987: 314); es decir, el rey ya estaba casado y no precisa de Amor. De ser así, quizás habría que situar el intercambio, como hace Salvador Miguel, entre 1447 y 1454 (con todo, la referencia no es transparente y no es imposible que el intercambio sea anterior; véase *supra* 4.1.3.1). Por último, interesa destacar que el verbo “comer” fue una voz socorrida como metáfora del acto sexual (Whinnom 1981: 36 y *supra* T28A,18), lo que apoya la propuesta del editor de MN54.

**33.** *Conde:* se refiere al condestable don Álvaro de Luna, mencionado directamente en la pregunta, pues Juan II, al tiempo que le concede esta dignidad, también le otorga el título de conde de San de Gormaz; es por ello que me sirvo de la mayúscula.

**34.** *A osadas:* ‘con resolución, sin miedo’. Locución adverbial procedente de *osado* (DCECH s.v. *osar*). A propósito de la misma, Covarrubias indica: “Es un término muy usado para asegurar y esperar de cierto una cosa, y vale tanto como: Osaría yo apostar”



(*Tesoro s.v. osadas, a*). Al igual que Mosquera Novoa, pienso que la locución incide sobre el verbo *digo* y no, como indica Salvador Miguel, sobre *fue*; entiendo la secuencia (vv. 33-36), pues, como dos enunciados yuxtapuestos, de ahí que emplee el punto y coma: el segundo amplía la dimensión semántica del primero y lo refuerza al emplear como argumento su propio conocimiento de la causa. En mi opinión, Padilla no teme manifestar su alegría por los feos que Amor ha recibido, posiblemente porque este ya no tiene poder.

**35-36.** *Sofrenadas*: de frenar (*DCECH s.v. freno*). Covarrubias concreta: “golpe que se da con el freno a la bestia caballar, cuando se le sujeta al que va encima. Por alusión llamamos sofrenada la reprehensión que damos a alguno con aspereza” (*Tesoro s.v. sofrenada*). Entiendo que Padilla se alegra de los males que recibe el amor.

**37.** *Corrámoslo*: a pesar de que la acepción más común es ‘avergoncémoslo’, la construcción transitiva que aparece en el verso adquiere también el significado de ‘expulsar, despedir, echar’ (*DCECH s.v. correr*). Dutton identifica el verso como refrán y le otorga el número ID 8666, indicando que aparece, con algunas variaciones, en otros poemas (ID 1329 de Alfonso Álvarez o ID 6787 de Juan Alfonso de Baena), siempre con el sentido de ‘expulsar’. Padilla se sirve, de nuevo, de una animalización (véase *supra* T27R, 15-16).

**38.** *Él*: a diferencia de otros editores, entiendo que es el pronombre tónico, lo cual otorga mayor énfasis, y que se refiere a Amor. Los versos 38-40 serían una oración de relativo explicativa que modifica al pronombre (referido a Amor); Salvador Miguel cree, en cambio, que la secuencia se predica del Condestable. En suma, el poeta acusa a la deidad de no medir el mal que ocasiona, sembrando la tristeza en los amadores por mostrarse siempre *contrario* a los deseos de quienes lo sirven.

**38.** *Mesura*: ‘medida’ (véase *supra* T1,35).

**39.** *Tristura*: véase *supra* (T1,39).

**40.** *Contrallo*: variante, frecuente en el siglo XV, de ‘contrario’ (*DCECH s.v. contra*).

**42.** *Mi primo*: Juan de Silva, mencionado en los versos de la pregunta. Mosquera Novoa no descartaba que entre ambos hubiese algún parentesco, pero recordaba que esta voz “podía aplicarse de modo amplio en el ámbito afectivo y familiar” (2016: 210). Sin embargo, entre ellos había lazos de sangre, lo que justificaría el empleo de la palabra: el padre de Juan de Silva era primo de la abuela de Juan de Padilla.

**46.** Entiendo el verso como inciso, de ahí que me sirva de guiones.

47. *Calla*: ‘baja la voz’ (DCECH s.v. *callar*). Parece que Padilla sabe algo en relación a Silva y a Amor, pero prefiere no desvelar lo sucedido aunque confiesa que sí hubo burla. En cuanto a la construcción, la relación formal entre esta pieza y la que precede se mantiene también en la duplicación del imperativo (véase el v. 47 del texto de Torres; Mosquera Novoa 2016: 210).

49. *Barruntara*: ‘conjeturara, presintiera’ (DCECH s.v. *barruntar*).

50. *Traidor*: de nuevo, Padilla emplea esta lexía para calificar al dios.

51-52. Nótese la ironía de estos dos versos; es este un procedimiento no frecuente en los cancioneros (véase Casas Rigall 1995:33-35).

*Fiziera*: la variante “feziera”, que ofrece PN12, existió también en español medieval, aunque la preferida es la que aquí encontramos (véase Penny 2006: 246).

53. *Aviento*: se refiere al Adviento, época que comprende las cuatro semanas que preceden a la Navidad. Mediante el empleo de la conjunción adversativa (*aunque*), Padilla deja entender que, de haber tenido oportunidad (nótese el empleo del subjuntivo), el ayuno no sería penitencia suficiente para el dios.

55-56. *Sorrabar*: encontramos formas de este verbo ya en el *Cancionero de Baena* (cito los textos que siguen por la edición de Dutton y González Cuenca). Así, el mismo infinitivo se localiza en ID 1510 R 1509 “Señor mal se desordena” (PN1-385), una respuesta de Alfonso de Baena a Juan García: en la última estrofa leemos “vos cumple, señor, morar / o sorrabar / d’esta vez mi moça Elena” (vv. 28-30). De nuevo, Juan Alfonso en ID 1483 “Señores discretos a grant maravilla” (PN1-358), un decir que Dutton y González Cuenca fechan antes de 1423, afirma en la *finida*: “Señores, si ellos quiebran costilla, / que den en mis ojos catorze pujeses; / pero si les quiebro sus rezios paveses, / que amos sorraben mi mula pardilla” (vv. 33-36). En los dos casos, los editores del *Cancionero de Baena* entienden que significa ‘besar el culo’, posiblemente porque tal significado se deduce de una voz de la misma familia también empedada por este mismo autor en ID 1561 “A todos los asnos que fueren patudos” (PN1-433), donde leemos: “pero si te pico en la matadura / e de mis dichos te tienes por lesa, / al mi asno pardo arrápale un beso / de yuso del rabo con sorrabadura” (vv. 14-17). Así pues, podemos entender que sorrabar tiene el mismo significado que todavía hoy recoge el diccionario: ‘besar a un animal debajo del rabo’ (DRAE s.v. *sorrabar*, NTLLE s.v.); esta misma fuente precisa a continuación: “Era castigo infamante que se imponía antiguamente a los ladrones de perros”. Dutton atribuye a estos versos un número ID

(8892) y los considera un refrán que, sin embargo, no he podido documentar. **57-**

**58.** El enunciado tiene también aire de sentencia, aunque tampoco la he localizado.

**59-60.** *Que estos tales*: se refiere a los mentirosos, grupo en que incluye a Amor; da a entender que sacan provecho del mal.

**61.** *Señor*: Padilla se refiere a Torres con el mismo vocativo que este había utilizado para nuestro poeta en Rq29,50.

**63.** *Condescender*: ‘ponerse al nivel de alguien’ (*DCECH s.v. descendere*). Quiere tratar mal a Amor para que sufra tanto como ellos han sufrido por su causa. En esta segunda parte de la copla, Padilla recrimina a Juan de Torres haber socorrido a Amor y llega, incluso, a rogarle que lo deje padecer, pues solo de ese modo conseguirán buenos resultados.

**65-72.** En la estrofa con que Juan de Torres cerraba la pregunta, daba cuenta de que había socorrido a Amor y, por ello, obtenido una alentadora promesa por parte del dios. En su réplica, Padilla le advierte de que no debe confiar en él, aludiendo a un suceso en que le creyó y el resultado no fue el esperado, pues perdió todo su *bien*. En el v.71 recupera un conocido octosílabo suyo, “No só ya quien ser solía”, dejando entrever la fama de su mal y, consecuentemente, de la canción compuesta a tal efecto, que el público reconocería (véase *supra* 4.1.2.3 y 4.1.3.1). Termina, pues, con una alusión directa a su personalidad poética de amante desdichado (Martínez García 2013).



## **CONCLUSIONES**



## 8. CONCLUSIONES

El trabajo que aquí concluye ofrece, por vez primera, el estudio y la edición de la obra completa de tres autores cancioneriles apenas atendidos por la crítica, un olvido que se explica porque tradicionalmente fueron considerados “menores” en razón de que son responsables de un reducido corpus poético; a ello se unió la escasez de noticias y certezas sobre su trayectoria vital. Este estudio viene a demostrar que se trata de autores de gran interés, que, en adelante, han de ser tomados en consideración; con él he cumplido los objetivos de la investigación, anunciados en la introducción, y que recuerdo sucintamente a continuación:

- Establecer el repertorio poético de Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla.
- Ofrecer una edición crítica de su obra.
- Analizar las principales características de su poesía.
- Ahondar en su identificación histórica sin perder de vista los textos.
- Valorar el lugar que ocupan en la poesía cancioneril, intentando incidir en su aportación.

Durante estos años de trabajo, los dos últimos a costa de un gran esfuerzo personal al haber compatibilizado la realización de la tesis con la docencia a tiempo completo en un instituto, pienso haber cubierto estas expectativas y, en algunos aspectos, quizás pueda decirse que las haya superado. Al tiempo, esta empresa me ha permitido completar mi formación como persona y como investigadora, y ha contribuido a mi capacitación profesional: aun cuando no me dedique a la enseñanza universitaria, todo lo aprendido en este período redundará en beneficio de mi labor como docente de Enseñanza Secundaria, una etapa de la educación en la que el estudio de la literatura se ha visto relegado.

Ninguno de los poetas había sido objeto de un estudio particular; sin embargo, no todos habían recibido la misma atención: sobre Sarnés y Juan de Padilla contábamos con la breve aportación de Vendrell incluida en su edición del *Cancionero de Palacio* y lo añadido por Salvador Miguel en el estudio del de *Estúñiga*, en donde ofreció un importante avance en lo que concierne a la biografía del segundo; nada sabíamos, sin embargo, sobre Gonzalo de Torquemada. Me vi obligada a partir de cero en el último caso y opté por revisar cuanto se había establecido acerca de Padilla y Sarnés, ya que a menudo el peso de la homonimia ha sido excesivo y ha propiciado falsas identidades.

Para ello, apliqué el principio de trazar, primero, una semblanza a partir de la información extraíble de los textos, para luego completarla, en la medida en que es posible hacerlo, con fuentes de tipo histórico; sin embargo, ello me obligó a comenzar por establecer el repertorio de cada uno de los escritores, tarea que resultó productiva pero no siempre fue fácil.

Ya que muchos de los textos editados se han transmitido solo a través de los folios del *Cancionero de Palacio*, dediqué especial atención a esta fuente: me fijé en los accidentes que podían haber afectado a la producción de los poetas, en la distribución de sus piezas y en la secuencia que conformaban... Tomé, además, en consideración las citas en boca de otros autores y otro tipo de relaciones literarias, así como las características de los poemas. Ello me permitió recuperar la autoría para dos textos de Torquemada cuya rúbrica no dejaba constancia de la atribución (posiblemente porque se omitió su nombre, que figuraba en el poema anterior o posterior): son composiciones que transparentan rasgos propios de su quehacer poético (en un caso la cita de textos ajenos; en el otro el género de la glosa). Igualmente la relación Padilla-Sarnés y el estudio de la obra del primero me llevó a confirmar como suya una pregunta que no se le atribuía explícitamente. Pero, además, gracias al fenómeno de la cita y al examen de los problemas materiales del *Cancionero de Palacio*, he podido concluir que en algún caso hay evidencias de literatura perdida (en otros, tan solo indicios).

Tras fijar el repertorio de los tres escritores, me aproximé a la figura de cada uno de ellos, para lo cual, como he indicado, estudié a fondo los textos, de los cuales es posible extraer información fiable: referencias a personajes, inserción de citas, datación de los cancioneros que los contienen, cortes con las que cabe relacionar esas fuentes... Los resultados de esta primera pesquisa fueron ya alentadores, pues permitieron delimitar la cronología: antes de 1440 Torquemada habría compuesto toda su obra y Sarnés y Padilla gran parte de la suya (si no toda); el estudio de sus relaciones literarias, combinado con el análisis de la distribución de sus textos en SA7, ayudó, además, a establecer el círculo en el que estos tres hombres se habrían movido. A Gonzalo de Torquemada pude inscribirlo en un entorno poético del que posiblemente también formaron parte Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés, Estamariu, Santa Fe o Suero de Ribera; la relación entre Sarnés y Padilla quedó probada por la existencia de más de un diálogo entre ambos; y el último estuvo, además, en contacto con Juan de Torres, Villasandino, Juan de Dueñas, Caltraviesa, así como con su primo Juan de Silva, el condestable Álvaro de Luna y el rey Juan II.



En un segundo momento, revisé las crónicas, nobiliarios, genealogías y distintas fuentes históricas tratando de encontrar noticias sobre los personajes históricos tras los que se esconden los poetas. Aun cuando no he podido precisar siempre la identidad, en todos los casos pienso haber adelantado en el conocimiento de la trayectoria vital de los tres escritores, que pueden ahora inscribirse con garantías en un determinado reinado o corte y en un lapso temporal limitado; a alguno de ellos he podido incluso individualizarlo.

Sarnés, de origen aragonés, fue, a la luz de los datos ofrecidos, un personaje de cierto nivel social: de familia de juristas, no solo escribía y componía, sino que habría viajado a Italia en el séquito de Alfonso V y poseería varios caballos, un valioso y caro bien en aquel entonces. Juan de Padilla, de quien más información poseemos, fue un hombre cercano a Juan II de Castilla (además de figurar en diversas crónicas, el monarca lo menciona hasta una decena de veces en su testamento, legándole varias encomiendas), tutor de Villasandino y descendiente del canciller Ayala, que habría sido su tatarabuelo; además, frecuentó los ambientes cortesanos, en donde posiblemente pudo participar en torneos e incluso hacer algún voto caballeresco que lo llevó a portar una empresa en su brazaete. Mantuvo relación con otras destacadas figuras del momento: el rey Juan II, condestable don Álvaro de Luna o Juan de Silva (con quien habría coincidido, además, en los festejos de La Higuera, celebrando la victoria, con Caltraviesa, también poeta de cancionero). Como poeta, dialogó en verso con Juan de Torres y Sarnés, quienes tal vez se prestasen a intercambiar versos con él por su personalidad literaria: un triste amoroso conocido, precisamente, por su sufrimiento amoroso. A Gonzalo de Torquemada, ante la ausencia (al menos por el momento), de un homónimo que no contradiga los datos extraídos de sus versos, he podido adscribirlo a una familia noble de ascendencia palentina: los Torquemada; hubo de estar vinculado al entorno poético de los infantes de Aragón y a la corte de Navarra. Tuvo relación poética con Alfonso de Montoro y, presumiblemente, también con Santa Fe.

La segunda parte del capítulo dedicado a cada autor atendió al estudio de su poética. Los tres, responsables de un número similar de composiciones, que ronda la decena de textos, componen sobre todo poesía amorosa; otro elemento común es que su legado literario nos ha llegado, sobre todo, a través del *Cancionero de Palacio*, una de las antologías de mayor interés de la primera parte del siglo XV. Pero, quizás, lo más importante fue descubrir que el papel como versificadores de estos tres vates parece

haber sido más importante de lo que hasta ahora se había pensado. Recuerdo, a continuación, los aspectos de mayor relevancia de cada uno de ellos.

Torquemada, a quien podemos atribuir trece piezas, todas de carácter amoroso, no se limita a repetir los tópicos característicos de la poesía de cancionero: además de cantar el sufrimiento ocasionado por la no correspondencia y la partida, es autor de una auténtica oda al amor en la que exalta su felicidad tras haber conseguido el galardón. El texto sobresale no solo entre los que integran su repertorio, sino en el conjunto del *Cancionero de Palacio* y aun en el amplio corpus cancioneril; temáticamente entronca con la tradición provenzal del *joi*, emoción que consigue intensificar mediante la exclamación constante, un procedimiento que repite en otras piezas suyas de concreción temática más habitual, y el empleo del vocativo para apelar a su propio corazón. De modo general, en su obra encontramos recursos comunes en el momento (perífrasis para la dama destacando su crueldad, metáfora del *amor hereos*, diferentes formas de *annominatio...*), siendo destacables dos de ellos: el empleo de la ironía (especialmente en textos en que reprocha al dios de Amor el mal pago de sus servicios), poco común en los cancioneros, y la inserción de versos ajenos, que merece especial atención. Y es que, en su poesía repetidamente se vale de citas ajenas, procedimiento no desconocido entre sus contemporáneos al que da nuevo impulso: recupera la voz de otros vates mediante la cita directa, pero también ensaya nuevas técnicas, como la glosa, lo que lo convierte en el introductor del género en nuestras letras; además, en estas inserciones no solo recurre a poetas castellanos (o de la tradición gallego-castellana, como Macías), sino que en una ocasión se sirve de un desconocido texto francés, lengua que emplea también en el *retronx* de otra composición. Es autor de decires (líricos, narrativos, alguno que muestra un diálogo entre dos personajes y recupera textos ajenos), de canciones de diferente extensión (algo normal en el momento en que compone, cuando la canción todavía no había fijado su forma) y de un texto que se halla a medio camino entre el discor y el *lay*, pero su aportación más relevante a la poesía cuatrocentista es, sin duda, haber sentado las bases del género de la glosa.

Las nueve composiciones de Sarnés, el segundo de los poetas editados, desarrollan también el sentimiento amoroso; y, al igual que Torquemada, es autor de unas de las piezas líricas cuatrocentistas en que se poetiza la obtención del galardón y entronca, de nuevo, con el *joi* provenzal. Me refiero a una composición recogida únicamente en el *Cancionero de Estúñiga* en la que el yo lírico comunica y hace extensible su alegría a los restantes amadores. Esta faceta suya (de amante correspondido)

reaparece en los dos intercambios que mantiene con Padilla: en ellos, se muestra como abanderado del éxito amoroso y hace ver que, para lograrlo, ha seguido las indicaciones de su dama. En el resto de su producción, vuelve sobre motivos más usuales, como la partida o la exaltación de la belleza de la dama (a la que, apoyándose en la *religio amoris*, presenta como obra maestra de Dios); sin embargo, aun en aquellos poemas en las que no muestra la correspondencia amorosa, aparece como un amante paciente, conocedor de que la recompensa llegará. Para ello, el “alegre Sarnés” recurre a exclamaciones que intensifican su felicidad y a vocativos (interpela a la dama, al Amor, a otros amadores en general, o a su interlocutor en los diálogos poéticos); entre los recursos estilísticos que emplea, ha de destacarse el motivo del *dezir/callar*, no porque resulte inusual, sino por la inclinación tomada por el poeta, que decididamente opta por el decir en más de una ocasión, contraviniendo así a gran parte de sus contemporáneos y aun los preceptos de los manuales de gentileza. En cuanto a los géneros que cultiva, además de breves canciones, merecen ser destacados dos diálogos poéticos en los que participa: una pregunta-respuesta en esparsas incluida en los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma* que inicia Padilla dirigiéndose a él mediante el sintagma “buen amigo”, y una *tenso* recogida en el *Cancionero de Palacio*, género de escasísima presencia en nuestras letras, en la que las voces de los interlocutores alternan estrofa a estrofa. El último de los intercambios cuenta, además, con otras peculiaridades, entre ellas la forma adoptada: el diálogo se articula entrelazando dos canciones, en las que cada poeta construye una cabeza distinta que da origen a dos diferentes *retronx*, en los cuales se incluye versos de sendas canciones perdidas que resumirían la personalidad literaria de cada uno de los participantes en la disputa. Sarnés, con su optimista visión del amor, declaraba en el suyo: “Pues mi señora me guía / servirla he todavía”; Padilla, triste y desengañado, daba cuenta de su desolación amorosa: “No só ya quien ser solía”. Así, pues, cada uno de los vates adopta una postura que lo caracteriza y que responde a una diferente concepción del sentimiento amoroso, presumiblemente a raíz de sus experiencias previas, que serían conocidas por sus coetáneos; la *tenso* debió de gozar ya en época de importante difusión.

La decena de piezas de Juan de Padilla, también de contenido amoroso, se centra en el sufrimiento del enamorado: aun cuando el tema es común en la poesía desde los inicios, en su caso, como se ha visto en la *tenso* y se comprueba en sus canciones, el lamento y el dolor constante, acentuados por la reiteración de la voz *triste* y sus derivados, hubo de ser una de sus señas de identidad. Su desolación es tal que su verso

“No sólo ya quien ser solía”, desprendido de una canción suya no conservada, parece haberse convertido en lema que resumía la tristeza amorosa, por lo que fue recordado por muchos de sus contemporáneos. Pero la reputación de Padilla como triste amante da pie a Juan de Torres para citar otra de sus canciones de desamor, que calificaba de *antigua* y nos hacía, así, saber que era pieza conocida. Para mostrar sus penas, Padilla se sirve de motivos frecuentes (el mártir de amor, la diatriba *dezir/callar*, el motivo bíblico de la *vía*, que vincula al padecer amoroso). En cuanto al estilo, en la mitad de sus composiciones recurre a textos ajenos: refranes (que cita o acomoda) y la autocita de su verso insignia; también recupera al dios de Amor y recurre a galas del trovar ya en desuso en el cuatrocientos, como las coplas *capcaudadas* y las *coplas capdenals*, aspectos que corroboran la imagen de un autor antiguo que deducíamos del comentario de Torres. Cultiva diferentes géneros: además de canciones (la mayoría de una vuelta sin *retroux*), contamos con varios diálogos en verso, en los que se sirve de distintos moldes: la *tensó* con forma de canción, una pregunta-respuesta en esparsas y una réplica a una recuesta construida como un decir. Su interlocutor preferido es Sarnés, al que se dirige en dos ocasiones (en la *tensó* y en la pregunta) y al que califica de “amigo”, pero también contesta a la recuesta que inicia Juan de Torres; en estos intercambios, asoma la parodia y la burla, que llega hasta la sátira mordaz en un texto quizás nacido como secuela o continuación de uno de esos diálogos. Me refiero a una de las piezas más sobresalientes de Padilla, una invectiva, con forma de canción con finida, que dirige a una dama y en la que la dilogía es recurso fundamental para la burla y para provocar la risa. En esta composición, Padilla parece romper su propio estereotipo pues, aun cuando el tema sigue siendo el sufrimiento amoroso, el tratamiento que de él hace se aleja del lamento y la queja: de manera vulgar, lanza sus dardos contra la infidelidad de la dama. También en la recuesta iniciada por Torres se percibe el tono burlesco, que se intensifica en la réplica de Padilla.

El estudio de la poética de los tres autores solo fue posible tras fijar el texto de cada una de sus composiciones y ofrecer su edición, labor que constituyó el grueso de la investigación. Además de ofrecer la relación de fuentes y fijar los criterios que he seguido como editora, he intentado ahondar en el proceso de transmisión textual, prestando especial atención al *Cancionero de Palacio*. En el caso de Torquemada, esta antología es *codex unicus*, y dada la distribución que en él presenta su obra, no resulta imposible suponer que hubiese sido incorporada a la colectánea a partir de uno o dos pliegos sueltos llegados a manos del compilador en diferentes momentos: sus piezas se

copian en dos bloques y algunas, incluso, lo hacen por duplicado. Para Sarnés, cuyo corpus se reparte entre *Palacio* (cinco composiciones en testimonio único) y *Estúñiga* y *Roma* (una canción solo conservada en MN54 y las restantes copiadas también en RC1), todo apunta a que se hubiese difundido en dos momentos distintos: uno anterior a 1439-1440 (fechas en que viaja a Italia con Alfonso V) y otro posterior a esos años.

Para la edición de Padilla he tenido que manejar cinco fuentes: *Palacio*, *Estúñiga*, *Roma* y dos hoy custodiadas en París, PN8 y PN12. Las cuatro últimas comparten textos, si bien difiere el número de ellos que contienen y la disposición en que los presentan: por ejemplo, la excepcional invectiva se copia aislada en *Estúñiga* y *Roma*, en tanto en PN8 y PN12 figura tras la réplica de Padilla a la recuesta de Torres. En estos cancioneros no siempre se recuerda el nombre del poeta: una de sus canciones es atribuida erróneamente a Mendoza en MN54 y RC1, si bien sabemos de su autoría (Padilla) porque las estrofas que la conforman se ponen en su boca en la *tensó* de SA7; asimismo, la pregunta que Padilla formula a Sarnés solo deja constancia en la respuesta del nombre del segundo; tampoco PN8 y PN12 indican autor cuando copian 28A-ID 0144 “Bien puedo dezir, par Dios” (por fortuna recordado en esta ocasión por MN54 y RC1). Tan solo en la réplica de Padilla a la recuesta de Torres consta su nombre en todos los códices. Cabe pensar que los versos de este autor entraron en estas colecciones de la mano de otros poetas que estuvieron en Italia y eran allí bien conocidos, como Sarnés y Juan de Torres. Ello, unido al hecho de que buena parte de su obra fue compuesta antes de la compilación de *Palacio*, me hace pensar que este escritor no estuvo en Italia, tanto más si consideramos su activa participación después de 1440 en la política castellana.

En el estudio de la transmisión textual, en los tres autores he establecido dos apartados: en uno atiendo a las piezas que conocen un solo testimonio, en el otro a las que cuentan con más de uno. En las primeras, las mayores dificultades han venido dadas por los errores que el texto presenta, a veces sin posible solución (versos en blanco en el manuscrito) y, en ocasiones, solo podemos restituir la lección *ope ingenii*; la existencia de variantes en los poemas recogidos en varias fuentes facilitó la enmienda en la mayoría de las ocasiones. De todos modos, editorialmente he limitado mis intervenciones y, con la máxima cautela, he depurado solo los errores que la sintaxis, el sentido o la rima hacían evidentes; para ello, me he atenido, sobre todo, al *usus scribendi* de la lengua de la época y de cada autor, justificando la solución propuesta. Sin embargo, aun en las composiciones en que la grafía era legible y la lección correcta, la interpretación no

siempre resultó sencilla: de los tres poetas, el más complejo, desde este punto de vista, fue Gonzalo de Torquemada, especialmente en algunos casos en que recupera textos ajenos.

En definitiva, aun cuando el trabajo que aquí ofrezco, sin duda, puede ser ampliado y mejorado, creo que cumple los objetivos planteados en el proyecto de tesis y, además, amplía nuestro conocimiento de la poesía cancioneril. Torquemada, Sarnés y Padilla no serán ya tres nombres más de los muchos que conforman la nómina cancioneril: creo haberlos devuelto al contexto histórico en que vivieron (poniéndoles cara, con bastante seguridad en dos ocasiones; ubicando a uno de ellos en un determinado linaje), y, sobre todo, pienso haber puesto de relieve su contribución a la poesía cancioneril y a la literatura medieval. Asimismo, esta investigación redundará en beneficio de un mejor conocimiento del *Cancionero de Palacio*, una colección poética de gran interés de la que vamos sabiendo más a medida que estudiamos sus poetas y sus textos. Finalmente, y aun cuando, sin duda, otros escritores alcanzaron mayor relevancia literaria, es imprescindible leer y estudiar la producción de muchos de los autores de los que hemos conservado unos cuantos poemas: es cierto que el corpus de Torquemada, Sarnés y Padilla es reducido; en estas páginas creo haber demostrado que, no por ello, hemos de dar por sentado que carece de interés.

## **CONCLUSIONS**





## CONCLUSIONS

This dissertation provides for the first time a study and edition of the complete work of three *cancioneril* authors to which the critics have hardly paid attention. Such an oversight can be explained by the facts that these authors have traditionally been considered “minor” due to their reduced poetic corpus and to the scarcity of information and certainties about their lives. The present study intends to demonstrate that these poets bear great interest and should be taken into account henceforth. With this investigation, I have achieved the research goals that had been exposed in the introduction and that I succinctly restate here:

- To establish Gonzalo de Torquemada’s, Sarnés’s and Juan de Padilla’s poetic repertoires.
- To present a critical edition of their works.
- To analyze the main features of their poetry.
- To examine their historical identification, without losing sight of the texts.
- To raise their value in *cancioneril* poetry, trying to stress their contribution to it.

During these years of research, the last two by dint of a great personal effort to combine my dissertation with full-time teaching at a high school, I think that I have fulfilled these expectations and, in some cases, I might have exceeded them. At the same time, this venture has allowed me to complete both my personal upbringing and my preparation as a researcher, and it has also contributed to my professional training. Even if I do not work as a university teacher, everything that I have learned in this period will be of benefit to my work as a secondary school teacher, an education stage in which the study of literature has been set aside.

None of the poets had ever been object of an individual study; however, not all of them had gained the same attention: we have Vendrell’s scarce contribution about Sarnés and Padilla included in his edition of the *Cancionero de Palacio*, and Salvador Miguel’s addition in the study of *Estúñiga*’s, in which he offered an important advance to the latter’s biography; nevertheless, nothing was known about Gonzalo de Torquemada. I was forced to start from scratch in this last case, and I decided to review everything that had been written about Padilla and Sarnés, as the weight of homonym names has often been excessive and has led to false identifications. In order to do so, I applied the principle of creating, first, a portrait with the information that could be extracted from the texts, to complete it later, as far as possible, with historical sources. Nonetheless, I

was led to establish each writer's index in the first place, a productive but not always easy task.

As many of the edited texts have been transmitted only through the folios of the *Cancionero de Palacio*, I devoted special attention to this source: I examined the accidents that might have affected the poets' production, the distribution of the pieces, and the sequence they formed, etc. Furthermore, I considered the quotations on the lips of other authors as well as other types of literary relations, apart from the features of the poems. This enabled me to recover the authorship of two texts by Torquemada whose signature did not allow to attribute them (probably because the name was omitted as it already appeared in the previous or the next poem). These compositions reveal typical features of his poetic style (the quotation of other author's texts in one case, the genre of gloss in the other). Similarly, the relation between Padilla and Sarnés and the analysis of the former's work led me to confirm his authorship of a *pregunta* that had not been explicitly attributed to him. Moreover, due to the phenomenon of quoting and to the examination of the material problems in the *Cancionero de Palacio*, I have been able to conclude that, in some cases, there are evidences of lost literature (in others, there are only traces).

After setting the repertoire of the three writers, I approached each one of them by, as I have already indicated, closely studying the texts, from which we can extract trustworthy information: references to characters, insertion of quotations, dating of the *cancioneros* in which they are included, courts to which those sources can be linked, etc. The results of this first inquiry were already encouraging, as they enabled to delimit the chronology: before 1440 Torquemada had composed all of his pieces, and Sarnés and Padilla had written most –if not all– of theirs. The study of their literary relations, together with the analysis of the distribution of their texts in SA7, also helped to establish the circles of these three men. I have been able to locate Gonzalo de Torquemada in a poetic environment probably shared by Rodrigo de Torres, Hugo de Urriés, Santa Fe or Suero de Ribera, too; the relation between Sarnés and Padilla has been proved by the existence of more than one dialogue between them, and the latter was also in touch with Juan de Torres, Villasandino, Juan de Dueñas, Caltraviesa, as well as with his cousin Juan de Silva, the constable Álvaro de Luna and the king Juan II.

In a second stage, I revised the chronicles, nobility books, genealogies, and different historical sources in order to try to find pieces of news about the historical characters behind the poets. Even when I could not always specify their identity, I think

I have advanced in the knowledge of the life of the three writers, who can now be genuinely inscribed in a particular reign or court and in a limited time lapse, and I have even been able to individualize some of them.

Sarnés, an Aragonese man, was, in the light of the provided data, a personality of a relatively high social level: from a family of lawyers, not only did he write and compose, but he also traveled to Italy in Alfonso V's entourage and owned several horses – a valuable and expensive good at the time. Juan de Padilla, of whom we know more, was close to Juan II of Castile (apart from appearing in different chronicles, the king mentioned him up to ten times in his testament, bequeathing several commends to him), tutor of Villasandino, and descendant of the chancellor Ayala, his great-great-grandfather. Apart from that, he frequented courtly milieus where he could have participated in tournaments and even taken some kind of knight's pledge that led him to carry a badge in his brassard. He maintained a relation with other outstanding figures at the moment: the king Juan II, constable Álvaro de Luna or Juan de Silva (with whom he had also coincided in the festivities of La Higuera to celebrate the victory with Caltraviesa, another *cancionero* author). As a poet, he held a dialogue in verse with Juan de Torres and Sarnés, who might have consented to exchange verses because of his literary persona: a melancholic lover famous, precisely, for his romantic suffering. Due to the absence (at least by now) of a namesake that contradicts the data extracted from his verses, I could assign Gonzalo de Torquemada to a noble family native to Palencia: the Torquemadas. He was linked to the poetic environment of the Princes of Aragon and the court of Navarre and he had a poetic relation with Alfonso de Montoro and, presumably, with Santa Fe as well.

The second part of the chapter devoted to each author is focused on the study of their poetics. The three of them, responsible for a similar number of compositions – around ten texts each –, compose primarily love poetry. Another common feature is that their literary legacy has survived mainly through the *Cancionero de Palacio*, one of the more valuable anthologies from the first part of the 15<sup>th</sup> century. However, the fact that the role of these three bards as versifiers seems more important than had been considered until now might be the most important discovery. Hereunder, I reiterate the most relevant aspects of each one of the poets.

Torquemada, to whom we can attribute thirteen love pieces, did not restrict himself to repeat the typical clichés of *cancionero* poetry: apart from singing the suffering of non-corresponded love and departure, he is the author of an authentic ode to love

in which he praises his bliss after obtaining the reward. The text is outstanding not only among the ones in his repertoire, but in the *Cancionero de Palacio* as a whole and even in the extensive *cancioneril* corpus; it is thematically related to the Provençal tradition of *joi*, a feeling that he intensifies through the constant exclamation, which is a procedure that he repeats in other pieces with a more common topic, and the use of the vocative to appeal to his own heart. In his work in general we can find common resources at the time (periphrasis to emphasize the cruelty of the Lady, metaphor of the *amor hereos*, different types of *annominatio*, etc.), especially two: the use of irony (particularly in the texts in which he rebukes the god Love's unfair payment for his services), not very typical in the *cancioneros*; and the insertion of other author's verses, which deserves special attention. In his poetry, Torquemada repeatedly uses quotes by other authors, a well known procedure among his contemporaries to which he gives new thrust: he recovers the voice of the bards by directly quoting, but he also tries new techniques like the gloss, a genre introduced by him in Spanish literature. Furthermore, in these insertions he not only resorts to Spanish poets (or Galician-Spanish, like Macías), but he once uses an unknown text in French, a language that he also uses in the *retronx* of another composition. He is the author of *decires* (lyrical, narrative, some of them showing a dialogue between two characters and recovering other author's texts), of *canciones* of different length (a commonplace at the moment he is composing, when the *canción's* form had not been fixed yet), and of a text somewhere in between the *discor* and the *lay*; however, his most relevant contribution to the poetry of the 15<sup>th</sup> century is, undoubtedly, laying the foundations of the genre of gloss.

The nine compositions by Sarnés, the second of the edited poets, develops the amorous feeling as well. He, just like Torquemada, is the author of one of the lyrical pieces of the 15<sup>th</sup> century in which the achievement of the reward is put into poetry and which connects, again, with the Provençal *joi*. I am talking about a composition gathered only in the *Cancionero de Estúñiga* in which the poetic voice communicates and extends his joy to the rest of the lovers. This facet of corresponded lover reappears in his two exchanges with Padilla: in them, he is displayed as a standard bearer of romantic success and he pretends that, in order to get it, he has followed his Lady's pieces of advice. In the rest of his production, he returns to more common issues, such as the departure or the praise for the Lady's beauty (who, according to the *religio amoris*, is introduced as God's masterpiece). Nevertheless, even in the poems that do not show corresponded love, he is a patient lover, aware of the fact that he will eventually get a reward. With

that aim, the “*alegre Sarnés*” uses exclamations that intensify joy, and vocatives to question the Lady, Love, other lovers in general, or his interlocutor in poetic dialogues. Among the stylistic resources he adopts, I shall pinpoint the motif of *dezir/callar*, not because it is unusual, but because of the poet’s choice to *dezir* more than once, disobeying most of his contemporaries and the precepts of courtly manuals. Regarding the genres he writes, apart from short *canciones*, two poetic dialogues in which he participates should be mentioned: one is a *pregunta-respuesta* in *esparsa* included in the *Cancionero de Estúñiga* and the *Cancionero de Roma* started by Padilla talking to himself using the phrase “*buen amigo*”, and the other is a *tensó* gathered in the *Cancionero de Palacio*, an uncommon genre in Spanish literature in which the voices of the speakers take turns in each stanza. The last exchange has still other peculiarities, among which we find the form: the dialogue is articulated by intertwining two *canciones*, in which each poet composes a different heading, which creates two different *retroux* that include verses of both lost *canciones* so as to summarize the literary personality of each contender. Sarnés, with his optimistic idea of love, declared in his part: “*Pues mi señora me guía / servirla he todavía*”; Padilla, sad and disillusioned, explained his romantic grief: “*No só ya quien ser solía*”. Thus, each bard took a characteristic stand in response to a different understanding of the romantic feeling, presumably due to their past experiences that must have been well known by their contemporaries. Hence, the *tensó* must have been widely disseminated.

The approximately ten pieces by Juan de Padilla, also love poems, are focused on the suffering of the lover: even if the topic is common in the poetry since the first moment, in his case, as proved by the *tensó* and confirmed in his *canciones*, the constant lament and grief together with the repetition of the word “*triste*” and its derivatives are his identity marks. His sorrow is such that his verse “*No só ya quien ser solía*”, from one of his lost *canciones*, seems to have become a motto to summarize love grief, and so it was remembered by many of his contemporaries. However, Padilla’s reputation as a miserable lover causes Juan de Torres to quote another of his heartbreak *canciones* that he qualified as “*antigua*”, which proves that the piece was well known. In order to display his sorrow, Padilla uses common motifs (the love martyr, the diatribe *dezir/callar*, the biblical theme of the *vía* linked with love grief, etc.). Regarding stylistic questions, in the middle of his compositions he resorts to texts by other authors: refrains (that he quotes or adjusts) and self-quoting of his most famous verse; he also recovers the god of Love and uses troubadour techniques already outdated in the 15<sup>th</sup> century, such as *coplas*

*capcaudadas* and *coplas capdenals*. Those aspects confirm the image of ancient author that we had deduced from Torres's comment. He practices different genres: apart from *canciones* (most of them, *de una vuelta* without *retronx*) he wrote several dialogues in verse in which he uses different molds: the *tensó* in the form of a *canción*, a *pregunta-respuesta* in *esparsa* and a replica of a *recuesta* constructed as a *decir*. His favorite interlocutor is Sarnés, to whom he talks twice (in the *tensó* and in the *pregunta*) and whom he describes as "friend", but he also answers the *recuesta* started by Juan de Torres. In these exchanges, parody and mockery appear, reaching the point of mordant satire in a text that might have been born as a sequel or continuation of one of those dialogues. I am talking about one of the most outstanding pieces by Padilla, a tirade in the shape of *canción* with *fnida* directed to a Lady and in which the dialogics are a fundamental resource of mockery and laughter. In this composition, Padilla seems to break his own stereotype as, even when the topic is still heartbreak, the treatment is far from lament and complaint: in a vulgar way, he attacks the Lady's infidelity. Mockery can also be perceived in the *recuesta* started by Torres and it gets intensified in Padilla's reply.

The study of the poetry of the three authors was only possible after fixing the text of each composition and offering them edited, which constituted the bulk of the research. Apart from showing the list of sources and setting the criteria that I have followed when editing, I have tried to delve into the process of transmission of the texts and I have paid special attention to the *Cancionero de Palacio*. In the case of Torquemada, the anthology is *codex unicus* and, given the arrangement of his works in it, it is possible to reckon that it was added to the collection through a couple of loose sheets that reached the compiler at different points in time: his pieces were copied in two groups and some were even duplicated. Regarding Sarnés, whose corpus was distributed between *Palacio* (the unique testimony of five compositions) and *Estúñiga* and *Roma* (one *canción* only kept in MN54 and the others copied in RC1), everything suggests that his work was distributed in two different stages: before and after 1439-1440 (when he travels to Italy with Alfonso V).

In order to edit Padilla, I have had to handle five sources: *Palacio*, *Estúñiga*, *Roma* and two kept in Paris – PN8 and PN12. The last four share some texts, although the number and arrangement of the compositions are different: for instance, the exceptional invective is copied on its own in *Estúñiga* and *Roma*, while it appears after Padilla's replica to Torres's *recuesta* in PN8 and PN12. In these *cancioneros* the name of the poet is not always recorded: one of his *canciones* is falsely attributed to Mendoza in

MN54 and RC1, although we know that it is Padilla's because the stanzas are put in his mouth in the *tensó* of SA7. Similarly, Padilla's *pregunta* to Sarnés only places on record the name of the latter in the *respuesta*, and PN8 and PN12 do not signal the author in the copies of 28S-ID 0144 "*Bien puedo dezir, par Dios*" (luckily recovered this time in MN54 and RC1). In all the codices, Padilla's name is only mentioned in his response to Torres's *recuesta*. It is possible to think that this author's verses were included in these collections through other poets who visited Italy and were famous there, like Sarnés and Juan de Torres. This, together with the fact that most of his work was composed before the compilation of *Palacio*, leads me to the conclusion that this writer did not travel to Italy, especially if we take into account his active involvement in Castilian politics after 1440.

In the study of the textual transmission, the three authors can be divided in two parts: one for the pieces that have only one record, and another for the compositions with more than one. In the first ones, the greatest difficulties have stemmed from the mistakes in the text itself, some of them unsolvable (blank verses in the manuscript) and, at times, with the only possibility of restoring the *lectio ope ingenii*. The existence of variations in poems from different sources simplified the task most of the times. In any case, I have limited my editing and have corrected as carefully as possible only the mistakes that were obvious because of syntax, meaning or rhyme; in order to do so, I have mainly followed the *usus scribendi* of language at the time and for every author, justifying the proposed solution. However, even in those compositions with legible writing and correct *lectio*, interpretation was not always easy: out of the three poets, the most complicated one from this point of view was Gonzalo de Torquemada, particularly in some cases of recovery of other author's texts.

In short, even when the work that I am presenting here can undoubtedly be extended and improved, I think that it fulfills the goals presented in the thesis project and, furthermore, it widens our knowledge about *cancioneril* poetry. Torquemada, Sarnés and Padilla will not be just three other names among the *cancioneril* index anymore: I expect to have brought them back into the historical context in which they once lived (putting a face to two of them with some certainty, and placing one of them in a particular lineage) and, especially, I hope to have proved their contribution to *cancioneril* poetry and Medieval literature. Apart from that, this research benefits a deeper knowledge of the *Cancionero de Palacio*, a poetic collection of great interest about which we will know more as we keep studying its poets and texts. Finally, even though, undoubtedly, other authors became more literary relevant, it is necessary to learn and

study the production of many authors of which we have treasured only a few poems. It is true that Torquemada's, Sarnés's and Padilla's corpus is reduced, but in the previous pages I expect to have proved that this is not a reason to consider them less interesting.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## 9. BIBLIOGRAFÍA

## CANCIONEROS

- Cancionero de Estúñiga* (MN54), ms. V<sup>a</sup> 17-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.
- Cancionero de Roma* (RC1), ms. 1098 de la Biblioteca Casanetense.
- Cancionero General del siglo XV* (MN13), mss. 3755-3756 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- PN8, ms. esp. 230 de la Bibliothèque Nationale de France.
- PN12, ms. esp. 313 de la Bibliothèque Nationale de France.

## EDICIONES Y ANTOLOGÍAS

- ALVAR, Carlos, ed., 1996. Alain Chartier, *La bella dama despiadada*, Madrid: Gredos.
- ALVAR, Carlos, ed., 1999 [1981]. *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger. (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid: Alianza.
- ALVAR, Manuel y Elena ALVAR, eds., 1981. *Cancionero de Estúñiga: Edición paleográfica*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M<sup>a</sup>, ed., 1993. *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- ARCHER, Robert e Isabel DE RIQUER, eds., 1998. *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona: Quaderns Crema.
- AUBRUN, Charles, ed., 1951. *Le chansonnier espagnol d' Herberay des Essarts (XV<sup>e</sup> siècle)*, Bordeaux: Féret et Fils.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, ed., 1997. *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Crítica.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed., 1997. Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BELTRAN, Vicenç, 2009. *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid: Visor.
- BELTRAN, Vicenç, ed. 2013. *Jorge Manrique. Poesía*, Madrid: Real Academia Española - Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores.
- BLECUA, Alberto, ed., 2003. *Libro de buen amor. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Madrid: Cátedra.
- CALVO PÉREZ, Juan José, ed., 1998. *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Burgos: Institución "Fernán González".
- CAMPOS SOUTO, Begoña, ed., 2011. *Poetas menores de apellido Manrique. Edición y estudio*, Tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña, 2 vols.
- CANAL GÓMEZ, Mariano, ed., 1935. *El Cancionero de Roma*, Florencia: G. C. Sansoni.

- CANET, José Luis, ed., 2011. *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia: Universidad de València.
- CARAVAGGI, G., M. VON WUNSTER, G. MAZZOCCHI y S. TONINELLI, eds., 1986. *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Roma: Japadre.
- CASAS RIGALL, Juan, ed., 2009. “En el texto de Macías: edición crítica de «Cativo de miña tristura»”, *Zeitschrift für romanische philologie*, 125, pp. 106-126.
- CATALÁN, Diego, ed., 1976. *Gran Crónica del Alfonso XI*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- CÁTEDRA, Pedro, ed., 1994. *Obras completas. Enrique de Villena*, Madrid: Turner-Biblioteca Castro, 3 vols.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., 2010. *Romancero*, Madrid: Castalia.
- DÍAZ-MAS, Paloma, ed., 2001. *Romancero*, Barcelona: Crítica.
- DOLZ I FERRER, Enric, ed., 2004. ‘*Siervo libre de amor*’ de Juan Rodríguez del Padrón. *Estudio y edición*. Valencia: Universidad de Valencia. Tesis doctoral accesible a través del portal *Tesis Doctorales en Red* en el siguiente enlace: «<http://www.tesisenred.net/handle/10803/9813>».
- DUTTON, Brian y Jineen KROGSTAD, 1990-1991. *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian y Victoriano RONCERO LÓPEZ, eds., 2004. *La poesía cancioneril del siglo XV: antología y estudio*, Madrid: Iberoamericana-Vervuet.
- GEIJERSTAM, Regina af, ed., 1964. *Juan Fernández de Heredia. La grant crónica de Espanya. Libros I-II*, Upsala: Almqvist & Wiksells.
- GIULIANI, Luigi, ed., 2004. *Juan de Tapia. Poemas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 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. *Cancionero General. Hernando del Castillo*, Madrid: Castalia.
- JEANROY, Alfred, ed., 1975. *Lais et descorts français du XIII siècle texte et musique*, Gèneve, Slatkine Reprints.
- JOSET, Jacques, ed., 1990. *Juan Ruiz, Libro de buen amor*. Madrid: Taurus.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio, ed., 1977. *Pero Rodríguez de Lena, El Passo Honroso de Suero de Quiñones*, Madrid: FUE.
- LANG, Henry R., ed., 1902. *Cancionero gallego-castellano*, New York: Charles Scribner's Sons.
- LOBERA, Francisco J., Guillermo SERÉS, Paloma DÍAZ-MAS, Carlos MOTA, Iñigo RUIZ ARZALLUZ y Francisco RICO, eds., 2000. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona: Crítica.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed., 1946. *Refundición de la Crónica del Halconero (hasta ahora inédita)*, Madrid: Espasa Calpe.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed., 2006. *Crónica del Halconero de Juan II. Pedro Carrillo de Huete*, Granada: Universidad de Granada, Madrid: Marcial Pons, Sevilla: Universidad de Sevilla.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1944-1945 [1890-1908]. *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander: CSIC.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía, ed., 2016. *La poesía de Juan de Torres*, Aleesandria: Edizioni dell'Orso.
- MOTA PLACENCIA, Carlos, ed., 1990. *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 3 vols.
- NOGUERA, Alberto, ed., 2000. *Libro de motes de damas y caballeros. Intitulado el juego de mandar*, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 4.
- O' KANNE, ed., 1968. Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1574)*, Madrid: Real Academia Española.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, ed., 1973-1975. *Alonso de Palencia. Crónica de Enrique IV*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, 1884. *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)*, Madrid: Ginesta.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, 1590. *Crónica del serenísimo rey don Juan Segundo deste nombre. Impresa por mandado del Cathólico rey don Carlos su bisnieto en la ciudad de Logroño el año de 1517*. Pamplona: Thomas Porralis. [Accesible en <[http://books.google.es/books/about/Cronica\\_del\\_serenissimo\\_rey\\_don\\_Juan\\_seg.html?id=orsEeq429l4C&redir\\_esc=y](http://books.google.es/books/about/Cronica_del_serenissimo_rey_don_Juan_seg.html?id=orsEeq429l4C&redir_esc=y)>; consulta: mayo 2013].
- PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, Juan, ed., 1983-2002. *Batallas y quinquagenas*. Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid: Real Academia de la Historia.
- PÉREZ GÓMEZ NIEVA, Alfonso, ed., 1884. *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*, Madrid: Alfredo Alonso.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2007, ed. *Claros varones de Castilla*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 2008 [1999]. *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, Madrid: Cátedra.
- PERIÑÁN, Blanca de, ed., 1968. “Las poesías de Suero de Ribera: estudio y edición crítica anotada de los textos”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, 16, págs. 5-138.
- PIDAL, Pedro José y otros, ed., 1851. *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Rivadeneyra.
- PRESOTTO, Marco, ed., 1997. *Juan de Dueñas. La nao de amor. Misa de amores*, Viareggio: Mauro Baroni.
- PRIETO, Antonio, ed. 1986. *Siervo libre de amor. Juan Rodríguez del Padrón*, Madrid: Castalia.
- RIQUER, Martín de, ed., 1989. *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, ed., 2011. Pere Torroella, *Obra completa*, Barcelona: Barcino.
- PARKER A., Alexander, 1986. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano y Brian DUTTON, 2004. *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid: Iberoamericana.
- 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 soña Isabel*, Madrid: Ribadeneyra, 2, pp. 273-695 [ed. facsímil, Madrid: Atlas, 1953].

- RUSELL, Peter E, ed., 2001. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*, Madrid: Castalia.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, ed., 1987. *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra.
- SCHOLBERG, Kenneth R., ed., 1980. *La poesía zaboriente del siglo XV*, Ferrol: Esquío.
- TATO, Cleofé, ed., 2004. *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena: Ayuntamiento de Baena.
- TATO, Cleofé, ed., 2013a. *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Madrid: Academia del Hispanismo.
- TORRÓ TORRENT, Jaume, ed., 2009. *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona: Barcino.
- VALLE FUENSANTA, Francisco del, José SANCHO RAYÓN y Juan Eugenio HARTZENBUSCH, eds., 1872. *Cancionero de Lope de Stúñiga: Códice del siglo XV*, volumen 4 de la *Colección de libros españoles raros o curiosos*, Madrid: Rivadeneyra.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca, ed., 1945. *El Cancionero de Palacio (manuscrito nº 594)*, Barcelona: CSIC.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca, ed., 1958. “Las poesías inéditas de Juan de Dueñas”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV, pp. 149-240.
- VOZZO MENDIA, Lia, ed., 1989. *Lope de Stúñiga. Poesie*, Napoli: Liguori.
- ZINATO, Andrea, ed., 1996. *Macías. L'esperienza poetica galego-castigliana*. Venezia: Cafoscarina.

## ESTUDIOS

- AINAGA ANDRÉS, María Teresa, 1989. “El fogaje aragonés de 1362: aportación a la demografía de Zaragoza en el siglo XIV”, *Aragón en la Edad Media*, 8, pp. 33-58.
- ALCOVER, A. M. y F. B. MOLL, en línea. *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca: Moll. [Accesible en «<http://dcvb.ievat.net/>»; consulta: mayo 2015].
- ALMEIDA RIBEIRO, Cristina y Sara RODRIGUES DE SOUSA (orgs.), 2012. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Um livro á Luz da Historia*, Ribeirão: Humus.
- ALONSO, Álvaro, 2005. “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 235-246.
- ALONSO, Martín, 1986. *Diccionario medieval español*, Salamanca: Universidad Pontificia.
- ALVAR, Carlos y Ángel GÓMEZ MORENO, 1998. *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus.
- ALVAR, Manuel, 1973-1978. *Estudios sobre el dialecto aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2 vols.
- ALVAR, Manuel, 1976. “Relaciones con Italia”, en *Aragón. Literatura y ser histórico*, Zaragoza: Pórtico, pp. 81-90.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos, 2002. “El reverso del amor cortés. Poesía satírica medieval”, en José Enrique Martínez Fernández (coord.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León: Universidad de León, pp. 17-32

- ÁLVAREZ BORGE, Ignacio, 1993. *Monarquía feudal y organización territorial. Alfoces y merindades en Castilla (siglos X-XIV)*, Madrid: C.S.I.C.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra, 2014a. “Los decires de Gómez Pérez Patiño para Leonor López de Córdoba”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 831-842.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra, 2014b. *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.
- ARCO, Ricardo del, 1923. *Figuras aragonesas (segunda serie)*, Zaragoza: Tip. Heraldo de Aragón.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1957) [1886]. *Nobleza de Andalucía. Libros I y II*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- ARIZA, Manuel, 2012. *Fonología y fonética históricas del español*, Madrid: Arco Libros.
- ARRANZ GUZMÁN, Ana, 2012. “De los goliardos a los clérigos «falsos»”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Hª medieval*, 25, pp. 43-84.
- ARTESEROS VEAS, Francisco de Asis, 2003. *Itinerario de Enrique III*, Murcia: Universidad de Murcia.
- ÁVILA SEOANE, Nicolás, 2006. “El señorío de los Silva de Cifuentes en los concejos de Atienza y Medinacello (1431-1779)”, *Revista de Historia Moderna*, 24, pp. 395-438.
- AYUSO DE VICENTE, M<sup>a</sup> Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS, 1997 [1990]. *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid: Akal.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS RIGALL, 1994. *Introducción al análisis retórico. Tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela: Universidad.
- BAIK, Seung-Woow, 2003. *Aproximación al decir narrativo castellano*, Nerwak-Delaware: Juan de la Cuesta.
- BARANDA LETURIO, Nieves, 1994. “El desencanto de la caballería”, en M<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanda, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, I, pp. 149-157.
- BAREA LÓPEZ, Óscar, 2012. *Heráldica y genealogía de Cabra de Córdoba, Doña Mencía y Monturque y de sus enlaces (ss. XV-XIX)*, Madrid: Bubok.
- BARREDA Y ACEDO-RICO, Juan de la, 2003. *Viejas familias de Alcalá de Henares*, Madrid: Complutense.
- BARRIOS, Manuel, 2006. *Torquemada. Inquisidor y hereje*, Córdoba: Almuzara.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, 1982. *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poesie espagnole au XVème siecle*, Aix en Provence: Universite de Provence, 3 vols.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, 1992. «Decir/callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril», en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 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: Soledi, pp. 75-98.
- BAUM, Richard, 1974. “Un terme concernant le trobat: *lais*”, en Gérard Moigner y Roger Lassalle, eds., *Actes du 5<sup>e</sup> Congrès International de langue & littérature d’oc et d’études franco-provençaises (Nice, 6-12 septembre 1967)*, Nice, U.E.R. Civilisations, pp. 47-72.
- BEC, Pierre, 1970-1971. *Manuel pratique de philologie romane*, París: Picard.
- BECEIRO PITA, Isabel, 1991. “Educación y cultura en la nobleza: siglos XIII-XV”, *Anuario de estudios medievales*, 21, pp. 571-590.
- BECEIRO PITA, Isabel, 1998. “Entre el ámbito privado y las competencias públicas: la educación en el reino de Castilla (siglos XIII-XV)”, en J. M. Soto Rábanos (coord.), *Pensamiento medieval hispano: homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid: CSIC, pp. 861-888.
- BECEIRO PITA, Isabel, 2000. “La educación: un derecho y un deber del cortesano”, en J. I. de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de estudios medievales*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 175-206.
- BELLO LEÓN, Juan Manuel, 2014. “Mercaderes del siglo XV en Jerez de la Frontera”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 41, pp. 11-44.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, 1972. *Miscelánea Beltrán de Heredia. Colección de artículos sobre la historia de la teología española*, Salamanca: OPE, vol. II
- BELTRAN, Vicenç, 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU.
- BELTRAN, Vicenç, 1990. *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona: PPU.
- BELTRAN, Vicenç, 1995a. “Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265.
- BELTRAN, Vicenç, 1995a. *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais.
- BELTRAN, Vicenç, 1998. “Copistas y cancioneros”, en Antonio Chas Aguión, Mercedes Pampín Barral, Nieves Pena Sueiro, Begoña Campos, M<sup>a</sup> Carmen Parrilla García y Mar Campos (coords.), *Edición y anotación de textos. Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña: Universidad, pp. 17-40.
- BELTRAN, Vicenç, 2000. “Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales”, en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (coord.), *Diccionario filológico de Literatura Española Medieval: textos y transmisión*, Madrid: Castalia, pp. 1043-1062.
- BELTRAN, Vicenç, 2001. “El Testamento de Alfonso Enriquez”, en N. Henrard et al. (eds.) *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, Bruselas: De Boeck Université, pp. 63-76.
- BELTRAN, Vicenç, 2002. “Del *cancioneiro* al *cancionero*: Pero Vélez de Guevara, el último trovador”, en Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios de poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, pp. 247-285.
- BELTRAN, Vicenç, 2003. “Los usuarios de los cancioneros”. *Ínsula*, 675, pp. 19-20.
- BELTRAN, Vicenç, 2011. “Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos”, en Lino Leonardi (ed.), *La tradizione della lirica romanza del Medioevo Romano. Problemi*



- di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, Firenze: Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 409-437.
- BELTRAN, VICENÇ, 2015. “El *Romance de Fajardo* o *del juego de ajedrez*”, en Carlos Alvar [coord.], *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 289-302.
- BELTRAN, Vicenç, 2015b. “‘La poesía es un arma cargada de futuro’. Poética y política en el *Cancionero de Baena*”, en “*Príebase por escritura*”. *Poesía y poetas del cuatrocientos*, Madrid: Universidad de Alcalá-Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, pp. 13-52.
- BELTRAN, Vicenç, 2016. “El cómputo silábico”, en Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 445-468.
- BELTRAN, Vicenç, 2016b. “La esparsa”, en Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 581-595.
- BENI, Mateo de, 2010. “Prolegómenos para una edición de la poesía de Hugo de Urriés”, en Antonia Martínez Pérez y María Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 aniversario de la AHLM*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 647-661.
- BENI, Mateo de, 2012. “Aspectos lingüísticos de la obra poética de Hugo de Urriés”, *Revista de Cancioneros, impresos y manuscritos*, 1, pp. 79-104.
- BENITO RUANO, Eloy, 1961. *Toledo en el siglo XV: vida política*, Madrid: CSIC.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen, 1979. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid: Instituto “Diego Velázquez” del CSIC.
- BIZARRI, Hugo Óscar, 2004. *Refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Laberinto.
- BLACK, Robert G., 1983. “Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples”, en J. S. Geary (ed.), *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison: HSMS, pp. 165-178.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F., 1996. *El amor en el Dolce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- BLECUA PERDICES, Luis Alberto y David LÓPEZ DEL CASTILLO, 2009. “Silvestre, Gregorio”, en Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique y Pablo Jauralde Pu (dirs.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, pp. 878-897.
- 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.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso, 2013. “Los goliardos en la literatura del Siglo de Oro español”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 31, pp. 57-72.
- BOTTA, Patrizia, 1996. “El bilingüismo en la poesía cancioneril”, en *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 73, pp. 339-351.
- BOURLAND, Caroline Brown, 1909. “The Unprinted Poems of the Spanish *Cancioneros* in the Bibliothéque Nationale de Paris”, *Revue hispanique*, 21, pp. 460-566.
- BREA, Mercedes, 1999. “Cantar et cantiga idem est”, en X. L. Couceiro *et allii* (eds.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade, II, pp. 93-108.

- BUCETA, E., de. 1929. “Fecha probable de una poesía de Villasandino y de la muerte del poeta”, *Revista de Filología Española*, XVI, pp. 51-58.
- BUESA OLIVER, Tomás, 1978. “En torno a un inventario siresano de 1266 (dudas léxicas, aclaradas por Berceo)”, en *Berceo*, 94-95, pp. 191:323.
- BURRUS, Victoria A., 1998. “Role Playing in the Amatory Poetry of the *Cancioneros*”, en E. Michal Gerli y J. Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, Arizona: Arizona State University, pp. 111-133.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, 2007. “‘Llora sangre mi papel’: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”, *Cancionero general*, 5, pp. 9-40.
- CABELLO PINO, Manuel, 2009. “La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario”, *Tonos*, 18, acceso online: «<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/342/241>» [consulta: 6 de septiembre de 2015].
- CABRÉ, Lluís, 1987. “El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval”, *Llengua & Literatura*, 2, pp. 67-132.
- CACHO BLECUA, José Manuel, 1992. “Los historiadores de la *Crónica sarracina*”, en José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador y Josep Lluís Sirera (coords.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: actas del coloquio internacional*, Valencia: Universitat de València, pp. 37-55.
- CALDERÓN CAMPOS, Miguel, 2003. “Fórmulas de tratamiento en las cartas del conde de Tendilla (1504-1506)”, en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 5 [disponible en «<http://www.um.es/tonosdigital/znum5/index.htm>»; consulta en mayo de 2012].
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, 1998. *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid: Centro Universitario Ramón Carande.
- 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.
- CAMPROUX, Charles, 1965. *Joy d'amor (Jeu et joie d'amour)*, Montpellier: Causse & Castelnaud.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, ed. *Anales de Aragón de Jerónimo Zurita*. Edición electrónica de José Javier Iso (coord.), María Isabel Yagüe y Pilar Rivero (accesible en el siguiente enlace: «<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2448>»).
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, 2007. *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla, 1418-1454*, Toledo: Silex.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, 2012. *Burocracia y Cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): estudio institucional y prosopográfico*
- CAPOTE, Higinio, 1951. “Sevilla y la literatura en el tiempo de los Reyes Católicos. Juan de Padilla, el Cartujano”, *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 46, pp. 329-332.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis, 2000. “Algunas consideraciones sobre la ‘Historia de los hechos del marqués de Cádiz’ y Juan de Padilla el Cartujano”, *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 77: 2, pp. 187-201.

- CARRILLO, Elena, 2000. “La función de la enfermedad cortés de amor”, *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 77: 2, pp. 201-225.
- CARRILLO, Elena, 2002. “Nota en torno a unos versos de Juan de Dueñas (siglo XV)”, en Kristine Vanden Berghe y Marriten van Delden (coords.), *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 22, pp. 169-174.
- CASALDUERO, Joaquín, 2004. “Notas para el estudio de la composición de ‘Los doce triunfos de los doce apóstoles’ de Juan de Padilla el Cartujano”, en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid: Castalia, vol. 1, pp. 549-562.
- CASAS RIGALL, Juan, 1995. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CASAS RIGALL, Juan, 1996. “El enigma literario del trovador Macías”, *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 6, pp. 11-45.
- CASAS RIGALL, Juan, 2008. “El mote y la invención en la estructura narrativa de *Cárcel de Amor*”, *Cancionero General*, 6, pp. 33-61.
- CASAUS BALLESTER, M<sup>a</sup> José, en red. “Acumulación de posesiones y títulos nobiliarios de la casa de Híjar (Teruel). Siglos XIII-XVIII”, *Archivo Ducal de Híjar. Archivo Abierto* (accesible en el siguiente enlace: «<http://www.archivoducaldehijar-archivoabierto.com/articulos/ad002.pdf>». Consulta: abril 2017).
- CASTRO RODRÍGUEZ, María Luisa, 2015. “Superando el tiempo y la historia: Amor como personaje en el teatro de Juan del Enzina y sus antecedentes medievales”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, pp. 537-550.
- CÁTEDRA, Pedro, 1989. *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CÁTEDRA, Pedro, 2010. *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid: España Nuevo Milenio.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO, en red. “Variaciones formales en géneros de forma libre: los decires”, en Fernando Gómez Redondo y Vicenç Beltran (coordinadores), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Publicaciones del CILENGUA, en prensa. Accesible en el portal del *Centro de estudios cervantinos* [Fecha consulta: 12 de abril de 2015].
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2000. *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia: Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2001. *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena: Ayuntamiento de Baena.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2002. *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: FUE.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2002b. “Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*”, *La Corónica*, 38:1, pp. 191-210.
- 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, 2009. “De ceremoniales, galanteo y técnica poética: los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, en *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, París: Le Manuscrit, págs. 138-163.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2012. “Los diálogos interestróficos en el Cancionero de Palacio (SA7)”, *Romance Quarterly*, 59: 4, pp. 195-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2012b. “Las sentencias poéticas en el cancionero castellano”, comunicación leída en el *Coloquio Internacional Parodia e debate metaliterarios na Idade Media*, celebrado en Santiago de Compostela el 7 y 8 de noviembre de 2012.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2012c. *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2013a. “Álvaro de Cañizares, poeta de cancionero”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90.5, pp. 523-537.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2013b. ““En esta çiençia / çiente”. Experimentación técnica y virtuosismo formal en los versos de Álvaro de Cañizares”, *Crítica Hispánica*, XXXV.2, pp. 7-29.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2014a. “Gonzalo de Quadros: hidalgo, justador y poeta de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 35-55.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2014b. “Juan García de Vinuesa y Álvar Ruiz de Toro, poetas del *Cancionero de Baena*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8, pp. 843-854.
- CIAVOLELLA, Massimo, 1976. *La “malattia d'amore” dall'Antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni.
- CIAVOLELLA, Massimo, 2006. “La stanza della memoria: amore e malattia nel *Secretum* e nei *Rerum vulgarium fragmenta*”, *Quaderns d'Italia*, 11, pp. 55-63.
- CICERI, Marcela, 1991. *Marginalia hispanica*, Roma: Bulzoni.
- CIRLOT, Juan Eduardo, 2001. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- CLARKE, Dorothy C., 1955. “Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 57: 1-2, pp. 129-132.
- COCA, Javier, 1989. *Texto y concordancias del Cancionero castellano de París: Bibliothèque Nationale, Paris, ms. Esp. 313*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CONDE SOLARES, Carlos, 2009. *El Cancionero de Herberay y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle: Northumbria University – Gobierno de Navarra.
- COROMINAS, Juan y José A. Pascual, 1980-1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.
- CORRAL DÍAZ, Esther, 2009. “O *galardón* como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor”, *Verba*, 36, pp. 89-108.
- CORREA, Pedro, ed., 1999. *Los romances fronterizos*, Granada: Universidad de Granada.
- CORREIA, Ângela, 1995. “O sistema das coblas doblas na poesía galego-portuguesa”, en Juan Paredes (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada)*, Granada: Universidad de Granada, pp. 75-90.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana.

- CROCE, Benedetto, 2007 [1992]. *España en la vida italiana del Renacimiento*, Sevilla: Renacimiento.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, 1995. *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel: Reichenberger.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, 2000. “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en Francisco Crosas (ed.), *La hermosa cobertura*, Pamplona: EUNSA, pp. 101-128.
- CUERVO, Rufino José (1994). *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo [primera edición tomo I (A-B) 1886, tomo II (C-D) 1893].
- CUMMINS, J. G., 1965. “Methods and Conventions in the Fifteenth-Century Poetic Debate”, *Hispanic Review*, 31, pp. 307-323.
- CURTIUS, Ernst R., 1989 [1948]. *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de cultura económica.
- DE MARINIS, Tammaro, 1947-1952. *La biblioteca napoletana de rei d’Aragona*, Milano: Ulrico Hoepli Editore, 4 vols.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura, 1995-1996. “La educación física del caballero medieval”, *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, 14-15, pp. 61-71.
- DEYERMOND, Alan, 1989. “Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancioneros”, en M<sup>a</sup> Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: PPU, I, pp. 189-202.
- DEYERMOND, Alan, 1991. *Historia y crítica de la Literatura española 1/1. Edad Media: Primer suplemento*, Barcelona: Crítica.
- DEYERMOND, Alan, 2002. “La micropoética de las invenciones”, en Juan Casas Rigall y Eva M<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia Cantat’: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, pp. 403-424.
- DEYERMOND, Alan, 2004. “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”, en P. M. Piñeiro Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”: (Actas del Congreso Internacional “Lyrá minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*, Sevilla: Universidad, pp. 87-100.
- DEYERMOND, Alan, 2005. «Las relaciones literarias en el siglo XV», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actas del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant 16-20 de setembre de 2003)*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica), pp. 73-92.
- DIAGO HERNANDO, Máximo, 1993. *Estructuras de poder en Soria a fines de la Edad Media*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Diccionario de diccionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval la lingua galega*, Ernesto González Seoane (coord.), María Álvarez de la Granja e Ana Isabel Boullón Agrelo, Semionario de Lingüística Informática – Grupo TALG / Instituto da Lingua Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 2006-2012. [Acceso online: «<http://sli.uvigo.es/DDGM/>»].
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, 1983. *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, 1995. “Qué y cómo leen nuestro cuatrocentistas: el caso de Fernando de la Torre”, en Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura*, vol. 2, pp. 159-172.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, 1999. “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”, *Revista Zurita*, 74, pp. 163-174.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., ed., 1979. *Generaciones y semblanzas. Fernán Pérez de Guzmán*, Madrid: Espasa Calpe.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1992. *Diccionario de métrica española*, Madrid: Paraninfo.
- DOMÍNGUEZ FERRO, Ana M<sup>a</sup>, 2009. “El término *guidardone* en la escuela siciliana”, en Mercedes Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 169-182.
- DUFAL, Blaise, 2012. “Descripción de PN12”. Accesible en el portal *web* de la *Bibliothèque Nationale de France* (Bnf) «<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h>» [consulta: 13 de octubre de 2014]
- DUFAL, Blaise, 2012b. “Descripción de PN8”. Accesible en el portal *web* de la *Bibliothèque Nationale de France* (Bnf) «<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84363921>» [consulta: 13 de octubre de 2014]
- DURÁN GUDIOL, Antonio, 1965. *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, Zaragoza: Instituto de Estudios Pirenaicos, 2 vols.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, eds., 1993. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor.
- DUTTON, Brian y M<sup>a</sup> Nieves SÁNCHEZ, 1993. *Bernardo de Gordonio. Lilio de medicina*, Madrid: Arco.
- DUTTON, Brian, 1970. “*Buen amor*: Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts”, en *Libro de Buen Amor' Studies*, ed. G. B. Monypenny, Londres: Tamesis, págs. 95-121.
- DUTTON, Brian, 1979. “Spanish fifteenth-century *Cancioneros*: a general Survey to 1465”, *Kentucky Romance Quaterly*, XXVI, pp. 445-460.
- DUTTON, Brian, 1984. “El desarrollo del *Cancionero general* de 1511”, en E. Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, I, pp. 81-96.
- ECHEVARRÍA, Ana (2002). *Catalina de Lancaster, Reina Regente de Castilla (13723-1418)*. Hondarribia: Nerea.
- EGIDO, Aurora, 1988. “La literatura en Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII”, en VV.AA., *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza: Moncayo, tomo 7.
- ÉTIENNE, Eugène, 1895. *Essai de grammaire de l'ancien français (IX<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, París: Berger-Levrault [facsimil, París: Slatkine Reprints, 1980].
- FERNANDES, Geraldo Augusto, 2011. “El *Cancioneiro Geral* portugués y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*”, *Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero Geral de Hernando del Castillo*, 10, 24-26 agosto 2011, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, en línea:

- «<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/cancioneiro-geral-portugues-algunas-distinciones.pdf>» [Fecha de consulta: 20 febrero 2015].
- FERNÁNDEZ MURGA, F. y J. A. PASCUAL, 1977. “Anotaciones sobre la traducción española del *De Mulieribus Claris* de Boccaccio”, *Studia Philologica Salmanticensia*, 1, pp. 53-64.
- FERRARI, Ángel, 1975. “Testimonios retrospectivos sobre el feudalismo castellano en ‘El libro de las behetrías’”, *Boletín Real Academia de la Historia*, 175 (2), Madrid, Mayo-Agosto, pp. 281-404.
- 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.
- FRANCO SILVA, Alfonso, 2009. “Juan Pacheco. De doncel del príncipe de Asturias a marqués de Villena (1440-1445)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 2, pp. 723-775.
- FRANCO SILVA, Alfonso, 2009b. “Las mujeres de Juan Pacheco y su parentela”, *Historia, instituciones, documentos*, 36, pp. 161-182.
- FRAPPIER, Jean, 1954. *La Poesie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, París: Centre de Documentation Universitaire.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1961. “Refranes cantados y cantares proverbializados”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, pp. 155-168.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1968. “Historia de una forma poética popular”, en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 371-377.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1970. “Historia de una forma poética popular”, *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México: El Colegio de México, pp. 371-377.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1985 [1975]. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México.
- FRENK ALATORRE, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (S. XV a XVII)*, México: UNAM.
- FUENTE GONZÁLEZ, Agustín de la, 1978. *Don Gonzalo de Stúñiga: obispo de Jaén (1423-1456)*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- GAGO JOVER, Francisco, 2002. *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada: Universidad de Granada.
- GALLARDO, Bartolomé José, 1968 [1863-1889]. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, 1952-1958. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid: Nueva Imprensa Racio, 86 vols.
- GARCÍA ORO, José, 1981. *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- GARCÍA SIMÓN, Agustín (ed.), 1999. *Castilla y León según la visión de los extranjeros. Siglos XV-XVI*, Salamanca: Junta de Castilla y León – Consejería de Educación y Cultura.

- GARCÍA VERA, María José, 2000. “Los estudios sobre la corta y la ‘sociedad cortesana’ a fines de la Edad Media: un balance historiográfico”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 10, pp. 207-268.
- GERLI, Michael, 1981. “La ‘religión de amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49: 1, pp. 65-86.
- GERNERT, Folke, 2009. *Parodia y contrafacta en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- GILI GAYA, Samuel, 1948. “Sobre Pedro de Mendoza, poeta del Cancionero de Stúñiga”, *BBMP*, XXIV, pp. 273-280.
- GÓMEZ BRAVO, Ana M<sup>a</sup>, 1999a. “Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, pp. 169-187.
- GÓMEZ BRAVO, Ana M<sup>a</sup>, 1999b. “Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII: 2, pp. 137-175.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, Jose Carlos, 1985. “Datos documentales sobre la rama toledana de los silvas”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 17, pp. 217-225.
- GÓMEZ IZQUIERDO, Alicia, 1968. *Cargos de la Casa y Corte de Juan II de Castilla*, Valladolid: Imprensa Sever-Cuesta.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1985. “Dos decires de recuesta y algunas notas sobre poemas sueltos en el siglo XV”, *Revista de Filología Española*, LXV, nº1/2, pp. 109-114.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1986. “La caballería como tema en la literatura medieval española: ratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid: FUE, II, pp. 311-323.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 2013. “Cuarenta castigationes al Libro de Buen amor”, *eHumanista*, 24, pp. 657-671.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Déborah, 2012. “Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio”, *Estudios Románicos*, 21, pp. 65-78.
- GORNALL, John, 2001. “Right author but wrong text? Towards a critical edition of Suero de Ribera’s ‘En una linda floresta’”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 1: 2, pp. 3-14.
- GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA, 1980-1982. *Gran enciclopedia aragonesa*, Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro.
- GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA, 1979. *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, 2002. “Religión de amores en algunos ejemplos de cancionero”, *Il Confronto Letterario*, 38, pp. 359-384.
- GRANJA, Agustín de la, 2008. *Índice onomástico del ‘ensayo’ de una biblioteca de Bartolomé J. Gallardo*, Málaga: Universidad de Málaga.
- GREEN, Otis H., 1949. “Courtly Love in Spanish Cancioneros”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 64, pp. 247-301.
- GREEN, Otis H., 1969. *España y la Tradición Occidental*, Madrid: Gredos, 5 vols.
- HAMILTON, Michelle M., 2010. “Debating Love: A Fifteenth-Century Algamiado Joc-Partit”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 14, pp. 127-146.



- HASSIG, Debra, 1995. *Medieval bestiaries: text, image, ideology*, Cambridge: University.
- HUIZINGA, Johan, 1943. *Homo ludens: el juego como elementos de la historia*, Lisboa: Azar.
- JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, José, 1890. *Los poetas aragoneses en tiempo de Alfonso V*, Zaragoza: Cecilio Gasca.
- KERKHOF, Maxim P. A. M., 1990. “Sobre la transmisión textual de algunas obras del Marqués de Santillana: sobre redacción y variantes de autor”, *Revista de literatura medieval*, 2, pp. 35-48.
- KNIGHTON, Tess, 2001. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- LABRADOR HERRAIZ, José Julián y Ralph A. DiFRANCO, 1993. *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*. Cleveland: Cleveland University.
- LACARRA DUCAY, María Jesús, 2009. “La última etapa en la vida de Leonor López de Córdoba: de las ‘Memorias’ a sus disposiciones testamentales”, *Revista de literatura medieval*, 21, pp. 195-218.
- LACARRA, María Jesús, 1988. “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”, *Actas del I congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicenç Beltran, Barcelona: PPU, pp. 369-379.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, 2002. *Las guerras de Granada en el siglo XV*, Barcelona: Ariel.
- LAFUENTE GÓMEZ, Mario, 2008. “Comportamientos sociales ante la violencia bélica en Aragón durante las guerras con Castilla (1356-1375)”, *Historia, instituciones, documentos*, 35, pp. 241-268.
- LAFUENTE GÓMEZ, Mario, 2009. *La guerra de los Dos Pedros en Aragón (1356-1366). Impacto y trascendencia de un conflicto bajomedieval*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- LALIENA CORBERA, Carlos y M<sup>a</sup> Teresa IRANZO MUÑO, 1998. “Poder, honor y linaje en las estrategias de la nobleza urbana aragonesa (siglos XIV-XV)”, *Revista d'Historia Medieval*, 9, pp. 41-80.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor, en línea. “Tres poetas de cancionero. Jorge Manrique (h. 1440-1479), Nicolás Guevara (h. 1440-1504) y Juan Álvarez Gato (h. 1440 – d. 1510)” [Accesible en: <[http://centroestudioscervantinos.es/upload/1929\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1929_mdfile.pdf)>].
- LANCIANI, Giulia y Giuseppe TAVANI, 1995. *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais.
- LANG, Henry R., 1899. “The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry”, *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Grösser*, Halle: Niemeyer, pp. 484-506.
- LAPESA, Rafael, 1953-54. “La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino”, *Romance Philology*, 7, pp. 51-59.
- LARREA REDONDO, Antonio, 1968. *Historia de Haro. Recensión de la obra de Domingo Hergueta*, Madrid: Literoy.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de, 2001, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, ed. electrónica a cargo de M. J. Pedraza Gracia, J. Á. Sánchez Ibáñez y L. Julve Larraz, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1979. “Poetas de la corte de Alfonso V”, en *Libro de Aragón*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, pp. 199-204.
- LE GENTIL, Pierre, 1949-1953. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise á la fin du Moyen Age*, Rennes: Plihon, 2 vols.
- LECHADO GARCÍA, José Manuel, 2007. *El camino del Cid*, Madrid: Edaf.
- LEROY, Béatrice, 1999. *La España de los Torquemada*, Barcelona: Thassàlia.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1977a. “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid: Porrúa, págs. 179-290.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1977b. “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid: Porrúa, págs. 291-309.
- LILAO FRANCA, Óscar y Carmen CASTRILLO GONZÁLEZ, 1997-2002. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LOBERA SERRANO, Francisco, 2014. “La poesía de cancionero en *La Celestina*: ‘Oh, hideputa el trovador’”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 225-243.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura, 2011. *Mosén Moncayo: poeta del Cancionero de Palacio (SA7). Edición y estudio de su poesía*, tesis de licenciatura, Universidade da Coruña.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura, 2012. “Un curioso *dezir* con citas del *Cancionero de Palacio* (SA7), compuesto por mosén Moncayo”, en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 529-535.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura, 2013. “Una temprana imitación del *Infierno* de Santillana en un poema de García de Pedraza recogido en el *Cancionero de Palacio*”, en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 429-442.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura, 2014a. “¿Fue el poeta cancioneril Diego Hurtado de Mendoza almirante de Castilla?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.8, pp. 867-879.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura, 2014b. “Notas para el estudio de la figura y la obra de Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Rocío Barros Roel (ed.), *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas: A Coruña, del 11 al 13 de diciembre de 2012*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 295-305.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, 2012. “Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, en Carmen Espejo (ed.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el barroco*, Madrid: Marcial Pons Historia, pp. 37-85.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene, 2010. “La enfermedad de amor en *Flores y Blancaflor*”, *Lemir*, 14, pp. 69-87.
- LORENTE SANZ, José, 1976. “Juristas aragoneses”, en *Libro de Aragón*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, pp. 251-267.
- LUNA CALVO, Mari Luz, M<sup>a</sup> Pilar LUNA CALVO y Guillermo GÓMEZ MALDONADO DE GUEVARA, 1988. “El Castillo de Tornos”, *Xiloca*, 22, pp. 17-33.

- MACKEY, Angus, 1989. "Courtly Love and Lust in Loja", *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, sup. 1: *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, pp. 83-94.
- MACPHERSON, Ian, 1998. *Then invenciones y letras of the Cancionero General*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- MACPHERSON, Ian, 1985. "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 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 XIV<sup>ème</sup> siècle*, París: Centre de Documentation Universitaire.
- MAINÉ BURGUETE, Enrique, 2006. *Ciudadanos honrados de Zaragoza. La oligarquía zaragozana en la Baja Edad Media (1370-1410)*, Zaragoza: CEMA.
- MARFANY, Marta, 2012. "La influencia de la poesía francesa d'Andreu Febrer a Ausiàs March", *Estudis Romànics*, 34, pp. 259-287.
- MARÍN PINA, María del Carmen, 1991. "Poetas aragoneses en la corte de Alfonso V", en *I Curso sobre lengua y literatura de Aragón (Edad Media)*, ed. J. M. Enguita, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 197-215.
- MARINO, Nancy, 1985. "Un exilio político en el siglo XV. El caso del poeta Juan de Dueñas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426, pp. 139-151.
- MARINO, Nancy, 2006. "Fernando de la Torre's 'Juego de Naipes' a Game of Love", *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 35, pp. 209-248.
- MARTÍN PRIETO, Pablo, 2013. "La toma de posesión de las villas del infantado de Huete por el condestable Álvaro de Luna en 1442", *Anuario de Estudios Medievales*, 43:2, pp. 717-750.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula, 2012. "El galardón al servicio amoroso, un motivo poco frecuentado en la poesía cancioneril del siglo XV", comunicación leída en el *III Congreso Internacional de la Asociación CONVIVIO para el Estudio de los Cancioneros y de la Poesía de Cancionero*, celebrado en la Facultad de Letras de la Universidade de Lisboa del 3 al 5 de diciembre de 2012.
- 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, *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. "El *Cancionero de Palacio* (SA7) y el galardón al servicio amoroso: huellas de un motivo poco común en la poesía cancioneril del cuatrocientos".
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino, 2007. "Emprego del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del *Cancioneiro de Ajuda*", *Cuadernos de estudios gallegos*, 54, pp. 135-170.

- MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo, 1997. “Matancie, un topónimo de la Historia de rebus Hispanie”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 12, pp. 119-121.
- MARTINO, Giulio de y Marina BRUZZESE, 2000. *Las filósofas: las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*, Madrid: Cátedra.
- MARTOS, Josep Lluís, 2012a. “La Real Academia Española y el *Cancionero general del siglo XV*: un proyecto editorial ilustrado”, *Boletín de la Real Academia Española*, T. XCII – C. no CCCVI, pp. 221-253. en *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*, J. Ll. Martos, coord. [accesible en: «www.cancioneros.org»; consulta marzo 2012].
- MARTOS, Josep Lluís, 2012b. “El *Cancionero general del siglo XV* en la red: introducción, justificación y secciones”, en *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*, J. Ll. Martos, coord. [Accesible en «www.cancioneros.org»; consulta marzo 2012].
- MATA HERRERA, Federico, 2008. “Quince generaciones de ascendientes de Gabriel Fernández de Córdoba”, *Genealogías medievales, heráldica y emblemática y entronques con familias americanas*, 11, pp. 6-51.
- MCCULLOCH, Florence, 1970. *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill: University of North Hassig.
- MCGRADY, Donald, 1984. “Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*”, *Criticón*, 27, pp. 71-108.
- 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, Ramón, 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literatura románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- MICHÄELIS DE VASCONCELOS, Carolina, 1918. “Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina”, *Revista de Filología Española*, 5, pp. 337-366.
- MOIGNET, Gérard, 1979. *Grammaire de l'ancien français*, París: Klincksieck.
- MOLL, Francesc de B., 1991. *Gramàtica històrica catalana*. Valencia: Universitat de València.
- MONTERO, Ana Isabel, 2011. “From Margins to the Centre: Libidinous Imagery in MS. 2653 of the Cancionero de Palacio”, *Bulletin of Spanish Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 88: 1, pp. 1-23.
- MONTERO TEJADA, ROSA M<sup>a</sup>, 1996. *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Caja de Madrid.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, 2006. “La doble función (sancionadora y lúdica) de la sátira medieval. Nueva hipótesis de agrupación desde esta perspectiva”, *Estudios románicos*, 15, pp. 121-149.
- MORÁN CABANAS, M<sup>a</sup> Isabel, 2001. *Traje, gentileza e poesía, moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de García de Resende*, Lisboa: Estampa.
- MOREL FATIO, Alfred, 1982. *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París: Imprimerie Nationale.
- MORENO, Manuel, 2007. “Descripción codicológica de MN54: CsxvII: 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*. Accesible en: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/LB2.pdf> [Consulta: 02 de febrero de 2014]
- MORENO, Manuel, 2012a. “Descripción codicológica MN13. Mss. 3755-3765”. [Accesible en «cancioneros.org»; descarga: marzo 2013].
- MORENO, Manuel, 2012b. “Inventario de fuentes manuscritas e impresas utilizadas en la formación del *Proyecto de Cancionero (MN13)*”. En *CIM: Cancionero Impresos y Manuscritos*, J. Ll. Martos (coord.). [Accesible en «www.cancioneros.org»; descarga: marzo 2013].
- MORENO, Manuel, 2012c. “Descripción codicológica MH1: CsXV II: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid”. En *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. [Accesible en <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH1.pdf>]; descarga: marzo 2013].
- MORREALE, Marguerita, 1996. “La Dança general de la muerte (II)”. *Revista de Literatura Medieval*, VIII, pp. 111-117.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, 2008. “Gómez Manrique y Petrarca”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 11, pp. 125-146.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, 2009. “Melancolía y amor hereos en *La Celestina*”, *Revista de poética medieval*, 22, pp. 133-183.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía, 2010. “Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio (SA7)*”, *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Fradejas Rueda, D. Dietrick Smithauer, D. Martín Sanz y M. J. Díez Garretas, Valladolid: AHLM.
- 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. “Juan de Torres: proyecto de edición y estudio de su poesía”, en A. Martínez Pérez y M. L. Baquero Escudero (eds.), *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 699-710.
- 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, *Parodia y debate metaliterarios*, Alessandria: Edizione dell’Orso, pp. 443-456.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía, 2014. “¡Comiença, mi voluntat, a desamar!: estudio de un debate ficticio del *Cancionero de Palacio (SA7)*”, *Cincuentenario de la AIH*, R. Barros (ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 347-359.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía, 2015. *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña.
- MOYA GARCÍA, Cristina y Santiago LÓPEZ-RÍOS, 2009. “‘Y sé que pasó en verdad’: hablar sobre lo verdadero en Diego de Valera. El caso de la *Crónica abreviada de España*”, *Revista de literatura medieval*, 21, pp. 219-241.

- MOYA GARCÍA, Cristina, 2011. “El *Doctrinal de príncipes* y la *Valeriana*: didactismo y ejemplaridad en la obra de mosén Diego de Valero”, *Memorabilia*, 13, pp. 231-243.
- MOYA GARCÍA, Cristina, 2012. “Mosén Diego de Valera”, *Andalucía en la historia*, 38, pp. 14-17.
- NARBONA CÁRCELES, María, 2006. *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra: espacio doméstico y escenario del poder, 1376-1415*, Pamplona: EUNSA.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1982. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1995. *Métrica española*, Madrid: Labor.
- NELLI, René, 1974. *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse: Privat.
- NIGRIS, Carla de, ed., 1988. *Juan de Mena. Poesía minori*, Napoli: Liguori.
- NOGUEIRA, Carlos, 2011. *A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*, Braga: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, 2001. “Glosa y parodia de los *Salmos penitenciales* en la poesía del cancionero”, *Epos*, XVII, pp. 107-139.
- O’KANE, Eleanor S., 1959. *Refranes y frases proverbiales españolas en la Edad Media*. Madrid: Real Academia Española.
- OCHOA, Eugenio, 1844. *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*, París: Imprenta Real.
- ODDO, Alexandra, 2015. “Refranes y sentencias en la Edad Media: estudio de algunas correspondencias”, *Memorabilia*, 17, pp. 115-134.
- PAGÈS, Amedée, 1932. “Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle”, *Romania*, 58, pp. 29-43.
- PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón, 1995. “Elementos simbólicos de poder de la nobleza urbana en Castilla: los Ayala de Toledo al final de Medievo”, *En la España Medieval*, 18, pp. 163-179.
- PARAÍSO, Isabel, 2000. *La métrica española en su contexto románico*, Madrid: Arco Libros.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo, 2009. “Identidad y memoria genealógica. Una aportación al estudio de la antroponimia medieval gallega”, *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 39/1, pp. 27-45.
- PARRILLA, Carmen, 2010. “Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*”, *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 217-240.
- PASCUAL, José Antonio, 1984. “Del silencioso llorar de los ojos”, *El Crotalón*, I, pp. 799-805.
- PASCUAL, José Antonio, 1988. “Los aragonesismos de la *Visión deleitable*”, en M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (cáceres 1987)*, Madrid: Arco Libros, pp. 647-676.
- PENNY, Ralph, 2006. *Gramática histórica del español*, Barcelona: Ariel.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, 2009. *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*, Baena, Excmo. Ayto. de Baena.

- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, 2014. “*Por mi Señora, la Reina Catalina*. Las donaciones de Leonor López de Córdoba al monasterio cordobés de San Pablo (1409)”, en Isabel Beceiro Pita (dir.), *Poder, piedad y devoción. castilla y su entorno (siglos XII-XV)*, Madrid: Trillex, pp. 189-226.
- PÉREZ BOSCH, Estela, 2009. *Los valencianos del “Cancionero general”: estudio de sus poesías*, Valencia: Universitat de València”.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio, 1983. *El Marqués de Santillana: biografía y documentación*, Santillana del Mar: Fundación Santillana.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, 2005. “La literatura aragonesa, entre la abolición y el resurgimiento”, en Ubieto, Agustín (ed.), *VI Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI. Andorra 19-21 de diciembre de 2003*, Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación-Universidad de Zaragoza, pp. 101-162.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, 1991-91. «Un ejemplo de atribución múltiple en los cancioneros del siglo xv: El Proceso que ovieron en uno de la Dolencia, de Ruy Páez de Ribera, poeta del *Cancionero de Baena*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 10 (1991-92), pp. 219-240.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1979. *Juan de Mena. Obra lírica*, Madrid: Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1987. “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las serranillas y los sonetos”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6, pp. 189-198.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2001. *Introducción general a la edición del texto literario*, Madrid: UNED.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2009. “El *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera”, en Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato (coords.), “*Siempre soy quien ser solía*”: estudios de literatura española en homenaje a Carmen Parrilla, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 241-252.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2009b. “Encina, Juan de la”, en Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique y Pablo Jauralde Pou (dirs.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, pp. 347-350.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2010. “Atribución de obras”, en *Ejercicios de crítica textual*, Madrid: UNED, pp. 123-153.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, en red. “Santillana y Mena”, accesible en el portal *Hismetca* del *Centro de estudios cervantinos (CEC)* «[http://centroestudioscervantinos.es/upload/1934\\_mdfile.pdf](http://centroestudioscervantinos.es/upload/1934_mdfile.pdf)» [consulta: 14 de agosto de 2015].
- PÉREZ-SALAZAR, Carmela, 2014. “No(n) nada, no(n)nada. De los textos legales de la Edad Media a la literatura del Siglo de Oro”, *Boletín de Filología*, 49:1 (versión online ISSN 0718-9303).
- PICCUS, Jules, 1963. “El Cancionero A y el Ms. 247 del *Cancionero general del siglo XV que mandó componer el Rey*. Dos cancioneros perdidos identificados”, *Hispanófila*, 17, pp. 1-34.
- PIDAL Y MIRAFLORES, marqueses de y Miguel de SALVA, 1862. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid: Viuda de Calero.

- PLA COLOMER, Francisco Pedro, 2013. *Reconstrucción de la pronunciación castellana medieval: la voz de los poetas*, tesis doctoral leída en la Universidad de Valencia el 18 de junio de 2013.
- PLAZA CUERVO, M<sup>a</sup> Teresa, 1995. “Notas para una edición crítica del *Cancionero de Gallardo o San Román*”, en J. Paredes (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre – 1 de octubre de 1993)*, Granada: Universidad de Granada, vol. IV, pp. 75-84.
- POLÍN, Ricardo, 1994. *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A., 2001. “El derecho y la guerra en la obra de Jorge Manrique”, en J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, Baena: Ayuntamiento de Baena, pp. 337-348.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A., 2009. *Juan II, rey de Castilla y León (1405-1454)*, Gijón: Trea.
- PROIA, Isabella, 2010. “«En el viso a mí priso»: ecos trovadorescos en un *discor* de Diego de Valencia de León”, en M. Fradejas Rueda (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp.1563-1576.
- PUYMAIGRE, Le Cte., 1873. *La cour littéraire de Don Juan II roi de Castille*, París: A. Franck.
- RAYNAUD DE LAGE, Guy, 1970. *Manuel pratique d'ancien français*, París: Picard.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1726-1737. *Diccionario de Autoridades* [Accesible en el portal *Nuevo Diccionario Histórico del Español* «<http://web.frl.es/DA.html>»].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2009. *Nueva gramática de la lengua española*. [Accesible en el portal de la Real Academia Española «<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>»].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2015. *Diccionario de la lengua española. 23.ª edición*. [Accesible en el portal de la Real Academia Española «<http://dle.rae.es/?w=diccionario>»].
- REAL ACADEMIA GALEGA. *Diccionario da Real Academia Galega* [Accesible en el portal de la Real Academia Galega «<http://academia.gal/diccionario>»]
- REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA, 2004. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Homenaje a don Faustino Menéndez Pidal*, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, vol. VIII.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo y Esteban SARASA SÁNCHEZ, 1988. “El señorío de Ariza de la familia Palafox y la sentencia de Celada (Alteraciones campesinas y triunfo señorial en el tránsito de la Edad Media a la Moderna”, *Revista Zurita*, 58, pp. 31-50.
- REVUELTA SOMALO, José María, 1982. *Los jerónimos: una orden religiosa nacida en Guadalajara*. Guadalajara, Insitución Provincial de Cultura Marqués de Santillana.
- REY, Alain (dir.), 1998. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Le Robert.
- RIONDA, Ramón, 2015. *La sorprendente genealogía de mis tatarabuelos*, Bloomington: Palibrio.



- RÍOS, José Amador de los, 1865. *Historia crítica de la literatura española*, vol. VI, Madrid: Gredos.
- RIQUER, Isabel de, 1997. “La Mala Cansó provenzal, fuente del Maldit catalán”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, pp. 109-128.
- RIQUER, Isabel de, 2007. *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid: Siruela.
- RIQUER, Martín de, 1999. “Las armas en el *Victorial*”, en *Caballeros y escuderos medievales y sus armas*, Madrid: UNED, pp. 245-268.
- RIQUER, Martín de, 2008. “Novela y realidad, realidad y novela: La empresa del brazalete”, en *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos, pp. 17-42.
- RIQUER, Martín de, 2008b. “El Passo Honroso”, en *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos, pp. 63-121.
- RIQUER, Martín de, 2008c. “Aventuras y viajes de caballeros andantes: Caballeros andantes españoles por Europa”, en *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos, pp. 129-173.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros, 1997. “Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, España: Universidad de Puerto Rico, vol. 4, pp. 83-130.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros, 2007. “Los testamentos de Juana de Mendoza, camarera mayor de Isabel la Católica, y de su marido el poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo (1493 y 1490)”, *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 37/1, pp. 139-180.
- RIVERA MONTEALEGRE, Flavio, 2011. *Genealogía de la familia Montealegre: sus antepasados en Europa y sus descendientes en América*, USA: Trafford.
- RIZZO Y RAMÍREZ, Juan, 1865. *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Madrid: Rivadeneyra.
- RODADO RUIZ, Ana M<sup>a</sup>, 1996. “El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena”, en Ana Méndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *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<sup>a</sup>, 2000. “*Tristura conmigo va*”. *Fundamentos de Amor Cortés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ FERRER, Rocío, 2010. “Una cristología poética a la luz de las artes plásticas: el ‘Retablo de la vida de Cristo’ de Juan de Padilla, el Cartujano”, en Jimena Gamba Corradine y Francisco Bautista Pérez (coords.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Salamanca: Cilengua – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas – Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 735-742.
- RODRÍGUEZ FERRER, Rocío, 2012. “De la especial cercanía entre poesía y predicación en el medioevo hispano: el ‘Retablo de la vida de Cristo’, de Juan de Padilla, en Cartujano”, en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pantas*, Oviedo: SEMYR, pp. 865-873.

- RODRÍGUEZ-PICAVEA MANTILLA, Enrique, 2005. “Linaje y poder en la Castilla Trastámara. El ejemplo de la orden de Calatrava”, *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, pp. 91-130.
- RODRÍGUEZ-PICAVEA MANTILLA, Enrique, 2014. *Señores, caballeros y comendadores. La orden de Calatrava en la Edad Media*, Madrid: La Ergástula.
- RODRÍGUEZ-PICAVEA MANTILLA, Enrique, 2015. “Nobleza y sociedad en la Castilla bajomedieval. El linaje Padilla en los siglos XIV y XV”, *Historia medieval*, 33, pp. 121-153.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, 1981. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid: Castalia.
- ROMANÍ MARTÍNEZ, Miguel y Pablo OTERO PIÑEYRO MASEDA, 2005. “Macías, un juglar del siglo XIII. Evidencia documental”, *El Museo de Pontevedra*, 59, pp. 29-37.
- ROVIRA, José Carlos, 1990. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- RUBIO FLORES, Antonio, 2008-2009. “La ironía y la burla en la miniatura de códices medievales”, *Alicante: Revista de estudios Alfonsíes*, 6, pp. 281-295.
- RUIZ PILARES, Enrique José, 2012. “El mayorazgo del veinticuatro Pedro Camacho de Villavicencio “el rico” (1507)”, *En la España Medieval*, 35, pp. 317-347.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, 1999. *El despertar de las mujeres. La mirada femenina en la Edad Media*, Barcelona: Península.
- RUSSELL, Peter E., ed., 2001. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia.
- RUSO, Sara, 2012. “La transmisión de la ‘Querrela de amor’ del Marqués de Santillana. Estado de la cuestión, problemas y perspectivas”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 30, pp. 31-45.
- RYDER, Alan, 1987. *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Edicions Alfons El magnànim – Institució Valeciana d’Estudis i Investigació.
- RYDER, Alan, 1992. *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia: Edicions Alfons El magnànim – Institució Valeciana d’Estudis i Investigació.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta, 2014. ““¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?”: entre la poesía de cancionero y la intertextualidad bíblica”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91 (8), pp. 1015-1024.
- Saguar García, Amaranta, 2015. *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime, 2000. *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid: CEPC.
- Salazar y Acha, Jaime, 2005-2006. “El elemento portugués en la formación de la alta nobleza castellana de los siglos XIV y XV”, en *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, IX, págs. 507-528,
- SALAZAR Y ACHA, Jaime, 2006. *Manual de genealogía española*, Madrid: Hidalguía.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, 2009 [1696]. *Historia genealógica de la casa de Silva*, Madrid: Mateo de Llanos y Guzmán.

- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, 1964. *Pruebas de la Historia de la Casa de Lara*, Madrid: Imprenta Real.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, 2009 [1964]. *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Valladolid: Maxtor, 4 vols.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción, 2009. “Alfons el Magnánimo y la poesía aragonesa”, en Ricard Bellveser (ed.), *Alfons el Magnánim de València a Nàpols*, Valencia: Institució Alfons el Magnánim – Diputació de València, pp. 331-344.
- SALINAS, Pedro, 1962. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1977. *La poesía cancioneril. El “Cancionero de Estúñiga”*. Madrid: Alhambra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 2012. “Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de nuestro Señor”, *Revista de filología española*, 92, pp. 135-180.
- SÁNCHEZ BENITO, José María, 2014. “Nobleza territorial y política ciudadana en el siglo XV (los concejos del área del Tajo)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, 27, pp. 463-502.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, 2014. “Desde los márgenes del poder: las ‘Memorias’ de doña Leonor López de Córdoba”, *Andalucía en la historia*, 45, pp. 48-51.
- SÁNCHEZ LANCIS, Carlos E., “El adverbio pronominal y como dativo inanimado en español medieval”, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Pabellón de España, vol. I, pp. 795-804.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, 2001. *La Casa de Mendoza. Hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*, Madrid: Palafox & Pezuela.
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena, 1993. “El retrato femenino en la poesía provenzal: descripción del rostro de la dama en los trovadores”, *Revista de Literatura Medieval*, V, pp. 247-277.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, 1988. *Cómo editar los textos medievales: criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco Libros.
- SANZ HERMIDA, J., 1996. “Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el *Juego trobado* de Gerónimo Pinar”, 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. 605-614.
- SAS VAN DAMME, Astrid, 2013. “El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados”, *Estudios medievales hispánicos*, 2, pp. 241-276.
- SCHOLBERG, Kenneth R., 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos.
- SERÉS, Guillermo, 1996. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- SERRANO, Luciano, 1943. *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (desde 1451 a 1492)*, Madrid: CSIC.
- SEVILLA GÓMEZ, Antonio, 2000. “Las paremias heroicas: la divisa, el lema y el mote”, *Paremia*, 9, pp. 75-80.

- SOLER SALCEDO, Juan Miguel, 2009. *Nobleza española: grandeza inmemorial. 1520*, Madrid: Visión Libros.
- STEUNOU, Jacqueline y Lothar KNAPP, 1975-1978. *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, París: Éditions du CNRS, 2 vols.
- SUAREZ HERNÁNDEZ, Luis, 1953. *Castilla, el cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid: CSIC.
- SUÑÉ BENAGES, Juan (2008) [1930]. *Refranero Clásico*. Sevilla: Extramuros.
- TATO, Cleofé, 1998. “Poetas cancioneriles de apellido *Montoro*”, *Revista de Literatura Medieval*, X, pp. 169-181.
- TATO, Cleofé, 1999. *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia: Toxosoutos.
- TATO, Cleofé, 2000. “Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*”, en *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, edición de José Luis Rodríguez, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, , pp. 725-731.
- TATO, Cleofé, 2001. “Apuntes sobre Macías”, *Il Confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letteratura Straniere Moderne dell’Università di Pavia*, 35, pp. 5-31.
- TATO, Cleofé, 2003. “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en J. L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*. Baena: Ayuntamiento de Baena, II, pp. 495-523.
- TATO, Cleofé, 2005a. “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio*”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. M. Moreno y D. Severin, Londres: Queen Mary – University of London, pp. 61-90.
- TATO, Cleofé, 2005b. “Cancioneros de autor perdidos (I)”, *Cancionero General*, 3, pp. 73-120.
- TATO, Cleofé, 2005c. “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, 2008a. “Leyendo ID 0128 ‘Amor cruel e brioso’, de Macías”, en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma: Aracne, pp. 19-35.
- TATO, Cleofé, 2008b. “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma: Aracne, pp. 37-60.
- TATO, Cleofé, 2008c. “De rúbricas y cancioneros”, en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma: Aracne, pp. 61-95.
- TATO, Cleofé, 2010. “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en V. Beltran y J. Paredes (eds.), *Convivio: cancioneros peninsulares*, Granada: Universidad de Granada, pp. 215-233.

- TATO, Cleofé, 2012a. “Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en P. Lorenzo Gradín y S. Marcerano (eds.), *O texto medieval. Da edição á interpretación*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, pp. 299-318.
- TATO, Cleofé, 2012b. “Rúbricas de autor en la poesía cancioneril”, en Patrizia Botta (coord.) y Aviva Garribba (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma: Bagatto Libro, 2, pp. 341-351.
- TATO, Cleofé, 2013b. “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’Orzo, pp. 379-403.
- TATO, Cleofé, 2013c. “Francisco Ortiz Calderón, poeta cancioneril del siglo XV”, comunicación leída en el *XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, celebrado en San Millán de la Cogolla del 8 al 14 de septiembre.
- TATO, Cleofé, 2014a. “Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 893-911.
- TATO, Cleofé, 2014b. “Pedro de Valcárcel, poeta gallego del siglo XV”, *Revista de poética medieval*, 28, pp. 119-141.
- TATO, Cleofé, 2016a. “La métrica en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 699-743.
- TATO, Cleofé, 2016b. “A vueltas con los textos anónimos de la poesía cancioneril”, comunicación leída en *Congresso Internacional Poesia de Cancioneiro e Cultura de Cortes nos 500 anos do “Cancioneiro Geral”*, celebrado en Évora el 6-8 de octubre de 2016.
- TATO, Cleofé, 2016b. “Los Enríquez en los cancioneros de la primera mitad del siglo XV”, comunicación leída en el *III Seminario de Poesía cancioneril. Poesía minor*, celebrado en A Coruña el 26 de abril de 2016.
- TATO, Cleofé, en prensa b. “Los motes en la primera mitad del siglo XV”, en *La tradición poética occidental: usos y formas. VI Congreso Internacional de “Lyra Mínima”*.
- TATO, Cleofé, en prensa. “Los comienzos del género *mote* en la poesía de cancionero”.
- TEZA, Emilio, 1898-1899. “Il cancionero della Casanatense”, *Atti del Reale istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 58, pp. 979-717.
- TICKNOR, George (1851-1856). *Historia de la literatura española*, Pascual de Gayangos y Enrique Vedia (trads.), Madrid: Rivadeneyra, 4 vols.
- TILLIER, Jane Yvonne, 1985. “Passion Poetry in the ‘Cancioneros’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, pp. 65-78.
- TOMÁS FACI, Guillermo, 2009. “Distinción social en el seno de la baja nobleza aragonesa: el palacio de los Zapata de Calatayud en 1484”, *Anuario de estudios medievales*, 39: 2, pp. 605-629.
- TOMASSETTI, Isabella, 1998. “Tra intertestualità e interpretazione: i ‘decires a citazioni’ del *Cancioneiro Geral di Garcia de Resende*”, *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I, 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, vol. II, pp. 1707-1724.

- TOMASSETTI, Isabella, 2005. “La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actas del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant 16-20 de setembre de 2003)*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica), vol. III, pp. 1499-1519.
- TOMASSETTI, Isabella, 2009. “Procesos intertextuales e interdiscursivos en los ‘decires de refranes’”, en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Rosó Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 909-925.
- TOMASSETTI, Isabella, 2010a. “‘Porfía mata venado...’: poética cortés y lenguaje paremiológico en la poesía castellana tardomedieval”, en Aurelio González, Mariana Masera y M<sup>a</sup> Teresa Miaja (eds.), *Lyra minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México-UNAM, México, pp. 137-148.
- TOMASSETTI, Isabella, 2010b. “La glosa castellana: calas en los orígenes de un género”, en J. M. Fradejas Rueda (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 1729-1746.
- TOMASSETTI, Isabella, 2013a. “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, 2013b. “Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de San Román* (MH1), en *Studj romanzi*, n.s., pp. 53-74.
- TOMASSETTI, Isabella, 2014. “Círculos cortesanos y producción poética: el *Cancionero de Salva* (PN13)”, *Revista de Poética Medieval*, 28, pp. 143-173.
- TOMASSETTI, Isabella, 2015a. “Poesía y ficción: el viaje como marco narrativo en algunos decires del siglo XV”, en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: estorias, aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Universitat de València, pp. 741-758.
- TOMASSETTI, Isabella, 2015b. “Metatesti, intertesti e tradizione indiretta: appunti sulla tradizione castigliana quattrocentesca”, *Critica del testo*, XVIII / 3, pp. 351-383.
- TONELLI, Natascia, 2015. *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- TORO DE PASCUA, M<sup>a</sup> Isabel, 2008. “La Biblia en la poesía de cancionero”, en Gregorio del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española*, 3 vols., Madrid: Trotta, I/1, pp. 125-172.
- TORRES FONTES, Juan, 1953. *Don Pedro Fajardo, adelantado mayor del reino de Murcia*, Madrid: CSIC.
- TORRES FONTES, Juan, 2001 [1944]. *Fajardo el Bravo*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

- 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, *Parodia y debate metaliterarios*, Alessandria: Edizione dell’Orso, pp. 405-416.
- TOSAR LÓPEZ, Javier, 2014a. “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, 2014b. “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 de 2014.
- UBIETO ARTETA, Agustín, 1972. *Toponimia aragonesa medieval*, Valencia: Anubar.
- UBIETO ARTETA, Agustín, ed., 1960. “Cartulario de Siresa”, *Textos Medievales*, 2.
- URÍA MACQUA, Isabel, 1981. “Sobre la unidad del mester de clerecía”, *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 179-188. Accesible en el portal Vallenajerilla: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/unidadmesterclerecia.htm>> [consulta: 16 de abril de 2015].
- VAL VALDIVIESO, M<sup>a</sup> Isabel del, 1991. “La sucesión de Enrique IV”, *Espacio, Tiempo y Forma, S. III. H<sup>a</sup> Medieval*, 4, pp. 43-78.
- VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, Luís, 2007. *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, tesis doctoral leída el 17 de octubre de 2007 en la Universidad Complutense de Madrid.
- VARVARO, Alberto, 1964. *Premesse ad un’edizzone critica delle poesia minori di Juan de Mena*, Nápoles: Liguori.
- VÁZQUEZ CAMPOS, Braulio, 2006. *Los adelantados mayores de la Frontera o Andalucía (siglos XIII-XIV)*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- VEAS ARTESEROS, Francisco de Asís, 2003. *Itinerario de Enrique III*, Murcia: Universidad.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, 2013. “De amor, de honor e de donas”. *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Complutense.
- VIDEIRA LOPES, Graça, 1994. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa: Estampa.
- VILAR Y PASCUAL, Luis, 1862. *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*, Madrid: Imprenta de D. F. Sánchez a cargo de Agustín Espinosa, vol. VI.
- VILLANUEVA Y ARRIBAS, Luis, 1871. *Resumen de las actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de la Provincia de Burgos*, Burgos: Timoteo Arnaiz.
- VIÑA LISTE, José María, 1991. *Cronología de la literatura española. Edad Media*, Madrid, Cátedra, vol. 1.
- VON WUNSTER, Monika, 1986. “Suero o Pedro de Quiñones”, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Roma: Japadre, pp. 89-113.
- VOZZO MENDIA, Lia, ed., 1995. “La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d’Aragona: note su alcune tradizioni testuali”, en *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 173-86.

- WHETNALL, Jane, 1995. “El *Cancionero General* de 1511: textos únicos y textos omitidos”, 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, pp. 505-515.
- WHETNALL, Jane, 1997. “Unmasking the devout lover: Hugo de Urriés in de *Cancionero de Herberay*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, pp. 275-297.
- WHETNALL, Jane, 2003. “Cancioneros”, en F. A. Domínguez y G. D. Greenia (eds.), *Castilian Writers, 1400-1500, Dictionary of Literary Biography*, vol. 286, Detroit: The Gale Group, pp. 288-322.
- WHETNALL, Jane, 2005. “‘Veteris vestigia flammae’: a la caza de la cita cancioneril”, en Andrea Badissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche del secoli XV-XVII: Ferrara, 7-9 ottobre 2002*, Padova, Unipress, pp. 179-192.
- WHETNALL, Jane, 2009. “An errant leaf and divided poem: the Lay of Juan de Torres in SA7”, en J. T. Snow y R. Wright (eds.), *Late Medieval Spanish in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool: Liverpool University Press, 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.
- WHINNOM, Keith, 1981. *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham: Universidad de Durham.
- YARZA LUACES, Joaquín, 1988. “La imagen del rey y la imagen del oble en el siglo XV castellano”, en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, coord. Adeline Rucquoi, Valladolid, Ámbito, pp. 267-291.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, 1989 [1960]. *Dialectología española*, Madrid: Gredos.
- ZINATO, Andrea, 2012. “El *Cancionero General* y los cancioneros de la familia *an* (PN4, PN8, PN12, PM1, MN54, RC1, VM1): algunas notas textuales”, en M. Haro Cortés et al. (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia: Universidad, pp. 171-186.

#### PORTALES WEB

- BIBLIOTECA DIGITAL DE EMBLEMÁTICA HISPÁNICA:  
«[bidiso.es/EmblematicHispanica/](http://bidiso.es/EmblematicHispanica/)».
- BIBLIOTECA NACIONAL –BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA:  
«[bibliotecadigitalhispanica.bne.es](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es)».
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE de France: «[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)».
- CANCIONEROS. IMPRESOS Y MANUSCRITOS: «[cancioneros.org](http://cancioneros.org)».
- CORPUS DE REFERENCIA DEL ESPAÑOL ACTUAL (CREA): «[corpus.rae.es/creanet.html](http://corpus.rae.es/creanet.html)».
- CORPUS DIACRÓNICO DEL ESPAÑOL (CORDE): «[corpus.rae.es/cordenet.html](http://corpus.rae.es/cordenet.html)».
- CORPUS ON-LINE DE VASCONIA (COV): «[www.ehu.eus/anlibano/](http://www.ehu.eus/anlibano/)».
- ESCULTURA CASTELLANA: «<http://esculturacastellana.blogspot.com.es/>».
- FOUNDATION FOR MEDIEVAL GENEALOGY: «[fmg.ac](http://fmg.ac)».
- FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI: «[fundacionmedinaceli.org](http://fundacionmedinaceli.org)».



## BIBLIOGRAFÍA

MANUS ONLINE. CENSIMENTO DEI MANOSCRITTI DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE:  
«[manus.iccu.sbn.it](http://manus.iccu.sbn.it)».

PHILOBIBLION: «<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>».

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES: «[pares.mcu.es](http://pares.mcu.es)»

PORTAL DE JOSÉ LUIS GARCÍA DE PAZ SOBRE LA FAMILIA MENDOZA:

«[www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/depaz/mendoza/](http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/)».

PORTAL DE LA ORDEN DE LOS DOMINICOS: «[www.dominicos.org](http://www.dominicos.org)».

REPOSITORIO DOCUMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA: «[gredos.usal.es](http://gredos.usal.es)».

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE DOCUMENTOS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA:  
«[invenio2.unizar.es](http://invenio2.unizar.es)».



# ÍNDICES



**10.1. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS**

- “¡Alegradvos, amadores,” (18-ID 0586)  
 “Alegría, alegría,” (5-ID 2507)  
 “Amor desagradescido” (19-ID 0587)  
 “Bien puedo dezir, par Dios,” (28R-ID 0144)  
 “Corazón, ¿qué aprovecha” (\*13-ID 2678)  
 “Corazón, quien te matase” (11-ID 2683)  
 “De amargura tormentado” (24-ID 2569)  
 “En el tiempo conocerés” (28R-ID 0585)  
 “Johán, señor, yo la fablilla” (29R-ID 0143)  
 “Los que aman e amarán” (7-ID 2679)  
 “Los que siguides la vía” (27-ID 2496)  
 “Mi buen amigo Sarnés,” (28P-ID 0584)  
 “No despiense quien pensava,” (25-ID 2666)  
 “¿No sabes, Juan de Padilla,” (29Rq-ID 0142)  
 “No s’enoxe quien espera” (14-ID 2402)  
 “¡O, maldita sea tal vida,” (2-ID 2503)  
 “¡O, qué bienaventurado” (15-ID 2692)  
 “Ora, de tu, Venus, deessa” (\*12-ID 2703)  
 “Por acrescentar dolor” (\*20-ID 0588)  
 “Pues me vo donde cuidadoso” (10-2682)  
 “Pues no queredes sentir” (17-ID 2709 y 2704)  
 “Pues que siempre padescí” (23-ID 2565)  
 “Pues que tanto poder tiene” (4-ID 2506)  
 “Puesto que tristeza e mal” (8-ID 2680)  
 “Señora, a quien m’ofreço” (21-ID 2496)  
 “Señora, por te servir” (9-ID 2681)  
 “Señora, pues mi partida” (3-ID 2504)  
 “Si padeço triste vida,” (22-ID 2470)  
 “Sienta quien sentido tiene” (16-ID 2708)  
 “Un día, por mi ventura” (6-ID 2508)  
 “Vós, que sentides la vía” (26-ID 0577)  
 “Ya mi corazón cansado,” (1-ID 2502)

## 10.2. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

- ¡O, maldita sea tal vida / pues me no  
basta cordura! 2,1-2
- A osadas 29R, 34
- Abastar 27, 68
- Abrigo 29Rq, 46
- Acatar \*13, 21
- Acercar en 6, 2-3
- Acorrido 21, 6; 29Rq, 60
- Acrescentar \*20, 1
- Afán 6, 25
- Agradable 29R, 36
- Al 2, 69
- Ál 7, 6; 27, 67
- Al presente \*12, 18
- Alegres 26, 2
- Alegría 18, 8; 27, 39; 5, 1
- Alongado 21, 10
- Alteza 2, 8
- Amargura 6, 8; 24, 1
- Amarillo 4, 4; 29Rq, 12
- Amés 16, 10; 26,18
- Amigo 27,34; 28P, 1
- Amistad 1,26
- Amor 4, 13; 5, 8; 18, 2; 27, 29
- Amor que entra por los ojos* \*20, 6; 23, 2
- Amor, dios de 7,7; 10,20; 18, 12; 19, 1;  
\*20, 9 y 15
- Antayer 29Rq, 3
- Ante 17, 15; 27, 54
- Ante que 6,55
- Antes \*12,7
- Arte 5,17
- Asaz 5,27
- Aseada 15, 9
- Asentado 29Rq, 64
- Asseo 28R, 7
- Assí Dios sea por mí 29Rq, 20
- A sus pies 6,32
- Atal 8,21
- Atán 24, 8
- Atanto 2,9
- Aterido 29Rq, 57
- Atender 24, 2; 25, 7
- Aterrar 4, 11
- Atormentar 2, 24
- Avançar 15, 17
- Avés \*12, 9
- Avía 29Rq, 32
- Aviento 29R, 53
- Ay las 9, 3
- Aya 2, 18; 18, 11
- Barato 28A, 26
- Barruntar 29R, 49
- Beldad 1,19
- Beldades 15, 6
- Bella dama \*12, 20
- Bien 25, 9
- Bienaventurado 15, 1
- Biver 10, 30
- Blessa \*12, 4
- Bravamente 29Rq, 57
- Buen amor 16, 2
- Buenandanza 6, 44
- Cabo d'año 29Rq, 72
- Cada día 1, 27
- Callar 29R, 47
- Caminar 10, 15
- Canción 2, 36; 3, 4; 27, 5
- Cantando 3, 20; 10,3
- Cantar 2, 45; 6,8; 8, 13
- Çapato 28A, 4
- Car 6, 27
- Carrera \*13, 17
- Catar 14, 10
- Cativar 9, 7
- Cativo 9, 8; 11, 7
- Cavallero 6, 49; 29Rq, 5
- Cayo 23, 16
- Cierto 10, 2
- Cobrar 5,4, 23, 13

- Colorar 10,27  
 Comedido 19, 6  
 Comedir 9,17  
 Comido 29R, 28  
 Comoquier 4, 28; 10, 27  
 Complazer 10, 25  
 Cumplir 28R, 2  
 Complida, -o 14, 5; 24, 8  
 Comportar 15, 11; \*20, 14  
 Composar 27, 65  
 Condepnar 27, 48  
 Condescender 29Rq, 63  
 Condestable 29Rq, 33  
 Conoceredes 27, 64  
 Conocerés 28R, 1  
 Conorte 6,31  
 Conortoso 10,4  
 Consexo 27, 53  
 Contra 4, 2; 11,10; 19, 10  
 Contrallo 29Rq, 40  
 Convén 9, 9; 4, 37  
 Convién 24, 4  
 Coraçón 1, 1; 1, 9; 3, 6; 5, 2; 11, 1; \*13,  
 1; 16, 18; 22, 5; 29R, 21  
 Cordura 5,29  
 Corrámoslo 29R, 37  
 Correr 4,22  
 Cortesía 1,40  
 Costado 29R, 11  
 Creés 28P, 4  
 Crecimiento \*20, 16  
 Crüeldad \*20, 5; 24, 7  
 Cuál 8, 31  
 Cuer \*12, 4  
 Cuidado 6, 24; 8, 1; \*12, 3; \*20, 18  
 Cuidar 11, 5  
 Cuidoso 10, 1  
 Cuita 8, 6; 18, 4; 19, 2; \*20, 17; 28P, 3  
 Cuitado 4, 20; 8, 32; 10, 7; \*13,10; 24, 5  
 Cumplir 4,40  
 Curar 5,30; \*13,14; 27, 18  
 Cursar 4,24  
*Dama como obra maestra de Dios* 24, 8-10  
 Darm'ía 8, 7  
 Dé 18, 6  
 De que 4, 12  
 De tu \*12, 1  
*Decir callar* 1, 22; 2, 63; 8, 4-5; 28R, 3;  
 28P, 3  
 Deessa \*12,1  
 Defuera 29Rq, 4  
 Desacordado 8, 33  
 Desaguisado 6, 7  
 Desatiento 2, 53  
 Desçender 23, 8  
 Descomunaleza 6, 14  
 Desechar \*13,4  
 Desesperado 6, 6; 10, 15; \*13,18  
 Desespido 28A, 21  
 Desloar 27, 28  
 Desmayar 16, 8; 23, 15  
 Desora \*20, 7  
 Desordenado \*13, 2  
 Desseo 14, 2  
 Desvariado 4,23  
 Deudas 19, 4  
 Devéis 28R, 4  
 Devés 5,24  
 Dezilde 28R, 7  
 Dezir 2,4; 2,17; 10, 12; 10, 19  
 Días ha 28A, 6  
 Diestro 8,20  
 Ditado 8,3  
 Diz 29Rq, 41  
 Dolçura 27, 33  
 Dolor 1,24; 16, 3; \*20, 1  
 Donosa 15, 7  
 Duelo 2,35  
 Duirar \*12,13  
 É 8, 2; 17, 4  
 Él 29R, 38  
 Élas \*12, 13

- Empero 1, 40  
 Encobrir 17, 12  
 Endecha \*13, 33  
 Enflaquece 1, 31  
 Enojado 1, 2  
 Entención 6, 42  
 Entender 22, 3; 23, 7  
 Enxemplo 24, 16; 29R, 14  
 Escudero 29Rq, 6  
 Escura 6, 3  
 Escusado \*20, 4  
 Esquivarse 18, 16  
 Estrecha \*12, 25  
 Fablilla 29Rq, 1-2  
 Façes \*12, 3  
 Fado 8, 23; 14, 8  
 Fallesçer 9, 2; 24, 12  
 Fallir 4, 41; 15, 5  
 Falsía 1, 44; 27, 47  
 Faltado \*12, 10  
 Fauta \*12, 9  
 Fenesçer 25, 13  
 Fer 2, 27  
 Fida 28A, 29  
 Fidalguía 1, 47  
 Fiés 26,8  
 Figura 1, 32; 9, 18  
 Filosumía 1, 46  
 Fiziera 29R, 51  
 Folgura 4, 8; 5, 12  
 Folgança 5, 6  
 Follía 2, 69  
 Forçado 6, 20  
 Forçándome 27, 70  
 Fortuna 4, 21; 5, 2  
 Fuerte 9, 4  
 Fui \*12, 7  
 Galanes 26, 8  
 Galardón 5,27; 6,19; 8,30  
 Gasaxado 4, 7; 17, 8; 29R, 10  
 Gentileça 16, 11; 19, 5  
 Gesto 15, 8  
 Gloria 18, 5  
 Grado 1, 4; 15, 4; 18, 11; 24, 4  
 Gros 28A, 25  
 Guarnida 15, 15; 24, 9  
 Hombre 14, 5; 18, 20;  
 Jamás no 2, 3  
 Je \*12, 13  
 Juan de Silva 29Rq, 42  
 La que 2, 8  
 Largo 11, 10  
 Las 9, 3  
 Le 4, 40  
 Leal \*12, 7  
 Leal 8, 12  
 Lealtad 1, 16  
 Lealtança 24, 6  
 Levar 29Rq, 61  
 Lexar 27, 49  
 Liessa \*12, 12  
 Limada 29Rq, 44  
 Linda 25,4  
 Llorando los mis ojos 3, 21-22  
 Loar 9, 18; 25, 6  
 Locura 9, 10  
 Luego 10, 23  
 Lugar 2, 70  
 Luzillo 29Rq, 9  
 Ma \*12, 12  
 Maestressa \*12, 20  
 Maginança 23, 9  
 Mal 6, 58; 17, 2; \*20, 9; 21, 17; 21, 6; 22,  
 71; 23, 5; 5,7  
 Mal mi grado 4, 27  
 Mal pecado 4, 22  
 Mandado 24, 15  
 Manera 14, 9  
 Mantenedes 27, 24  
*Martir de amor* 6, 32; 9, 15-16  
 Mas \*12, 9; 17, 20  
 Más nunca 22, 8; 23, 10



- Matéis 28R, 8  
 Mejor 1,23  
 Mémbrrar 21, 3  
 Merced 4, 13; 7, 16  
 Mereçco 2, 71  
 Mes, \*12, 17  
 Mesura 1, 35; 5, 20; 29R, 38  
 Mi bien 10, 26  
 Miña 2, 5; 3, 13; 10, 30  
 Mon \*12, 4  
 Morir 24, 3  
 Mote 2, 54; 4, 6  
*Muerte de amor* 1,30-32; 3,15-16  
 Natura 27, 43  
 Negrura 4,4  
 Nengún 17, 3  
 No puedo decir 17, 20  
 No só ya quien ser solía 27, 6  
 Nobleça 4, 12  
 Non \*12, 5  
 Oblier \*12, 13  
 Olvido 21, 8  
 Onor 16, 11  
 Ora \*12, 1  
 Ove 6, 4  
 Ovi 4, 19  
 Oy, este día 5, 3  
 Padeçco 21, 4  
 Par Dios 28A, 1  
 Parar mientes 23, 4; 26-24  
 Partida 3, 1; 16, 2; 22, 8  
 Partir 4, 8; 10, 8  
 Pas \*12, 13  
 Pasado 1, 4  
 Passan de dos / los que comen d'este  
 plato 28A, 17-18  
 Pensar 2, 69; 3, 6; 7,6; \*13, 2; 27, 14  
 Piadosa 21, 16  
 Piedes 27, 16  
 Planto 2, 27  
 Plasir \*12, 12  
 Plazer 5, 15  
 Plazía 27, 4  
 Plegar 26, 4; 28P, 2  
 Podrés 26,20  
 Poés \*12, 5  
 Por bien que 18, 5  
 Por fuerça 4, 3  
 Por nonada \*13, 13  
 Por qué 10, 12  
 Poredes 27, 56  
 Porfía 25, 4; 26, 21; 26,21; 27, 26  
 Poría 27, 9  
 Porré \*12,17  
 Posada 29Rq, 41  
 Prender 2, 6  
 Prestar \*13, 6  
 Presto 24, 14  
 Primo 29R, 42  
 Proveyer 17, 17  
 Pues 7, 9; 21, 7  
*Pues mi señora me guía / servirla he todavía*  
 27, 11-12  
 Puis \*12, 13  
 Punto 6, 37  
 Que assí me va con vos / como a tres  
 con un çapato 28A, 3-4  
 Que faréis como el pavón / cuando se  
 mira a los pìedes 27, 15-16  
 Quebranto 2, 42  
 Queredes 6, 38  
 Querrán 7, 17  
 Quesiste 11, 7  
 Quexosa 28A, 5  
 Qui \*12, 4; 28A, 29  
 Quien a lobos mató / lobos lo avían de  
 comer 29R, 15-16  
 Quisier 27, 60  
 Razón 2, 43; 6, 43; 10, 28  
 Recebir 17, 9  
 Recomendar 3,3  
 Reír 15, 7

- Religio amoris*, 14, 3-4  
 Remediado 8, 22  
 Rememrança 5, 9  
 Repetir 2, 72  
 Repostero 29R, 8  
 Revés 28P, 8  
 Rey 29Rq, 30  
 ruido 19, 3  
 Sabés \*12,8  
 Sabieça 15, 15  
 Sana 16, 10  
 Sandío 6, 22  
 Sazón 1, 3; 9,6  
 Scarminento 11, 2  
 Scudero 6, 38  
 Sea 18, 15  
 See 2,60  
 Sela \*12, 4  
 Sentida 3, 4  
 Sentir 2, 7; 4, 31; 9, 13; 17, 1; 19, 1; 26,1;  
 27, 25  
 Senzillo 29R, 9  
 Señalado 18, 10  
 Señor 1, 7; 1, 21; 3, 14  
 Señor 25, 2  
 Señora 3,1; 21, 1; 24, 3  
 Señoría 1,43; 21, 18; 25, 6  
 Sei 21, 16  
 Ser 16,7  
 Serié 11,2  
 Servidor 1,18; 4, 17; 16, 5  
 Servir 25, 2  
 Seyendo 1, 17  
 Sido 1, 3  
 Sin tiento 11,4  
 Só 4, 17; 10, 10; 21, 7; 24, 16; 27, 13;  
 29Rq, 29  
 Sofrenadas 29R, 35  
 Sofridor 16, 20  
 Sofrir 9,9; 14, 3  
 Sojuzgado 4, 26  
 Solamente 29Rq, 36  
 Sorrabar 29R, 55  
 Sospecha \*13, 9  
 Sujebción 4, 33  
 Suyo 15, 20  
 Tal 11, 4  
 Tanto...cuanto: 2, 24-26.  
 Tardança 21, 13  
 Tenés 5,27  
 Tiento 17, 3  
 Todavía 1, 14; 15, 18  
 Tomar 5,2  
 Tomado 15, 20  
*Tópica de lo indecible* 15, 21-24  
 Tormenta 2,9  
 Tormentado 24, 1  
 Tornar 6, 44; 29Rq, 52  
 Tornarse 26, 10; 27, 36  
 Torneo 28P, 7  
 Traidor 29R, 50  
 Trabajar 29Rq, 59  
 Tre \*12,8  
 Trebaxo 17, 6  
 Tribulación 22, 6  
 Tribulança 6,56; \*13,30  
 Trista 27, 5  
 Triste 2,9; 3,12; 19, 7; 21, 4; 23, 6  
 Tristeza 2,7  
 Tristura 1, 39; 4, 4; 5, 11; 6, 51; 9, 2; 27,  
 44; 29Rq, 39  
 Trobar 15, 14  
 Trotón 29Rq, 5  
 Tu le tans \*12,8  
 Un día 6,1  
 Vale 6, 3; 6,60  
 Valía 27, 29  
 Vee 5, 18  
 Veés 28R, 5  
 Vegadas 29Rq, 34  
 Ventura 1,38; 2,4; 2,15; 4,2; 5,3; 6,1;  
 6,49; \*12, 19

Venus \*12, 1  
Verament \*12, 5  
Verés 26, 10  
Verná 7, 15  
Vía 15, 19; 27, 1; 29R, 27  
Viendo 29Rq, 39  
Viere 8, 21  
Villa 29Rq, 4  
Vo 10, 1  
Voluntad 1, 25  
Vos \*12, 5  
Vós 26, 1  
Xanter \*12, 17  
Y \*13, 14  
Ya 1, 1  
Yo \*12, 17  
Zarzaganillo 29R, 12



**10.3. ÍNDICE DE RIMAS DE TORQUEMADA**

Diferencio las rimas agudas de las llanas y ofrezco, en primer lugar, tres las consonancias de mayor frecuencia; para las restantes, sigo el orden alfabético. Tras la rima, indico el número de la pieza en esta edición y, entre paréntesis, la cantidad de versos de la misma en que aparece.

## RIMAS OXÍTONAS O AGUDAS

- or: 1-ID 2502 (8), 3-ID 2504 (4), 4-ID 2506 (5), 8-ID 2680 (2), 9 (2)
- ón: 1-ID 2502 (5), 2-ID 2503 (2), 4-ID 2506 (4), 6-ID 2508 (4), 8 (3), 9-ID 2681 (2),  
\*13-ID 2678 (2)
- ar: 3-ID 2504 (4), 4-ID 2506 (2), 6-ID 2508 (3), 9-ID 2681 (2), 10-ID 2682 (2), \*13-ID  
2678 (2)
- á: 7-ID 2679 (2)
- ad: 1-ID 2502 (5)
- al: 6-ID 2508 (2), 7-ID 2679 (2), 8-ID 2680 (4), \*12-ID 2703 (2)
- án: 7-ID 2679 (6)
- é: 10-ID 2682 (5)
- er: 7-ID 2679 (6), 10-ID 2682 (5), \*12-ID 2703 (3)
- és: 5-ID 2507 (2), \*12-ID 2703 (3)
- í: 3-ID 2504 (4)
- ir: 4-ID 2506 (8), 9-ID 2681 (3), \*12-ID 2703 (2)

## RIMAS PAROXÍTONAS O LLANAS

- ura: 1-ID 2502 (5), 2-ID 2503 (29), 4-ID 2506 (5), 5-ID 2507 (8\*/-una), 6-ID 2508 (8),  
8-ID 2680 (2), 9-ID 2681 (6), \*12-ID 2703 (2)
- ado: 1-ID 2502 (8), 4-ID 2506 (5), 6-ID 2508 (13), 8-ID 2680 (8), 10-ID 2682 (4), \*12-  
ID 2703 (4), \*13-ID 2678 (10)
- ida: 2-ID 2503 (28), 3-ID 2504 (4)
- ía: 1-ID 2502 (8), 2-ID 2503 (4), 5-ID 2507 (12), \*13-ID 2678 (2)
- ada: \*13-ID 2678 (2)
- ados: 4-ID 2506 (2)
- ando: 3-ID 2504 (4), 6-ID 2508 (5), 8-ID 2680 (2)
- anto: 2-ID 2503 (6)
- ança: 6-ID 2508 (9), \*13-ID 2678 (2)
- año: 4-ID 2506 (2)
- argo: 11-ID 2683 (3)
- aron: 7-ID 2679 (6)
- arte: 5-ID 2507 (2)
- arto: 10-ID 2682 (2)

-ase: 11-ID 2683 (3)  
 -astes: 5-ID 2507 (2)  
 -ata: \*13-ID 2678 (2)  
 -echa: \*13-ID 2678 (10)  
 -eçco: 2-ID 2503 (2)  
 -ece: 1-ID 2502 (6)  
 -edes: 6-ID 2508 (5)  
 -elo: 2-ID 2503 (2)  
 -ene: 4-ID 2506 (2), 8-ID 2680 (4)  
 -ento: 1-ID 2502 (5), 11-ID 2683 (6), \*13-ID 2678 (2)  
 -eo / ío: 2-ID 2503 (2), 5-ID 2507 (2), 6-ID 2508 (4)  
 -ero: 8-ID 2680 (2)  
 -ese: 8-ID 2680 (2), 9-ID 2681 (2)  
 -esa: \*12-ID 2703 (4)  
 -estro: 7-ID 2679 (2)  
 -exo: 4-ID 2506 (2)  
 -eza: 2-ID 2503 (2), 4-ID 2506 (2), 6-ID 2508 (2)  
 -ido: 6-ID 2508 (3), 8-ID 2680 (2)  
 -igo: 2-ID 2503 (4)  
 -iste: 2-ID 2503 (2), 8-ID 2680 (2)  
 -istes: 5-ID 2507 (2)  
 -ivo: 11-ID 2683 (2)  
 -ize: 2-ID 2503 (2)  
 -ora: 3-ID 2504 (4), 10-ID 2682 (4)  
 -ores: \*13-ID 2678 (2)  
 -orte: 6-ID 2508 (2)  
 -oso: 10-ID 2682 (5)  
 -una: 4-ID 2506 (2), 7-ID 2679 (2)

**10.4. ÍNDICE DE RIMAS DE SARNÉS**

Diferencio las rimas agudas de las llanas y ofrezco, en primer lugar, tres las consonancias de mayor frecuencia; para las restantes, sigo el orden alfabético. Tras la rima, indico el número de la pieza en esta edición y, entre paréntesis, la cantidad de versos de la misma en que aparece.

**RIMAS OXÍTONAS O AGUDAS**

- ar: 14-ID 2402 (4), 15-ID 2692 (7), 17-ID 2709 (2), 18-ID 0586 (2), 27 (10), 28R-ID 0585 (2)
- or: 16-ID 2708 (9), \*20-ID 0588 (6)
- ir: 15-ID 2692 (2), 17-ID 2709 (6)
- al: 18-ID 0586 (2)
- er: 16-ID 2708 (2)
- es / -éis: 28R-ID 0585 (4)
- ón: 27-ID 2496 (2)

**RIMAS PAROXÍTONAS O LLANAS**

- ado: 14-ID 2402 (2), 15-ID 2692 (6), 17-ID 2709 (2), 18-ID 0586 (6), \*20-ID 0588 (6)
- ía: 15-ID 2692 (2), 17-ID 2709 (2), 18-ID 0586 (2), 27-ID 2496 (16)
- ento: 17-ID 2709 (6), \*20-ID 0588 (2)
- ido: 14-ID 2402 (2), 19-ID 0587 (6)
- a\_an: 16-ID 2708 (2)
- ada: 15-ID 2692 (3)
- ades: 17-ID 2709 (2)
- ea: 16-ID 2708 (2)
- edes: 27-ID 2496 (6)
- era: 14-ID 2402 (4)
- ene: 16-ID 2708 (6)
- eo: 28R-ID 0585 (2)
- eza / eça: 15-ID 2692 (2), 19-ID 0587 (2)
- ías: 19-ID 0587 (4)
- igo: \*20-ID 0588 (4)
- ive: 18-ID 0586 (2)
- ora: \*20-ID 0588 (2)
- ores: 18-ID 0586 (6)
- osa / óssa: 15-ID 2692 (2)
- ura: 27-ID 2496 (2)

**10.5. ÍNDICE DE RIMAS DE PADILLA**

Diferencio las rimas agudas de las llanas y ofrezco, en primer lugar, tres las consonancias de mayor frecuencia; para las restantes, sigo el orden alfabético. Tras la rima, indico el número de la pieza en esta edición y, entre paréntesis, la cantidad de versos de la misma en que aparece.

**RIMAS OXÍTONAS O AGUDAS**

- ar: 26-ID 0577 (8), 27-ID 2496 (29), 28P-ID 0584 (2), 29R-ID 0143 (6)
- er: 22-ID 2470 (6), 24-ID 2569 (3), 28A-ID 0144 (2), 29R-ID 0143 (2)
- í: 23-ID 2565 (8), 29R-ID 0143 (2)
- és: 26-ID 0577 (2), 28P-ID 0584 (4)
- ir: 24-ID 2569 (2)
- ó: 29R-ID 0143 (6)
- ón: 22-ID 2470 (2), 27-ID 2496 (2)
- os: 28A-ID 0144 (8)

**RIMAS PAROXÍTONAS O LLANAS**

- ía: 21-ID 2469 (6), 25-ID 2666 (9), 26-ID 0577 (12), 27-ID 2496 (16), 29R-ID 0143 (6)
- ado: 24-ID 2569 (5), 29R-ID 0143 (4)
- eçco: 21-ID 2469 (6), 23-ID 2565 (2)
- ido: 21-ID 2469 (2), 28A-ID 0144 (2), 29R-ID 0143 (4)
- able: 29R-ID 0143 (2)
- ada: 29R-ID 0143 (2)
- adas: 29R-ID 0143 (2)
- allo: 29R-ID 0143 (2)
- ança: 21-ID 2469 (2), 23-ID 2565 (2), 24-ID 2569 (2)
- año: 29R-ID 0143 (2)
- ato: 28A-ID 0144 (8)
- ava: 25-ID 2666 (5), 29R-ID 0143 (2)
- ayo: 23-ID 2565 (2)
- edes: 27-ID 2496 (6)
- ego: 29R-ID 0143 (2)
- endo: 23-ID 2565 (4)
- ente: 29R-ID 0143 (2)
- ento: 29R-ID 0143 (2)
- eo: 28P-ID 0584 (2)
- era: 28A-ID 0144 (2), 29R-ID 0143 (2)
- ero: 21-ID 2469 (2), 29R-ID 0143 (2)
- esto: 24-ID 2569 (2)



## ÍNDICES

- igo: 24-ID 2569 (2), 29R-ID 0143 (4)
- illa: 29R-ID 0143 (2)
- illo: 29R-ID 0143 (2)
- ón: 22-ID 2470 (2)
- ora: 28A-ID 0144 (2)
- ura: 26-ID 0577 (2), 27-ID 2496 (2), 29-ID 0143 (2)



## **APÉNDICES**



**11.1. ID2693 “AMIGO SI GOÇEDES”<sup>1</sup>**

Amigo, si gocedes,  
dezidme una verdad:  
el día que partiredes  
si sintredes gran pesar.

Señora, de vuestra vista  
só mucho enamorado  
e, si vivo en conquista,  
en vuestra mercé pagado;  
que seyendo apartado  
de vuestra mercé, señora,  
atan sólo un ora  
no puedo bevir pagado.

Cuando pienso en partir,  
señora, de do vós estades,  
tal dolor me feç sentir  
que mucho me turmentades;  
por ende vos pido que ayades  
de mí merced algún ora  
e seré vuestro, señora,  
por do quiere que querades.

---

<sup>1</sup> Pieza de atribución dudosa (presumiblemente de Pedro de Santa Fe; ID 2694). Sigo la edición de Tato García (2004: 318-320), regularizando tan solo algunas grafías en consonancia con los criterios de esta edición.

11.2. ID 0360 “DEZIDME SEÑOR, QUÉ CUITA ES LA VUESTRA”<sup>2</sup>

**Coplas de Juan de Dueñas a Juan de Padilla**

Dezidme, señor, qué cuita es la vuestra,  
que tan sin mesura me faz padecer,  
espanto recibo cuán triste se muestra  
el vuestro gracioso e buen parecer,  
que cierto en el mundo no puedo entender,  
señor, otra cosa ninguna que sea,  
sino el continuo amor que guerrea  
con vós su sujeto tan sin merecer.

El vuestro vestir, señor, siempre veo  
ser paños negros que muestran tristura,  
por la cual cosa sabéis que descreo  
ser vuestra vida con gran amargura,  
por que vos pido con mucha mesura  
que vuestra merecer, señor, me revele  
porque vos alegre así como suele  
lo que es el gran mal que tanto vos cura.

El rico braçar, señor, que traéis  
de piedras y perlas de muy gran valor  
me muestran leal tristeza y dolor.  
Dezidme verdad, muy noble señor:  
pues en los guantes que agora fecistes,  
con invención discreta posistes  
las dos postrimeras letras de por.

*Fin*

Las cuales juntas con el bramador  
leon notifican su nombre de aquella,  
que vos mucho pena, si es dueña,  
dezidme verdad, muy leal amador.

---

<sup>2</sup> Sigo la edición de Vendrell (1958: 158-159), regularizando grafías y acentuación en consonancia con los criterios de esta edición.





Tabla 2

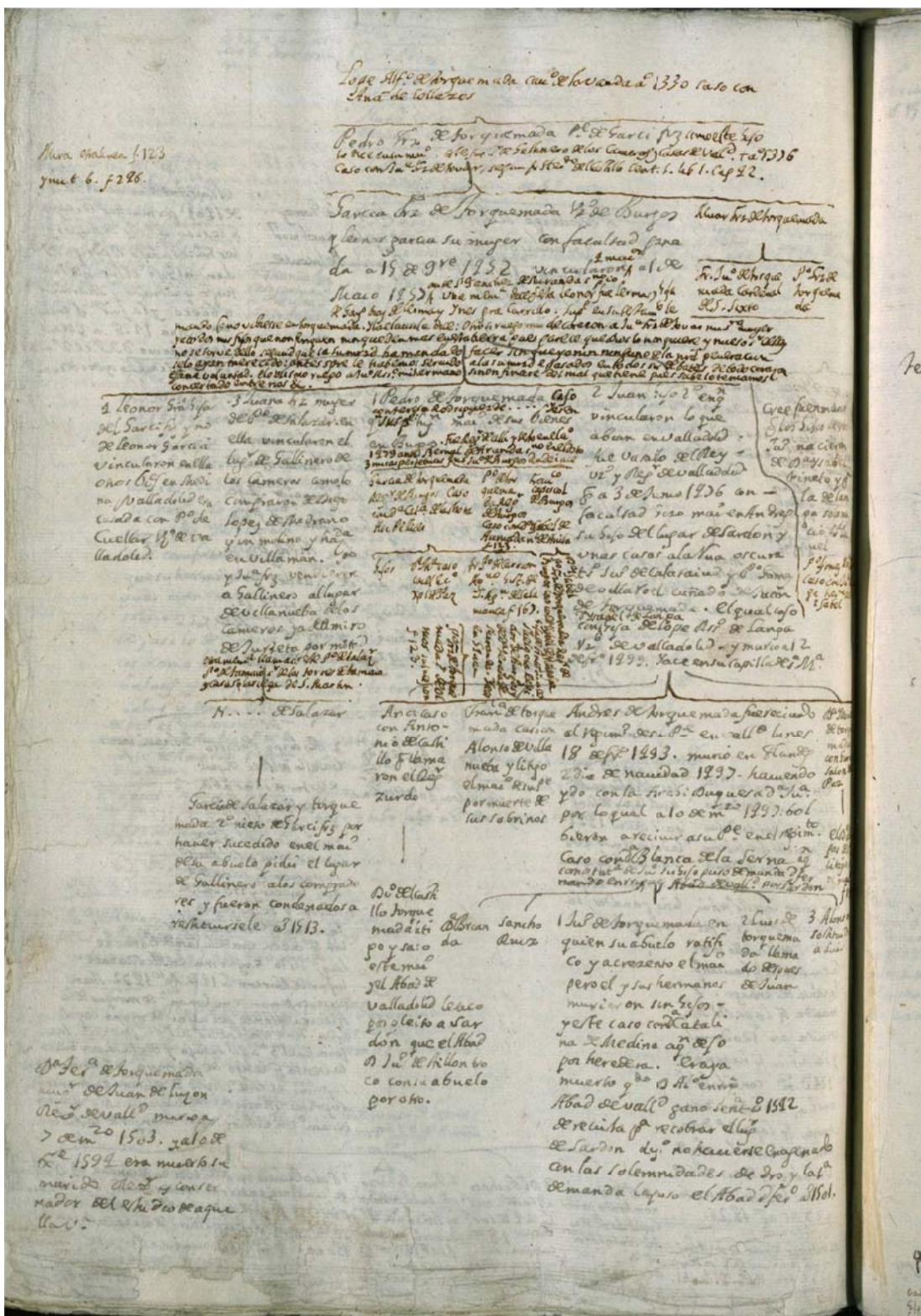




Tabla 3

Lope era de torquemada y el año de  
torquemada requien hasta la gran. de  
d. fco. 2.º (cap. 17). Hace con sus hijos y abuelo  
en las lps. de S. Cruz y S. Oalla de torque  
mada, vna de las arruinadas. Dice vbi  
cubiertos e llos panto de. 2.º fco. 2.º lo que  
mada estas palabras: Oho si mande  
do treinta años y dos mils. Cientos  
contos viginti por mi s.º poder calar  
lps. de S. Cruz y S. Oalla. E que se non  
obiden que rediga la memoria s.º de  
que ende ellos se faron. Y lo es: Oho  
si mande que digan en la de lps. de S. Cruz  
y O. mias resadas por las animas de mis  
abuelos y parientes e que den a los mis  
por ellas.

Caso Lope era con

de este lo pe era un preu de fco. 2.º E esta en el archivo  
torquemada del Real fco. 2.º fco. 3.º de mayo 1332 E dice: O  
fer por la gran de don fernand alcala. A todo los cogedores  
y arrendadores de los pechos que acarrearen de aqui adelante se lo  
e por si poder que porque Lope era de torquemada meo vasallo  
me yo que por el gran pecho que vos otros demandades al conde de  
torquemada non los desiendo, ma los fendiendo cumplir, que en  
esta ocasion que se esmara aquel lugar. E que me pidie me lo  
que lo mandasse perquirir por bida que los pecheros que fallasen  
que me seruiere yo de ellos quando que lo que la mi nra. fuerre. E yo  
torvelo por bien e cubie mandar a berto rono, e ad. torbio v.º de  
d. alencia que fuesen luego a torquemada a fazer la perquisia. E lo per  
quise fecha que los pecheros que si fallasen que los empadronasen  
e diesen ende rapadon a los de torquemada sellado con la sella por  
nro. s.º copiadades por el padron que llo si fuesen, e non por otro  
ninguno. E agora Lope era de fco. que los perquiridores que lo fue  
non anis. Inque vos mando que cumpliendo los de torquemada el  
pecho de los pecheros que se continen en el padron que los perquirido  
res lo breddos fuesen que les non fardades, ma los demandades non  
pecho de quanto se hi continen: falo ende ellos tres seruios que  
me agora dan; que los de la mi tierra me mandaron en las cortes  
que agora fize en Valladolid, que non puedo acisar.

Lope Alfonso de torquemada dice de lps. de S. Cruz que era por hermano mayor de los her manos que la cruce de ellos le cala vasi. Pilicer dice q. lo era por 4.º e alguno de los contenidos en la lps. de S. Cruz de la Oalla de 1330. caso con Ana de Colazos, y acien en las lps. de S. Cruz de torque mada como se fize en el fco. 2.º fco. 2.º	Soyalo era de torquemada que en su hermanas nuevas Lope Alfonso de torquemada mada a 1311 vna cruce de d. fco. 2.º e la cruce v.º de los de S. Cruz, e de S. Cruz e de S. Cruz de S. Cruz, e de de S. Cruz e de S. Cruz, e de S. Cruz, Lope era de S. Cruz de torquemada de	Quien era de torquemada de torquemada mada quemada
---	---	--

de S. Cruz de torquemada que era de torquemada a 1311 de S. Cruz de torquemada  
llamo primo a R. de S. Cruz de torquemada que fue de S. Cruz de torquemada  
en fco. de S. Cruz de torquemada. Hace memoria de Lope era de torquemada a 1311 de S. Cruz de torquemada  
por y de los fco. de S. Cruz de torquemada en las de S. Cruz de torquemada por vna cruce de S. Cruz de torquemada  
de S. Cruz de torquemada. caso con Ana de S. Cruz de torquemada como dice el mismo de S. Cruz de torquemada  
de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada que fize de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada  
de S. Cruz de torquemada con lps. de S. Cruz de torquemada que dice: Agria iate Juan de S. Cruz de torquemada  
de S. Cruz de torquemada que dice Dios perdona. fco. 2.º de S. Cruz de torquemada. E la copia de S. Cruz de torquemada  
de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada en S. Cruz de torquemada

de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada	de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada	de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada de S. Cruz de torquemada
--	--	--

no se ha caído  
no ac su uso  
ni

Alvar Dñ de Arguamada Diego Revell y Juan de la Capilla  
el 5 de mayo en la corte con la Real cedula sumada. Peto en  
Valencia el año 1551 ante Dñ Ruy de Alarcón y en Toledo en  
la corte memoria de Dñ de Arguamada, y de la casa de  
los reyes. y en la corte de Dñ de Alarcón y Mar. Alvar  
sumado. y en la corte con Marina Lopez.

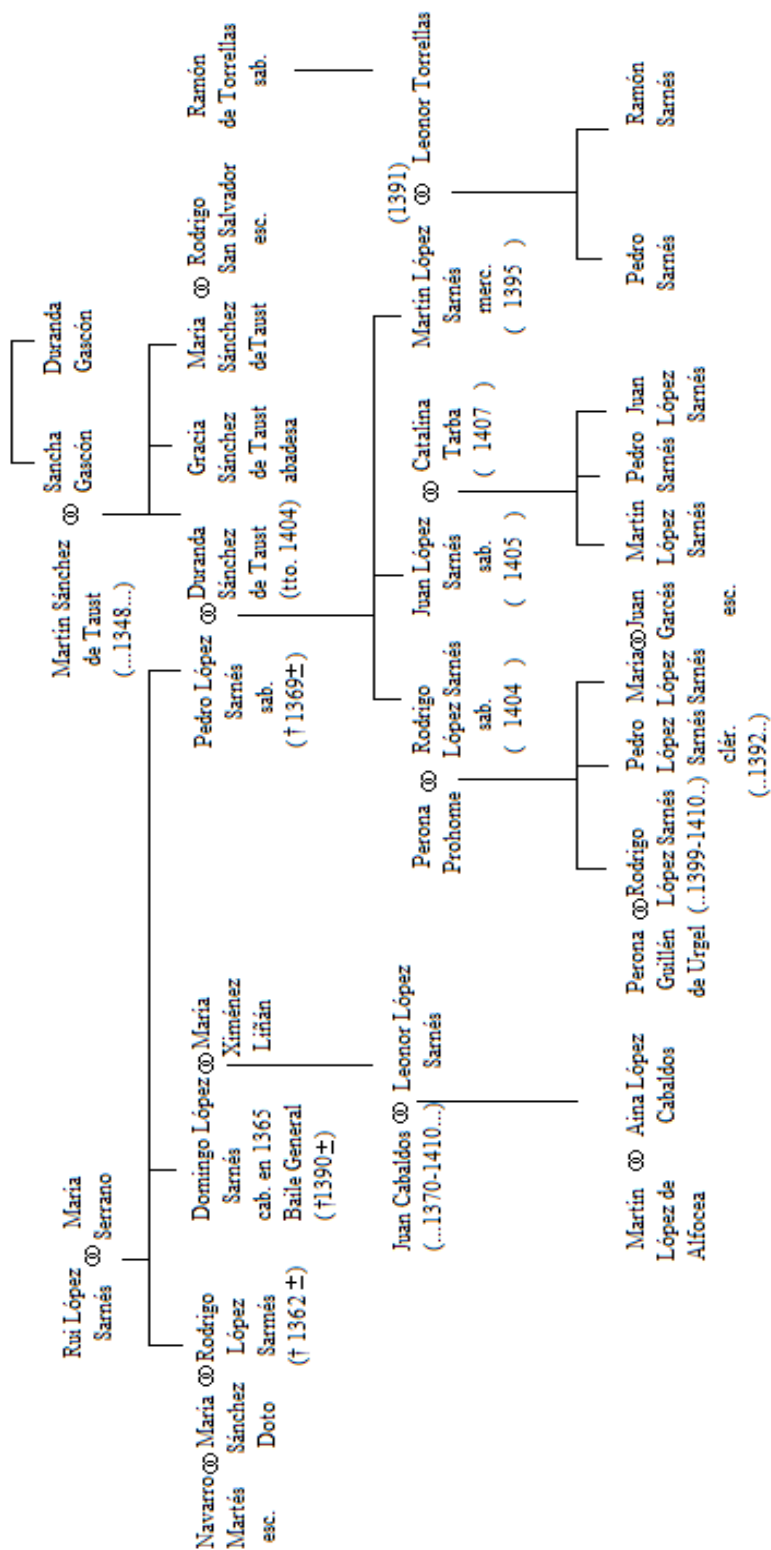
<p>13 de Julio de Arguamada Cardinal de S. Sixto. Inno el cuarto de S. Don en S. Pablo de Vall y con la suplica con por muchos rubricados?</p>	<p>1 Pedro de Arguamada fuerza de la Real cedula que segunda con. de S. 157 y otros. Jace en la Capilla de S. Don de S. Pablo de Vall y con la reza por subdito y el año de 1546 en el mes de Julio. caso con la Real cedula de Ortega. segun contra el estatuto.</p>	<p>1 Diego Dñ de Arguamada</p>	<p>1 Juan de Arguamada caso caully Savalo de Sala Ordon de Vall?</p>	<p>2 de S. Alfonso Juan de Arguamada Alcalde de S. de la S Alvar de S. de S de S</p>
--	---	--	--	--

*(Faint handwritten text continues in the lower half of the page, including a red circular stamp with illegible text.)*

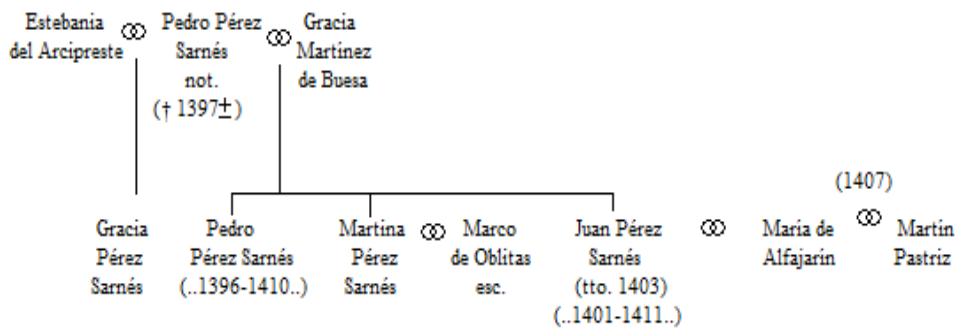


11.4. GENEALOGÍA DE LOS SARNÉS EN ZARAGOZA (MAINÉ BURGUETTE)

A/



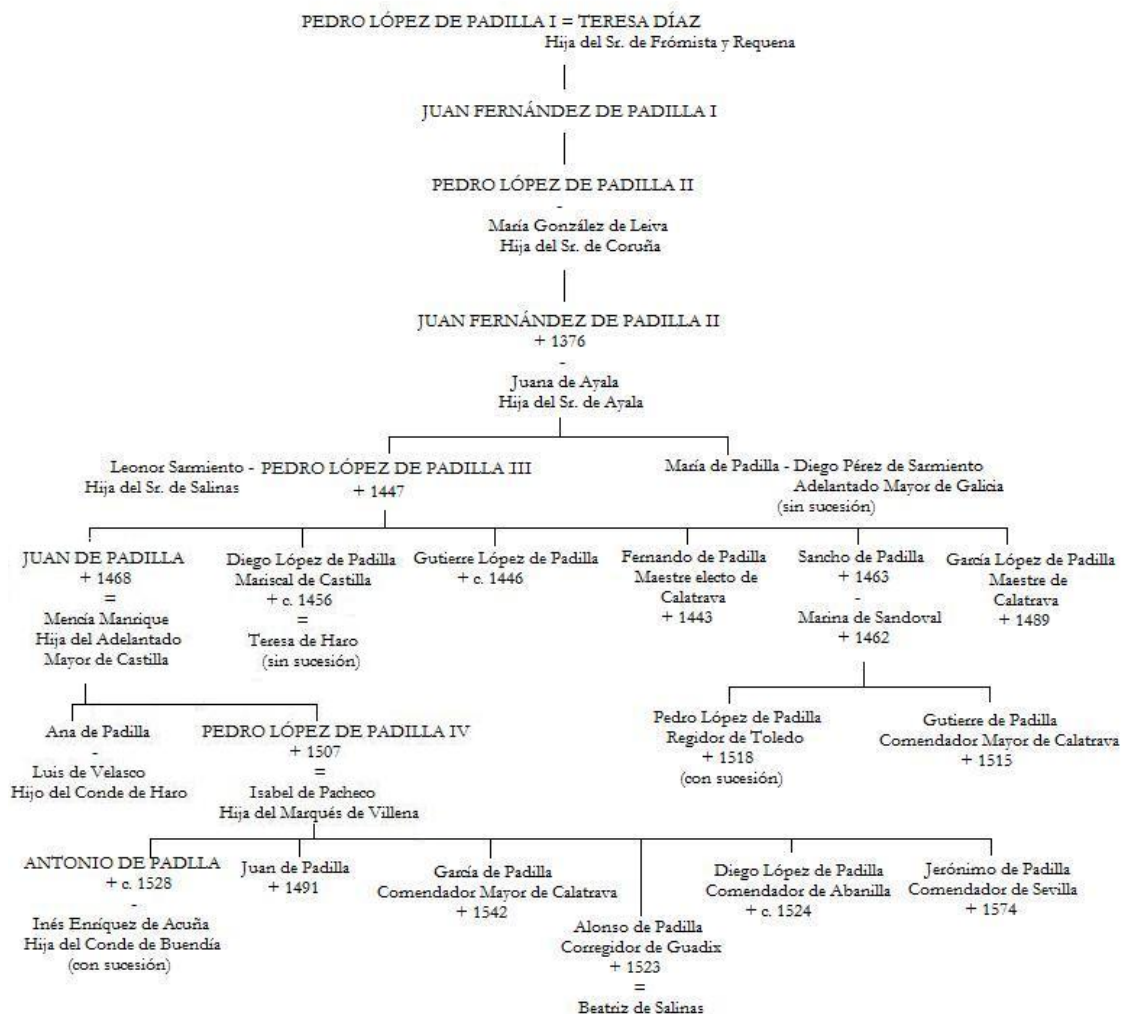
B/



Mainé Burguete (2006: 223-224) establece, además, la siguiente ordenación de datos de algunos de los Sarnés:

Ciudadano	Profesión	Parroquia	Datación
Bernart Sarnés	Notario	Sta. Cruz	1370 – 1420
Juan López Sarnés	Sabio en dreito	S. Juan Viejo	1350 – 1405
Juan Pérez Sarnés			1380 – 1430
Martín López Sarnés	Mercader	S. Juan Viejo	1350 – 1395
Pedro Pérez Sarnés	Notario	Sta. M <sup>a</sup> Mayor	1340 – 1397
Pedro Pérez Sarnés		Sta. M <sup>a</sup> Mayor	1380 – 1430
Rodrigo López Sarnés	Sabio en dreito	S. Salvador	1350 – 1404
Rodrigo López Sarnés			1380 - 1430

11.5. GENEALOGÍA DE LOS PADILLA<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Rodríguez-Picavea 2015.

